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

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

HERAUSGEGEBEN VON
JOSEPH WILPERT

MIT 300 FARBIGEN TAFELN UND 542 TEXTBILDERN

ZWEITER BAND
TEXT: ZWEITE HÄLFTE

2C, 1 J.

▫ FREIBURG IM BREISGAU 1916 ▫
HERDERSCHE VERLAGSHANDLUNG

Dp
430
5160
2(1 gr

Bibliotheca Hertziana
Max-Planck-Institut
für Kunstgeschichte
Rom

E004010042786E4E

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

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

HERAUSGEGEBEN VON
JOSEPH WILPERT

MIT 300 FARBIGEN TAFELN UND 542 TEXTBILDERN

ZWEITER BAND
TEXT: ZWEITE HÄLFTE

2C, 1 J.

▫ FREIBURG IM BREISGAU 1916 ▫
HERDERSCHE VERLAGSHANDLUNG

Gr. V 4205 (1, Nr. 9–13)

Wilpert

Dp 430 – 5160/2 (1

Alle Rechte vorbehalten

Druck von Förster & Borries, Graph. Anstalt in Zwickau

Zweites Buch.

Die hervorragendsten kirchlichen Denkmäler mit Bilderzyklen.

(Fortsetzung.)

Neuntes Kapitel.

Basilika des hl. Klemens.

Die Zeit, in welche die Erbauung der Basilika des hl. Klemens fällt, kann man annähernd bestimmen. „Das Andenken" an den Papst „bewahrt bis auf den heutigen Tag die in Rom gebaute Kirche", schreibt der hl. Hieronymus um das Jahr 392[1]. Diese durch keinen Zusatz eingeschränkten Worte, sowie der Ausdruck DOMINICVM CLEMENTIS, der auf einer alten Marke zu lesen ist[2], lassen auf ein relativ hohes Alter dieser Kirche schließen. Trotzdem möchten wir den Termin ihrer Erbauung nicht bis in die konstantinische Zeit hinaufrücken, sondern etwa die Mitte des 4. Jahrhunderts dafür annehmen; denn das Monogramm Christi, welches den Scheitelpunkt des Apsismosaiks ziert, ist von den apokalyptischen Buchstaben begleitet (Taff. 117 f). Mit dieser ungefähren Datierung müssen wir uns bescheiden, da kein direktes Zeugnis zu Gebote steht. Wir wissen nicht, wer die Kirche gebaut hat; noch besitzt sie selbst irgend ein datiertes Monument, das unmittelbar aus den Anfängen ihres Daseins herrühren würde.

Mehrere bei den Ausgrabungen gefundene Fragmente zweier Epigramme in der philokalianischen Kalligraphie, die der Basilika angehören dürften und nicht von auswärts in sie gelangt sind, beweisen, daß der um die Märtyrergräber der Katakomben so hoch verdiente Papst Damasus auch dem hl. Klemens seine Aufmerksamkeit zugewendet hat; sie reichen aber nicht hin, um uns über den Inhalt der Epigramme zu unterrichten. Wahrscheinlich werden sie in der gewohnten Weise das Lob des in der Verbannung gestorbenen Heiligen verkündet haben. Auf Arbeiten, welche ein GAudentius (?) PRAESBITER unter dem Pontifikat des Siricius, Salvo SIRicio epISCopo, ausgeführt hat, deuten ebenfalls Inschriftfragmente hin; sie sind wohl Reste von der marmornen Bekleidung der Wände des Presbyteriums. Das hohe Ansehen der Basilika bezeugt Zosimus sowohl dadurch, daß er in ihr ein Konzil gegen die Pelagianer abhielt als auch durch die Worte, mit denen er ihrer in seinem Briefe „an Aurelius und alle afrikanischen Bischöfe" gedenkt[3]. Nimmt man dazu die Inschriften von den Säulen und Schranken des Altares, welchen der Presbyter Merkurius, der spätere Papst Johannes I., mit seinen Hilfsgeistlichen, CVM SOCIIS, unter dem Pontifikat

[1] *De viris inlustr.* 16: Migne, *PL* 23, 633, Richardson 16—17: „. . . nominis eius memoriam usque hodie Romae exstructa ecclesia custodit".

[2] Veröffentlicht von de Rossi, *Bullett. crist.* 1863, 25ff. Der Ausdruck „dominicum" (= Kirche) auch bei Duchesne im *Liber pontificalis* I 223, Anm. 7 besprochen. Über das von Armellini *(Chiese* 3) in S. Pietro e Marcellino entdeckte Graffito, in welchem man den fraglichen Ausdruck zu finden glaubte, vgl. meine *Beiträge zur christl. Archäol.* in *Röm. Quartalschr.* 1908, 81.

[3] Mansi, *Concil.* IV 350.

des Hormisdas (514—523) gestiftet hat, so sind die schriftlichen und monumentalen Nachrichten erschöpft, welche wir aus der altchristlichen Periode über die Klemenskirche besitzen.

Während sie vermutlich noch in den Zeiten des Papstes Zacharias (741—752) unter der Verwaltung des Weltklerus war[1], muß sie nicht viel später in den Besitz von Mönchen gelangt sein. Bei dem Erdbeben vom Jahre 847 wurde die Tragfähigkeit ihrer Mauern so geschwächt, daß man mehrere dicke Stützpfeiler zwischen den Säulen errichten mußte. Einige weitere Pfeiler kamen in dem unglücklichen Normannenjahre 1084 hinzu. Diese Unglücksfälle hatten insofern ihr Gutes, als sie der Kirche neue Malereien zuführten, weil die Pfeiler meistens mit Stuck bekleidet und übermalt wurden.

Die notdürftige Ausbesserung nach dem normannischen Brand erwies sich bald als unzureichend; man faßte deshalb den Entschluß, die alte Kirche aufzugeben und über ihr eine neue zu bauen. Die Arbeit wurde von dem Kardinal Anastasius begonnen, und nach dessen Tode († 1126 oder 1127) von dem Kardinal Pietro Pisano im Jahre 1128 beendet[2]. Was von der früheren Einrichtung zu brauchen war, wurde hinausgeschafft und abermals verwendet; der malerische Schmuck der Hochwände des Mittelschiffs ging dagegen zu Grunde und der übrige verschwand unter den Schuttmassen, welche die Grundlage für die neue Kirche bildeten. Nur das Kostbarste, das alte Apsismosaik, konnte man nicht ohne weiteres zerstören: es wurde kopiert und dann, wie wir gleich sehen werden, mit möglichster Treue wiederhergestellt, allerdings in mittelalterlichen Formen und mit einigen Zutaten. Dieses geschah selbstverständlich gleich zu Anfang und nicht erst im Jahre 1299, wie man früher auf Grund einer irrigen Lesung der Ziboriumsinschrift glaubte[3]. Das Mosaik ist in einem vorzüglichen Zustand auf uns gekommen und wurde von de Rossi in einer farbigen Kopie, welche von Gregorio Mariani stammt, veröffentlicht[4]. Wir haben es schon oben (S. 259 f) herangezogen und alles besprochen, was seine Verwandtschaft mit den Mosaiken der Vorhalle des lateranensischen Baptisteriums beweist; hier wollen wir es eingehender behandeln. Wie bei den übrigen, so werden wir vor allem die ursprünglichen Bestandteile berücksichtigen.

§ 1. Mosaiken der Apsis.

Das von den apokalyptischen Buchstaben begleitete Monogramm Christi im Scheitel der Apsis (Taff. 117 f) war für uns ein Fingerzeig, die Mosaiken und folglich auch die Kirche in die auf die konstantinische Periode folgende Zeit, etwa in die Mitte des 4. Jahrhunderts, zu datieren. Damals bestanden bereits die beiden Basiliken der Apostelfürsten, sowie diejenige der hl. Agnes; sie hatten alle einen Apsisschmuck, der dem Titular in hervorragendem Maße Rechnung trug: in jenen fanden wir in der Apsis die Apostel in Gesellschaft des Herrn; in

[1] Inschrift des GREGORIVS PRIMVS PRESBYTER ALMAE SEDIS APOSTOLICAE HVIVSQVE TITVLI (Clementis) GERENS CVRAM, welche in der Basilika links vom Haupteingang befestigt ist. Text veröffentlicht von Hartmann Grisar in *Civiltà cattolica* 1895 I 726 f.

[2] Vgl. Gatti, *Di un nuovo monumento epigrafico relativo alla basilica di S. Clemente* in *Bullett. comun.* 1889, 467—474.

[3] Der Irrtum berichtigt von de Rossi, *Musaici*, Fasz. VII—VIII, fol. 3 v.

[4] Ebd.

dieser nimmt die Titularin allein den Hauptplatz ein[1]. Ähnlich war es in dem Oratorium der hl. Felizitas, dessen Apsisgemälde uns in einer alten Kopie überliefert ist[2]; ähnlich auch in der Kirche der hl. Euphemia auf dem Esquilin, wo die Heilige als Orante und mit dem Zeichen ihres Martyriums in der Mitte der Apsis dargestellt war (Fig. 173, S. 505). Diese Beispiele lassen einen Schluß auf die übrigen Kirchen von Märtyrern zu. Wie kommt es nun, wird man fragen, daß in unserer Basilika, die doch von Anfang an den Namen des hl. Klemens trug, also ihm geweiht war, der Titular auf den Mosaiken derselben eine weit geringere Rolle spielt? Warum wurde er auf der Stirnwand der Apsis nicht in der Apsis selbst dargestellt? Eine bestimmte Antwort läßt sich darauf nicht geben; wir können aber Vermutungen äußern, die einer gewissen Wahrscheinlichkeit nicht entbehren. Zunächst war es für die Wahl der Dekoration sicherlich von keinerlei Folgen, daß der Leib des Heiligen nicht in der Basilika ruhte; denn in zwei von den vorhin genannten Heiligtümern waren die Titulare ebenfalls nicht beigesetzt. Dagegen dürfte die Schwierigkeit, welche das Martyrium eines in der Verbannung gestorbenen Heiligen der künstlerischen Darstellung bereitete, nicht ganz ohne Einfluß geblieben sein. Vielleicht lag darin der Grund, warum man eine schon fertige Komposition, und zwar eine solche nahm, die nur eine wenig veränderte Kopie derjenigen der Kreuzkirche oder der Vorhalle des lateranensischen Baptisteriums war und die Verherrlichung des Kreuzes zum Gegenstand hatte. Man lebte damals in der Triumphperiode des Kreuzes, und da war eine solche Komposition auf jeden Fall die passende.

Das „Zeichen der Erlösung" weist außer dem Gekreuzigten noch zwölf weiße Tauben von jener Form und Verzierung auf, wie wir sie öfters auf den Grabsteinen der Katakomben, aber erst seit dem 4. Jahrhundert finden. Dieses kleine Detail ist sehr wichtig, weil es zeigt, mit welcher Treue die mittelalterlichen Mosaizisten das altchristliche Original kopiert haben. Es wurde schon gesagt, daß wir uns nur die Gestalten des Gekreuzigten und der Gottesmutter mit dem Liebesjünger weg zu denken brauchen, um sowohl die Tauben auf dem Kreuzbalken gebührend verteilen zu können als vor allem das Kreuz selbst in seiner Ursprünglichkeit zu haben. Mit den Tauben sind natürlich die Apostel, die „Zeugen des Leidens Christi" gemeint; daher ihre Zwölfzahl. Das Kreuz hat die sog. lateinische Form und ist dunkelblau mit weißer und roter Einfassung. Durch diese kräftigen Farben hebt es sich sehr angenehm von dem Goldgrund ab[3]. Der Fuß des Kreuzes steht in einem prächtigen Akanthusbusch, aus welchem zwei riesige Ranken herauswachsen, die sich in regelmäßigen Windungen über beide Hälften der Apsis verbreiten und das Kreuz ganz einschließen.

Der Akanthusbusch ist mit einem schlangenähnlichen Band geschmückt, in dessen Schleife ein Hirsch steht, welcher den Kopf zu Boden gesenkt hat, also seiner Nahrung nachgeht. Unter dem Busch stehen zwei Hirsche, die aus den Wassern der vier Evangelienströme trinken. Die Zusammenstellung der Hirsche erinnert an eine im Altertum wohlbekannte

[1] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 274, 1.

[2] De Rossi, *Bullett. crist.* 1884—1885, Taf. XI—XII.

[3] Umgekehrt ist das kleine Kreuz oben in der Muschel aus Gold, weil es einen blauen Hintergrund hat.

Symbolik und berechtigt zur Annahme, daß die mittelalterlichen Mosaizisten hier eine Schlange, die der obere Hirsch zu fressen im Begriffe war[1], ausgelassen oder, was wahrscheinlicher ist, aus Mißverständnis in ein Band verwandelt haben.

Das Bild eines Hirsches, der eine Schlange frißt, dürfte manchen überraschen und eher mittelalterlich als altchristlich anmuten. Es ist aber antik. Seine Bedeutung erfahren wir aus der unter dem Namen *Physiologus* bekannten Tiersymbolik. Dort wird der Hirsch als ein Feind des Drachen, d. i. der Schlange hingestellt. „Wenn er" sie „gefressen hat, so wird er durstig und trinkt aus einer Quelle (nach *Ps.* 41, 2); darauf wirft er sein altes Geweih ab und verjüngt sich."[2] Diese Symbolik hat sich schon der hl. Hieronymus angeeignet. Er trägt sie in seinem Kommentar zum 41. Psalm in ähnlicher Weise wie der Physiologus vor und zieht aus ihr die folgende moralische Nutzanwendung: „Der Mann der Kirche, der lange Zeit in dem giftigen Zustand (der Sünden) gelebt, bekommt, wenn er in sich geht, Sehnsucht nach Christus, dem Quell des Lichtes, und wünscht durch das Bad der Taufe gereinigt zu werden und Vergebung der Sünden zu erlangen. Denn er weiß, daß jeder, der nicht wiedergeboren wird aus dem Wasser und dem Heiligen Geiste, das ewige Leben nicht haben wird."[3] Die gleiche Mahnung richtete auch der Künstler des Mosaiks an diejenigen der Beschauer, welche im Zustand der Sünde lebten, noch nicht getauft waren: sie sollten wie der Hirsch den Drachen der Sünde vertilgen und dann aus der Quelle trinken, d. h. durch das Bad der Wiedergeburt sich erneuern. Man sieht, deutlicher hätte man durch Symbole die Aufforderung zum Empfang der Taufe schwerlich ausdrücken können, als es durch die beiden Sinnbilder geschehen ist.

Wenn wir es oben als wahrscheinlich bezeichnet haben, daß die Schlange in ein Band verwandelt wurde, so geschah es hauptsächlich deswegen, weil auf klassischen Monumenten sich Schlangen in ähnlicher Weise wie das Band auf dem Mosaik durch Akanthusblätter hindurchwinden. Das Mißverhältnis der Schlange zum Hirsch kann uns für die altchristliche Zeit, in welcher solche Verstöße häufig vorkommen, nicht befremden; ja es ist möglich, daß man die Größe der Schlange absichtlich übertrieben hat, um anzudeuten, daß auch die größten Sünden in der Taufe getilgt werden.

Die Gruppe der aus den Evangelienströmen trinkenden Hirsche war sehr verbreitet. Wir fanden sie auf den Apsismosaiken des Laterans, der vatikanischen Apostelkirche und in S. Maria Maggiore; in dem Baptisterium von Neapel ist sie sogar zweimal vertreten. Daß sie auch in nichtbaptismalen Zyklen, diejenigen der Mausoleen ausgenommen, sich auf die Taufe bezog, ist jetzt durch ihre Verbindung mit dem Hirsch und der Schlange außer allen Zweifel gestellt.

Zwischen den Akanthusranken, welche das Kreuz vollständig einschließen, lebt, nach klassischen Vorbildern, eine ganze Welt von Vögeln[4]: man sieht Elstern, Störche, Krähen,

[1] De Rossi (*Musaici* Fasz. VII—VIII, fol. 2v) sagt, daß der „Hirsch eine Schlange wittert".

[2] Lauchert, *Geschichte des Physiologus* 27.

[3] *Brev. in Ps.* 41: Migne, *PL* 26, 949.

[4] Figg. 75f, S. 259f.

Papageie, ein Käuzchen und solche von unbestimmter Art; zwei werden von Schlangen angegriffen, zwei füttern ihre Jungen; andere hinwieder fliegen, andere sitzen ruhig da oder putzen sich. Die Ranken endigen zumeist in stilisierte Kelchblumen, zwei nur in Drachenköpfe, welche in den Fuß von doppelhenkeligen Vasen beißen. Aus diesen schlagen, wie aus Lampen, dreigespaltene Flammenzungen heraus. Da aber ähnliche Zungen auch in Blumenkelchen zu sehen sind, so ist es unbestimmt, ob der Mosaizist in diesen Vasen Lampen darstellen wollte. Wirkliche Lampen, die zu Ehren des Kreuzes brennen, hängen unterhalb der Gestalten der Madonna und des hl. Johannes. Sie sind aus Glas und henkellos.

Nicht bloß Vögel, sondern auch menschliche Gestalten wurden zwischen den Voluten untergebracht. Es finden sich beflügelte und unbeflügelte Putten, von denen zwei in eine Tuba stoßen, zwei auf Delphinen reiten. Auch sie gehören zu den ursprünglichen Bestandteilen des Mosaiks. Mittelalterliche Zusätze sind dagegen die vier lateinischen Kirchenlehrer und die zumeist männlichen Gestalten aus Adel und Volk, die sich einander symmetrisch entsprechen. Die Behauptung, daß die letzteren hier als Stifter geehrt werden sollen[1], widerlegt sich durch die erhaltenen typischen Stifterbilder von selbst. Die Kirchenlehrer haben ihre Namen beigeschrieben: Sanctus AGVstinus, Sanctus hIERONIMus, Sanctus GreGorius und Sanctus AMBROSIVS. Sie sind mit niedrigen Schuhen, weißer Tunika und einem schwarzen Mantel bekleidet, der bei Augustinus und Ambrosius über der rechten Schulter, bei Hieronymus vorn an der Brust geknöpft ist und bei Gregorius einer Kasel gleicht. Alle haben die große Tonsur, sitzen auf Stühlen, die mit Rücklehnen versehen sind und halten in der Linken ein aufgeschlagenes Buch, in der Rechten den Griffel. Die Bücher sind mit der Schriftseite nach vorn gekehrt und mit Zeichen beschrieben, die keinen Sinn geben. Rechts von Ambrosius steht ein Käfig, in welchem ein Vogel sitzt; links mit einer Kugel in den Händen ein weißgekleideter Mönch, dessen Tunika unter der Gürtung ein dem kurzen Klavus ähnliches Ornament hat.

In den dekorativen Szenen und Figuren, die sich zu unterst in der Ebene neben den trinkenden Hirschen anschließen, scheinen die Mosaizisten ebenfalls nur weniges verändert zu haben. In dem kurzen aus den vier Quellen entstandenen Fluß sieht man einen Fisch, zwei Reiher und zu äußerst zwei Enten, von denen die zur Linken mit großer Gier aus dem Wasser trinkt. Zwei prächtige Pfauen trennen den Fluß von den ländlichen Partien, über welche wir schon oben gehandelt haben. Hier sei noch hinzugefügt, daß auf der rechten Seite ein auf eine Schnecke pickender Vogel neben einem „heiligen Baum", ferner ein Fasan und in der rechten Ecke eine Art Seeadler mit breit gestellten Beinen abgebildet sind; letzterer hat eine Eidechse am Schwanz gefaßt. Der Baum ist von der in der klassischen und altchristlichen Kunst gebräuchlichen Form; an seinen knorrigen Ästen hängen vorwiegend Jagdgeräte: Horn, Schwert mit Scheide, Fäßchen[2] mit Vorrichtung zum Trinken, Speer, Quersack und tütenförmiger Korb; an der Wurzel liegt eine Axt.

[1] De Rossi, *Musaici* Fasz. VII—VIII, fol. 3.

[2] In Italien unter dem Namen „borraccia" noch heute im Gebrauch.

Die Umrahmung der Apsiskomposition bilden bandumschlungene Blumen- und Fruchtfestons, welche aus zwei doppelhenkeligen Prachtvasen herauswachsen und in der Mitte des Scheitels bei dem Monogramm Christi endigen. In dem zur Linken ist ein Putto, in dem andern ein Vogel und ein Kaninchen. Die nämlichen Festons sind im neapolitanischen Baptisterium als Trennungsglieder der biblischen Szenen im Gewölbe verwendet.

Nach unten zu wird unsere Komposition wie diejenige der lateranensischen Taufkirche (Taff. 1—3) durch einen dunkelblauen Streifen mit weiß-roter Einfassung abgeschlossen, welcher eine mittelalterliche Inschrift enthält, früher wahrscheinlich mit zwölf Kreuzen ausgefüllt war.

Wie in den Basiliken der Apostelfürsten, so wurde auch in dieser Apsis eine schmale Zone zu unterst abgetrennt. In der Mitte derselben steht das Lamm Gottes auf einer kleinen, etwas sonderbar gestalteten Erhöhung, die aus einer blumigen Ebene herausragt und ursprünglich wohl ein einfacher Hügel wie in S. Peter war. Auf der Ebene schreiten die zwölf Schafe, je sechs auf einer Seite, einher. Sie kommen aus den Städten BETHLEEM und HIERVSALEM. Die zwei letzten Schafe stehen noch zur Hälfte in den Toren. Auch dieses Detail findet sich in S. Peter. Ich nannte Bethlehem zuerst, weil diese Stadt hier ausnahmsweise zur Rechten des Gotteslammes abgebildet ist. Von den über die Ebene zerstreuten dekorativen Tieren haben sich nur diejenigen der linken Hälfte, oder einige von ihnen erhalten: ein Vogel, eine Schildkröte und eine Schnecke; die der rechten Hälfte scheinen demnach zerstört gewesen zu sein, als die Kopie angefertigt wurde. Die Städte sind schon außerhalb der Apsis auf der Stirnwand derselben dargestellt. Sie enthalten viele mittelalterliche Elemente; wir erwähnen namentlich die schlanken Türme der Basiliken.

Die Apsiskomposition besitzt zwei in leoninischen Versen abgefaßte Epigramme, welche in dem blauen Streifen geschrieben sind. Das eine füllt den Anfang und das Ende, das andere die Mitte des Streifens aus. Dieses zählt die Reliquien auf, welche in der Apsiswand hinter dem Kreuz eingelassen sind: DE LIGNO CRVCIS IACOBI DENS IGNATIIQVE IN SVPRASCRIPTI REQVIESCVNT CORPORE ChRISTI, *Eine Kreuzpartikel, ein Zahn des Jakobus und des Ignatius sind in dem Körper des darüber dargestellten Christus geborgen.* Die letzten Worte erklären uns, warum das Reliquienverzeichnis in die Mitte kommen mußte. Die noch übrige Inschrift beschäftigt sich mit den Akanthusranken: † ECCLESIAM CHRISTI VITI SIMILABIMVS ISTI QVAM LEX ARENTEM SET (sed) CRVS (crux) FACIT ESSE VIRENTEM, *Die Kirche Christi gleicht einem Weinstock, der im Gesetz vertrocknet, im Kreuz zu neuem Wachstum ersprießt.* Die mittelalterlichen Theologen haben also in den Akanthusranken einen Weinstock, das Symbol der Kirche, erkannt. Aus diesem Grunde mag es wohl gekommen sein, daß man die vier Kirchenlehrer und die mittelalterlichen Gestalten aus Volk und Adel, als Repräsentanten der Gemeinde, zwischen den Gewinden dargestellt hat. Den altchristlichen Künstlern war eine solche Symbolik fremd; sie wußten sehr wohl zwischen Akanthusranken und Weinlaubgewinden zu unterscheiden und haben die ersteren nie anders als in rein dekorativem Sinne verwendet. Daß die

mittelalterlichen Mosaizisten sich durch den Irrtum der Interpreten nicht verleiten ließen, den Ranken Weinlaub und Trauben anzuhängen, zeugt wieder für die Treue ihrer Kopie.

Schließlich ist das Mosaik selbst der beste Beweis dafür, daß das meiste an ihm unverändert aus dem Original übernommen wurde. Die Voluten lassen sich durch die Feinheit ihres Linienschwunges denen des lateranensischen Baptisteriums würdig zur Seite stellen, und in ihrer wohlgelungenen Plastik stehen sie unübertroffen da. Der Mosaizist von S. Clemente hatte allerdings den Vorteil, daß er die Voluten auf einem goldenen Hintergrund entfalten, also helles und dunkles Blau für die Schattenpartien verwenden konnte, was dem des Baptisteriums bei dem blauen Grund versagt war. Jedenfalls hat er seinen Vorteil gut auszunützen verstanden, wie er in der Farbengebung überhaupt ein vollendeter Meister war: man beachte nur, wie diskret er das dunkle Blau angebracht und zu dem meerfarbigen des Monogrammes und des Lämmerstreifens abgewogen hat. Nicht weniger großartig ist schließlich auch der Akanthusbusch, dessen Blätter an Naturtreue nichts zu wünschen übrig lassen. Kein Mosaik kann sich darin mit dem unsrigen messen. Alle diese Vorzüge führen uns mit Notwendigkeit in die klassische Zeit des 4. Jahrhunderts zurück.

Wie in den Apsiden vom Lateran und S. Paul, so nehmen hier die unterste Zone die Apostel ein. Sie sind jedoch gemalt, nicht in Mosaik ausgeführt. Außerdem bemerken wir noch zwei Verschiedenheiten: in der Mitte des Kollegiums steht Christus, in der Linken das Buch haltend und die Rechte zum Redegestus erhoben; auf dem Ehrenposten neben ihm ist Maria wie im Lateran mit dem charakteristischen Gestus der advocata abgebildet. Später mußte die Malerei erneuert werden; die heutige rührt von Giovanni da Celano her und ist stark übermalt. Die Gestalten stehen zum Teil auf blumiger Ebene, zum Teil in einem fischreichen Fluß, welcher wohl den Jordan vorstellen soll.

§ 2. Mosaiken der Stirnwand.

Auch die Stirnwand besitzt noch alle ihre Mosaiken. Der obere Teil zeigt in der Mitte die Büste des Erlösers in einem runden, hellblauen Himmelsausschnitt, welcher in einen dunkelblauen, von Sternen beleuchteten Reif geschlossen und in den Wolkenhimmel der vier Evangelistensymbole gesetzt ist. Christus hat einen Vollbart, golddurchwirkte Gewänder und ein blau-weiß-rotes Kreuz in dem Nimbus; er macht mit der Rechten die alte Sprechgebärde und hält mit der verhüllten Linken das Buch. Die vier apokalyptischen Wesen, wie gewöhnlich nur mit dem Oberkörper sichtbar, sind beflügelt und haben zur Hälfte Gemmenkronen, zur Hälfte Bücher mit kostbarem Einband. An den Flügeln interessieren uns namentlich die gespreizten Federn, welche wir in der gleichen Zahl — je drei auf einem Flügel — auch bei den Evangelistenzeichen des Baptisteriums von Neapel bemerkt haben. Dieses Zusammentreffen dürfte um so weniger zufällig sein, je eigenartiger das Detail ist, um das es sich handelt[1]. So tauchen stets neue Motive auf, welche die neapolitanischen Mosaiken mit den römischen verknüpfen.

[1] Das gleiche Detail ist uns auch in der Basilika des heiligen Kreuzes begegnet (S. 354).

Unterhalb der Evangelisten haben die Apostelfürsten, der Titular der Basilika und der hl. Laurentius Platz genommen. Sie sitzen auf einer von Steinen gebildeten Erhöhung. Klemens neben Petrus auf der rechten, Laurentius neben Paulus auf der linken Seite vom Beschauer. Die Apostel haben Rollen und sind, trotz ihrer Porträtähnlichkeit, durch halb griechische, halb lateinische Beischriften gekennzeichnet: AGIOS PETRVS, AGIOS PAVLVS. Ihre klassische Gewandung ist wenig oder gar nicht verändert. Petrus hat im Gespräch mit seinem Nachbar die Rechte zu Christus hin erhoben und gestreckt. Klemens, mit einem gestutzten Vollbart, hält in der Linken den Anker, auf den er mit der Rechten zeigt; zu seinen Füßen ist ein Stück Meer mit zwei Delphinen und einem Dreiruderer. In dieser Weise hat der Künstler das weit entlegene Exil angedeutet, in welchem der Heilige gestorben ist[1]. Obwohl Klemens Papst war, hat man ihm in richtiger Erwägung der Zeit bei der Wiederherstellung des Mosaiks die klassische Gewandung gelassen. Laurentius trug auf dem Original die gleichen Gewänder. Die mittelalterlichen Künstler waren aber an die vielen Darstellungen, welche den Heiligen in reicher Diakonaltracht zeigten, so gewöhnt, daß sie ihm die Tunika in eine Dalmatik und die Sandalen in Schuhe verwandelten. Seine Füße ruhen auf dem eisernen Rost, unter welchem das Feuer lodert; in der Linken hält er das Stabkreuz, in der Rechten ein geschlossenes Buch, die Abzeichen seiner Würde.

Diese beiden Märtyrerdarstellungen gehören zu den ältesten, die in Rom geschaffen wurden. Sie sind noch ganz im klassischen Geist empfunden. Ähnlich haben wir uns die Prozession der Märtyrer Sixtus' III. zu denken, welche ihre Kronen der Theotokos darbrachten, ein jeder mit dem Zeichen des Martertodes zu seinen Füßen. Die Gestalt des hl. Laurentius insbesondere erinnert an diejenige des kaiserlichen Mausoleums von Ravenna, welche ihrerseits eine Kopie des Bildes sein dürfte, das die Apsis der konstantinischen Grabkirche des Heiligen schmückte. Den Raum neben den Apostelfürsten füllte der Künstler mit zwei Dattelbäumen aus, die nicht so recht hineinpassen. Denselben ungünstigen Eindruck hatten wir auch bei einer Palme in S. Costanza. Auf dem Urbild in der lateranensischen Taufkirche, wo nur Petrus und Paulus abgebildet waren, standen diese malerischen Bäume, wie sonst immer, zu äußerst neben den Aposteln und kamen dadurch so recht zur vollen Geltung.

In den Feldern darunter sieht man die Propheten Isaias und Jeremias mit entfalteten und beschriebenen Spruchbändern. Beide sind Greise, haben langen Bart und lange, in der Mitte abgescheitelte Haare. Diese Figuren sind so stark verändert, daß sie nur die antike Art der Gewänder behalten haben, im übrigen ganz mittelalterlich aussehen. Ihre Inschriften beziehen sich auf den Gekreuzigten. Isaias sagt: VIDI DOMINVM SEDENTEM SVPer SOLIVM, *Ich sah den Herrn sitzen auf einem Thron*[2]. Der Spruch des Jeremias ist Baruch (3, 36) entlehnt; er lautet: HIC EST DeuS NosteR ET Non AESTIMABITur ALIVS ABSQue ILLO, *Dieses ist unser Gott; kein anderer ist ihm zu vergleichen.* Auf den

[1] Hierin wurzelt, wie Pio Franchi vermutet und demnächst in einer Studie über die Märtyrerakten des hl. Klemens beweisen wird, die Legende, nach welcher der Heilige mit einem Anker beschwert ins Meer geworfen wurde. [2] *Is* 6, 1.

Gekreuzigten hat man auch die aus dem Anfang des *Gloria* bestehende Inschrift, welche auf den Bogenrand verteilt ist, angepaßt: GLORIA IN EXCELSIS DEO SEDENTI SVPer THRONVM ET IN TERRA PAX HOMINIBVS BONaE VOLVNTATIS, *Ehre sei Gott, der in der Höhe auf dem Throne sitzt, und den Menschen auf Erden, die eines guten Willens sind.* Von den leoninischen, unter den beiden Gruppen geschriebenen Versen berücksichtigen die der rechten das Medaillon mit dem Bildnis Christi und passen vortrefflich zu der Gebärde des Apostelfürsten: RESPICE ProMISSVM CLEMENS A ME TIBI XVM (Christum), *Sieh, Klemens, das ist der von mir verheißene Christus.* Bei Laurentius endlich wird auf seine Würde als Kreuzträger angespielt: DE CRVCE LAVRENTI PAVLO FAMVLARE DOCENTI, *Diener des Kreuzes bist du, Laurentius, über welches Paulus gepredigt hat.*

§ 3. Malereien der Kirche.

I. Malereien aus der Zeit der Erbauung der Basilika.

Zum Schmuck der Wände der Basilika wurden Malereien gewählt, von denen die hauptsächlichsten wohl mit den Mosaiken gleichzeitig waren. Diejenigen der Hochwände des Mittelschiffs werden dem damaligen Brauch gemäß Darstellungen aus der Heiligen Schrift enthalten haben. Als man im Mittelalter die Kirche auf einem höheren Niveau wieder neu aufbaute, wurden sie mit den Wänden zerstört.

Bild des hl. Klemens.

In der Vorhalle stieß man bei den in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts von P. Mullooly veranstalteten Ausgrabungen auf ein Fragment, das nach de Rossis Urteil ein Rest der ursprünglichen Malereien sein dürfte[1]. Obgleich es nur auf einer Kalktünche gemalt ist, hat es sich noch erhalten. Es befindet sich rechts in der Ecke, wenn man in die Vorhalle tritt[2]. Wir bringen davon die Büste, das Hauptstück, in farbiger Abbildung auf Taf. 216, 2. Man sieht einen Mann mit einem bartlosen, breiten Gesicht. Seine Gewandung ist die klassische. In der unverhüllten linken Hand hält er, ähnlich wie die beiden Personifikationen der Kirche (Taf. 47), ein aufgeschlagenes und mit unleserlichen Zeichen beschriebenes Buch, anscheinend um daraus etwas vorzutragen oder zu erklären. Die rechte Hand, welche zerstört ist, war deshalb zum Redegestus erhoben und nicht in dem Pallium verborgen, wie die veröffentlichte Kopie uns glauben machen möchte. Die hier vorgeführte Persönlichkeit ist demnach ein Lehrer, und da sie in der Vorhalle gemalt ist, wo man

[1] *Bullett. crist.* 1864, 40.

[2] Auf der Wand gegenüber fand man ebenfalls einen Kopf, der gewöhnlich als gleichzeitig mit dem andern ausgegeben wird. Er war jedoch auf Stuck einer späteren Füllmauer gemalt und hatte den Nimbus. Nicht lange nach seiner Entdeckung löste er sich von der Wand und ging in Stücke, so daß wir heute nur die augenscheinlich ganz unrichtige Kopie besitzen. Garrucci (*Storia* III, Taf. 154, 2, S. 86) sieht darin den Kopf der „Jungfrau Flavia Domitilla, der Nichte des Konsuls Flavius Klemens schwesterlicherseits". In Wirklichkeit war es der Kopf eines bartlosen Heiligen mit eng anliegenden Haaren, welche der Kopist in eine Kappe verwandelt hat.

besonders Bilder, die sich auf den Titular bezogen, anzubringen pflegte, so dünkt es uns in hohem Grade wahrscheinlich, daß die Malerei den Papst Klemens darstellt. Die Bartlosigkeit würde zum 1. Jahrhundert, in welchem der Heilige gelebt, sehr gut passen. Deshalb sehen wir auch keine unüberwindliche Schwierigkeit darin, daß er auf der mittelalterlichen Wiederherstellung des Apsismosaiks einen grauen Bart hat; denn wir haben hier die Werke zweier verschiedener Künstler: eines Malers und eines Mosaizisten, vor uns. Dazu konnte der eine den Papst als Römer, der andere als Verbannten aufgefaßt haben. Die klassische Gewandung sodann wäre auch kein Hindernis; denn der Papst trägt sie noch auf Malereien des 11. Jahrhunderts. Nur wenn er mit dem heiligen Pallium ausgestattet ist, hat er die pontifikalen Kleider.

Ein Lehrer, der etwas vorträgt, setzt Zuhörer voraus, deshalb sollte man meinen, daß der Heilige mit einem Auditorium abgebildet war. In diesem Falle müßte die Zuhörerschaft sich aber auf zwei oder drei Gestalten beschränkt haben, denn der Raum kann nicht mehrere fassen. Es ist jedoch wahrscheinlicher, daß Klemens allein dastand. Der Zuschauer hat sich also, wie anderswo, das Auditorium zu ergänzen.

Es wurde schon eingangs hervorgehoben, daß die Malerei auf einer dünnen Kalktünche, nicht wie der Kopf gegenüber, auf einem wirklichen Freskogrunde ausgeführt war. Von diesem billigen aber ärmlichen Verfahren wird uns nur noch ein einziges Beispiel in S. Maria Antiqua begegnen. Es war vermutlich bloß in der Vorhalle, also an einem untergeordneten Platz angewendet; denn im Innern der Basilika würde es von den prunkvollen Mosaiken zu unvorteilhaft abgestochen haben. Dieser schlechte Freskogrund hat es auch verschuldet, daß die Malerei so schlecht erhalten ist. De Rossi lobt an ihr mit Recht den „guten römischen Stil". Trotz der vielen entstellenden Lücken verrät das auf unserer Tafel Gebotene eine geschickte Hand, welche die Umrisse wie auch die Details ihrer Gestalten flüchtig, aber mit großer Sicherheit hinwarf und sie nur so weit ausführte, als es eben notwendig war, um den beabsichtigten Eindruck zu erzielen. Der Künstler wollte einen begeisterten Redner darstellen, und das hat er auch voll erreicht, wie das aus dem linken, dem weniger beschädigten Auge leuchtende Feuer ahnen läßt. Die Zahl der angewendeten Farben ist sehr gering: braun, ziegelrot, grau, grün, gelb und weiß, letzteres in einer gelblichen Abtönung. Die Farben sind auf- und nebeneinander gesetzt und nicht weiter verarbeitet. Nur das Rot der linken Wange ist ausgezackt, um dadurch die Überleitung in die weiße Lichtpartie besser zu vermitteln. Ebendort ist ein graugrüner, braun schraffierter Schatten, welcher auch auf dem Halse vorkommt. Solche Schatten nehmen mit der Zeit immer mehr zu und werden immer grüner, bis die Gesichter mit dieser Farbe förmlich untermalt werden.

Das Bild des hl. Klemens scheint mit der Erbauung der Basilika tatsächlich gleichzeitig zu sein. Wir haben gesehen, welche Vorzüge es besitzt. Überdies fehlt jeder Grund, es später zu datieren; das 5. Jahrhundert zumal halten wir für ausgeschlossen, nicht so sehr

wegen des Stils, sondern weil die Gestalt des Titulars noch des Nimbus entbehrt. Die Malerei ist also unter denen, die sich in den Basiliken Roms erhalten haben, die älteste, ein Vorzug, der ihren Wert erhöht. Schade, daß sich so wenig gerettet hat; denn die übrigen Darstellungen werden vermutlich ebenfalls aus dem Leben oder der Legende des Heiligen geschöpft gewesen sein.

II. Malereien aus der Zeit des Bilderstreites.

Wann die Wände der beiden Seitenschiffe ausgemalt wurden, läßt sich nicht ermitteln. Wir haben nur an einer einzigen Stelle ein sicheres Anzeichen dafür, daß dort Malereien vor dem 8. Jahrhundert waren: es sind Reste der imitierten Marmorbekleidung, welche den Sockel zierte (Taf. 207, 4).

1. Reihe von Märtyrergestalten.

Die ersten nennenswerten Freskenreste stammen erst aus der Zeit des Bildersturmes. Die Wand des rechten Seitenschiffes erhielt damals eine lange Reihe von Heiligen, welche, wie in S. Maria Maggiore, um die mit ihrem göttlichen Sohne thronende Himmelskönigin oder, wie in S. Maria Antiqua, um den Erlöser geschart waren (Taf. 172, 2). Letzteres ist wahrscheinlicher; denn als ein Jahrhundert später diese Wand neue Malereien bekam, wurde unten in der Ecke unweit der Apsis die Gestalt Christi wiederholt. Da auf beiden Seiten der Stuck herabgefallen ist, so nimmt sich diese jetzt ganz vereinsamt aus (Taf. 172, 1). Nur zwei Heilige haben von ihrer Figur noch so viel bewahrt, daß man schließen darf, daß alle in der Rechten das Handkreuz hielten. Daher werden sie auf der verhüllten Linken die Märtyrerkrone getragen haben. Jedem war über dem nimbierten Kopf der Name mit dem üblichen Epitheton beigeschrieben; man liest noch $\overline{\text{SCS}}$ ANTHIMVS über der ersten und das $\overline{\text{SCS}}$ über der folgenden Gestalt. Der hl. Anthimus hilft uns seine Nachbarn als die Märtyrer Leontius und Euprepius erraten. Sie waren seine Brüder, erlitten mit ihm zusammen den Martertod und wurden deshalb auch stets mit ihm zusammen abgebildet. Und daß man sie alle drei in S. Clemente in den Heiligenzyklus aufgenommen hat, verdankten sie wohl nur dem Umstand, daß sie Brüder der hll. Kosmas und Damian waren. Zweifelsohne waren auch diese hier dargestellt; denn sie fehlen nirgends, wo ein größerer Bestand an alten Malereien übrig geblieben ist: wir werden sie noch, ihre eigene Kirche am Forum abgerechnet, in der Basilika des Pammachius, in S. Maria Antiqua, in der alten Kirche des hl. Laurentius und in S. Maria in Via Lata antreffen[1]. Vielleicht waren hier auch noch die übrigen heiligen Ärzte, welche „unentgeltlich kurierten", die sog. *ἀνάργυροι*, gemalt, also Pantaleon (Panteleemon), Johannes und Abbakyrus, welche in S. Maria Antiqua ebenfalls zusammen auftreten. Der Sockel der Wand zeigt noch an vielen Stellen Teppichdekoration.

[1] Im *Menologium Basilius' II.* ist das Martyrium der fünf Brüder, die *ΑΘΑΝΑCΙC ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΑΝΑΡΓΥΡΩΝ*, dem 17. Oktober vorgesetzt. Vgl. (Pio Franchi de' Cavalieri) *Il Menologio di Basilio II* 120 (Miniatur), 32 (Kommentar).

Alle diese Reste deuten auf einen Künstler hin, der nicht bloß geschickt, sondern auch mit Sorgfalt malte und der vorzügliche Farben anwendete. Da auch die Buchstaben von guter Form sind, so möchten wir diese Malereien etwa dem ersten Drittel des 8. Jahrhunderts zuschreiben.

2. Szenen aus einer Konkordanz.

In die zweite Hälfte des 9. Jahrhunderts werden wohl die Reste von Malereien zu datieren sein, welche auf der Wand an der schmalen, zum Hypogäum führenden Treppe zu sehen sind (Taf. 217). Sie stammen von Darstellungen, welche in zwei Zonen übereinander angebracht waren. Eine hatte sich fast vollständig erhalten. Da fiel nachträglich bei der Durchbrechung der Tür die Hälfte des Stuckes zu Boden und zerschlug in Stücke. Um das Unglück wieder gut zu machen, wurde die zerstörte Hälfte neu ergänzt, aber leider so, daß die richtige Bedeutung verloren ging.

Jede Zone hatte zwei größere Felder, in denen Szenen, und mehrere kleine, in denen Heilige oder ornamentale Gegenstände vorgeführt waren. Man erkennt noch zu oberst rechts die Kreuzigung des hl. Petrus, von der alles bis auf das charakteristische Detail der an der Spitze des Kreuzes angenagelten Füße zerstört ist. In dem entsprechenden Feld der unteren Zone hat sich soviel erhalten, als zur Bestimmung des Gegenstandes notwendig ist: ein Drittel von einem Schlafenden und ebensoviel von zwei Engeln. Vergleicht man diese Reste mit der Miniatur des *Ashburnhamschen Pentateuchs*[1] und dem weiter unten abgebildeten[2] Elfenbein von Salerno, so erkennt man sofort, daß hier ebenfalls der Traum Jakobs abgebildet war; denn auch hier lag der Patriarch ganz zusammengekrümmt am Boden und neben ihm standen zwei Engel, von denen der zur Linken auf die Leiter zu steigen sich anschickte. Die symbolische Bedeutung dieser Szene liegt nach meinen Erörterungen in den *Katakombenmalereien* (445 ff) klar zu Tage: die Leiter versinnbildet das Martyrium, welches die Blutzeugen direkt zu Christus führt. In höchst sinniger Weise wurde also die alttestamentliche Szene als Vorbild einer Marterszene, der Kreuzigung Petri, gegenübergestellt.

In dem geflickten Feld neben der Tür sieht man einen König oder Kaiser auf dem Thron sitzen und davor eine weibliche, durch den Nimbus ausgezeichnete Gestalt knien, welche in ein mit Perlen und Edelsteinen geschmücktes Gewand gekleidet ist. Die Feststellung einer Szene aus dem Alten Testament in dem benachbarten Feld legt es nahe, die gleiche Quelle auch für das in Frage stehende Bild anzunehmen und auf letzterem Esther vor Assuerus dargestellt zu sehen. Die Heilige Schrift sagt von ihr, daß sie „sich zu den Füßen des Königs hinwarf“[3], als sie für das ganze jüdische Volk Fürsprache einlegte. Dieses Amt, als Fürsprecherin zu dienen, brachte es mit sich, daß Esther ein Vorbild Mariä, der Sachwalterin des Menschengeschlechtes bei Gott, wurde. Hierin liegt auch der Grund, warum

[1] *The Miniatures of the Ashburnham Pentateuch* ed. O. v. Gebhardt Taf. IX. [2] Vgl. 10. Kap., § 6, 20. [3] *Est* 8, 3.

sie frühzeitig in den Zyklus der bildnerischen Darstellungen Eingang fand. So wissen wir von dem hl. Paulin, daß er sie in einer der von ihm erbauten Kirchen zusammen mit Judith abbilden ließ, und in S. Maria Antiqua werden wir sie gleichfalls mit Judith finden. Der Nimbus um den Kopf der knienden Figur steht unserer Deutung nicht bloß nicht entgegen, sondern ist ihr günstig; denn auf einer der späteren Malereien von S. Clemente hat Daniel dieselbe Auszeichnung, wird in der Beischrift sogar SCS genannt (Taf. 239, 3). Wahrscheinlich war auch neben Esther der Name mit dem vorgesetzten SCA geschrieben[1].

Die bisherigen Erörterungen ebnen uns den Weg zur Feststellung dessen, was in dem Felde darüber abgebildet war. Dort sind neben Fragmenten, die nicht richtig an der Wand befestigt wurden, deutliche Reste von zwei jugendlichen nimbierten Gestalten zu sehen, von denen die eine Flügel hat, also einen Engel darstellt. Derselbe ist offenbar als Begleitengel aufgefaßt. Nachdem wir darunter ein Vorbild der heiligen Jungfrau kennen gelernt haben, ist es sehr wahrscheinlich, daß hier Maria selbst mit ihrem göttlichen Sohn auf dem Schoß und mit ihrer himmlischen Leibgarde vergegenwärtigt war. Wir erhalten demnach in den vier Malereien ein Stück Bibelkonkordanz, was ihnen einen besondern Reiz verleiht.

III. Malereien aus der Zeit Leos IV.

Sehr viele Malereien erhielt die Kirche zur Zeit Leos IV. (847—855). Der Pontifikat dieses Papstes begann mit einem furchtbaren Erdbeben, welches dem *Papstbuch* zufolge „alles aus den Fugen zu heben schien“[2]. Auch die Basilika des hl. Klemens hatte davon zu leiden. Um sie vor dem Einsturz zu sichern, errichtete man an den am meisten bedrohten Stellen gemauerte Pilaster, welche mit Stuck beworfen und bemalt wurden. Unsere mit solcher Zuversicht ausgesprochene Behauptung gründet sich nicht auf eine geschichtliche Nachricht. Die Fresken selbst legen ein unzweideutiges Zeugnis von ihrem Alter ab; denn auf einem (Taf. 210) hat der Stifter die Gestalt des Papstes mit dem viereckigen Nimbus hinzugefügt, und dieser ist Leo IV. Der Stifter hieß gleichfalls Leo und war *presbyter*, also Titelpriester der von ihm ausgebesserten Kirche.

1. Christologische Darstellungen.

Die zur Ausschmückung gewählten Malereien sind vorwiegend christologischen Inhaltes. Von der ersten Szene rechts (Taf. 209, 3) ist bloß die obere Hälfte erhalten. In der Mitte steht Maria und erhebt ihre Rechte vor Begeisterung über das Wunder, welches ihr göttlicher Sohn auf der Hochzeit von Kana soeben gewirkt hat[3]. Die sechs Krüge mit dem in Wein verwandelten Wasser sind zerstört. Rechts von der Madonna steht der „Speisemeister“ mit der Dienerschaft, durch das senkrecht geschriebene Wort ARCHITRICLINVS als solcher

[1] Darüber und über die irrigen Auslegungen des Bildes vgl. meinen Aufsatz *Le pitture della basilica primitiva di S. Clemente* in *Mélanges d'Archéol. et d'Hist.* XXVI (1906) 21 ff (Separatabdruck). [2] Ed. Duchesne II 108. [3] *Jo* 2, 1 ff.

gekennzeichnet. Links von Christus sieht man etwas von einem der Diener, welche die Krüge mit Wasser gefüllt haben, weiter zurück die zahlreichen Geladenen und im Hintergrund phantastische Architektur.

Die zeitliche Folge der Szenen deckt sich nicht mit der räumlichen. Das Feld über dem Kanawunder ist durch den Abstieg zur Hölle und das oberste durch das heilige Grab mit dem daneben sitzenden Engel eingenommen, welcher den zwei heiligen Frauen die Kunde von der Auferstehung des Herrn mitteilt. Das Grab trennt die Frauen von dem Engel und ist bloß durch den mit einem bogenförmigen Abschluß versehenen Eingang, in welchem eine Lampe hängt, angedeutet.

Die Wand zur Linken zeigt den noch lebenden Erlöser am Kreuz mit Johannes, der die rechte Hand, und Maria, die beide Hände zum Gekreuzigten erhebt. In dem Feld darunter hat sich bloß ein Haus erhalten, was zu wenig ist, um uns den Gegenstand der Darstellung erraten zu lassen. Vielleicht sah man hier das letzte Abendmahl, das auch in S. Maria in Via Lata, wie wir weiter unten zeigen werden, in einem kleineren Zyklus abgebildet war.

Auf derselben Wand ist links von der Kalvariengruppe die Himmelfahrt Christi (Taf. 210) gemalt, welche sich relativ sehr gut erhalten hat. Diese Komposition gehört zu den interessantesten Darstellungen der christlichen Monumentalkunst und wurde überall mehr oder weniger gleich wiederholt. Die von S. Clemente besitzt so große Vorzüge, daß sie eine eingehendere Behandlung verdient. Sie hat dazu noch etwas Apartes: in der Mitte ist ein Stein mit einer ovalen Vertiefung in die Wand eingelassen, welcher wohl das heilige Grab versinnbilden soll. Beiderseits sind die Apostel verteilt. Ihre Stellungen entsprechen sich gegenseitig in solcher Weise, daß die Gesetze der Symmetrie vollständig gewahrt sind, die Gebärden aber meistens kleine Unterschiede aufweisen, um möglichst vielerlei Gemütsstimmungen ausdrücken zu können. Darüber wird uns ein *Epigramm* belehren, das wir weiter unten heranziehen werden. Hier wollen wir uns zunächst mit einer Beschreibung der Malerei begnügen.

Petrus und Paulus blicken von der Seite auf Christus und haben die Rechte verschieden geöffnet. Andreas und sein Gegenstück ducken sich und schauen zurückgewendet empor; während aber jener stillsteht, macht dieser Miene, sich eiligst zu entfernen. Die beiden dahinter stehenden Apostel strecken je eine Hand in die Höhe. Die zwei folgenden haben sich umgewendet und den Kopf zurückgelegt, um desto besser nach oben schauen und den Anblick genießen zu können; der eine zeigt dabei seine Rechte. Von den zwei nächsten, welche vor sich blicken, überragt der auf der linken Seite alle übrigen. Von den zwei äußersten endlich hat der eine die Rechte an den Mund gelegt, der andere dagegen hält beide Hände vor das Gesicht. Die Gottesmutter, welche auf allen Darstellungen der Himmelfahrt die Mitte einnimmt, mußte wegen des Steines in den Hintergrund treten; sie hat die Arme nach Art der Betenden ausgebreitet und blickt dem scheidenden Sohne nach, welcher in der Mandorla auf der verblaßten Iris sitzt und von vier Engeln himmelwärts getragen wird. Durch die Haltung und besonders durch den erhöhten Platz, auf dem sie

steht, erweckt Maria den Anschein, als würde sie sich selbst in die Lüfte erheben und wäre hier ihre eigne Aufnahme in den Himmel abgebildet[1]. Als solche wurde das Fresko gleich bei seiner Entdeckung aufgefaßt. Diese Deutung ist zwar noch nicht ganz aufgegeben, zählt aber unter den Fachgelehrten keinen Anhänger mehr[2].

Den Abschluß der Komposition bildet links der schon genannte Papst Leo IV., in pontifikale Gewänder gehüllt und mit dem viereckigen Nimbus von grüner Farbe um das bloße Haupt. Seine Gestalt dient also lediglich zur Angabe der Zeit, in welcher die Malerei entstanden ist. Den Blick etwas zur rechten Seite gewendet, hält der Papst auf verhüllten Händen das mit einem Prachteinband versehene Buch. Über dem Nimbus erglänzt ein weißes Kreuz auf blauem Grunde und zu beiden Seiten ist der Name mit vorgesetztem Kreuz geschrieben: (links) † SA|NC|T|IS|SI|MVS, (rechts) DOMnus LEO | QRT (quartus) PP ROMA|NVS. Als Gegenstück dient ein bartloser, tonsurierter Heiliger in klassischer Gewandung. Die Beischrift nennt ihn SCS VITVS. Er blickt links zur Seite und hat in der Rechten das Handkreuz. Der beigeschriebene Name war notwendig; denn niemand würde in dem tonsurierten Mann den siebenjährigen Knaben der *Akten*[3] vermuten.

Der Stifter selbst fand auf dem Bilde keinen Platz. Er begnügte sich damit, die Malerei in der Dedikationsinschrift als sein Werk hinzustellen:

QVOD HAEC PRAE CVNCTIS SPLENDET PICTVra DECORE
COMPONERE HANC STVDVIT PRAESBYTER ECCE LEO[4],
Daß diese Malerei an Schönheit alle andern übertrifft,
hat sie nur dem Presbyter Leo, der sie entwarf, zu verdanken.

Das ist etwas zu viel gesagt. Die Komposition der Himmelfahrt Christi existierte in Rom schon zu Anfang des 4. Jahrhunderts; sie brauchte also nicht noch einmal entworfen zu werden. Von Leo stammten bloß die beiden seitlichen Figuren und der Stein in der Mitte.

Obgleich sich nur wenige Darstellungen der Himmelfahrt erhalten haben, müssen sie bei der Wichtigkeit des Gegenstandes einst zahlreich gewesen sein. Eine Bestätigung dieser Annahme finden wir darin, daß die Szene auf der Holztür von S. Sabina auf dem Aventin, einem Monument aus der Zeit Sixtus' III. (432—440), bereits im Auszug erscheint (Fig. 12, S. 56). Das älteste Beispiel sahen wir in der konstantinischen Salvatorkirche des Laterans, für welche die Darstellung geschaffen wurde. Die lateranensische Komposition enthielt jedoch eine wesentliche Variante: auf ihr wurde Christus nicht von fliegenden Engeln, welche zu

[1] Schon unter Paschal I. (817—824) wurde die Aufnahme Mariä in den Himmel dargestellt; denn der Papst schenkte für S. Maria Maggiore einen Altarvorhang „habentem storiam qualiter beata Dei genetrix Maria corpore est assumpta". Vgl. *Liber pontificalis* ed. Duchesne II 61, Z. 14 und 25. Eine ASCENSIO SCE MARIE bietet die sog. Tutilo-Tafel (in Mantuani, *Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei in S. Gallen*, Taf. I, und in Herders *Konvers.-Lexikon* IV s. v. Karolingische Kunst). In der Monumentalkunst Roms ist bis jetzt kein Beispiel dieser Darstellung aus dem Altertum und dem Mittelalter bekannt.

[2] Vgl. darüber meinen Aufsatz: *Le pitture della basilica primitiva di S. Clemente* a. a. O. 58.

[3] Vgl. Mombritius, *Sanctuarium* ed. Solesm. II 634ff.

[4] Der Verfasser inspirierte sich an der Inschrift Leos I. auf dem Triumphbogen von S. Paul, in welcher eine ähnliche Wendung vorkommt: PLACIDIAE PIA MENS OPERIS DECVS HOMNE PATERNI | GAVDET PONTIFICIS STVDIO SPLENDERE LEONIS. Siehe unten S. 555.

Beginn des 4. Jahrhunderts noch nicht vorkommen, in die Lüfte gehoben, sondern schwang sich aus eignen Kräften in den Himmel hinauf. Indes schon der hl. Isidor spricht von dem „Dienst, welchen Engel bei der Himmelfahrt leisteten“[1]. Und auf der Miniatur des Rabulas aus dem Jahre 586 wird die den Heiland umschließende Mandorla bereits von einem Tetramorph und von zwei Engeln getragen[2]. Ein ähnlicher Umschwung wird sich also damals auch in der monumentalen Kunst vollzogen haben. Wir müssen uns jedoch hüten, auf die Kompositionen der letzteren auch die Defekte des Rabulas zu übertragen. Auf der Miniatur nähern sich dem triumphierenden Erlöser zwei Engel, um ihm im letzten Moment die Krone anzubieten; zwei weitere haben sich unter die Apostel gemischt, um diesen zu sagen, daß „Jesus wiederkommen wird“[3]. Solche störende Zutaten, welche die Aufmerksamkeit des Beschauers von dem Hauptzweck der Darstellung ablenken, also kompositionswidrig sind, lassen sich wohl auf einer den Text illustrierenden Buchmalerei, aber nicht auf einem monumentalen Gemälde ertragen, bei dem alles auf das eine durch die Darstellung ausgedrückte Hauptmoment der Handlung gerichtet und alles, was davon ablenken könnte, vermieden sein soll. Das in die mittelalterliche Kunst übergegangene Durchschnittsbild der Himmelfahrt haben wir uns demnach ähnlich wie die Malerei von S. Clemente, aber ohne die beiden Seitenfiguren und den entstellenden Stein zu denken.

Ein Wunder wie die Himmelfahrt mußte die Zuschauer natürlich in das größte Staunen versetzen. Um dieses zum Ausdruck zu bringen, gaben die Künstler den Aposteln die mannigfachsten Stellungen und Gebärden. Schon auf der Holzskulptur von S. Sabina sehen wir die Apostelfürsten je eine Hand zu Christus erheben, also jenen Gestus machen, der auch auf der Malerei von S. Clemente und auf der syrischen Miniatur vorkommt und wohl auf keiner Darstellung gefehlt hat. Darauf deutet auch die erklärende Inschrift hin, welche über der Skulptur auf der einen Säule von S. Marco in Venedig zu lesen ist: ASCENSIO ChRISTI AD CaELOS APOSTOLIS CVm MIRATIONE ASPICIENTIBVS[4], *Himmelfahrt Christi im Beisein der staunenden Apostel.* Die Behauptung eines Historikers, Papst Honorius I. (625—638) habe sich an künstlerischen Darstellungen der Himmelfahrt inspiriert, als er sein *Epigramma de apostolis in Christi ad caelos ascensione obstupescentibus* verfaßte[5], dürfte daher nicht zu gewagt sein. Etwas anderes ist, ob das Gedicht bei seiner Länge wirklich einer Malerei als erklärende Unterschrift gedient habe; darüber möchten wir nicht entscheiden. Jedenfalls ist es für eine solche berechnet. Das Bild, welches der Papst im Sinne hatte, unterschied sich jedoch in zwei Punkten: Honorius schloß, streng dem biblischen Bericht folgend, nicht bloß die Gottesmutter, sondern auch den Heidenapostel aus, während die Künstler sie beide, und, wie es scheint, gleich von Anfang an, in die

[1] *Allegoriae quaedam Script. sacrae* 95: Migne, *PL* 83, 113: „Elias Christum demonstrat, quia sicut igneo curru ad superna sublatus est, ita Christus ministeriis angelorum assumptus est in coelum.“

[2] Garrucci, *Storia* III, Taf. 139, 2.

[3] *Apg* 1, 11.

[4] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 498, 2; Venturi, *Storia dell' arte italiana* I 281 ff.

[5] Hartm. Grisar, *Anal. Rom.* I 120.

Kompositionen aufnahmen. Letzteres folgern wir namentlich aus der soeben erwähnten Holzskulptur von S. Sabina, wo die beiden Apostelfürsten als Vertreter des apostolischen Kollegiums figurieren und Maria ihre Mitte einnimmt. Die angedeuteten Unterschiede abgerechnet, bekundet das von Honorius gedichtete *Epigramm* so augenscheinliche Beziehungen zu den künstlerischen Darstellungen der Himmelfahrt, daß es sich lohnt, das Fresko von S. Clemente mit den Ausdrücken des Epigramms zu erklären[1].

Die Dichtung beginnt mit dem Apostelfürsten und geht dann die übrigen Mitglieder des heiligen Kollegiums der Reihe nach durch. Von Petrus heißt es, daß er „Christus, seinen Herrn, im Lichte zu den Sternen fahren sieht, welchen er in der Nacht beim Hahnenschrei verleugnet hat". Gleich die ersten Worte sind gut gewählt. Der Heiland sitzt in der Lichtmandorla und wird zu den Sternen, zum Licht getragen. Die Gebärde des Apostels drückt das höchste Staunen aus; er scheint seinen Augen nicht zu trauen: so groß ist das Wunder, das sich vor seinen Blicken entrollt.

Der Heidenapostel fehlt, wie bemerkt, in dem *Epigramm*. Was Honorius vom zweiten, von Andreas sagt, muß demnach auf den zweiten der Malerei, auf Paulus übertragen werden. Dieser macht mit der Rechten tatsächlich einen Gestus, den die Künstler zum Ausdruck des Gebetes brauchten: „Erschrocken betet er: Meister, nimm deinen Schüler in das Reich des Vaters auf!" Die Haltung des Jakobus sodann entspricht der des Andreas: Er ist „bleich vor Schrecken, da er sieht, daß ein Mann durch die Lüfte getragen wird; er duckt sich und sendet fromme Gelöbnisse zu Gott". Auch das von dem Liebesjünger Gesagte trifft für das Bild zu: „Unverwandten Auges blickt Johannes, am ganzen Leibe zitternd; verwirrt hat er noch weiter so dagestanden, um das Wohlgefallen auf sich herabzuziehen." Wir sehen ihn in der den Andreas überragenden Gestalt. Die Frage des Philippus können wir dagegen bei keinem Apostel anbringen; sie ist zu kompliziert, ganz abgesehen davon, daß keiner den Sprechgestus macht. Unverkennbar ist dann wieder Bartholomäus, welcher mit der in die Höhe gestreckten Hand „die Füße Christi zu erfassen trachtet". Obgleich zwei den nämlichen Gestus machen, so ist doch der zur Rechten vorzuziehen, weil die rechte Hand zum Gestikulieren bestimmt war. Weniger leidenschaftlich gefaßt, drückte die Gebärde den

[1] Der besseren Kontrolle wegen drucken wir hier den lateinischen Text des *Epigramms* nach Migne, *PL* 80, 483 ab:

Luce videt Christum Petrus, quem nocte negavit,
Et cecinit, Dominum pergere ad astra suum.
Territus Andreas orat: Miserere, Magister,
In regnum Patris collige discipulum.
Iacobus expavit, hominem per nubila ferri;
Supponit scapulas, dat pia vota Deo.
Haeret ab aspectu tremulus per membra Ioannes,
Et turbatus, adhuc sic stetit ut placeat.
Quem sequimur? Te, Christe, vocat sine fine Philippus:
Nam proiectus ego, liber et implicitus?
Bartholomaee, pedes Christi pendere tremiscis,
Et vis, si capias, tendere posse manus.
Thomas, ex toto nondum satiatus amore,
Se palpare putat vulnera, membra, latus.
Matthaeus, muto similis, per scripta locutus;
Nam timor invasit nota tacere senem.
Iacobus Alphaei pallet, sine morte sepultus,
Dans comites oculos, reddere quod potuit.
Hic stupet attonitus Simon migrasse Tonantem,
Et fugit affectans fulgura velle pati.
Matthias portae caeli defixus inhaeret,
Omnia cum Christo teste abiisse putans.
Iudas, e cunctis corpus sine fronte levatus,
Conspicit occisum vivere in orbe Deum.

Akt des Akklamierens aus. Als solcher mag sie wohl auch auf den ältesten Darstellungen verwendet gewesen sein. Honorius deutete ihn in der angegebenen Weise um. Weniger leicht läßt sich Thomas feststellen, von dem es heißt, daß er „noch immer nicht ganz von der Liebe gesättigt, die Wundmale (des Herrn) zu berühren wähnt". Ist es vielleicht der neben Johannes stehende Apostel, welcher in Gedanken verloren vor sich hinblickt? Von den übrigen erscheint Matthäus in dem *Epigramm* als Greis. Wir lesen von ihm, daß „er, der in Schriften geredet hat, einem Stummen gleicht; denn Schrecken befällt ihn und er schweigt über Bekanntes". Diese Charakteristik trifft bloß bei dem jugendlichen Apostel zu, welcher in der Linken eine Schriftrolle hält und die Rechte auf den Mund gepreßt hat, also „schweigt". Der ihm gegenüberstehende Apostel verdeckt sich mit beiden Händen das Gesicht, als wäre er durch das von Christus ausstrahlende Licht geblendet. Davon steht in dem *Epigramm* kein Wort, obwohl die Lichtfülle gleich zu Anfang erwähnt ist. In dem Gegenstück des Andreas ferner dürfen wir Simon erkennen. „Dieser ist starr vor Verwunderung, da er den Donnerer scheiden sieht; er flieht und tut so, als verlangte er vom Blitz getroffen zu werden." Schließlich sind auch die beiden letzten unmöglich zu verkennen. „Matthias", die Gestalt über Simon, „ist in den Anblick der Himmelspforte vertieft, weil er mit dem scheidenden Christus alles zu verlieren wähnt". Und „Judas, welcher körperlich alle überragt, weiß, ohne aufzuschauen, daß der dem Tode überlieferte Gott im Himmel lebt".

Dieses ist der Inhalt des merkwürdigen *Epigramms*. Seine Form weist viele Irrtümer auf und ist manchmal derartig, daß es schwer fällt, überhaupt einen Sinn hineinzulegen, geschweige denn den richtigen des Verfassers zu erraten. Mag aber die eine oder die andere Gebärde und Haltung der auf dem klementinischen Fresko der Himmelfahrt dargestellten Apostelfiguren sich nicht immer gleich leicht und sicher mit jenen decken, welche Honorius in Worte gekleidet hat, so besteht doch zwischen vielen Gestalten des Bildes und der Dichtung eine überraschende Ähnlichkeit. Dieser Fall ist höchst bedeutsam; denn er zeigt, wie tief die altchristlichen Künstler ihre Kompositionen der biblischen Szenen durchdachten und wie sehr sie ihre Gestalten mittels Gesten zu beleben wußten. Wir haben deshalb der klementinischen Darstellung der Himmelfahrt auch eine ganz besondere Beachtung zugewendet. Kehren wir jetzt zu den übrigen Malereien zurück.

Die größte Ausdehnung unter den christologischen Malereien erhielt die Darstellung des letzten Gerichtes, welche einen guten Teil der Nordwand der Basilika für sich in Anspruch nahm (Taff. 211f). Wir werden sie in dem Kapitel über das Gericht näher behandeln.

Mit dem Gerichtsbild sind die Fresken christologischen Inhaltes erschöpft. Der zufällige Anlaß, der sie schuf, brachte es mit sich, daß sie räumlich nicht auf einer und derselben Fläche vereinigt werden konnten. Inhaltlich bilden sie aber eine geschlossene Gruppe. Dadurch zeigen sie, daß man bestrebt war, auch bei den für nachträgliche Ausbesserungen gewählten Malereien Willkür auszuschließen: man griff aus dem alten Bilderschatz nicht zusammenhangslose Darstellungen heraus, sondern solche, die ihrem Inhalte nach zusammen gehörten.

2. Bild des hl. Prosper.

Die Aufnahme des hl. Vitus in die Szene der Himmelfahrt mag wohl auf einer besondern Verehrung des Stifters zu dem jugendlichen Märtyrer beruhen. Einen geschichtlichen Grund hat dagegen das neben der Höllenfahrt auf der Schmalseite des Pilasters gemalte Bild des *hl. Prosper,* scS PROSPERIVS (Taf. 208, 1)[1]. Nach dem Tode Augustins († 430) stand dieser glaubenseifrige Laie bei der Bekämpfung des Semipelagianismus im Vordertreffen. An seine Gestalt knüpft sich also spontan die Erinnerung an das Konzil, welches unter Papst Zosimus (418) in Angelegenheiten des Pelagianismus in der Klemenskirche stattfand. Die Tonsur und die Kasel mit dem Buch lassen vermuten, daß der Maler den Heiligen für einen Presbyter hielt.

Alle diese Malereien haben den gleichen Rahmen, welcher in einer breiten roten und einer schmalen schwarzen Borte, die weiß umsäumt ist, besteht. Alle haben die gleiche Technik und sind in denselben Farben ausgeführt. Die Maler verwendeten namentlich ein Blau, welches von so geringer Haltbarkeit war, daß es überall fast ganz verschwunden und unter ihm der nackte Bewurf zum Vorschein gekommen ist. Man sieht es besonders an dem Mantel der Madonna in den Darstellungen des Kanawunders, der Kalvariengruppe und der Himmelfahrt. Verschwunden ist auch das Braun, welches z. B. auf der grünen Untermalung der Haare Christi und auf den grünen Gesichtskonturen des hl. Prosper aufgetragen war. Eine und dieselbe Hand verraten schließlich einige bärtige Köpfe und besonders jene Gestalten, von denen nur die Umrißlinien übrig geblieben sind, wie im Kanawunder und im letzten Gericht (Taff. 211 f). Also auch von der technischen Seite genommen, gehören die christologischen Bilder zusammen und erweisen sich dadurch als jene Werke, welche der Presbyter Leo in der von ihm wiederhergestellten Basilika ausführen ließ.

3. Darstellungen von Klostergeschichten.

Den von Leo gestifteten Malereien dürfen wir an letzter Stelle die Szenen anreihen, die im linken Seitenschiff auf der inneren Seite der Eingangswand gemalt sind. Sie haben denselben schwarzroten Rahmen und zeigen dieselbe Technik, sind aber in einem so verzweifelten Zustand auf uns gekommen, daß man den Gegenstand nur mit Mühe erkennen kann.

Von dem Bild zur Linken ist noch am meisten erhalten. Dort kniet neben einem Bett ein Mönch mit zu Boden gesenktem Haupt und vor sich gestreckten Armen; daneben steht ein zweiter Mönch, welcher die Rechte zu dem Knienden herabgesenkt hat. Nach der Inschrift: † VBI ABBAS LIBERTINO VENIAM PETIT zu schließen, *bittet hier der Abt den Libertinus um Verzeihung.* Das nähere erfahren wir von Gregor d. Gr.[2] Libertinus war Abt in dem von dem hl. Paulin zu Fundi gestifteten Kloster. Als einfacher Mönch wurde er einmal von seinem Abt arg mißhandelt. Tags darauf erbat er sich, als wenn nichts vorgefallen wäre, von demselben Abt die Erlaubnis zu einer Gerichtsverhandlung in

[1] Garrucci, *Storia* III, Taf. 156, 3. [2] *Dial.* 1, 2: Migne, *PL* 77, 158.

Angelegenheiten des Klosters. Da wurde dieser von der Sanftmut seines Untergebenen so gerührt, daß er ihm zu Füßen fiel und Abbitte tat. Das Kloster, in welchem dieses geschah, ist auf dem Gemälde durch das hinter dem Bett sich erhebende Gebäude angedeutet.

Das mittlere Bild ist stark verblaßt und in dem unteren Teil mit dem Stuck zerstört. Hier war die Auferweckung dargestellt, welche Libertinus während einer Reise nach Ravenna an dem Sohn einer ihm unbekannten Frau wirkte. Die Einzelheiten lassen sich nicht mehr erkennen. Wie es scheint, ergreift der Mönch nach vollendetem Gebet den auferweckten Knaben bei der Hand, um ihn der weinenden Mutter zurückzugeben.

Das dritte Feld ist noch mehr beschädigt. Man sieht links die obere Hälfte eines Mönches, der nach der Mitte zu gewendet und etwas abwärts gebeugt ist. Neben ihm steht eine aufgerichtete Schlange, die uns den Inhalt der Darstellung verrät: es handelt sich um den Gemüsedieb, den der Bruder Gärtner des gleichen Klosters mit Hilfe einer Schlange erwischte und von weiterem Stehlen dadurch abbrachte, daß er ihm das Gemüse schenkte. Von dem Dieb ist nichts mehr erhalten. In den *Dialogen* wird erzählt, daß er bei dem Anblick der von dem Bruder zur Wache aufgestellten Schlange so erschrak, daß er rücklings umfiel und mit dem Schuh so lange an dem Zaun hängen blieb, bis er aus seiner unbequemen Lage von dem Bruder befreit wurde. Bei der Ausbesserung des Bildes hat der moderne Maler ihn in einigen Strichen auf dem neuen Stuck wiederherstellen wollen. Glücklicherweise stand er von seinem Vorhaben ab, denn alles ist verfehlt. Ganz verfehlt ist auch die Auffrischung des breiten ornamentalen Streifens, welcher die drei Szenen zu unterst und zu beiden Seiten umrahmt.

IV. Malereien am Grabe des hl. Cyrill.

Eine der wichtigsten Malereien erhielt die Basilika im Februar 869, als der heilige Slavenapostel Cyrill in ihrer Vorhalle bestattet wurde. Wir dürfen sie hier übergehen, weil wir ausführlich darüber in dem Kapitel über das *Gericht* handeln.

V. Taufdarstellung aus dem 10. Jahrhundert.

Unmittelbar neben dem Bilde Esthers, aber auf der im rechten Winkel zu ihm liegenden Wand des linken Seitenschiffes hat sich noch ungefähr die Hälfte einer Taufe erhalten, welche ein nimbierter und bärtiger Papst spendet (Taf. 216, 3). Der fast ganz verblaßte Neophyt stand in einem Fluß, dessen Ufer mit schilfartigen Pflanzen bewachsen sind. Ein Zeuge wohnte der heiligen Handlung bei; von diesem sieht man bloß die rechte, zum Sprechgestus erhobene Hand über dem Kopfe des Neophyten. Der Taufende hat die Tonsur und ist mit dem Kampagus, einer nicht ganz bis zu den Knöcheln reichenden Tunika, einer schwarzen Kasel und dem heiligen Pallium bekleidet, dessen rückwärtiges Ende nach vorn gezogen und über den rechten Arm gelegt ist, so daß es sich wie ein Manipel ausnimmt[1].

[1] Der Taufende allein wurde zuerst von de Rossi (*Bullett. crist.* 1863, 14) veröffentlicht.

Die Tonsur und die pontifikalen Gewänder, sowie auch ganz besonders der Gesichtstypus beweisen, daß der Taufende nur der hl. Klemens sein kann[1]. Er tauft in seinem Verbannungsorte „Chersona", wohin ihn, den *Akten* zufolge, Trajan überführen ließ[2]. Seine Gestalt bietet nicht einen „orientalischen Typus", wie behauptet wurde[3]; das Gesicht gleicht den übrigen mittelalterlichen Darstellungen des Papstes, und die vielen Kreuze finden sich schon auf dem Gerichtsbild am Grabe des hl. Cyrill vom Jahre 869 (Taf. 214). Die Taufdarstellung dürfte aus beträchtlich späterer Zeit stammen. Wenn sie auch etwas ausgebessert und übermalt ist, so verrät doch das Pallium durch seine Form und den reichen Schmuck, daß es in dieser Fassung schon seit längerer Zeit in Übung gewesen sein muß. Deshalb möchten wir als Entstehungszeit des Bildes eher die zweite als die erste Hälfte des 10. Jahrhunderts annehmen.

VI. Malereien aus dem 11. Jahrhundert.

In das 11. Jahrhundert hinüber leiten uns zwei ansehnliche Fragmente, das des Abstiegs zur Hölle und das einer Christusgestalt. Jener kommt mit den übrigen gleichartigen Bildern zur Besprechung; von dieser wurde schon bemerkt, daß sie wahrscheinlich die Erneuerung einer Figur des Heilandes ist, welche ursprünglich in der Mitte der Heiligenreihe stand (Taf. 172, 1). Und auch diese Figur ist an die Stelle einer älteren getreten, welche identisch, nur etwas kleiner war. Christus steht, wie auf dem Mosaik von S. Marco[4], auf der Apsismalerei von S. Maria Antiqua und andern Monumenten, auf einer mit Perlen und Edelsteinen verzierten Fußbank, hält in der Linken den heiligen Kodex und macht mit der Rechten den Sprechgestus. Er trägt eine rote, mit Stickereien verzierte Tunika und ein blaues, mit gelber, also goldener Borte umsäumtes Pallium, dessen weit abfliegender Endzipfel hier wenig begründet ist.

Die Reste der Malereien der rechten Wand endigen mit dem akrostichischen Epitaph irgend einer wichtigen Persönlichkeit namens *Johannes*, welcher vielleicht Abt des Klosters von S. Clemente war. Die großenteils zerstörte Inschrift enthält viele Ligaturen (Taf. 207, 4). Zum Schluß wendet sich der Verstorbene nach altem Brauch an den Leser und bittet ihn um ein kurzes Gebet: QV (IS) QV (IS) HAS MEI NOMINIS LITe|raS LEGERIS LECTOR: DIC INDIGNO | iOHanni MISERERE DeuS — *Leser, der du die Buchstaben meines Namens gelesen hast, sprich: Des unwürdigen Johannes erbarme dich, Gott!* Unterhalb dieser Inschrift und rechts davon ist es, wo unter dem Teppichmuster Spuren der ältesten Malereien der rechten Seitenwand erhalten sind.

VII. Malereien aus der Wende des 11. zum 12. Jahrhundert.

Bei dem durch die Horden des Normannenfürsten Robert Guiscard im Jahre 1084 angestifteten Brand, welcher namentlich den zwischen dem Lateran und dem Kolosseum

[1] Über die verschiedenen irrtümlichen Auslegungen vgl. meinen Aufsatz *Le pitture della basilica primitiva di S. Clemente* a. a. O. 26.

[2] Vgl. *Martyrium S. Clementis* XVIIIf XXII in *Patres apostolici* 18 19, ed. Diekamp 73.

[3] De Rossi, *Bullett.* 1863, 13. [4] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 294.

gelegenen Teil der Stadt verwüstete, muß auch die Basilika von S. Clemente arg gelitten haben. Um sie für den Gottesdienst weiter verwenden zu können, errichtete man zwischen den Säulen des Mittelschiffs und in der Vorhalle Mauern, von denen die meisten bemalt wurden. Die Hauptdarstellungen beziehen sich vornehmlich auf den Titular; eine einzige nur ist der Legende des hl. Alexius entnommen.

1. Übertragung der Reliquien des hl. Klemens.

Als die beiden Slavenapostel Cyrill und Method nach Rom kamen, brachten sie die „Reliquien des hl. Klemens" mit. Obgleich das *Papstbuch* nichts davon berichtet, steht die Tatsache außer jedem Zweifel. Der Bibliothekar Anastasius bezeugt sie ausdrücklich[1]. Zwei Jahrhunderte später wurde die feierliche Übertragung dieser Reliquien auf einem großartigen Gemälde in der Vorhalle der Basilika vergegenwärtigt (Taf. 239, 2). Links sehen wir Nikolaus I., welcher in voller pontifikaler Gewandung zwischen zwei durch Stab und Stola als Bischöfen gekennzeichneten Persönlichkeiten, also den hll. Cyrill und Method, dem langen Zuge vorangeht. Damit er desto ungehinderter ausschreiten könne, halten ihm die beiden Bischöfe den Rand der aufgerafften Kasel fest. Außer ihren Stäben und dem Kreuz des Papstes ragen drei Kirchenfahnen und fünf Palmzweige aus dem Zuge heraus, welcher aus lauter Tonsurierten besteht. In der Mitte des Feldes tragen vier Diakone auf einer reich geschmückten Bahre den mit einer grünen Kasel und dem heiligen Pallium bekleideten Titular, der bloß mit dem Kopf und den Schultern unter der Prachtdecke zum Vorschein kommt; zwei weitere Diakone schwingen mit der einen Hand kugelrunde, an drei Kettchen befestigte Rauchfässer (thuribula) und halten in der andern platte, buchförmige Weihrauchbehälter (acerrae). Rechts feiert Nikolaus I. zu Ehren des Titulars die Messe in der klementinischen Basilika, wohin er dessen Reliquien *vom Vatikan unter Absingung von göttlichen Hymnen übertrug, um sie daselbst mit Spezereien beizusetzen,* wie es in der erklärenden Unterschrift heißt: † HVC A VATICANO FERTVR P̄P̄ NICOLAO IMNIS DIVINIS Q̄D̄ AROMATIBVS SEPELIVIT. Der Papst, zur Hälfte von dem Altar verdeckt, hat die Arme ausgebreitet. Wir wissen, daß er in der Feier kurz vor der Kommunion angelangt ist; denn in dem aufgeschlagenen Missale sind die Worte PER|OMnIA|SaeCuLA|SaeCuLoruM — PAX DomiNI|SIT|SEmPER vobiscum geschrieben. Beiderseits stehen die Diakone; die zur Rechten sind fast ganz zerstört, der zur Linken hält auf verhüllten Händen den Laienkelch neben dem eigentlichen Meßkelch, von dem noch der goldene Fuß zu sehen ist. Den Hintergrund bildet hier das Innere der dreischiffigen Basilika, bei der Prozession der blaue, stark übermalte Horizont.

Die Stifterin des Gemäldes war eine Schlächtersfrau mit Namen *Maria;* sie ließ es *aus Liebe zu Gott und zum Heil ihrer Seele malen,* wie sie in der unter dem schönen Sternblumen- und Blätterfries angebrachten Inschrift sagt: † EGO MARIA MACELLARIA PRO

[1] *Ep. II ad Carolum Calvum imperatorem:* Migne, *PL* 129, 741: „Denique vir magnus et apostolicae vitae praeceptor Constantinus philosophus, qui Romam sub venerabilis memoriae Adriano iuniori papa veniens, S. Clementis corpus sedi suae restituit."

TIMORE DEI ET REMEDIO ANIMaE MEaE HaEC PinGeRe·FeCi. Der Künstler hielt sich für seine Komposition an Bilder, welche die feierliche Beisetzung von Reliquien darstellten und zweifelsohne schon seit langem existierten. Um zu zeigen, daß es sich um die Reliquien des hl. Klemens handelte, mußte er außer dem Gesicht auch etwas von der charakteristischen Gewandung eines Papstes sichtbar lassen. Aus demselben Grunde wird die Bahre von Diakonen getragen[1]. Für die Geschichte der beiden Slavenapostel ist es von einiger Bedeutung, daß auch der hl. Cyrill zur Rechten des Papstes als Bischof figuriert. Der Künstler hat nur ihm und dem Papst den Heiligenschein gegeben; Method entbehrt noch dieser Auszeichnung, ein Beweis, daß man ihn damals in Rom noch nicht als Heiligen verehrte. Die Malerei hat schließlich auch noch einen ikonographischen Wert, indem sie zeigt, daß der Künstler die kirchlichen Würdenträger streng auseinander hielt: den Diakonen gab er die Dalmatik, den Bischöfen die Stola und den Hirtenstab, dem Papst das heilige Pallium und das Prozessionskreuz. Dadurch hat er es uns ermöglicht, einen sehr wichtigen Freskenrest, den wir bald besprechen werden, mit voller Sicherheit zu ergänzen.

Leider wurde die Malerei nach ihrer Auffindung etwas ausgebessert, wobei dem Restaurator einige Irrtümer unterlaufen sind. Die Diakone, welche die Bahre tragen, verloren die Tonsur; der vierte wurde dazu noch in eine Frau verwandelt, die mit erhobenen Händen und aufgelösten Haaren wie eine Verzweifelte hinterherläuft. Das Prozessionskreuz sodann, das einer der Diakone tragen müßte, wurde dem hl. Method gegeben, so daß dieser einen doppelten Dienst auszuüben hat. Aber auch die beiden Bischofstäbe befinden sich nicht in den richtigen Händen; sie ragen irgendwo aus der Menge heraus. Die meisten dieser Irrtümer entstellen die linke Seite des Bildes. Trotzdem ist dort noch mehr Ursprüngliches geblieben, als ich bei der ersten Publikation desselben angenommen habe. Die Tunika des Papstes wie auch die der beiden Bischöfe wurde sicher nicht angerührt. Ursprünglich ist auch der lange Philosophenbart des hl. Cyrill, den der Künstler von der Grabmalerei kopiert hat.

Der Sockel enthält verblaßte Rosetten, um welche rote und gelbe Äpfel und abwechselnd grüne und rote Palmzweige gruppiert und bald von blauen kreisförmigen, bald von roten rautenförmigen Bändern umschlossen sind.

Von dem Bilde, welches über der Translation der Reliquien gemalt war, ist nichts mehr übrig. Aller Wahrscheinlichkeit nach hatte sein Gegenstand eine enge Beziehung zu der beschriebenen Malerei: es war dort wohl die Übergabe der Reliquien an den Papst Hadrian II. in S. Peter dargestellt. Zwar berichtet kein Dokument, daß die Übergabe in der vatikanischen Basilika stattgefunden habe; aber es war natürlich, daß die Reliquien eines Papstes zuerst nach S. Peter gebracht wurden. Der Name des hl. Klemens dürfte in der erklärenden Unterschrift jenes Bildes erwähnt gewesen sein, weshalb er in derjenigen der Translation, der unmittelbaren Fortsetzung, ausgelassen werden konnte.

[1] So lesen wir von Nikolaus I., daß er „als Diakon mit andern Diakonen" die Leiche seines Vorgängers Benedikt III. „auf seinen Schultern trug und mit seinen eigenen Händen begrub". *Liber pontificalis* ed. Duchesne II 151.

2. Inthronisation des hl. Klemens.

Auf der linken Mauer des Mittelschiffs, unweit vom Altar, hat der Künstler in drei Feldern Szenen aus der Wirksamkeit des hl. Klemens gemalt (Taf. 240)[1]. Obgleich von der obersten Szene nur die Hälfte erhalten ist, haben doch alle Interpreten auf Grund der zu den Füßen der vier Hauptpersonen stehenden Namen den Gegenstand erkannt: das Fresko vergegenwärtigte die Inthronisation des hl. Klemens durch den Apostelfürsten in Gegenwart der hll. Linus und Kletus. Wir können aber den Gegenstand noch schärfer bestimmen: das Fresko war eine genaue Darstellung dessen, was der *Liber pontificalis* aus dem Leben des



Fig. 179. Inthronisation des hl. Klemens.

hl. Petrus berichtet. Hiernach „ordinierte" der Apostel „zwei Bischöfe, den Linus und Kletus, welche die Seelsorge bei dem römischen Volke und den Fremden versahen, während der hl. Petrus dem Gebet, der Predigt und dem Unterricht des Volkes oblag". „Dieser", heißt es weiter unten, „konsekrierte den hl. Klemens zum Bischof, übergab ihm die Kathedra und die Leitung der gesamten Kirche, mit den Worten: Wie mir von meinem Herrn Jesus Christus die Oberleitung und die Gewalt, zu binden und zu lösen, übergeben wurde, so übergebe ich sie auch dir, damit du in der kirchlichen Leitung für die verschiedenen Ämter gleichfalls die geeigneten Persönlichkeiten ordinieren könnest, um nicht in die weltlichen

[1] Für den genaueren Platz der Malereien vgl. de Rossi, *Bullett.* 1870, Taff. IX—X, d.

Geschäfte verwickelt zu werden, sondern einzig und allein dem Gebet und dem Volksunterricht dich hingeben zu können."[1] Nach dem Verfasser der *Epistola Clementis ad Iacobum* fand die Inthronisation des hl. Klemens in der Kirche in einer feierlichen Versammlung statt; der Apostelfürst hielt bei der Gelegenheit eine Ansprache, in welcher er seinen nahen Tod verkündete: „Quoniam, sicut edoctus sum ab eo qui misit me, domino et magistro meo Iesu Christo, dies mortis meae instat, Clementem hunc episcopum vobis ordino, cui soli meae praedicationis et doctrinae cathedram trado ... Propter quod ipsi trado a Domino mihi datam potestatem ligandi et solvendi ...."[2] Diese Stellen führten mich zu der nebenstehenden Rekonstruktion der fehlenden Hälfte des Bildes (Fig. 179). Petrus, mit einem Fuß auf dem Schemel der Kathedra stehend, berührt mit der rechten Hand den Kopf des hl. Klemens, welcher sitzt und die Hände zum Gebet ausgebreitet hat. Während der Apostel das klassische Kostüm trägt, ist der Papst in außerordentlich reiche Gewänder und das heilige Pallium gekleidet, welch letzteres ihn als den Nachfolger des Apostels kennzeichnet. Linus und Kletus sind dagegen als einfache Bischöfe mit der Stola und dem Hirtenstab dargestellt. Jener ist nach vorn, dieser zu Klemens gewendet, nimmt also aktiv an der Zeremonie teil: er hält das Evangelienbuch, welches man auf das Haupt des Geweihten zu legen hatte, ein Brauch, der noch heute besteht. Da Kletus zum Halten des Buches beide Hände braucht, so muß er sich seinen Stab von einem Diakon tragen lassen. Um die Zeremonie feierlicher zu gestalten, haben sich noch zwei andere Bischöfe mit denselben Insignien, aber ohne Namen, sowie zwei Vertreter des römischen Adels eingefunden. Zweifellos war hinter der ersten Reihe der Personen auf beiden Seiten in der üblichen Weise die Menge angedeutet, welche sich versammelt hat, um der Inthronisation des „ersten Nachfolgers des hl. Petrus" beizuwohnen. Ich habe mich bei ihrer Wiedergabe nach den zahlreichen Beispielen gerichtet, die uns die erhaltenen Gemälde bieten; diesen ist auch die Architektur des Hintergrundes entlehnt. Für die Gesten des Apostels und des Kletus hielt ich mich an das fast gleichzeitige Fresko von Aquileja, auf welchem der Apostel den hl. Hermagoras zum Bischof weiht[3], und an die Miniatur des Pariser Kodex der *Homilien des hl. Gregor von Nazianz*, welche ebenfalls eine Ordination darstellt[4]; auf beiden Malereien hat der Konsekrierende die Rechte zum Redegestus erhoben und berührt mit ihr den Kopf des zu Weihenden. Ein drittes Beispiel liefert das von mir im Kloster der hl. Pudentiana unter einer Tünche entdeckte Fresko, welches ebenfalls eine Ordination vergegenwärtigt (Taf. 236): Paulus nimmt sie mit demselben Gestus an einem Mitglied der Familie des Pudens vor. Diese Beispiele müssen selbst den geringsten Zweifel an der Richtigkeit meiner Rekonstruktion verscheuchen. In dem wiederhergestellten Bilde sieht man einen neuen Beleg dafür, daß die Künstler des 11. Jahrhunderts, auf den alten Traditionen fußend, in der Vorführung von geistlichen Würdenträgern gern jedem die ihm zukommenden Insignien gaben.

[1] Ed. Duchesne I 118. [2] Ebd. 119, Anm. 11.
[3] Lanckoroński-Swoboda, *Der Dom von Aquileja* Taf. XX.
[4] Omont, *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale* Taf. XXV.

Hieraus allein hätten die Interpreten schließen müssen, daß auf dem Gemälde der Translation (Taf. 239,2) nur die Übertragung der Reliquien des hl. Klemens und nicht die des hl. Cyrill, wie man behauptet hat, dargestellt sein kann.

3. Szenen aus der Legende des hl. Klemens.

Die eben beschriebene Inthronisation des hl. Klemens leitet die Szenen ein, welche die *Passio* an dessen Wirksamkeit in Rom knüpft. Unmittelbar darunter ist die Messe des Heiligen dargestellt. In der Mitte steht der zelebrierende Papst, links der assistierende Klerus mit den Stiftern BENO und dessen Gemahlin Maria[1], welche mit der Gemeinde der Gläubigen der Messe beiwohnen. Der Zelebrant ist durch den in Kreuzesform geschriebenen Namen SCS CLEMENS PAPA gekennzeichnet. Er hat die Arme nach Orantenart ausgebreitet und trägt außer den gewohnten pontifikalen Gewändern den Manipel, der einem zum Streifen gefalteten Taschentuch gleicht, aber nicht von dem Vorderarm, sondern von der Hand herabhängt, also noch praktischen Zwecken dient. Das aufgeschlagene Buch mit den Grußformeln DomiNuS | VO | BIS | CVM—PAX DomiNI | SIT | SEM | PER VOBIs | CVM deutet an, daß auch hier die Feier der Messe kurz vor der Kommunion angelangt ist. Auf dem mit einem weißen Tuch bedeckten Altar steht ein Kelch, welcher einen viereckigen Fuß und zwei Henkel hat; nebenan liegt die Patene mit einem gekerbten Laib Brot[2]. Aus der dem Gottesdienst beiwohnenden Gemeinde ragen zwei Personen, Mann und Frau, hervor, welche mit ihren Namen bezeichnet sind: THEODORA und SISINIVS. Jene ist Christin, dieser Heide. Das häufige Sichentfernen zum Gottesdienst machte ihren Mann eifersüchtig. Eines Tages ging er ihr bis in die Kirche nach, wo er sie bei der Messe fand. Da er sich als Unbefugter in den Gottesdienst eingedrängt hatte, so wurde er zur Strafe „blind und taub". Von zwei Dienern begleitet, suchte er vergebens den Ausgang der Kirche, bis Theodora, durch einen Diener über den Vorfall unterrichtet, ihm den Weg wies[3].

Der assistierende Klerus besteht aus zwei Diakonen, welche die Stifter des Gemäldes, Beno und Maria, empfehlen, und aus zwei bärtigen Bischöfen mit Krummstäben. Der hinter Maria stehende Diakon schwingt mit der Rechten das Rauchfaß; in der Linken hält er die acerra, welche nicht wie auf dem Gemälde der Reliquienübertragung die Form eines Buches hat, sondern einer hohen Pyxis mit einem spitz zulaufenden, in einen Apfel endigenden Deckel gleicht. Bei beiden Diakonen hängt von dem rechten Vorderarm der Manipel von der nämlichen Form wie der des Papstes herunter. Die Eheleute opfern auf den mit einem besondern Tuch verhüllten Händen gewundene Kerzen. Den Hintergrund bildet das Innere

[1] Ihr Name ist zwar hier nicht beigeschrieben, aber aus dem Bild, das wir im nächsten Abschnitt behandeln werden, bekannt (Taf. 241).

[2] Man beachte, daß der Kelch auf dem Altare neben, nicht hinter der Patene steht. So verlangte es damals der in der römischen Kirche herrschende Brauch, wie Amalar in der zweiten, nach seiner Romreise (831) veranstalteten Ausgabe der Schrift *De ecclesiasticis officiis* bezeugt: „Haec in eis sunt quae a Romana sede accepi . . .: Calix in latere oblatae in altare componitur, non post tergum" (Migne, *PL* 105, 992). Diese Notiz verdanke ich Michel Andrieu.

[3] *Passio* 5—7, ed. Diekamp, *Patres apost.* II 55ff.

einer fünfschiffigen Basilika, von der auch die Tür mit dem aufgebundenen Vorhang gemalt ist. Unter dem Gemälde steht die Widmungsinschrift: EGO BENO DE RAPIZA CVM MARIA VXORe MEA PRO AMORE DEI ET BEATI CLEMENTIs PinGeRE feci, *Ich, Beno de Rapiza, habe dieses mit meiner Gattin Maria aus Liebe zu Gott und dem hl. Klemens malen lassen.*

In dem untersten Feld, welches von dem oberen durch einen schönen Fries getrennt ist, sieht man eine Szene, die sich im Hause des Sisinius zugetragen hat. Dieser erlangt auf das Gebet des hl. Klemens hin Gesicht und Gehör wieder, schreibt aber seine wunderbare Genesung magischen Künsten zu und befiehlt seinen Dienern, den Papst zu binden. Sisinius steht zu äußerst rechts und hat die Rechte zum Sprechgestus erhoben; er erteilt seine Befehle in jenen kräftigen, allgemein bekannten Ausdrücken, welche eines der ältesten Beispiele der italienischen Vulgärsprache sind. Drei Diener, alle mit dem Namen versehen, sind daran, eine schwarze Säule statt des Heiligen zu schleppen. Der mittlere, ALBERTEL, hat sich mit dem Oberkörper zurückgewendet und ruft dem letzten, CARVONCELLVS, der mit einer Stange die Säule nachschiebt, zu, daß *er mit der Stange zurück müsse:* CARVONCELLE FALITE DERETO COLO PALO; der erste hinwieder, COSMARI, hält den zweiten zum *Ziehen* an: TRAI; Sisinius endlich verlangt von allen dreien, daß sie *ziehen* sollen: .... TRAITE. Er und seine Diener halten nämlich die Säule für den hl. Klemens: so sehr hatte sie die *Härte des Herzens* verblendet: ob DVRITIAM CORDIS VESTRI SAXA TRAERE MERVISTIS, heißt es in den Beischriften, welche, wenn auch verändert, mit dem Vorfall selbst der *Passio* entnommen sind[1].

Die Gebete Theodoras führen die Bekehrung ihres Mannes herbei. Sisinius läßt sich von dem hl. Klemens unterrichten und wird mit seinem ganzen Anhang getauft. Als jedoch durch diese Taufe noch andere, darunter auch „Freunde des Kaisers", bekehrt werden, wird ein Volksaufstand hervorgerufen, welcher damit endet, daß der Kaiser den Papst in die an der Wüste gelegene Stadt Chersona verbannt[2]. Dort findet der Heilige „mehr als zweitausend Christen", welche um des Bekenntnisses willen zu Marmorarbeiten verurteilt waren, so daß sich ihm ein reiches Wirkungsfeld bietet. Als er schließlich der wasserarmen Gegend auf wunderbare Weise eine mächtige Quelle verschafft, da bekehren sich alle Einwohner. Dieses hatte schließlich sein Martyrium zur Folge: er wurde mit einem eisernen Anker, den man um seinen Hals band, ins Meer geworfen. Dadurch sollte verhindert werden, daß die Gläubigen in den Besitz seines Leibes kämen. Doch Gott bereitete ihm in der Tiefe des Meeres eine „marmorne Grabkapelle", in welcher auch der Anker verwahrt wurde. Alljährlich trat am Tage des Martyriums das Wasser so weit zurück, daß man sieben Tage hindurch trockenen Fußes in die Kapelle gelangen und den Gottesdienst feiern konnte.

Alles dieses wird gleichfalls in der *Passio* berichtet[3]. Von bildlichen Darstellungen aus dem Leben des Titulars in der Verbannung ist jedoch in der Basilika nichts zutage getreten, was bei dem ruinenhaften Zustand derselben nicht sonderlich auffallen darf. In der Vorhalle

[1] *Passio* 10, ed. Diekamp II 63. [2] Ebd. 12—19, ed. Diekamp II 65—73. [3] Ebd. 19—25, ed. Diekamp 73—81.

ist zwar noch ein Fresko erhalten; dieses knüpft aber erst an die Zeit nach dem Martyrium an. Es vergegenwärtigt das an einem Knaben in der Grabkapelle des Heiligen geschehene Wunder, welches uns Gregor von Tours überliefert hat[1].

4. Darstellung eines an einem Knaben geschehenen Wunders.

Eine Witwe hatte mit ihrem Söhnchen am Feste des hl. Klemens dem Gottesdienst in der Grabkapelle beigewohnt. Nach der Messe entfernte sie sich mit den übrigen, weil dann die Wogen wieder in ihr Bett zurücktraten und die Kapelle unter Wasser setzten. Da vermißte sie auf einmal mit Entsetzen ihren Sohn. Alles Suchen war vergebens: er mußte in der Kapelle zurückgeblieben sein. So war es auch. Ein Jahr später fand sie ihn unversehrt, so wie sie ihn verlassen hatte, wieder. Dieses Wunder hat uns der Künstler hier vorgeführt (Taf. 241). Seine Komposition zeigt, daß er mit den legendarischen Nachrichten wohl vertraut war. Man sieht links die an einem Bergabhang gebaute Stadt CERSONA, aus deren offenem Tor die Prozession mit dem an seinen Insignien kenntlichen Bischof an der Spitze auszieht; hinter diesem kommt ein Diakon mit dem Meßbuch, dann der übrige Klerus und das Volk, in der üblichen Weise angedeutet. Die Mutter, MVLIER VIDVA, ist dem Zuge zum Grabe des Heiligen vorausgeeilt, wo sie sich zum Beten niederwirft. Nach beendigtem Gebet findet sie den Sohn unversehrt neben dem Altar. „Da sie merkt, daß er in Schlaf versunken ist, weckt sie ihn eiligst auf, nimmt ihn in die Arme und frägt ihn unter Küssen, wo er denn das ganze Jahr über geblieben sei." Diese dem hl. Gregor entlehnten Worte beschreiben sehr gut die beiden Hauptmomente des Ereignisses. Die Mutter ist mit aufgelösten Haaren, dem klassischen Zeichen der Trauer, dargestellt. Glücklicherweise bediente sich der Maler nicht auch des andern Motivs zum Ausdruck der Trauer, welches er bei zwei weiter unten zu beschreibenden Gemälden, nicht zu ihren Gunsten, angewendet hat. Nach der *Passio* war die Grabkapelle ein „marmorner Tempel"[2]. Auf dem Fresko hat sie eine mehr phantastische Form; sie ist zum guten Teil von dem den Märtyrerleib bergenden Altar, der Hauptsache ausgefüllt. Nebenan liegt, so wie die *Passio* erzählt, der Anker. Der Altar ist mit schön gemusterten Tüchern bedeckt und hat zwei Leuchter mit Kerzen. Das übrige, Buch, Kelch usw., setzt der Maler bei den Klerikern der Prozession voraus; man sieht aber tatsächlich nur das Buch. An dem von einer Kuppel überdachten Ziborium sind zwei weiße Vorhänge befestigt und an Säulen aufgebunden, um den Blick auf den Altar nicht zu behindern. Hinter der Kapelle beginnt sofort das Meer, dessen Wasser nach uralter Weise durch geringelte Linien und eine Menge von Fischen und Polypen dargestellt ist; dann kommt das grüne Gestade, welches der blaue Horizont überragt. Das Ganze war von zwei kandelaberartigen Blumenstöcken eingerahmt, aus denen zu oberst zwei Stengel herauswuchsen. Nur der Blumenstock zur Rechten ist erhalten; die Stengel dagegen sind

[1] *De gloria martyrum* 35: Migne, *PL* 71, 737 f, ed. Arndt et Krusch (in *Mon. Germ. hist., Script. rer. Meroving.* I) 510 s.

[2] *Passio* 24, ed. Diekamp 78 f: „templum marmoreum", ναὸς μαρμάρινος.

noch beiderseits zu sehen; sie ziehen sich nach der Mitte zu und endigen in einer Blattvolute. Die erklärende Inschrift beschäftigt sich bloß mit der wunderbaren Erhaltung des *Knaben* (PVER), den *die vorauseilende Mutter unversehrt wiederfindet:* inteGER ECCE IACET REPETIT QVEM PRaEVIA MATER.

Der darunter sich hinziehende, von Vögeln belebte Fries ist durch das Medaillon mit dem Brustbild des Titulars unterbrochen. Der Heilige trägt die klassische Gewandung, hält in der Linken das Buch und macht mit der Rechten den Sprechgestus. Unter dem Medaillon steht in Kreuzesform die Inschrift: ME PRECE QVaERENTES ESTOTE NOCIVA CAVENTES, *Die ihr euch im Gebete an mich wendet, vermeidet alles, was euch (geistig) schadet.* Um den Heiligen gruppiert sich die Familie des Stifters: auf dem Ehrenplatz steht BENO, hinter ihm seine Tochter ALTILIA, geleitet von ihrer Erzieherin, deren Name mit den Buchstaben GE anfing; gegenüber stehen DOMNA MARIA und ihr Sohn PVERVLVS CLEMENS. Beno und Klemens bringen einfache Kerzen dar; Maria und Altilia solche, deren unterer Teil gerollt ist.

Rechts von dem Familienbild hat der Maler die Widmungsinschrift angebracht; dieselbe ist für uns insofern von Bedeutung, als sie die beiden Schlußworte, die unter den soeben besprochenen Malereien bloß in einigen Buchstaben gegeben sind, ganz ausgeschrieben bietet: † IN NOMI|NE DomiNI | EGO BENO | DE RAPIZA | PRO AMORE BEATI CLE| MENTIS | ET REDEMP|TIONE ANI|MAE meae PIN|GERE FE|CIT (sic), *Ich, Beno de Rapiza, habe aus Liebe zum hl. Klemens und zum Wohle meiner Seele dieses malen lassen.*

Auch das oberste Feld wird verschiedene Momente einer Episode, wenn nicht gar verschiedene Szenen, aufgewiesen haben. Dort erblickte man zweifellos den Engel, welcher auf dem Meeresgrund das Grabdenkmal errichtete, von dem die fragmentierte Inschrift spricht: [IN MARE] SV[BMERSVM] TVMVLVM PARAT ANGELuS ISTVM[1]. Wahrscheinlich war dort auch der Heilige vor dem „Praeses Clufidianus" und wie er „mit dem eisernen Anker um den Hals" ins Meer geworfen wurde zu sehen.

Die Fresken mit Darstellungen des Titulars umfaßten demnach Episoden aus seiner Wirksamkeit in Rom, ferner Wunder, welche nach seinem Martyrium geschahen, und die Übertragung seiner Reliquien durch die beiden Slavenapostel nach Rom. Zur Vervollständigung des Zyklus fehlen also nur die Wunder, welche die *Passio* dem hl. Klemens in der Verbannung zuschreibt. Diese dürften vielleicht auf der Wand des linken Seitenschiffs gemalt gewesen sein, wo alles mit dem Stuck zerstört ist. Aber auch in der Vorhalle würde man genügenden Raum dafür haben. Daß die Wunder überhaupt vorhanden waren, läßt sich wohl nicht in Abrede stellen, weil sie einen notwendigen Bestandteil der Ausschmückung der Basilika des Titulars bildeten. So besaß die Kirche des hl. Laurentius einen vollständigen derartigen Bilderzyklus, mehrere Szenen sogar in dreifacher Wiederholung. Einen mehr oder minder reichen Zyklus besaßen auch die übrigen Märtyrerkirchen,

[1] Die Ergänzungen stammen von de Rossi (*Bullett.* 1864, 5) und können dem Sinne nach richtig sein; die Worte dürften jedoch, nach den leider zu geringen Resten zu urteilen, anders gelautet haben.

bei denen noch eine Kontrolle möglich ist, wie diejenigen der hll. Petrus, Paulus, Cäcilia, Agnes usf. In unserem Falle dürfen wir die Vollständigkeit um so eher annehmen, als die lateinische *Passio* frühzeitig den Künstlern zu Gebote stand.

5. Szenen aus der Legende des hl. Alexius.

Die letzten Malereien, die noch zu besprechen sind, haben mit den übrigen keinen Zusammenhang. Sie stellen Szenen aus der von orientalischen Mönchen nach Rom eingeführten Legende des hl. Alexius dar.

Nach der anonymen lateinischen „Lebensbeschreibung des hl. Alexius", welche unseren Malereien zugrunde liegt, bekleidete der Vater des Heiligen, Euphemianus, das erste Amt im Palast des Kaisers; er war gerecht, sehr reich und dazu auch sehr wohltätig. Seine Frau, Aglae, entbehrte leider des Glückes der Kinder, „weil sie unfruchtbar war". Doch die vielen Almosen ihres Mannes bewirkten schließlich, daß Gott ihr einen Sohn schenkte. Die Eltern nannten ihn Alexius und gaben ihm eine vortreffliche Erziehung, namentlich in der Philosophie. Als er im heiratsfähigen Alter war, wählten sie ihm eine Braut aus kaiserlichem Geschlecht. Er aber verließ dieselbe am Tage der Vermählung, ging zu Schiff nach Laodicia und von dort zu Fuß nach Edessa, wo er sein Geld unter die Armen verteilte, sich wie ein Armer kleidete und an einer Muttergotteskirche von Almosen lebte. Die Eltern stellten inzwischen überall Nachforschungen an, um seinen Aufenthalt zu erfahren, aber umsonst. Die verlassene Braut blieb trotzdem im Hause zurück und wollte keinem andern ihre Hand geben. Während alles in tiefer Trauer war, setzte Alexius in Edessa das Büßerleben weiter fort, bis seine Heiligkeit ruchbar wurde. Da ging er nach Laodicia zurück, um sich zur See nach Tarsus zu begeben. Sein Schiff wurde jedoch nach Porto, dem Hafen von Rom, verschlagen. Er entschloß sich nun, in das väterliche Haus zurückzukehren, um dort womöglich als unbekannter Pilger zu leben. Unterwegs begegnete er seinem Vater, der mit einem zahlreichen Gefolge aus dem kaiserlichen Palast heimritt, und trug ihm seine Bitte vor.

Die Begegnung des Sohnes mit dem Vater bildet den Inhalt des ersten Teiles der Malerei (Taf. 242). Euphemianus, ein Greis mit reichem Haar und Vollbart, reitet einen mit roter Schabracke gedeckten und mit dem Brustriemen verzierten Schimmel; er erscheint als antiker Krieger in dunkelblauen Tricots, niedrigen Schuhen, einem engärmeligen Hemd, einer Obertunika, dem Brustpanzer und einer mit dem Tablion und einem Achselzierfleck geschmückten Chlamys. Es folgen ihm, gleichfalls zu Pferd, zwei bartlose Edelleute, welche die gleichen, nur andersfarbigen Gewänder tragen; einer hält in der Rechten das gezückte Schwert. Von rechts nähert sich Alexius, in einer weißen, durchsichtigen Talartunika und mit dem Pilgerstab in der Linken sowie der umgebundenen Pilgertasche ausgerüstet. Er hat im Ausschreiten die Rechte erhoben und ausgestreckt, hat einen kurzen blonden Bart und lange, bis auf die Schultern herabfallende Haare von der nämlichen Farbe. Sein Name, S ALEXIVS, ist auf dem Wege zwischen den Füßen geschrieben; von dem des Vaters ist nur der Endbuchstabe S

neben dem linken Hinterhuf des Schimmels erhalten. Im Hintergrund sieht man den linken Flügel des elterlichen Palastes, in welchem die Braut vereinsamt, aber in schöne Gewänder gekleidet dasitzt; sie blickt träumend in die Ferne, ohne die Nähe ihres Bräutigams zu ahnen. Neben dem Hause steht ein Strauch mit gelben und roten Früchten.

Euphemianus *erkennt* seinen Sohn *nicht wieder, der ihn um Erbarmen anfleht:* † NON PATER AGNOSCIT MISERERI QVI SIBI POSCIT. Er gewährt jedoch die Bitte, nimmt den armen Pilger in sein Haus auf und gibt ihm einen Diener, der nur für ihn zu sorgen hat. Das Essen soll er von seiner eigenen Tafel bekommen; und um ihn stets beim Ein- und Ausgang sehen zu können, läßt er ihm im Atrium ein Bett aufstellen.

Alexius lebte nun als Pilger siebzehn Jahre im elterlichen Hause, von der Dienerschaft verhöhnt und verspottet, was er geduldig ertrug. Als er sich dem Tode nahe fühlte, verlangte er von dem ihm zugeteilten Diener Feder, Tinte und Papier und schrieb einen „kurzen Lebenslauf". Eines Sonntags hörte man nach dem Hochamt in der Kirche eine Stimme vom Himmel rufen: „Venite ad me omnes, qui laboratis et onerati estis, et ego reficiam vos", „Kommt zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid, und ich will euch erquicken."[1] Die Stimme erschallte abermals, und diesmal mit dem Befehl, „den Mann Gottes zu suchen, der für Rom beten würde". Als man diesen nicht findet, gibt die Stimme das Haus des Euphemianus als Aufenthaltsort des neuen Heiligen an. Darauf begaben sich die Kaiser Arkadius und Honorius mit dem Papst Innocenz zu Euphemianus, der natürlich keine Ahnung hat, wer der „Mann Gottes" in seinem Hause sein könne. Schließlich verfällt man auf den Pilger. Alexius war aber schon verschieden. Sein Antlitz leuchtete wie das der Engel Gottes, und in seiner Hand hielt er ein „kurzes Schreiben". Euphemianus wollte es ihm aus der Hand nehmen, aber es gelang ihm nicht. Nun gingen auch die Kaiser und der Papst hinein. Letzterer brachte das Schreiben ohne alle Schwierigkeit an sich und ließ es von Ethius, dem Archivisten der römischen Kirche, vorlesen.

So weit reicht der zweite Teil der Malerei. Der Künstler nahm jedoch nicht alle erwähnten Persönlichkeiten in seine Komposition auf, sondern begnügte sich, da es sich um einen Heiligen handelte, mit dem Papst und dessen Gefolge. Dieser heißt nicht Innocentius, sondern BonifatiuS, wie der Anfangs- und Endbuchstabe des Namens beweisen, welcher zwischen den Füßen geschrieben war. Der Papst hat sich über den Toten gebeugt, hält in der Linken das gerollte Schriftstück und macht mit der Rechten den Sprechgestus. Er ist mit allen pontifikalen Gewändern bekleidet, welche er bei dem feierlichen Hochamt anhatte. Hinter ihm steht der das Prozessionskreuz tragende Diakon mit dem übrigen Klerus. Der Heilige, S̄ ALEXIVS, liegt auf seinem Todesbett ausgestreckt da; er ist in eine nur den Oberkörper sichtbar lassende Decke eingehüllt und hat die Pilgertasche umgehängt. Das Bettgestell ist, wie so oft, nicht gemalt. Hinter Alexius steht der überraschte Vater, welcher den wahren Sachverhalt noch nicht kennt; denn der *Papst hält* noch das *Schriftstück*

[1] *Mt* 11, 28.

mit dem *kurzen Lebensabriß* des Heiligen in der Hand: PAPA TENET CARTAM VITAM QVaE NVNTIAT ARTAM.

Nach dem Verlesen des Schriftstückes erfolgt die Katastrophe. Euphemianus wird ohnmächtig; kaum wieder zu sich gekommen, reißt er sich die grauen Bart- und Kopfhaare aus und zerkratzt sich das Gesicht. Nicht geringer ist der Schmerz der Mutter: wie eine Löwin, die sich aus dem Fangnetz befreit hat, stürzt sie mit offenen Brüsten zu ihrem toten Sohn und bricht, wie Euphemianus, in laute Klagen aus, indem sie sich dabei die Haare ausrauft. Die Braut endlich eilt in einem grauen Gewand und mit aufgelösten Haaren herbei und umarmt unter Tränen den Bräutigam, sein Antlitz mit Küssen bedeckend.

Dieses brachte der Künstler im dritten Teil seines Gemäldes zur Darstellung. Über die verschiedenen Gebärden des Schmerzes haben wir schon oben (S. 123f) gehandelt. Der Papst macht mit der Rechten den Sprechgestus und hält in der Linken das aufgerollte Schriftstück, in welchem aber der dem Matthäusevangelium entlehnte Spruch, nicht der „kurze Lebensabriß" des Heiligen zu lesen ist. Hinter ihm steht sein Gefolge. Alexius ist auf einem kostbaren Paradebett aufgebahrt und mit einer Prachtdecke ähnlich der des hl. Klemens auf dem Translationsbilde zugedeckt. Der Hintergrund eröffnet einen Blick auf das Innere des durch vier Hängelampen erleuchteten Palastes.

Nach unten ist das Fresko von einer eleganten Fries- und Sockelmalerei, nach oben von einem Gemälde umrahmt, welches nur in seiner unteren Hälfte erhalten ist und den zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel (S̄ MICHAEL, S̄ GABRIEL) und den hll. Klemens und Nikolaus I. (S̄ CLEMENS, S̄ NYKOLAVS) thronenden Heiland darstellte. Die beiden Päpste nahmen ihre typische Haltung ein, die Erzengel schwangen mit der einen Hand das Rauchfaß und hatten in der andern vermutlich den Weihrauchbehälter, wenn diese nicht in Brusthöhe erhoben und mit der offenen Fläche dem Beschauer zugewendet war. Christus endlich saß auf einem goldenen Gemmenthron, hielt in der Linken ein aufgeschlagenes Buch und machte mit der Rechten den Redegestus.

Die Fries- und Sockelmalereien gehören zu den schönsten mittelalterlichen Dekorationsstücken. Im Fries herrscht die Rosette vor, welche, auf die Hälfte reduziert, die Form eines Akroterion angenommen hat; sie ist jeweils von elegant gewundenen Stengeln eingeschlossen und wechselt mit Blattornamenten ab. Der Sockel ist durch breite, im rechten Winkel sich schneidende Stäbe in rautenförmige Felder eingeteilt, von denen nur drei vollständig sind. In den Feldern sieht man abgeschnittene Zweige mit roten und gelben Äpfeln, in vieren außerdem Goldfasane und in dem mittleren eine gefüllte Fruchtschale. Die sich kreuzenden Trennungsstäbe sind geschweift und mit Rosetten, spitzen Blätterbüscheln und Sternblumen verziert.

6. Darstellungen von Heiligen.

Auch die Schmalseiten der Wände bekamen Malereien. Man wählte dafür kleinere Gegenstände. Auf der Wand mit der Messe des hl. Klemens wurde zu oberst ein nicht-römischer

Diakon, S ANTONINVS, in dem mittleren Feld Daniel in der Löwengrube (SCS DANIHEL), und zu unterst fünf Löwen abgebildet (Taf. 239, 3). Von der Gestalt des hl. Antoninus ist nur die untere Hälfte erhalten. Wer er war, wissen wir nicht, da kein Diakon dieses Namens bekannt ist. Um den Heiligen als Nicht-Römer kenntlich zu machen, gab ihm der Maler die schmalärmelige Talartunika und das von der linken Schulter herunterhängende Orarium. Daniel trägt sich wie ein mittelalterlicher Edelmann; er hat nach Orantenart die Arme zum Gebet erhoben und ist mit dem Nimbus ausgezeichnet. Die zwei ihn umgebenden Löwen füllen den Raum sehr malerisch aus; sie sind zutraulich geworden und haben ihren Kopf zu den Füßen Daniels gesenkt, als wollten sie ihm ihre Verehrung bezeigen.

Die Schmalseite der Wand mit den Szenen des hl. Alexius enthält zu oberst ein kleines Bruchstück von der Gestalt des hl. Ägidius (SCS EGIDIVS), der eine stahlblaue Tunika und ein Skapulier von derselben Farbe hatte (Taf. 239, 1). Gemeint ist der Abt Ägidius, welcher in Gallien ein Kloster stiftete, im Jahre 721 starb und nach seinem Tode sehr verehrt wurde. In dem Felde unter ihm wirkt der hl. Blasius (S BLASIVS) das bekannte Wunder, indem er den Knaben von der Fischgräte befreit: er berührt mit der linken Hand dessen Kehle und macht mit der Rechten den Sprechgestus, genauer gesagt, das mit Sprechen verbundene Kreuzzeichen. Die Heilung ist demnach so dargestellt, wie sie in der *Passio* erzählt wird: „Der hl. Blasius legte dem Knaben die Hände auf, bezeichnete dessen Kehle mit dem Kreuzzeichen und betete: Herr Jesus Christus" usf. „Kaum hatte er das Gebet beendet, gab er den Knaben der Mutter gesund zurück."[1] An der letzteren hat der Maler die Hauptgebärden der Trauer angebracht, um ihren großen Schmerz zu schildern; denn der Sohn „rang mit dem Tode" und war „ihr einziges Kind". Um so glänzender stand der Märtyrer da. Aus diesem Grunde mag er auch von dem Maler mit dem heiligen Pallium ausgezeichnet worden sein, obgleich er bloß Bischof von Sebaste war.

In dem untersten Feld sieht man einen Wolf ein Schweinchen im Rachen davontragen. Dadurch werden wir an eine andere Seite der Macht des hl. Blasius erinnert: er war ein großer Tierfreund und wurde deshalb von den Gläubigen angerufen, sobald ihre Haustiere sich in irgend einer Not befanden.

Die Malereien der zwei mittleren Felder mit den Darstellungen Daniels und des hl. Blasius sind, weil mehr geschützt, am besten erhalten. Die oberen mit den hll. Ägidius und Antoninus wurden verstümmelt, als man die Wände abschnitt und die Basilika mit Schutt ausfüllte, um darüber die mittelalterliche zu bauen. Dieses geschah, wie oben (S. 516) gesagt wurde, in den zwanziger Jahren des 12. Jahrhunderts. Die in dem VII. Abschnitt besprochenen Fresken dürften wohl einige Jahrzehnte früher ausgeführt worden sein, als man noch Hoffnung hatte, die von den Normannen beschädigte Kirche wieder für den Gottesdienst brauchbar zu machen. Wir haben sie demnach in die Wende des 11. zum 12. Jahrhundert versetzt. Mit dieser Datierung harmonieren die Malereien von S. Croce, welche sich als eine direkte Fortsetzung derjenigen von S. Clemente erwiesen haben.

[1] *Acta SS. Boll.* I Febr. 337.

Zehntes Kapitel.

Basilika des hl. Paulus.

Die Basilika, welche Konstantin über dem Grabe des hl. Paulus „auf Eingebung des Bischofs Silvester gebaut hatte“[1], erwies sich bei der stets wachsenden Verehrung, welche die Gläubigen zu dem Apostelgrab hatten, als viel zu klein. Schon nach einigen Jahrzehnten mußte eine neue errichtet werden. Die Initiative scheint von dem abendländischen Kaiser Valentinian II. wohl auf Bitten des Papstes Siricius ausgegangen zu sein. Der an Sallustius, den Stadtpräfekten von Rom, im Jahre 386 erlassene Befehl zum Bau der Kirche ist von Valentinian II., Theodosius und Arkadius unterzeichnet. Unter den Gründen, die den Neubau veranlaßt hätten, wird ausdrücklich der große Zudrang der Gläubigen zum Grabe des Heiligen („pro quantitate conventus amplificare“) erwähnt. Der Präfekt solle die Sache mit dem „ehrwürdigen Priester (Siricius)“ beraten[2] und den Beschluß dem Senat und Volk („magnificentissimo ordini et christiano populo“) mitteilen. Terrainschwierigkeiten seien einfach zu beseitigen; die Architekten dürften im Interesse des Gelingens des Baues alle Veränderungen vornehmen, „ne ulla inaequalitas splendorem fabricae amplificentioris oblimet“[3]. Der Erfolg entsprach den Wünschen der Kaiser. Die Basilika war wie diejenige des Apostelfürsten fünfschiffig und übertraf diese sogar noch an Größe. Um ihr unter Wahrung der Lage des Apostelgrabes eine solche Ausdehnung geben zu können, erhielt sie eine der ursprünglichen entgegengesetzte Orientierung: während die konstantinische mit dem Eingang nach Osten lag, war jetzt die Fassade nach Westen gerichtet, so daß das Langhaus sich ungehindert zum Tiber hin ausdehnen konnte. Der Bau wurde, nach der bald zu erwähnenden Inschrift, erst von Honorius, also nach 395, vollendet[4].

Über die Ausschmückung der konstantinischen Grabkirche fehlt uns jede Nachricht. Die neu errichtete, großenteils schon von Leo I. umgebaute Basilika besaß so viele Mosaiken, Malereien und Skulpturen, daß der Brand vom Jahre 1823 in ihr nicht allein eine altehrwürdige Kirche, sondern ein wahres Museum von altchristlichen und vornehmlich mittelalterlichen Kunstschätzen zerstörte. Prudentius, welcher die eben fertig gewordene Basilika in ihrem ersten Farbenglanz sah, ist von ihrer reichen Ausschmückung geblendet;

[1] *Liber pontificalis* ed. Duchesne I 178; ed. Mommsen I 60.

[2] Die Mitwirkung des Papstes bezeugt noch heute die auf dem Ende des Schaftes einer Cipollinsäule eingemeißelte Inschrift: SIRICIVS EPISCOPVS $\frac{P}{\Lambda|\omega}$ TOTA MENTE DEVOTVS. Faksimile bei Grisar, *Geschichte Roms* I 284. In der Mitte der Säule waren noch die Worte EPISCOPVS DEVOTVS wiederholt. Vgl. Moroni, *Dizionario* XII 206.

[3] *Epistulae imperatorum, pontificum,* ed. Otto Günther in *Corpus script. eccles. vindob.* XXXV, I, 46 f.

[4] Demnach kann mit dem in der Basis der in Anm. 2 erwähnten Cipollinsäule eingemeißelten Datum — 18. November 390 — nicht die Einweihung der Basilika gemeint sein.

er spielt aber nur in einem allgemeinen Ausdruck auf ihre Mosaiken und Malereien an[1]. Von den hier in Betracht kommenden Denkmälern haben bloß wenige den Brand überdauert: es sind die Mosaiken der Apsis, des Triumphbogens und der Fassade, sowie einige Porträts von Päpsten. Diese Reste wurden bei der Restaurierung zum Teil ganz unglaublich entstellt. Glücklicherweise sind wir in der Lage, mit Hilfe von älteren Kopien eine annähernd genaue Vorstellung von dem ursprünglichen Zustand der Denkmäler zu gewinnen.

§ 1. Mosaiken der Apsis.

Obgleich der Befehl zum Neubau, wie gesagt, die Namen der drei Kaiser trägt, müssen sich, nach der musivischen Weiheinschrift der Basilika zu schließen, Theodosius und Honorius daran in einem hervorragenderen Maße beteiligt haben; denn ersterer erscheint als derjenige, der das Werk begonnen, und der zweite als der Vollender desselben: THEODOSIVS COEPIT PERFECIT HONORIVS AVLAM : DOCTORIS MVNDI SACRATAM CORPORE PAVLI[2]. Diese aus den alten Sammlungen bekannte Inschrift dürfte schon in früher Zeit zerstört worden sein. Ciampini konnte trotz allen Suchens keine Spur von ihr entdecken[3]; sie wurde also nach seiner Zeit erneuert und auf den Triumphbogen versetzt, wo sie noch heute ist. An sich wäre der Platz für sie nicht ungeeignet; aber man nimmt jetzt nach de Rossis begründeter Ansicht an, daß sie sich ursprünglich in der Apsis befunden habe[4]. Der Hauptgrund zu dieser Annahme besteht in ihrem Verschwinden seit dem Mittelalter, was mit der Erneuerung des Apsismosaiks durch Honorius III. trefflich zusammenfällt.

Über das theodosianische Mosaik besitzen wir keine direkten Nachrichten. Seine erste Ausbesserung erhielt es wohl schon unter Symmachus (498—514), welcher dem *Papstbuch* zufolge die „den Ruin drohende Apsis renovierte“[5]. Es entzieht sich indes jeglicher Beurteilung, inwieweit das Mosaik in Mitleidenschaft gezogen wurde. Ebenso ist es ungewiß, ob es bei den Restaurierungen der Kirche unter Leo III. (795—816) und Innocenz II. (1130—1143) in Frage kam; jener besserte die durch ein Erdbeben, dieser die durch einen Brand angerichteten Schäden aus[6]. Das alte Mosaik existierte noch unter dem Pontifikat Innocenz' III. (1198—1216), welcher nach Vollendung des Apsismosaiks in S. Peter seine Fürsorge demjenigen von S. Paul zuwendete und eine Geldsumme dafür auswarf: „item pro musivo eiusdem basilicae (s. Pauli) centum libras et XVII uncias auri.“[7] Es scheint indes, daß das Geld für andere Zwecke verausgabt wurde; denn von Honorius III. (1216—1227) heißt es, daß er „die Tribuna und den vorderen Teil der Kirche des hl. Paulus erbaute“[8]. Von ihm stammt also das Apsismosaik. Dasselbe hat den Brand der Kirche überdauert.

[1] *Peristeph.* XII 47 f: Migne, *PL* 60, 565: „Regia pompa loci est: Princeps bonus has sacravit arces, Lusitque (= pinxit) magnis ambitum talentis.“

[2] De Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 28. Man beachte das Wort *aulam*, welches sich auf das Gebäude bezieht.

[3] *Vetera monim.* I 229 f.

[4] De Rossi, *Musaici* Fasz. XV—XVI, fol. 2v.

[5] *Liber pontificalis* ed. Duchesne I 262; ed. Mommsen 124.

[6] A. a. O. II 9; Watterich, *Vitae summorum pontiff.* II 179; bei Muratori, *Rerum italic. scriptores* II 436.

[7] *Gesta Innocentii III*, in Angelo Mai, *Spicilegium Romanum* VI 302.

[8] *Liber pontificalis* II 453.

Wir bringen es in Ermanglung eines Besseren nach Nicolais Kopie (Fig. 180)[1]. Der Name HONO|RIVS PP|·III erglänzt noch heute neben und unter der Gestalt des knienden Papstes[2] und ein drittes Mal auf der höchsten Stelle des Bogens, die im Altertum gewöhnlich dem Monogramm Christi vorbehalten war. Unten läuft in einer Zeile eine in Wortspielen sich ergehende Inschrift, aus welcher wir erfahren, daß der Papst vor der Vollendung des Mosaiks starb und daß dem Abt Johannes die Ehre zufiel, es zu beendigen: † TOTIVS ORBIS HONOR QVOD HONORIVS ARTIS HONORE PAPA PRIVS FECIT FVLGET FVLGENTE DECORE ABBAS POST PAPAM QVEM CHRISTVS



Fig. 180. Apsismosaik in S. Paul.

AD ALTA VOCAVIT OMNE IOANNIS OPVS MIRA PIETATE BEAVIT. Die Arbeit wurde von venetianischen Mosaizisten ausgeführt und muß wenigstens zehn Jahre gedauert haben; denn am 23. Januar 1218 erbat sich gemäß einem von Dom Gregorio Palmieri gefundenen Briefe Honorius von dem Dogen von Venedig zu dem schon erhaltenen noch „zwei weitere in der musivischen Kunst erfahrene Meister". Der uns interessierende Passus lautet: „Ad hec nobilitati tue gratias referentes de magistro quem nobis misisti pro mosaico opere in beati Pauli ecclesia faciendo, rogamus devotionem tuam quatenus, cum ipsum tante sit magnitudinis quod per illum non possit citra longi temporis spatium consumari, duos alios in iam dicti operis arte peritos nobis destinari procures; ut et liberalitati tue grates reddere teneamur, et tu per hoc specialiter desiderandum ipsius gloriosissimi apostoli patrocinium assequaris."[3]

[1] Die erste Kopie in Umrissen veröffentlichte Ciaconio, *Vitae pontiff.* I 660; die erste farbige de Rossi, *Musaici* Fasz. XIX—XX.

[2] De Rossi a. a. O. fol. 1.

[3] *Notizie storiche sull' abside della basilica Ostiense tolte dal Regesto di Honorio III,* in Armellinis *Cronachetta mensuale* 1883, 191 f; de Rossi, *Bullett.* 1883, 97; desselben *Musaici* Fasz. XIX—XX, fol. 1v.

Seit Palmieris Entdeckung hat man sich, und mit Recht, daran gewöhnt, das Apsismosaik als das Non-plus-ultra der byzantinischen Kunst in Rom zu betrachten: „Cette mosaïque a une saveur byzantine des plus accusées", schreibt Eugen Müntz[1]. Wenn man aber deshalb das ursprüngliche, an dessen Stelle es kam, für „verloren" hielt, so ist man etwas zu weit gegangen. Wie in andern Fällen wird auch hier ein näheres Eingehen auf die Komposition die altchristlichen Bestandteile von den mittelalterlichen auszuscheiden vermögen.

Als Schwesterkirche von der des hl. Petrus mußte die Basilika des Heidenapostels einen in der Hauptsache ähnlichen Apsisschmuck wie diese erhalten. Wir sehen denn auch, daß das Mosaik in zwei ungleiche Hälften abgeteilt ist, und daß in der oberen die nämlichen Hauptpersönlichkeiten, um Lukas und Andreas vermehrt, vorgeführt sind. Christus sitzt auch hier auf einem lehnenlosen Sessel, der mit einem Polsterkissen und der Trittbank versehen ist; er hat die Rechte zum Redegestus erhoben und hält in der Linken ein aufgeschlagenes Buch. Die Apostel haben dagegen aufgerollte Spruchbänder, Petrus außerdem noch zwei Schlüssel. In seiner Rolle steht das gewohnte Bekenntnis; in der des Paulus die Worte: † IN NOMINE | IHV̄ OmNE | GENV FLE|CTATVR CA|ELESTIVM TERrESTRIVM ET | INFERNORVM, *Im Namen Jesu sollen sich beugen die Knie derer, die im Himmel, auf der Erde und unter der Erde sind*[2]. Bei Lukas liest man die auf Paulus bezügliche Stelle: SAVLus · AVTem · Con|VALESCE|BAT · ET ConFV|NDEBAT · IVD|aE OS · AFFI|RMAnS · QuoniaM | HIC Est X̄P̄C̄, *Saulus aber erstarkte immer mehr und beschämte die Juden, indem er dartat, daß dieser der Christus sei*[3]. Die Andreasrolle endlich knüpft an die letzten in den apokryphen *Acta Andreae* erzählten Augenblicke des Apostels an und sagt, *daß der selige Andreas, der Diener Gottes, da er am Kreuze hing, zu dem Herrn Jesus Christus betete:* BEATVS | ANDREAS DVm PENDERET | IN CRVCE | DEPRECABA | TVR DomiNVm | IESVm CHRISTVm[4].

Der Heiland hatte auf dem Mosaik von S. Peter ein geschlossenes Buch, was dem etwas höheren Alter des Bildes entspricht. Hier hält er wie in der gleichzeitigen Apsis von S. Pudenziana ein geöffnetes Buch, in welchem die Worte: VENI|TE BE|NEDIC|TI PA|TRIS | MEI | PER|CIPI|TE RE|GNVM · Quod · Vobis · Paravi · | Ab · Origine · Mundi, *Kommet, ihr Gesegnete meines Vaters! besitzet das Reich* usf., geschrieben sind. Diese an die Erwählten des letzten Gerichtes gehende Einladung beweist, daß man bei der Wiederherstellung des Mosaiks die ursprüngliche Komposition nicht mehr richtig verstand oder sie absichtlich ändern wollte. Der Fall ist sehr instruktiv. In der Mitte der unteren Zone sehen wir den Thron mit dem Gemmenkreuz, welchen die venetianischen Künstler durch die Hinzufügung der Leidenswerkzeuge in die griechische Etimasia verwandelt haben. Außer dem stellten sie vor dem Throne fünf unschuldige Kinder dar: HI Sancti INNOCENTES[5],

[1] *L'ancienne basilique de Saint-Paul-hors-les-murs*, in *Revue de l'art chrétien* 1898, 17.

[2] *Phil* 2, 10 [3] *Apg* 9, 22.

[4] Die *Acta Andreae* (14, in Tischendorfs *Acta apostolorum apocrypha* 127 f) bringen den Wortlaut des Gebetes.

[5] Gemäß *Offb* 14, 4 f.

die wir später auf Weltgerichtsbildern, aber neben dem Altar, nicht neben dem Thron, antreffen werden[1]. Durch diese sonderbare Zusammenschweißung von so heterogenen Elementen konnte selbstverständlich nur ein Zwitterding entstehen, das seinen Zweck vollständig verfehlen mußte. Kein Mensch, der das Mosaik betrachtet, ahnt denn auch, daß Christus hier als Weltenrichter fungieren soll.

Neben den Unschuldigen knien zwei Persönlichkeiten, welche sich um das Mosaik besondere Verdienste erworben zu haben scheinen: rechts IOHannes CAITANVS ABBAS, links ADINVLFVS SACriSTA. Der Papst Honorius hat sich zu den Füßen Christi geworfen; er ist von gleich winziger Gestalt wie die beiden Genannten, war auf dem Original bartlos und trug den vollen päpstlichen Ornat[2]. Die Stelle der Unschuldigen nahm in der theodosianischen Komposition wahrscheinlich das Lamm Gottes auf dem Hügel mit den Evangelienströmen und den zwei trinkenden Hirschen ein. Diese Gruppe finden wir im Lateran, in S. Peter und S. Maria Maggiore; sie wird daher auch hier abgebildet gewesen sein. Die Anbringung des *Gloria* wie auch seine Verteilung unter die einzelnen Apostel und die zwei zu beiden Seiten der Etimasia stehenden Engel[3] ist eine Spielerei, die mit der Gediegenheit des alten Mosaiks seltsam kontrastiert und sich dadurch als spätere Zutat erweist. Die Apostelgestalten haben ihre Namen mit vorgesetztem Sanctus und sind auf Nicolais Kopie folgendermaßen angeordnet: BARNABAS, THADDAEVS, IACOBVS, MATHaeVS, PHILIPPuS, IOHanneS, IacoBVS, BARTHOLOMEVS, THOMAS, SIMON, MATIAS und MARCVS. Die Aufnahme des Barnabas, des Mitarbeiters des hl. Paulus, kann ebensowenig befremden wie die des Evangelisten Lukas, der als Reisebegleiter und Geschichtschreiber des Heiligen sogar in die Hauptgruppe aufgenommen wurde. Die Art, wie sämtliche Gestalten ihr Spruchband bei dem nicht ganz aufgerollten Teile halten, ist antik und kehrt beispielsweise auf der neapolitanischen Gesetzesübergabe (Taf. 32) wieder.

Den Scheitel der Apsis füllt eine Muschel, wie in der Basilika des hl. Petrus, was die Ursprünglichkeit dieses Ornamentes verbürgen dürfte. In den beiden Ecken steht je eine mit Früchten behangene Dattelpalme, während die Gestalten der unteren Hälfte abwechselnd durch Palmen und Pinien (?) getrennt sind. Die Ebene, auf der sie stehen, ist in beiden Hälften durch eine Menge Blumen belebt, zwischen denen sich allerlei Vögel tummeln. Dieses dekorative Beiwerk der klassischen Kunst, welches unser Mosaik in ein verwandtschaftliches Verhältnis zu den ältesten Apsiskompositionen rückt, tritt hier bereits stark zurück, um schließlich ganz zu verschwinden. Schon die Mosaizisten Leos I. ließen es beiseite; es fehlt auch in S. Cosma e Damiano, S. Teodoro, S. Venanzio und auf allen späteren

[1] Da die Anwesenheit der Unschuldigen durch die Etimasia genügend begründet ist, so darf de Rossis Hinweis auf die Möglichkeit von Reliquien der Unschuldigen (*Musaici* Fasz. XIX—XX, fol. 3) als überflüssig betrachtet werden.

[2] Auf der Kopie von Nicolai (unsere Fig. 180, S. 550) ist der Papst bärtig und entbehrt des heiligen Palliums, was zwei offenbare Ungenauigkeiten sind.

[3] Die Engel fehlen auf Nicolais Kopie, sind aber sowohl von Panvinio als auch durch das Original selbst bezeugt. Vgl. *Cod. vat. lat.* 6780, fol. 47; de Rossi *Musaici* Fasz. XIX—XX, fol. 2.

Mosaiken. Die Künstler Honorius' III. haben es also auf dem Original vorgefunden. Als ursprüngliche, aber stark veränderte Bestandteile sind endlich auch die beiden Einfassungsborten mit den Pflanzenvoluten aufzufassen, welche bei der äußeren aus zwei Gefäßen, bei der inneren aus Akanthusbüschen herauswachsen.

Die Mosaizisten Honorius' III. haben demnach das aus dem 4. Jahrhundert stammende Original etwas weniger getreu kopiert, als es ihre Vorgänger in S. Clemente und S. Peter und ihre Nachfolger im Lateran und in S. Maria Maggiore getan haben. Ihre Absicht, der ursprünglichen Komposition, welche Christus zwischen den Aposteln im Paradies thronend darstellte, die Idee des Weltgerichtes aufzupfropfen, mußte scheitern, weil sie dieselbe durch einen, wenn auch nicht gewollten, so doch faktischen Irrtum zu erreichen suchten; der Irrtum selbst macht aber die Kopie insofern wertvoller, als er dazu beiträgt, das Original besser zu erkennen.



Fig. 181. Petruskopf aus dem Apsismosaik.

Aus der weiteren Existenz des Mosaiks Honorius' III. heben wir hervor, daß Klemens XII. (1730—1740) den Plan zu einer Restaurierung desselben faßte, daß ihn aber erst der Nachfolger, Benedikt XIV., zur Ausführung brachte[1]. Eine Inschrift, welche im Jahre 1749 zum Andenken daran gesetzt wurde, meldet, daß der Papst *das von den Unbilden der Zeit arg mitgenommene Apsismosaik mit einem ungeheuren Kostenaufwand ausbessern ließ:* INSIGNE OPVS MVSIVVM HONORII PAPAE III STVDIO OLIM CONSTRVCTVM TEMPORISQVE INIVRIA PENE ATTRITVM INGENTI AERE CONLATO INSTAVRARI CVRAVIT[2]. Wenn man bedenkt, wie man damals mit den altchristlichen und mittelalterlichen Monumenten verfuhr und dazu die letzte Restaurierung nach dem Brande in Erwägung zieht, so begreift man, daß das Mosaik, die beiden Engel und die Apostel Johannes und Bartholomäus ausgenommen, ein ganz modernes Aussehen hat.

Bei der Restaurierung unter Benedikt XIV. wurden vier Vögel und drei Apostelköpfe aus dem Mosaik herausgeschnitten und dann aus unbekannten Gründen nicht wieder eingesetzt. Von den Köpfen zeigt der große unverkennbar die Züge des hl. Petrus (Fig. 181); die zwei kleinen stammen von den Aposteln der unteren Reihe, der eine von der linken (Fig. 182), der andere von der rechten Hälfte (Fig. 183); beide sind bärtig, lassen sich aber nicht identifizieren. Die Vögel sind zumeist mit Picken beschäftigt; einer ist daran, einer

[1] Nicolai, *Basilica di S. Paolo* 29.

[2] Nicolai a. a. O. 258. Die Kosten beliefen sich auf 17 000 Golddukaten. Vgl. Furietti, *De musivis* 111, der auch die daran beteiligten Künstler nennt.

Schlange in den Kopf zu beißen. Sowohl die Vögel als auch die Köpfe befinden sich jetzt in dem Raume vor der Sakristei, da wo sie schon vor dem Brande waren[1].

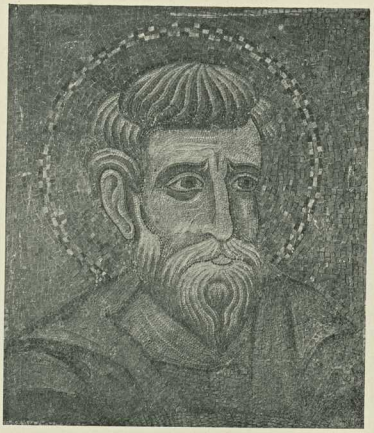


Fig. 182. Apostelkopf aus dem Apsismosaik.

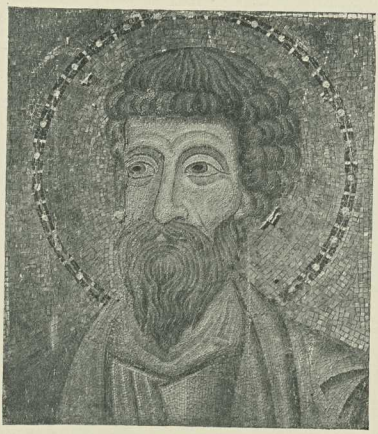


Fig. 183. Apostelkopf aus dem Apsismosaik.

§ 2. Darstellungen aus dem Leben des hl. Paulus.

Wie in der Basilika des hl. Petrus die Apsiswand Mosaiken mit Szenen aus dem Leben dieses Apostels enthielt, so sah man auch hier in dem übrigen Teil der Apsis Darstellungen „aus der Geschichte des hl. Paulus", welche aber nicht in Mosaik, sondern in Malerei ausgeführt waren. Panvinio sah von ihnen noch soviel, daß er den Gegenstand erkennen konnte: „reliquum absidae post coronam fuit totum depictum, nunc exolevit; paene totum erat historia s. Pauli."[2] Welcher Zeit diese Malereien angehörten und wie zahlreich sie waren, läßt sich nicht sagen, da von historischen Szenen nur wenige, wie namentlich die Gefangennahme und Enthauptung des Apostels, auf den altchristlichen Monumenten erhalten sind. Vermutlich wird auch die hl. Thekla auf den Bildern figuriert haben.

§ 3. Mosaiken des Triumphbogens.

Die Basilika des hl. Paulus wurde frühzeitig von Unglücksfällen heimgesucht. Schon unter Leo I. (440—461) stürzte das Dach ein. Wir besitzen noch die Originalinschrift, welche

[1] Alle in Farben bei de Rossi, *Musaici* Fasz. XV—XVI, fol. 2.

[2] *Cod. vat. lat.* 6780, fol. 47.

von dem Unglück und seiner Gutmachung spricht[1]. Der Papst übertrug die Arbeit dem Diakon Adeodatus und dem Presbyter Felix, dem hier wohl der Löwenanteil zufiel, da selbst in dessen kurzer Grabschrift davon die Rede ist[2]. Bald *erstrahlte* nicht bloß *das Dach in neuem Glanze*, sondern auch das Gebäude wurde verstärkt: . . . POTIORA NITENT REPARATI CVLMINA TEMPLI | ET SVMPSIT VIRES · FIRMIOR AVLA NOVAS. Wie letzteres zu verstehen ist, zeigte sich, als man nach dem Brande das Mosaik des Triumphbogens von der Wand abgelöst hatte, um es später auf den neuen Bogen zu übertragen: da sah man, daß bei den Ausbesserungsarbeiten Leos der ursprüngliche Bogen mit seiner gewaltigen Spannweite durch einen zweiten unterhalb angesetzten verringert und auf zwei Riesensäulen gestellt wurde. Es ist selbstverständlich, daß die Mosaiken, wenn sie damals schon existierten, bei einer solchen Arbeit weichen mußten. Sicher rühren die noch jetzt erhaltenen erst von Galla Placidia und Leo I. her. Dieses erfahren wir aus der auf dem Triumphbogen angebrachten Widmungsinschrift:

PLACIDIAE PIA MENS OPERIS DECVS HOMNE · PATERNI |
GAVDET PONTIFICIS STVDIO SPLENDERE LEONIS[3],
Placidias frommer Sinn freut sich beim Anblick der glänzenden Zier,
mit welcher der eifrige Pontifex Leo das ganze väterliche Werk gekrönt hat.

Hier wird der Papst direkt als der Urheber des Werks hingestellt. Wahrscheinlich entwarf er die Komposition, während Galla Placidia die Kosten für die Ausführung übernahm. Hadrian I. geht bei seiner gelegentlichen Erwähnung des Mosaiks in dem Briefe an Karl d. Gr. so weit, daß er Leo I. den ganzen Bogen zuschreibt: „Leo papa in basilica beati Pauli apostoli arcum musivum faciens et musivo depingens imaginem Salvatoris nostri Iesu Christi seu viginti quattuor seniores, nomine suo versibus decoravit."[4] Diese Worte wollen nicht eine genaue Beschreibung der Mosaiken geben, da sie die Evangelistensymbole, die Begleitengel Christi und die Apostelfürsten gar nicht erwähnen; sie sind aber trotz ihrer Unvollständigkeit wertvoll, denn sie bestätigen, daß die Komposition ihrem Inhalt nach sich mit der noch heute erhaltenen deckt. Der Stil ist dagegen ein völlig anderer geworden. Infolge der vielen Restaurierungen, namentlich der beiden letzten, haben die Mosaiken stellenweise so fratzenhafte Formen angenommen, daß sie für ewige Zeiten ein schmachvolles Denkmal archäologischer Ignoranz bleiben werden.



Fig. 184. Ugonios Skizze des Christusmedaillons.

[1] Original im Kloster von S. Paul; ein Gipsabdruck in der Inschriftengalerie des Laterans (*Pil.* I 1).

[2] De Rossi, *Inscript. christ.* I 366, n. 831. Beide Inschriften auch bei Duchesne, *Liber pontificalis* I 240, Anm. 7. Der Presbyter Felix starb im Jahre 471, der Archidiakon Adeodatus im Jahre 474 (ebd. 331, n. 753).

[3] De Rossi, a. a. O. II, I 68, n. 34.

[4] *Concil.* ed. Coleti VIII 1591; ed. Mansi XIII 801.

Christus ist von einer abstoßenden Häßlichkeit, welche noch durch die verkrüppelten Hände gesteigert wird[1]. Seine Tunika hat den goldenen Klavus und goldene Ärmel. An dem Kreuz, das er über der linken Schulter hielt, fehlt das Ende mit dem Querbalken, so daß es jetzt einem gewöhnlichen Stocke gleicht. Die vorstehende Skizze Ugonios (Fig. 184)[2] zeigt es noch ganz, ist also von großer Wichtigkeit. Mit Ciampinis Tafel[3] und der im *Cod. Barb. lat.* 4460 fol. 140 enthaltenen Kopie (Fig. 185) verglichen, weist sie einige Unterschiede auf: der Längsbalken scheint auf ihr nicht durch den Nimbus durch, die Strahlen gehen

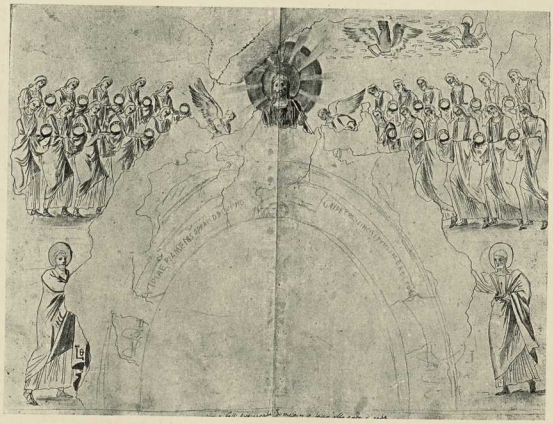


Fig. 185. Triumphbogenmosaik in S. Paul.

vom Kopfe aus, und der Nimbus selbst hat zwar die dreifache Abtönung, aber die gewohnte Größe, nicht die des ganzen Medaillons. In dem letzten Punkt dürften wohl die zwei erwähnten Kopien vorzuziehen sein. Diese sind besonders deshalb wertvoll, weil sie die Lücken angeben: es fehlen links die beiden ersten Gestalten der Greise, die Evangelistensymbole des Lukas und Matthäus und das Kreuzende; beschädigt sind auch die zwei Engel, die Gruppen der erhaltenen Greise und die Apostelfürsten mit ihren Inschriften.

Die Restaurierung der Mosaiken wurde, wie de Rossi nachgewiesen hat[4], unter Klemens XII. (1730—1740) ausgeführt. Schon damals werden wohl die meisten Irrtümer in die Komposition

[1] Es ist keine Übertreibung, wenn Müntz *(L'ancienne basilique de Saint-Paul-hors-les-murs* a. a. O. 15) schreibt: „Le Christ, avec sa mâchoire tombante ressemble à un gorille; par contre ses mains sont comme atrophiées."

[2] *Cod. Barb. lat.* 2161, fol. 29v. Den Hinweis auf diese wertvolle Skizze verdanke ich der Liebenswürdigkeit Sante Pesarinis.

[3] *Vet. monim.* I Taf. LXVIII, S. 230 f.

[4] *Musaici* Fasz. XV—XVI, fol. 4.

hineingetragen worden sein: der Stab Christi wurde etwas verlängert, blieb aber Stab; der Engel des Matthäus bekam einen Spitzbart; die beiden Begleitengel, die auf dem Original, wie Ciampinis Kopie nahelegt, in halber Figur aus Wolken herausragten und die Hände anbetend vor sich ausgestreckt hatten, wurden Vollgestalten, welche ihre Stäbe wie Kricketspieler ihre Stöcke handhaben; bei Paulus endlich, der in der Linken das Palliumende hielt und mit der Rechten akklamierend zu Christus hinwies, hat man die Rechte gesenkt und der Linken ein Schwert gegeben (Fig. 186).

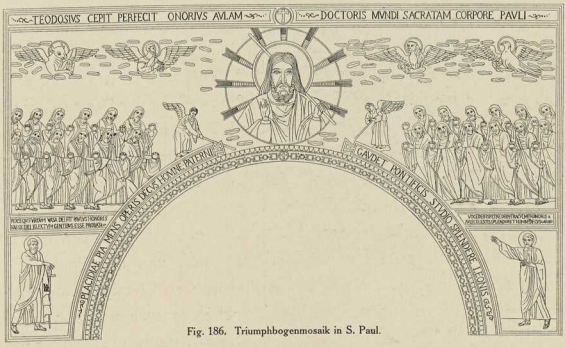


Fig. 186. Triumphbogenmosaik in S. Paul.

Die Lücken der zwei Inschriften, die zu den beiden Apostelgestalten gehören, ergänzte Ciampini nach eigenem Gutdünken. Seine Ergänzungen wurden bei den Restaurierungen des Mosaiks im 18. Jahrhundert und später auch nach dem Brande angenommen. Wir begnügen uns mit der Wiedergabe des Textes, wie de Rossi ihn veröffentlicht hat[1]. Von der Inschrift des hl. Petrus fand er den ganzen Wortlaut in den alten Sammlungen: IANITOR HIC CAELI EST FIDEI PETRA CVLMEN HONORIS | SEDIS APOSTOLICAE RECTOR ET OMNE DECVS, *Das ist der Torwart des Himmels, der Fels des Glaubens, Gipfel der Ehre, Leiter des apostolischen Stuhles und Inbegriff aller Zier.* Zu der des hl. Paulus steht in der Sammlung wohl der Titel *de imagine Pauli,* der Text ist aber ausgeblieben. De Rossi hat die auf dem Original fehlenden Worte wie folgt ergänzt: PERSEQVITVR DVM VASA DEI FIT Paulus et ipse | VAS fiDEI ELECTVM GENTIBVS et populis, *Während Paulus die Gefäße Gottes verfolgt, wird er selbst ein erwähltes Gefäß des Glaubens für Heiden und Völker.*

Die erstere Inschrift zählt alle Prärogative des Apostelfürsten auf; die des Heidenapostels lehnt sich an die bekannten Worte an, welche Christus zu Ananias sprach: „. . . dieser (Paulus) ist mir ein auserwähltes Gefäß, meinen Namen vor Heiden und Könige und Kinder

[1] *Inscript. christ.* II, I 68, n. 33. Vgl. auch *Musaici* Fasz. XV—XVI, fol. 3.

Israels zu bringen."[1] Beide wie auch die Widmungsinschrift stammen von Leo I. Von der letzteren fand Ciampini eine vollständige Kopie bei Gruter, welcher sie zusammen mit der oben (S. 549) abgedruckten Widmungsinschrift der Basilika aus dem palatinischen Kodex ohne Angabe der Herkunft veröffentlicht hat. Ciampini schloß daraus, daß alle diese Inschriften auf dem Triumphbogen waren. Seine Ansicht wurde für die späteren Restaurierungen, auch für die nach dem Brande, maßgebend; daher sind sie heute alle auf dem Bogen vereinigt.



Fig. 187. Engel aus dem Triumphbogenmosaik.

Die Art, wie die Flügel der Evangelistensymbole gestaltet sind, ist ganz mittelalterlich und erinnert besonders an die Werke des 12. und 13. Jahrhunderts. Daraus, wie auch aus der schematischen Behandlung der Greise, darf man folgern, daß die Mosaiken in jener Zeit, wahrscheinlich unter Honorius III., ausgebessert oder überarbeitet wurden. Zieht man dazu in Erwägung, daß nach dem Brande das ganze Mosaik von der alten Wand abgelöst und auf die neue übertragen wurde, so ist man zu der traurigen Annahme gezwungen, daß von dem Original Leos I. wenig übrig geblieben ist. Von dem Kopf des rechten Begleitengels, der bei der letzten Arbeit nicht verwendet wurde und jetzt dem Museum des Klosters einverleibt ist, bringen wir eine Kopie in Fig. 187. Obgleich auch er stark restauriert ist, kann man an ihm sehen, daß der riesige Abstand, der zwischen den heutigen Mosaiken des Triumphbogens in S. Paul und denen des sixtinischen in S. Maria Maggiore besteht, einzig und allein den vielen Überarbeitungen zuzuschreiben ist. Eine Neuheit sind die in das Haar eingestreuten Blumen und der Edelstein des Diadems. Letzterer erscheint etwas später in dem Haarband der fünf Engel der erzbischöflichen Kapelle von Ravenna (Taf. 91). Demnach dürften auch die Blumen antik sein.

§ 4. Musivisches Altarbild der Gottesmutter.

Panvinio schreibt, daß Honorius III. die „Apsis mit musivischen Darstellungen Christi, der heiligen Jungfrau und der Apostel geschmückt"[2] habe. De Rossi verwarf diese Nachricht mit Recht als irrig; denn die Mutter Gottes war nie auf dem Apsismosaik dargestellt[3]. Es existiert jedoch in der Basilika ein musivisches Altarbild der Madonna mit dem Kind aus der Zeit des genannten Papstes (Taf. 119). Daher ist es nicht ganz ausgeschlossen,

[1] *Apg* 9, 15. [2] *De septem Urbis eccl.* 73; Übersetzung von Lanfranchi 93. [3] *Musaici* Fasz. XIX—XX fol. 2.

daß Panvinio von diesem Kunde gehabt und es dann als einen Teil des Apsismosaiks betrachtet habe. Das Bild ist in Mosaikarbeit auf Holz ausgeführt, also eine große Seltenheit, für Rom sogar ein Unikum. Seine Herstellung geschah in der Weise, daß man auf einer Tafel aus Kastanienholz ein fast 1 cm tiefes Bett ausgrub und dieses zu unterst mit einer jetzt steinharten, an das Holz fest sich anheftenden Masse von der Farbe des Kolophoniums und mit einer Kalkschicht ausfüllte und darin die Mosaikwürfel befestigte. Die Mutter Gottes ist in halber, Jesus in ganzer Figur abgebildet. Sie trägt das Kind auf dem linken Arm und hält die rechte Hand vor sich. So kommt sie auf vielen andern Darstellungen vor; es war die beliebtere Auffassung. Die blaue, schwarz umrissene und durch Gold belichtete Gewandung scheint nicht mehr verstanden zu sein. Tunika und Pallium sind nicht von einander unterschieden; daher befindet sich nicht bloß der Stern, sondern auch der Doppelklavus auf dem Mantel. Unter der Palla sieht man die das rechte Ohr zum Teil verhüllende Haube. Das Kind hat den Kopf etwas zurückgelegt; es hält in der Linken die Rolle und macht mit der Rechten den griechischen Redegestus. Seine Gewandung ist sehr auffällig; denn über der roten, goldbelichteten Tunika trägt es eine Art hellgrünes, zu einem breiten Streifen zusammengefaltetes Tuch, das man in der kälteren Jahreszeit auch heute noch Kindern in ähnlicher Weise umzulegen pflegt. Der wagrechte, um die Hüften gelegte Teil desselben ist mit einem goldenen Stern verziert. Die Füße entbehren der Sandalen. Um den Hals hat es ein schwarzgoldenes Band mit einem goldenen Kreuz. Die Haare sind von schwarzer Farbe und so spärlich, daß nur wenige in die hohe Stirn hineinragen.



Fig. 188. Madonnenbild in S. Paul mit ergänztem Rahmen.

Um die goldenen Nimben von dem goldenen Hintergrund zu trennen, fügte der Mosaizist bei der Madonna zu dem roten einen weißen Kontur hinzu, verfuhr also nach demselben

Prinzip wie die alten Künstler, von denen oben (S. 14f) die Rede war. Bei dem Christkind verwendete er sowohl für den runden Umriß als auch für die Kreuzesbalken abwechselnd schwarze und weiße Würfel, wodurch das Ganze zu unruhig wurde. Dieser Kontur ist für die Zeitbestimmung sehr wichtig, weil er das Mosaik als ein Werk Honorius' III. sichert. Neben dem Nimbus der Madonna lesen wir zum erstenmal die lateinische Bezeichnung: $\overline{\underset{A}{MT}} - \overline{DNI}$, *Mutter des Herrn.* Für das Wort MATer schrieb der Künstler, wie es scheint, anfänglich nur die beiden oberen Buchstaben; in dem Glauben, nicht verstanden zu werden, setzte er das A darunter. Etwas Mustergültiges hat er dadurch nicht geschaffen; besser wäre es gewesen, hätte er an das T mit Benutzung des geraden Balkens das R angehängt. Die zweite Sigle ist die bekannte.

Einen chronologischen Wert hat auch die zu einem Drittel erhaltene Umrahmung, welche auf das 13. Jahrhundert hinweist. Es ist eine rot eingefaßte Borte, auf deren weißem Grunde den Rändern entlang halbe und in der Mittellinie ganze Kreuze von blauer, grüner und roter Farbe eingezeichnet waren, die aber großenteils zerstört sind. Ihre einstmalige Anordnung ist aus unserer Rekonstruktion des Bildes ersichtlich (Fig. 188). Die gleiche Umrahmung sehen wir auf den Taff. 261 und 263; sie war im 13. Jahrhundert so beliebt, daß auch Cavallini sie adoptiert hat. Auf unserem Bilde wurde sie zu einer Zeit, wo man gerade Linien nicht vertragen konnte, durch einen ovalen Messingrahmen verdrängt. Um das Mosaik in diesen zu zwängen, wurde es mit der Axt so verstümmelt, wie ich es auf meiner Tafel biete. Bis vor kurzer Zeit war es hinter dem Tabernakel der Sakramentskapelle geborgen, wo man es nur mit solchen Schwierigkeiten sehen konnte, daß es so gut wie unbekannt war. Ich ließ es durch gütige Vermittlung von Dom Giuseppe Accernesi aus seinem Versteck ans Tageslicht bringen, worauf es gereinigt und kopiert wurde. Wie verlautet, soll es in seinem ursprünglichen Zustand wiederhergestellt und der öffentlichen Verehrung der Gläubigen zurückgegeben werden. Aus seiner späteren Geschichte sei hervorgehoben, daß es in der alten Basilika seinen Platz öfters gewechselt, am längsten aber auf einem unweit des Triumphbogens gelegenen Altar des rechten Seitenschiffs als Altarbild gedient hat[1].

§ 5. Porträts der Päpste.

In einem schönen, oft zitierten Passus fordert Tertullian die Häretiker auf, die Liste ihrer Bischöfe vorzuzeigen, um so den Zusammenhang ihrer Lehre mit derjenigen eines Apostels oder Apostelschülers zu beweisen: „. . . evolvant ordinem episcoporum suorum ita per successores ab initio decurrentem, ut primus ille episcopus aliquem ex apostolis vel apostolicis viris . . . habuerit auctorem et antecessorem. Hoc enim modo ecclesiae apostolicae census suos deferunt."[2] In Rom, wo man die Bischöfe bis zu dem Apostelfürsten hinauf

[1] Eine geschichtliche Berühmtheit hat dieses musivische Altarbild dadurch erhalten, daß der hl. Ignatius von Loyola mit seinen ersten Gefährten die Ordensgelübde vor ihm ablegte.

[2] *De praescr.* 32: Migne, *PL* 2, 52.

verfolgen konnte, war dieses Gefühl des Zusammenhangs stärker als anderswo ausgebildet. Dort hatte man die Gräber der Nachfolger Petri zunächst um das Apostelgrab auf dem Vatikan angelegt, und seit dem 3. Jahrhundert an der Via Appia in der Katakombe des Kalixtus vereinigt, so daß man nur die Namen von den Epitaphien abzulesen brauchte, um eine förmliche Liste der Bischöfe zu haben. Tatsächlich waren die Römer denn auch frühzeitig im Besitz eines Papstkataloges[1].

Liberius ging einen Schritt weiter und ließ in der alten Peterskirche die Porträts sämtlicher Bischöfe malen. Sein Bild beschloß die Reihe; es war als das eines Lebenden mit dem viereckigen Nimbus ausgestattet[2]. Bald genügte die vatikanische Porträtreihe nicht mehr: spätestens seit Symmachus' Zeiten sah man sie auch in der Basilika des hl. Paulus, so daß man sich von da ab in zwei verschiedenen Basiliken über das leibliche Aussehen der Nachfolger Petri unterrichten konnte. Das Mittelalter war selbst damit noch nicht zufrieden. Nikolaus III. (1277—1280) ließ die Päpste auch in der Basilika des Lateran malen und fügte in den Kirchen der beiden Apostelfürsten zu den schon existierenden Bildnissen eine zweite Reihe hinzu. Wahrscheinlich waren ihm die alten nicht mehr deutlich genug.

Alle diese Porträts ahmten die „imagines clypeatae" nach, waren deshalb in Brustbildformat als Medaillons gemalt. Diejenigen von S. Peter und dem Lateran wurden sämtlich zerstört. Nur von denen der Paulskirche haben sich einige im Original erhalten. Die Bilder der von Nikolaus III. stammenden Reihe, von der man nicht weiß, bis zu welchem Papst sie geführt war, befanden sich unmittelbar über den Kapitälen der Säulen; die ältere Serie, welche bis zu Pius VII. reichte, war darüber paarweise angebracht. Kurze, zwischen den Bildern gemalte Inschriften verkündeten den Namen und die Pontifikatsdauer eines jeden Papstes, welche in dem durch die Tradition geheiligten Zeitwort SEDit, wozu man sich die Kathedra des Apostelfürsten zu ergänzen hatte, ausgedrückt war. Das auf der folgenden Seite wiedergegebene Porträtpaar der hll. Petrus und Linus (Fig. 189) veranschaulicht das Gesagte im Bild[3]. Die Inschriften sind zwar etwas verblichen, aber deutlich lesbar:

PETRVS [†?]	LINVS
SED	SED
ANN	ANN
XXV	XI
MII	M
DVII	III
	DXII

Das von uns hinzugefügte Kreuz kehrt auf den alten, später zu erwähnenden Kopien seit Evaristus regelmäßig bei den rechts gemalten Päpsten wieder; es trennte also jedesmal die nebeneinander stehenden Namen. Von Gaius an ist es gewöhnlich beiden Namen vorgesetzt.

[1] Den ältesten Papstkatalog fertigte in Rom Hegesippus an. Vgl. Funk, *Zur Frage nach dem Papstkatalog Hegesipps*, in *Kirchengeschichtliche Studien und Untersuchungen* I 373.

[2] Siehe oben S. 378.

[3] Für die Anordnung der ganzen Dekoration vgl. Nicolai, *Basilica di S. Paolo* Taf. 1.

Bei irgend einer Restaurierung erhielten die Buchstaben dunkelbraune Schattenstriche; ursprünglich waren sie jedoch nur in einer Farbe, einem gelblich abgetönten Weiß, gemalt.

Als der fatale Brand vom Jahre 1823 die Kirche in einen Trümmerhaufen verwandelte, wurden gerade die ersten Medaillons der beiden Serien, die der Südwand des Hauptschiffes, gerettet. Um sie der Nachwelt zu bewahren, ließ die zum Wiederaufbau der Basilika eingesetzte Kommission sie durch einen Maler namens Pellegrino Succi von der Mauer auf Leinwand übertragen. Succi glaubte, zu einer größeren Vereinfachung seiner Arbeit nur die Porträts ablösen zu sollen, und nahm auf die Inschriften, mit Ausnahme der beiden ersten, keine Rücksicht. An die Stelle der Namen setzte er mit Kreide Nummern, die sich während eines fünfzigjährigen Aufenthaltes der Bilder im Magazin der Basilika und dann



Fig. 189. Porträtpaar des hl. Petrus und Linus.

bei der Übertragung derselben auf Peperinplatten leider fast ganz verwischten. Daher war es für de Rossi keine geringe Arbeit, den einzelnen Päpsten ihre zugehörigen Namen zu geben, als es sich darum handelte, die Medaillons in der an die Basilika anstoßenden Benediktinerabtei unterzubringen. Zwei Bilder, das des „Eleutherius“[1] (richtiger Marcellinus) und „Dionysius“, waren inzwischen zu Grunde gegangen; bei den übrigen konnte der Meister die Namen für siebenundzwanzig mit voller Sicherheit bestimmen. Einige Unsicherheit blieb, wie er selbst hervorhebt, nur bei „Gaius, Eusebius, Miltiades, Liberius, Damasus, Julius und Felix“. Nachdem so der „berühmte Papstkatalog“ wieder geordnet war, wurden die Medaillons in die Wände eines Korridors im ersten Stockwerk des Klosters eingelassen und mit Namen versehen[2]. De Rossi ging hier mit der ihm eigenen Sorgfalt vor; wir werden weiter unten sehen, daß die Reihenfolge nur einiger geringen Änderungen bedarf.

Es wurde wiederholt, zuletzt von Eugen Müntz, der Wunsch geäußert, die Papstbilder möchten sämtlich in einer den modernen Ansprüchen genügenden Weise veröffentlicht

[1] Über das Porträt des Eleutherius siehe unten S. 573. [2] *Bullett.* 1870, 122 ff.

werden[1]. Dieser Wunsch kommt hier mit einem Vorbehalt zur Ausführung. Von allen Bildern die Kopie zu geben, hielten wir nicht für notwendig; denn viele haben dadurch, daß sie verständnislos übermalt wurden, fast jeden Wert verloren. Bei diesen genügt der Abdruck von einigen, welche geeignet sind, auf den Zustand der übrigen schließen zu lassen. Die wenig oder gar nicht übermalten bringen wir dagegen vollständig und in Farben (Taff. 219—222); bloß die schlecht erhaltenen wurden von der Wiedergabe ausgeschlossen.

1. Untersuchung der Porträts durch Francesco Bianchini.

Der erste, welcher die Papstbilder einer sorgfältigen kritischen Prüfung unterwarf, ist Francesco Bianchini, der gelehrte Herausgeber des *Liber pontificalis*. Er unterscheidet bei den Medaillons der älteren Serie im Hauptschiff der Basilika zwei verschiedene Gruppen: die der Südwand, welche er Leo I. (440—461) zuschreibt, und die der Nordwand, welche in einer viel späteren Zeit gemalt oder restauriert worden sei. So wichtig ihm die erste ist, so wertlos die zweite; denn hier seien mehrere Päpste der Südwand wiederholt und mit solchen aus späteren Jahrhunderten vermischt gewesen. Diese Reihe, meint Bianchini, könne nur von einem ganz unwissenden Menschen herrühren, „per imperitum aliquem curatorem operis, qui sequiori saeculo implere voluit vacantes areas orbiculares, aut labefactata pigmenta parietis adversi (Südwand) assimilare, infelici plane conatu omnia commiscendo, citra ullam ordinis aut chronologiae observationem". Sie verdiene deshalb keine Beachtung, „eam nihili habendam". Einen Hinweis auf die Zeit ihrer Entstehung sah er in einer auf der Nordwand befindlichen Inschrift, die sich auf Gregor III. (731—741) bezog. An der Westwand konnte er nur einige Reste der kreisförmigen Rahmen erkennen; die Porträts selbst und die Inschriften seien mit dem Stuck herabgefallen gewesen: „nec quidpiam superest ex ea pictura praeter aliquas portiones circulorum, imagines olim continentium Romanorum pontificum successorum s. Innocentii". Er glaubte also, daß die Serie sich auf der Eingangswand fortgesetzt habe, und beeinflußte dadurch die Forschungen späterer Gelehrter.

Bianchini, dessen Hauptaugenmerk auf die Beischriften gerichtet war, machte diese Untersuchungen, indem er die in einer beträchtlichen Höhe gemalten Porträts vom Fußboden der Kirche aus durch ein Fernrohr betrachtete, während sein Gehilfe, auf einer Leiter stehend, für sich die Inschriften entzifferte. Beide Abschriften wurden dann miteinander verglichen. Wo sich Differenzen ergaben, wurden die Untersuchungen wiederholt. Bianchini verwertete die Resultate seiner Beobachtungen namentlich im zweiten Band der *Prolegomena ad Anastasium*[2], welcher im Jahre 1723 erschien.

2. Restaurierung der Porträts durch Benedikt XIV.

Bianchinis Werk hatte leider zur Folge, daß einige Jahrzehnte später Benedikt XIV. eine Restaurierung der Papstbilder vornehmen ließ. Der Abt des Klosters, Dom Giustino

[1] *L'ancienne basilique de Saint-Paul*, a. a. O. 12.

[2] Bianchini, *Anastasii vitae pontiff.* Bd. II LXXI ff u. I praef. n. 38.

Capece, der Archäologe Giovanni Marangoni und der Maler Salvatore Manosilio wurden mit der Ausführung beauftragt. Die Oberaufsicht hatten, als „curatores rei", der Sekretär der Congregatio Concilii Alessandro Furietti und der Hausprälat Lodovico di Costanzo, welche Marangoni zwei „ebenso gelehrte als hervorragende Altertumsforscher" nennt. Jede Willkür sollte ausgeschlossen sein: „Iussit Sanctitas Sua, ut posthabita quacumque laboris ac sumptus difficultate, haec exactissima series Pontificum Leoniani saeculi . . . servatis tamen quantum fieri posset veteribus lineamentis ac coloribus instauraretur atque renovaretur." Die Seele des ganzen Unternehmens war Marangoni; das wissenschaftliche Ergebnis sein auf Befehl Benedikts XIV. im Jahre 1751 veröffentlichtes Werk über die *Chronologie der Bischöfe Roms*[1], in welchem die ältere Serie von Petrus bis Benedikt XIV. in Kupferstichen abgebildet ist.

Marangoni konnte das Studium der Papstbilder mit aller Muße und Bequemlichkeit ausführen. Während Bianchini sich einer Leiter und eines Fernrohrs bedienen mußte, wurde für ihn ein bewegliches Gerüst aufgestellt, welches ihm die Malereien in unmittelbare Nähe rückte. Dieselben wurden von dem Staube befreit und mit Wasser gereinigt. Von denen der Südwand sagt er, daß bloß ein Bild, das des hl. Anaklet, mit der Inschrift zerstört war, also neu gemalt werden mußte. Die übrigen bis zum hl. Kalixtus seien zwar etwas beschädigt, aber noch in einem solchen Zustand gewesen, daß man sie mit Leichtigkeit wiederherstellen konnte. Das des hl. Petrus zumal habe nur einer geringen Auffrischung bedurft. Bei denjenigen der Nordwand wiederholt er die Bemerkungen Bianchinis und fügt die wichtige Beobachtung hinzu, daß „unter acht oder zehn Medaillons ältere Malereien" sich zeigten, die aber „sowohl im Alter als auch in der künstlerischen Ausführung hinter denen der Südwand zurückstanden". Er betont ebenfalls die Wertlosigkeit der Serie der Nordwand. Päpste, die durch Jahrhunderte voneinander getrennt waren, seien vereinigt, andere hinwieder zweimal dargestellt gewesen; dort habe auch der Gegenpapst Laurentius und ein Unbekannter namens Paulinus figuriert. Im übrigen habe sich der Maler an die schon existierenden angeschlossen; die Gewandung sei bloß in einem helleren Tone ausgeführt gewesen[2].

Die von Marangoni entdeckten älteren Medaillons enthielten die Porträts der auf Innocenz I. folgenden Päpste. Da sie „ganz entstellt" gewesen seien, so hätten sie sich für die Restaurierung weniger geeignet; sie wurden deshalb herabgeschlagen und neu gemalt. Marangoni hat es zwar nicht ausdrücklich gesagt, aber durch sein Vorgehen deutlich gezeigt. Er ließ diesen neuen Porträts, weil die Originale „noch dem 5. Jahrhundert angehörten, das Pallium der Philosophen"[3], gab ihren Köpfen abwechselnd Vorder- und Seitenstellung, stattete sie mit dem Nimbus, selbst dem perspektivischen, aus und setzte den Namen das Epitheton „sanctus" vor. Alle diese Veränderungen brachten die Bilder der

[1] Der volle Titel lautet: *Chronologia romanorum pontificum superstes in pariete australi basilicae sancti Pauli apostoli viae ostiensis depicta saeculo V seu aetate S. Leonis PP. Magni, cum additione reliquorum summorum pontificum nostra ad haec usque tempora producta iussione sanctissimi domini nostri Benedicti PP. XIV.*

[2] *Chronologia romanorum pontificum* (Einleitung) III f VII f.

[3] Ebd. 23.

Nachfolger Innocenz' I. in einen grellen Gegensatz zu denen der Vorgänger, von denen sie sich, wie wir hörten, nur durch „einen helleren Ton" unterschieden hatten. Marangoni nahm sie trotzdem als etwas Selbstverständliches vor, ohne auch nur einen Versuch zu ihrer Begründung zu machen. Es schien ihm auch an der Zeit, die „pontifikalen Gewänder" einzuführen; er benutzte dazu den in die Wende des 5. zum 6. Jahrhundert fallenden Pontifikat des hl. Symmachus: „Cum igitur (Symmachus) clauserit saeculum Christi V atque saeculum VI incoeperit, tunc immutatam fuisse putamus veterem formam Pallii philosophici, quae in praedecessoribus conspicitur, et exinde expressae sunt Imagines supra Tunicam exornatae Pallio sacro, et aliis indumentis pontificalibus."[1] Der Palliumstreifen, welchen er auf seiner Stahlstichserie den Päpsten gab, hat natürlich ebensowenig die alte Form wie die Tiara, welche bei ihm zuerst auf dem Kopfe des Papstes Konstantin erscheint. Bezeichnend ist auch, daß Gregor d. Gr. bereits durch die spät-traditionelle Taube ausgezeichnet ist.

Einen solchen Verlauf nahm die von Benedikt XIV. angeordnete Restaurierung der Papstbilder von S. Paul. Hatte Marangoni bei den schlecht erhaltenen Medaillons der Südwand sich, wie wir später sehen werden, auf die Übermalung beschränkt, so waren diejenigen der auf Innocenz I. folgenden Päpste neue und selbständige Schöpfungen seiner Phantasie; ihre Zerstörung durch den Brand ist um so weniger zu beklagen, als wir von den Originalen alte Kopien besitzen.

3. Kopien der Porträts in dem *Cod. Barb.* 4407.

Im Jahre 1634, also mehr als ein Jahrhundert vor der zerstörenden Arbeit Marangonis, ließ der Kardinal Francesco Barberini von den Papstbildern, welche in dem Mittelschiff auf der Süd- und Nordwand gemalt waren, farbige Kopien für seine Bibliothek anfertigen. Dieselben wurden alle in der gleichen Größe, in Medaillons von 13 cm Durchmesser, auf starkem Schreibpapier ausgeführt und in einem Folioband vereinigt[2]: siebenundsiebzig der älteren, neununddreißig der jüngeren Serie. Zur Veranschaulichung der Art und Weise, wie die Bilder angebracht waren, dienen zwei flüchtige Bleistiftskizzen mit der Bemerkung: „così sono ordinati quelli della mano destra andando all' altare", und „così sono ordinati quelli della mano sinistra andando all' altare". Schon daraus geht hervor, daß die Reihe der Porträts der Südwand sich nicht, wie man seit Bianchini behauptet, über dem Eingang[3], sondern auf der Nordwand fortsetzte; sie hörte dort mit Innocenz I. auf und begann gegenüber mit Zosimus, Bonifatius I. usf. Diese für die Beurteilung der Nordwandmedaillons wichtige Tatsache steht mit einer von Marangoni gemachten Entdeckung in vollem Einklang, ist daher über jeden Zweifel erhaben. Derselbe fand nämlich, daß auf der Westwand zwar

[1] A. a. O. 29.

[2] *Cod. barb. lat.* 4407 (42×27½ cm). Die Überschrift zu den Medaillons der älteren Serie lautet: „Effigie di settant' otto Pontefici dipinte intorno alla Basilica di s. Paolo sopra il cornicione delle colonne copiate l' anno 1634 d' ordine dell' Emin. Sig. Card. Francesco Barberini V Cancell. di S. Chiesa mancandovene alcune, che per l' antichità sono cascate. Cominciano da Lino sino a Vitaliano."

[3] Cancellieri (*Cod. vat. lat.* 9672 fol. 45) vermutete dort „acht Papstmedaillons der jüngeren Serie". Diese Notiz verdanke ich Sante Pesarini.



Fig. 190. Papst Telesphor.

Rundbilder, aber keine Päpste gemalt waren. In dem ersten erkannte er einen „gleichsam ins Pallium gehüllten Mann, der die Hände zum Gebet gefaltet und zu der im nächsten Medaillon gemalten Gottesmutter ausgestreckt hatte“[1]. Marangoni kopierte auch die Reste einer dazu gehörigen Inschrift; sie ergeben aber keinen Sinn. Die Form dieser Malereien dürfte von dem Künstler gewählt worden sein, um sie den Papstbildern anzupassen. Sie war es, welche Bianchini zu der Meinung verleitete, daß auch die Medaillons der Westwand einst Papstporträts enthalten hätten.

Der Kopist hebt in der Überschrift hervor, daß in seiner Sammlung „einige Bilder fehlen, weil sie infolge des Alters herabgefallen“ seien. Es fehlt zunächst das des hl. Petrus. Der Kreis der Umrahmung wurde zwar gezogen und die Worte: „qui ci và san Pietro“ hineingeschrieben; der Platz blieb aber aus dem angegebenen Grunde leer. Das Original rechtfertigt den Kopisten; die linke Hälfte des Stuckes ist zerstört und die rechte muß sehr verblaßt gewesen sein (Fig. 189, S. 562). Marangoni machte sich also einer starken Übertreibung schuldig, wenn er an der oben angeführten Stelle behaupten konnte, daß es bei dem Porträt des Apostelfürsten „nur einer Auffrischung der Farben“ bedurft habe. Das Porträt Bonifaz' IV. (fol. 69) fehlt ebenfalls ganz; wir lesen nur die zugehörige Inschrift: „† BONIFACIVS · IIII · SED · ANN · VII · M · VI ·“. Zehn weitere Päpste weisen mehr oder minder große Beschädigungen auf: bei Alexander, Xystus, Telesphor und Hyginus (fol. 6—9) ist der Scheitel zerstört; Telesphor (Taf. 219, 1; Fig. 190) zeigt außerdem noch Lücken im Gesicht; Soter (fol. 12) und Zephyrin (fol. 15) haben den Kopf ganz verloren, Anaklet (fol. 4) zu zwei Dritteln, Eutychian (Taf. 220, 4; Fig. 191) und Innocenz (fol. 41) zur Hälfte; endlich sind bei Alexander (fol. 6), Pius (fol. 10), Eutychian und Innocenz auch Beschädigungen an den Gewändern angedeutet. Soweit eine Kontrolle an den Originalen möglich ist, fällt sie meistens, nicht immer, zu Gunsten des Kopisten aus. Derselbe hatte also den guten Willen, seiner Aufgabe gerecht zu werden. Er war bei seiner Arbeit sich nicht selbst überlassen, sondern kopierte unter der Aufsicht eines mit der Papstgeschichte anscheinend vertrauten Gelehrten. Wiederholt begegnet uns die mit Bleistift neben das Porträt geschriebene Bemerkung: „da rivedersi“, einmal „da rivedersi le lettere“. Ferner sind Korrekturen, die an einigen Kopien



Fig. 191. Papst Eutychian.

[1] Marangoni, *Chronologia romanorum pontificum* (Einleitung) III. Porträts der jüngeren Serie erwähnt Marangoni nicht.

vorgenommen werden sollten, mit Bleistift angegeben. So ist bei Alexander und Xystus der Scheitel abgeschnitten, bei Anicet (fol. 11) der Bart gekürzt, und bei Gregor d. Gr. (fol. 66) deutet der Buchstabe R(osso) mit der in den Bart mündenden Linie an, daß auf dem Original der Bart eine rote Farbe, nicht eine hellblonde wie auf der Kopie, hatte. Alles das beweist, daß die geforderte „Revision" wirklich statthatte, daß aber die Korrektur an den Kopien selbst nicht mehr zur Ausführung gelangt ist. Wo die Kontrolle keine Mängel hervorgehoben hat, dürfen wir übrigens nicht eine vollständige Übereinstimmung der Kopie mit dem Original vermuten; wir müssen vielmehr überall nur eine relative Treue annehmen, indem der Kopist z. B. in der Wiedergabe der Farben und der Gesichtsform sich Freiheiten erlaubte. Nichtsdestoweniger ist die Ähnlichkeit eine solche, daß man das Original fast immer, allerdings nicht ohne Mühe, herausfinden kann.

Auf allen diesen Kopien der älteren Serie, welche von Linus bis Vitalian reicht, die also, mit Abzug der fünf ganz oder fast ganz zerstörten, die stattliche Zahl von dreiundsiebzig Porträts bietet, haben die Päpste die (große) Tonsur und tragen sämtlich die gleiche Kleidung: die Tunika und darüber als Mantel das Pallium. Alle Köpfe sind in der vollen Vorderansicht gegeben. Das heilige Pallium, d. h. der Streifen, kommt nirgends vor; nirgends das Beiwort „sanctus". Auch von der Verwirrung, welche Bianchini und Marangoni an den Papstbildern der Nordwand beobachtet haben, zeigt sich scheinbar keine Spur: auf Innocenz I., der die Reihe der Südwand beschließt, folgten unmittelbar Zosimus, Bonifaz I., Cölestin I. usf. Befremdend ist nur, daß der Nachfolger des Symmachus sein Gegenpapst Laurentius ist, und nicht Hormisdas, welcher erst auf Laurentius kommt; dann folgen Johannes I., Felix IV. usf.

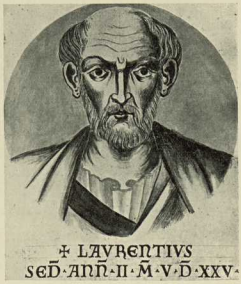


Fig. 192. Gegenpapst Laurentius.

Wie sind nun diese Kopien mit den Aussagen Bianchinis zu vereinbaren, der mit voller Bestimmtheit versichert, daß auf der Nordwand die Bilder der Päpste Eusebius, Marcellus und Silvester wiederholt und unter ihnen auch solche aus einer späteren Zeit gemalt waren? Und wie erst mit denen Marangonis, der nicht bloß von der nämlichen Verwirrung der Porträts spricht, sondern auf der Nordwand obendrein noch das Bild eines Papstes „Paulinus" gefunden hat? Die Möglichkeit eines Irrtums ist schon deshalb ausgeschlossen, weil mit Bianchinis Beschreibung eine den Kopien vorgebundene Liste der Namen im Einklang steht[1]. Man kann auch nicht gut annehmen, daß der Zustand der Fresken nach dem Jahre 1634, in welchem sie für den Kardinal Barberini kopiert wurden, sich plötzlich so verschlimmert habe, daß sie einer umfassenden Ausbesserung bedurften, und daß bei dieser Ausbesserung die Verwirrung hineingekommen wäre.

[1] Die Liste ist abgedruckt bei Duchesne, *Liber pontificalis* I XXVII f.



Fig. 193. Papst Sixtus III.

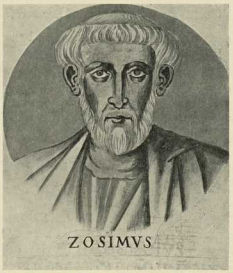


Fig. 194. Papst Zosimus.

Ein glücklicher Umstand löste das Rätsel. Um die Richtigkeit der von de Rossi in der Abtei von S. Paul geordneten Serie prüfen und die von Marangoni verübten Änderungen möglichst genau angeben zu können, zeichnete ich sämtliche hundertsechzehn Kopien des *Cod. Barb.* 4407 für mein Studium ab. Beim Kopieren der Namen, welche in großen und dicken Buchstaben mit Tinte geschrieben sind, bemerkte ich an vielen Stellen schwache Reste von ursprünglich mit Bleistift vorgezeichneten Buchstaben, welche bei den Päpsten der Südwand sich mit den Tintenbuchstaben decken, bei denen der Nordwand hingegen zum Teil ganz andere Namen bieten. Bei CAELESTINVS, der an dritter Stelle gemalt war, lautet der mit Bleistift vorgezeichnete Name MARCELLVS, bei XYSTVS — AGATON, bei LEO — FELIX, bei HILARVS — BONIFACIVS, bei SIMPLICIVS — STEPHANVS, bei GELASIVS — ANASTASIVS, bei ANASTASIVS — ADRIANVS, bei SYMMACHVS — EVSEBIVS. Die Verwirrung hält hier ein; von Laurentius bis Pelagius decken sich die vorgezeichneten mit den ausgeführten Namen. Bei den folgenden dreizehn Päpsten ist die Übereinstimmung der Namen zweimal unterbrochen: bei IOHANNES III. steht SILVESTER, bei BONIFACIVS III. — EVSEBIVS[1], ferner bei MARTINVS — SEVERINVS, bei EVGENIVS — PAVLINVS und bei VITALIANVS — ADRIANVS.

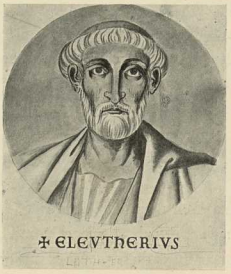


Fig. 195. Papst Eleutherius.

Dadurch ist bewiesen, daß die Berichte Bianchinis und Marangonis über die Verwirrung der Namen der Päpste an der Nordwand auf Wahrheit beruhen. Da aber die mit Bleistift vorgezeichneten Namen mit der den Kopien vorgebundenen Serie nicht immer in Übereinstimmung stehen, so ergibt sich, daß der Kopist die Unordnung auf seinem Papier noch vermehrt hat. Der die Aufsicht übende Gelehrte verbesserte die Irrtümer, indem er die Namen nach der bekannten Reihenfolge wiederherstellte. Er wagte es nicht, bei seiner Korrektur den Gegenpapst Laurentius (Fig. 192) zu beseitigen, wie es später Marangoni getan hat; er ließ ihn an seiner Stelle hinter Symmachus. Dagegen

[1] Bei PELAGIVS II. hat der Kopist einen Namen mit A angefangen, aber nicht weiter fortgeführt.

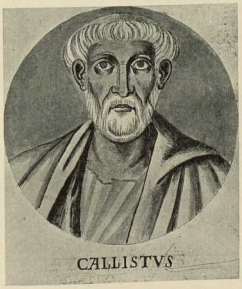


Fig. 196. Papst Kalixtus.



Fig. 197. Papst Miltiades.

wurde der in der Papstgeschichte völlig unbekannte Paulinus gestrichen; gestrichen wurden auch alle jene, die in dem Katalog einen späteren Platz einnehmen oder schon auf der Südwand gemalt waren.

Bei aller Verwirrung war die Serie der auf der Nordwand gemalten Porträts doch nicht so ganz wertlos. Es ist gewiß beachtenswert, daß unter fünfunddreißig Päpsten zwanzig nicht nur den richtigen Namen, sondern auch den richtigen Platz hatten; die verfehlten Namen beruhen aber auf solchen Irrtümern, daß sie unmöglich die ursprünglichen sein können. Man wird demnach zu der Schlußfolgerung geführt, daß die Verwirrung erst später bei irgend einer Restaurierung der Bilder in die Serie hineingetragen wurde. Wann dieses geschehen ist, läßt sich jetzt nach der Zerstörung der Originale um so weniger bestimmen, als die Irrtümer derartig sind, daß sie sich jedem Erklärungsversuch entziehen und, wie auch Bianchini sagt, offenbar von einem Stümper schlimmster Art herrühren müssen. Wenn es aber feststeht, daß die Verwirrung nicht ursprünglich ist, so dürfen wir annehmen, daß die Reihenfolge der Medaillons an der Nordwand eine Zeit lang ebenso ungetrübt war, wie diejenige der Südwand es immer geblieben ist. Für die Beurteilung der ganzen Serie muß schließlich noch hervorgehoben werden, daß die Kopien der Bilder der Nordwand eine vollständige Ähnlichkeit mit denen der Südwand haben. Man vergleiche beispielsweise Stephan I. (Taf. 220, 3) mit Sixtus III. (Fig. 193), welche sich nur durch die Tragweise des Palliums, und Zosimus (Fig. 194) mit Eleutherius (Fig. 195) oder Kalixtus (Fig. 196), welche sich untereinander bloß durch den Schnitt des Bartes unterscheiden. Bei der nicht unerheblichen Treue dieser Kopien ist es zu bedauern, daß sie de Rossi unbekannt waren, als er die Originale im Kloster von S. Paul ordnete; sie hätten ihn vor jeder Verwechslung bewahrt. Wir führen hier nur ein besonders frappantes Beispiel an, das Porträt des Miltiades (Taf. 221, 3), welches auf der Kopie (Fig. 197) unverkennbar ist. Nichtsdestoweniger figuriert es in S. Paul, wegen des auf dem Original übriggebliebenen

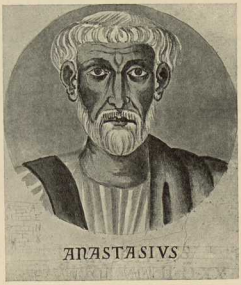


Fig. 198. Papst Anastasius.



Fig. 199. Papst Kornelius.

Buchstabens A[1], als das Bild des Anastasius, welcher ein ganz anderes Aussehen hat (Figg. 198 und 207, S. 574)[2].

4. Ältere Serie der erhaltenen Originale.

Die Zahl der im Kloster von S. Paul aufbewahrten Porträts, die den Brand und sonstiges Mißgeschick überdauert haben, beläuft sich für die ältere Serie auf vierzig. Müntz hat bemerkt, daß sie in zwei verschiedene Gruppen zerfallen. Die erste setze sich aus Porträts zusammen, welche nach der Erinnerung gemacht worden seien und die man vielleicht im 16. Jahrhundert übermalt habe; sie bekunde sichtlich das Streben, Charakterköpfe zu bieten. Die zweite Gruppe scheine ihm nach der Wirklichkeit gebildet und mit den Päpsten, die sie vorführe, gleichzeitig zu sein, wie die verschiedene Größe der Köpfe auf Herstellung zu verschiedenen Zeiten schließen lasse. Diese Gruppe unterscheide sich durch Mangel an Ausdruck und in technischer Hinsicht durch ein ziegelrotes, weißbelichtetes Inkarnat. Das Weiß der Augen sei mit großer Härte hingesetzt und die Haare hätten die Form von Wülsten[3]. Müntz umgrenzt die Gruppen nicht. Allem Anscheine nach sollen sie wohl je eine Hälfte der Porträts umfassen, die erste also bis Fabian reichen; denn dieser liegt in der Mitte, auch treten erst von ihm an die zuletzt erwähnten Merkmale auf.



Fig. 200. Papst Sixtus II.

Wir bemerken gleich, daß der Grund der Verschiedenheit der beiden Gruppen ein zufälliger ist und einzig und allein darin liegt, daß die Bilder der Päpste, die Fabian vorausgehen, mit wenigen Ausnahmen ganz übermalt wurden. Dieses geschah auch nicht „im 16. Jahrhundert", sondern bei der unter Benedikt XIV. erfolgten Restaurierung. Manches mag noch Succi hinzugefügt haben; denn bei der zweimaligen Ablösung

[1] Das A ist der Rest von dem Namen MiltiAdes, welcher in zwei Zeilen geschrieben war: MILTI / ADES.

[2] Die der Serie der Originale von S. Paul anhaftenden Mängel gingen in Garruccis Publikation über, welcher im Jahre 1876 die Papstporträts nach de Rossis Wiederherstellung veröffentlichte (*Storia* III Taff. 108—111).

[3] *L'ancienne basilique de Saint-Paul-hors-les-murs*, in *Revue de l'art chrétien* 1898, 12.

der Porträts — von der Mauer auf die Leinwand und von der Leinwand auf die Peperinplatten — waren Beschädigungen und daher auch Ausbesserungen unausbleiblich. Doch das eigentliche Gepräge erhielten die Bilder, wie gesagt, durch den von Marangoni übel beratenen Maler Manosilio; erst dieser brachte das „Streben nach Charaktertypen“[1] hinein. Früher unterschieden sie sich, wie die barberinischen Kopien dartun, in keiner Weise von denen der zweiten Hälfte. Wir müssen sie deshalb von der allgemeinen Besprechung ausschließen.

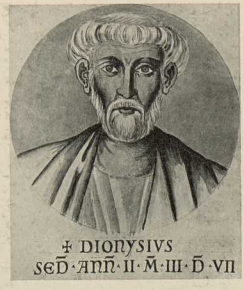


Fig. 201. Papst Dionysius.

Unter den Porträts der auf Anterus folgenden Päpste gibt es nur einige, die übermalt wurden, und auch bei diesen hat man, bei aller Nachlässigkeit, wenigstens für die Köpfe die ursprüngliche Form möglichst beizubehalten gesucht. Eine Ausnahme macht bloß das Porträt des Eutychian (Taf. 220,4; Fig. 191, S. 566), bei dessen Restaurierung man sich nicht einmal die Mühe genommen hat, die Farben des ergänzten Teiles in Übereinstimmung mit dem Original zu bringen. Die meisten Köpfe blieben so gut wie unberührt. An ihnen kann man die an sich sehr einfache Technik genau verfolgen: die Fleischpartien sind, wie schon Müntz bemerkt hat, mit ziegelroter Farbe untermalt; auf diesem Grundton wurden, ohne jede Vorarbeit in dem Stuck, Kontur und Modellierung von Augen, Nase und Mund mit einem dunklen Rotbraun in sicheren Linien gezogen und durch weiße Lichter gehöht, welche bei den bartlosen Köpfen an den Mundpartien geometrische Formen nachahmen. Die Bart- und Haupthaare sind durch weiße, nebeneinander gesetzte Striche gemalt; ebenso ist der glatt rasierte Oberkopf häufig weiß schraffiert. Der Bart läßt die Struktur der bartlosen Figur durchscheinen. Die Haare sind entweder in der Mitte gescheitelt und zu den Ohren hinabgeführt (Taf. 220,3 222,4; Fig. 197) oder, was das gewöhnlichere ist, ungeteilt und über die Stirn gekämmt (Taf. 219,3 4 220,1 2 4); bei mehreren hat der Künstler gelocktes Haar durch regelmäßig abstehende Wülste (Taf. 220,3; Fig. 193) angedeutet. Die Gewandung ist die klassische. Die Tunika hat einen grauweißen Grundton und ist reich an Falten, welche durch weiße Striche oder Linien


Fig. 202. Papst Caius.

[1] Müntz, a. a. O.: „cette série est reconnaissable à la recherche du caractère.“



Fig. 203. Papst Marcellinus.

schematisch hergestellt sind. Der heute sehr verblaßte Klavus wurde zuletzt gemalt; er steht nicht bloß in keinem Zusammenhang mit der Richtung der Falten, sondern durchschneidet sie sogar. Das Pallium ist entweder schmutzig gelb oder braun; seine Falten sind durch drei oder vier dunkle mit Weiß belichtete Striche gebildet. Licht und Schatten stehen ohne jede Verarbeitung unvermittelt nebeneinander. Das viele Weiß erscheint jetzt, bei dem niederen Standort der Porträts, wo sie aus der Nähe gesehen werden, etwas zu grell; als die Bilder sich jedoch an ihrem ursprünglichen Platz über den hohen Säulen befanden, mußte es die plastische Wirkung steigern und die Gestalten von dem graublauen Grund kräftig abheben. Als Umrahmung, deren Kontur in den Stuck eingeritzt ist, dienen drei kreisrunde mäßig breite Borten: eine innere grüne, dann eine rote und zu äußerst eine dunkelgelbe; die erste war von der zweiten und die dritte von dem roten Grund der Wandfläche durch eine weiße Linie getrennt. Die Größe der Medaillons ist verschieden; der kleinste Durchmesser des inneren Kreises beträgt 37, der größte 47 cm[1].

Aus der Art und Weise, wie der Mantel angelegt ist, kann man schließen, daß mehrere Künstler an der Herstellung der Porträts beteiligt waren. Der eine von ihnen malte Pallien, welche beide Schultern bedeckten. Ihm fallen die aufeinander folgenden Päpste Fabian, Lucius, Stephan (Taf. 220, 1 2 3), Kornelius, Sixtus II. (Figg. 199 200) und Dionysius zu, dessen Porträt wir nach der barberinischen Kopie bringen (Fig. 201). Eine Besonderheit von diesem Maler sind auch die weißen Lichter, mit denen er den Hals seiner Gestalten schraffiert hat. Wir sehen sie bei Pontian ebenso wie bei Sixtus II., ein Beweis, daß die ganze Gruppe von ihm stammt. Die drei folgenden Künstler zogen den Mantel nur wenig[2], der fünfte etwas mehr über die rechte Schulter. Auf den ersten kommen, wie wir bereits gesehen haben, sechs, auf die übrigen je vier Medaillons. Dem zweiten verdanken wir die Porträts der Päpste Felix I. (Taf. 222, 1), Eutychian



Fig. 204. Papst Markus.

[1] Den kleinsten Durchmesser haben Stephan I., Sixtus II. und Lucius; den größten Kalixtus und Innocentius.

[2] Da in diesen Fällen der auf der rechten Schulter aufliegende Teil des Mantels stets weiß ist, so hat der Kopist ihn nicht beachtet und die Schulter unbedeckt gelassen. Der Irrtum läßt sich durch den Vergleich mit den Originalen leicht gutmachen.

(Taf. 220, 4 und Fig. 191, S. 566)[1], Caius (Fig. 202) und vermutlich auch das des Marcellinus, welches zerstört und in S. Paul sonderbarerweise mit dem des Eleutherius (Fig. 195, S. 568) aus der ersten Hälfte verwechselt ist; deshalb ersetzen wir es durch die Kopie (Fig. 203). Die Bilder des dritten Künstlers: Marcellus, Eusebius, Miltiades und Silvester, sind am besten erhalten; wir haben sie auf Taf. 221 vereinigt. Sie unterscheiden sich von den vier vorhergehenden durch die geradlinigen Falten der Tunika. Die dreieckförmige Falte zumal sondert sie auch von den vier folgenden ab. Diese sind: Markus, Julius (Figg. 204 205), Liberius und Felix II. (Taf. 222, 2 3). Die vier des fünften Malers: Damasus (Taf. 222, 4), Siricius, Anastasius und Innocenz I. (Figg. 206—208), wurden mit Ausnahme des ersten am meisten übermalt. Daher ist es nicht zu verwundern, daß de Rossi zwei von ihnen nicht richtig bestimmt hat: Siricius, in welchem er Julius, und Anastasius, in welchem er Miltiades sah[2].



Fig. 205. Papst Julius.

Von den Porträts der ersten Hälfte sind zunächst die drei letzten: Urban, Pontian und Anterus (Taf. 219, 2 3 4), in die Besprechung hereinzuziehen. Sie weisen die gleiche Technik auf wie die zweite Hälfte; nur sind die Umrißlinien der Tonsur und des Oberkopfes dunkelbraun und etwas kräftiger. Das Pallium bedeckt bei ihnen beide Schultern; außerdem sieht man davon noch ein Stück, das von der rechten Seite über die Brust kommt und unter dem auf der linken Schulter aufliegenden Ende verschwindet. Bei Telesphor, dem letzten, dessen Porträt noch einige Reste von dem ursprünglichen bewahrt hat (Taf. 219, 1), ist der über die Brust gelegte Mantelteil zu der linken Schulter hinaufgezogen und gleichfalls unter dem Endstück geborgen. Die Art des Umlegens entspricht hier also der in der Kunst weniger gebräuchlichen, welche in folgender Weise geschah: ein Drittel des Tuches wurde von vorn auf die linke Schulter gelegt, und zwar so, daß der Anfang über den Rücken herabfiel; die übrigen zwei Drittel wurden vorn nach der rechten Seite herumgezogen, über die rechte Schulter und den



Fig. 206. Papst Siricius.

[1] Siehe oben S. 571. [2] Siehe oben S. 570.

ganzen Rücken gebreitet und dann nochmals auf die linke Schulter gelegt, so daß das Ende vorn herunterhing. Das Endstück macht auf unserem Porträt eine breite nach vorn zu sich verjüngende Falte, welche nach Ausweis der Kopien bei dreizehn Päpsten der ersten Hälfte wiederkehrte[1]. Eine Zuweisung dieser Porträts an einzelne Künstler ist indes unmöglich, weil die Zuverlässigkeit der Kopien nicht bedingungslos auf die Details ausgedehnt werden darf. Einen Beweis dafür liefert gerade der Papst Telesphor, welcher auf der Kopie einen grauen Vollbart hat (Fig. 190, S. 566), auf dem Original aber bartlos ist[2]. Doch hat der Kopist es nicht unterlassen, die schadhaften Stellen im Gesicht anzugeben. Das Porträt war demnach zur Zeit Marangonis der Ausbesserung bedürftig. Man begreift nicht, warum es unter allen



Fig. 207. Papst Anastasius.



Fig. 208. Papst Innocenz I.

das einzige ist, das von dem Pinsel Manosilios und später auch dem Succis unberührt blieb. Die übrigen wurden, wie gesagt, so vollständig übermalt, daß aus ihnen neue Schöpfungen entstanden sind. Die meisten Köpfe erhielten größere Dimensionen; und da sie sämtlich die volle Vorderseite zeigten, so glaubte man Abwechslung hineinbringen zu sollen, indem man mehreren ein wenig Seitenstellung gab. Dieses erreichte man hauptsächlich dadurch, daß man entweder das rechte oder das linke Ohr mit dem anstoßenden Bart- und Haupthaar ganz oder fast ganz beseitigte. Sichtlich trachtete man auch danach, den Porträts ein möglichst unschönes Aussehen zu geben: einige stoßen uns geradezu ab, z. B. Zephyrin, dessen Gesicht auf der Kopie (fol. 16) als zerstört angegeben ist. Eingedenk der Legende, nach welcher der Apostelfürst seinen Mantel, das heilige Pallium, den Nachfolgern hinterlassen habe, zeichnete man den Linus, Kletus und Klemens mit dem Palliumstreifen aus und versah ihre Tunika mit einem sonderbar geformten Kragen. Die Kopien wissen davon nichts;

[1] Einige sind in Figg. 190 195 und 196 wiedergegeben.

[2] Auch bei Garrucci (*Storia* III Taf. 108, 8) trägt der Papst einen Vollbart; bei Marangoni ist er dagegen richtig bartlos (*Chronologia* 7, n. 9).

als Beweis diene das Bild des Linus (vgl. Fig. 209 mit Fig. 189, S. 562). Diese Ausstaffierung, welche zum Teil erst nach Marangoni hinzukam, hört bei Klemens auf; bei den folgenden Päpsten beschränkte man sich auf die schon gerügte Verwilderung der Gesichter. Es lohnt nicht der Mühe, auf jedes dieser übermalten Porträts hier näher einzugehen. Wir bemerken schließlich nochmals, daß die Kopien eine vollständige Gleichheit zwischen den Porträts der ersten und der zweiten Hälfte der Südwand verbürgen. Es steht somit fest, daß sie alle aus derselben Zeit stammen.

Die Kopien berechtigen uns, auch die Porträts der Nordwand auf die nämliche Künstlerfamilie zurückzuführen; denn zwischen ihnen und denen der Südwand lassen sich ja keine wesentlichen Unterschiede wahrnehmen. Sixtus III. und Johannes I. (Figg. 193, S. 568, und 210) z. B. erinnern an Stephan I. (Taf. 220, 3), und Deusdedit (Fig. 211) an Damasus (Taf. 222, 4):

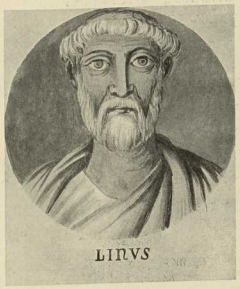


Fig. 209. Papst Linus.

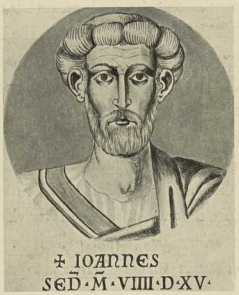


Fig. 210. Papst Johannes I.

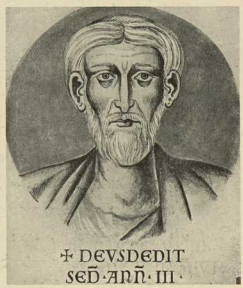


Fig. 211. Papst Deusdedit.

sowohl die Gewänder als auch die Gesichtsformen mit dem Bart und den Haaren bieten die gleichen Eigentümlichkeiten. Nur der Klavus ist später häufig etwas schräger gezogen. Wir sahen es bereits an Sixtus III., Johannes I., Laurentius und Martinus I. (Figg. 193 210 192 212); wir fügen noch das Bild Johannes' II. hinzu (Fig. 213) und verweisen auf das des Miltiades (Fig. 197), welches bereits die gleiche Eigentümlichkeit zeigt. Die Richtung des Klavus ist übrigens ein so nebensächliches Detail, daß es hier nicht weiter in Frage kommen kann. Die Porträts der Nordwand sind also derselben Zeit zuzuweisen wie die der Südwand.

Wann wurden die Porträts ausgeführt?

Von Bianchini haben wir schon gesagt, daß er die Medaillons der Südwand, also die in dem Kloster von S. Paul untergebrachten, Leo d. Gr. (440—461) zuschrieb. Diese Ansicht fand eine solche Zustimmung, daß de Rossi sie als die allgemein geltende bezeichnen konnte: „La quale sentenza, da niuno giammai contraddetta, da molti ripetuta e lodata, è oggimai passata, direbbero i giureconsulti, in re iudicata.“[1] Man hat sich denn auch gewöhnt, die

[1] *Bullett.* 1870, 122. Für andere Ansichten, die wir übergehen dürfen, vgl. Garrucci, *Storia* III 23.

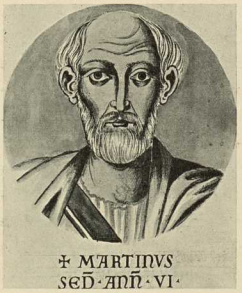


Fig. 212. Papst Martinus I.

Porträts der Südwand schlechthin „la serie Leonina" zu nennen. Trotzdem läßt sich die Ansicht nicht halten, weil sie mit der Beschaffenheit der Malereien absolut unvereinbar ist. Unsere Tafeln zeigen, was die Künstler des 5., 6., 7., ja sogar noch des 8. Jahrhunderts zu leisten im Stande waren. Will man so schematische Malereien wie die Papstmedaillons sehen, so muß man bis in die zweite Hälfte des 9. Jahrhunderts hinabsteigen; erst unter den Werken Leos IV. (847—855) und der folgenden Zeit trifft man solche, die eine ähnliche Behandlungsweise des Bartes, der Haare und der Falten zeigen. Da es sodann geschichtlich feststeht, daß Formosus (891—896) in der Basilika des Apostelfürsten die Malereien, darunter auch Papstbildnisse, erneuert hat[1], so tragen wir kein Bedenken, zu sagen, daß der Papst das gleiche auch für die Schwesterkirche, die Basilika des Heidenapostels, getan habe[2]. Vielleicht erneuerte er in dieser nur die Porträts der Päpste und ließ die darüber befindlichen Malereien bestehen, welche erst später von Cavallini durch neue ersetzt wurden. Daß wir wirklich von einer Erneuerung der Porträts reden dürfen, beweist die von Marangoni gemachte Entdeckung älterer Malereien unter denen der Nordwand[3]. Die Künstler des Formosus trugen also an einigen Stellen den Stuck für die zu malenden Bilder auf die alten Fresken auf; an andern wurde derselbe bis auf den Grund erneuert, sei es daß die alten Porträts beschädigt und herabgefallen waren oder direkt herabgeschlagen wurden. Beispiele dieses verschiedenen Verfahrens finden wir in den Kirchen S. Maria in Via Lata, S. Saba, S. Crisogono und vor allem in S. Maria Antiqua.



Fig. 213. Papst Johannes II.

Zur Bestimmung der Zeit, wann die Porträts zuerst gemalt wurden, fehlt uns jeder Anhalt; sie können ebensogut Leo d. Gr. (440—461) wie Symmachus (498—514) zum Urheber haben. Einen späteren Papst anzunehmen, verbietet das Porträt des Gegenpapstes Laurentius (Fig. 192, S. 567), welches aller Wahrscheinlichkeit nach nur von ihm selbst angeordnet sein kann, da es, allgemein gesprochen, eher denkbar ist, daß ein schon bestehender monumentaler

[1] *Liber pontificalis* ed. Duchesne II 227: „Hic (Formosus) per picturam renovavit totam ecclesiam beati Petri principis apostolorum."

[2] Nach Garrucci (*Storia* III 21) hätte schon Ciampini (*De sacris aedif.* 34) die Porträts von S. Paul dem Papst Formosus zugeschrieben. Ciampini spricht an der zitierten Stelle jedoch nur von den Malereien der alten Peterskirche.

[3] Siehe oben S. 564.

Irrtum aus Nachlässigkeit oder Vergeßlichkeit oder was immer für einem Grunde nicht beseitigt wird, als daß man ihn direkt und geflissentlich hervorruft.

Wir haben unter den Bildern der ersten Hälfte der Südwand vier namhaft gemacht, welche von der Übermalung fast ganz unberührt geblieben sind (S. 571). Von diesen verdient das des Telesphor hier noch eine besondere Beachtung. Es hat sich zwar nicht viel von ihm erhalten, aber das wenige genügt, um uns von seiner ehemaligen Form einen vorteilhaften Begriff zu verschaffen. Der jugendliche Kopf ist in seiner Dreiviertelwendung sehr geschickt auf den breitschultrigen Rumpf aufgesetzt: man sieht noch den Hals, ein volles rundes Kinn, den festgeschlossenen Mund, die linke Wange und etwas von dem linken Auge und dem Scheitel mit der Untermalung für den Haarkranz der Tonsur. Licht und Schatten sind ineinander verarbeitet. Die Grundfarbe der Fleischpartien bildet ein helles Rotbraun; die Lichter sind gelblichweiß, die Schatten dunkelbraun, alles warme Töne. Wie von dem Kopf, so wußte der Künstler auch von der Gewandung alles Schematische fernzuhalten; das Pallium zumal liegt in sehr natürlichen Falten auf den Schultern auf. Das Porträt des Telesphor fällt somit ganz aus dem Rahmen der übrigen heraus und würde sehr gut in die Zeit Leos d. Gr. oder des Symmachus passen. Wir möchten daher in ihm einen Rest der ersten Papstbildnisse erkennen.

So wenig von den älteren Porträts übrig geblieben ist, so zahlreich sind diejenigen, welche sich von der von Formosus stammenden Serie, und zum großen Teil in dem ursprünglichen Zustand, erhalten haben. Da es sich bei ihnen um eine Erneuerung älterer Bilder handelt, so können wir sie nicht Porträts im engeren Sinne des Wortes nennen. Wir dürfen aber annehmen, daß die Künstler sich schon im eigenen Interesse an die älteren Vorlagen gehalten, also beispielsweise bärtige Gestalten mit dem Bart, kahlköpfige mit der Glatze und krausköpfige mit gelocktem Haar kopiert haben werden. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß der Bart immer die gleiche Länge oder Farbe, die Kahlköpfigkeit stets die nämliche Ausdehnung hatte. Wenn dann im Falle einer Abweichung dieser Art schon das ursprüngliche Porträt nicht ganz getreu war, so mußte das von dem Maler des Formosus stammende natürlich jede Ähnlichkeit mit der porträtierten Persönlichkeit einbüßen. Wir können es an einem Beispiel konstatieren. Von Martin I. (649—655) existiert in S. Maria Antiqua ein Porträt, welches ihn mit einem sehr kurzen Bart und der Doppellocke auf der hohen Stirn darstellt; auf der barberinischen Kopie hat er dagegen einen kahlen Scheitel und einen langen Bart. Hier verdient ohne Zweifel das Bild von S. Maria Antiqua den Vorzug; denn es wurde bloß fünfzig Jahre nach dem Tode des Papstes, also zu einer Zeit gemalt, da man seine Züge noch kannte.

Nach alledem kann den Papstbildnissen von S. Paul als Porträts nur eine geringe Bedeutung beigemessen werden. Als Malereien haben sie jedoch einen großen Wert, weil sie unter den erhaltenen die einzigen sind, welche wir mit annähernder Sicherheit in das Ende des 9. Jahrhunderts, speziell den Pontifikat des Formosus, datieren können.

5. Jüngere Serie der erhaltenen Originale.

Die Medaillons der jüngeren Serie waren unmittelbar über den Säulen gemalt und stammten, wie Ptolomäus von Lucca bezeugt[1], von Nikolaus III. (1277—1280). Der Kopist des Kardinals Barberini hat auch von ihnen eine Anzahl kopiert; in der Überschrift gibt er „vierzig" an[2], es sind aber nur neununddreißig, da für Evaristus bloß die Kreislinie gezogen wurde. Die Bilder der Päpste Linus, Kletus, Klemens fehlen gleichfalls, müssen also schon damals schlecht erhalten gewesen sein; zu Anfang des 19. Jahrhunderts wurden diese Porträts von der Wand herabgeschlagen, um für Pius VII. und seine Nachfolger Raum zu schaffen[3]. Durch dreiunddreißig Blätter hindurch ist unten in der linken Ecke mit Bleistift die fortlaufende Zahl der Säulen vermerkt; da das Bild des Anaklet, welches die Reihen der



Fig. 214. Papst Anaklet.



Fig. 215. Papst Alexander I.

Kopien eröffnet, sich über der vierten Säule, „col. 4ª", befand, so folgt daraus, daß der hl. Petrus von dieser Serie ausgenommen war. Bis Miltiades einschließlich sind die Päpste zumeist mit Tunika und Pallium-Mantel, welche die Maler von den Bildern der älteren Serie kopierten, bekleidet; seltener haben sie die Kasel, welche aber dann von Silvester I. ab ständig erscheint. Silvester trägt auch als erster die Tiara. Alle haben die Tonsur und den Nimbus; alle sind mit dem heiligen Pallium, d. i. dem Streifen, ausgestattet. Letztere Auszeichnung hat bei den Päpsten vor Silvester mitunter eine Form, welche den Übergang aus der zweiten in die dritte Umwandlung veranschaulicht: der vorn herabfallende Zipfel ist zu der Mitte der Brust geführt und dort mit dem über die Brust gehenden Teil zusammengehalten; es war nur mehr notwendig, durch Zusammennähung der über der linken Schulter liegenden

[1] Muratori, *Rerum ital. scriptores* XI 1180.

[2] Die Überschrift lautet: „Effigie di quaranta Pontefici cominciando da Anacleto sino a Bonifatio primo mancandone alcune che sono cadute dipinte intorno la Basilica di s. Paolo sopra i capitelli copiate l' anno 1634 per commiss^ne dell' Em^mo Sig. Cardinal Francesco Barberini Nipote di N. S. Urbano VIII."

[3] Nicolai, *Basilica di S. Paolo* 30.

Teile dem Pallium eine feste, geschlossene Form zu geben, und die dritte Umwandlung war fertig. Diese ist es, die uns bei den Päpsten von Silvester an entgegentritt. Die Tiara endlich, welche dieselben Päpste tragen, hat der Zeit entsprechend nur einen Kronreif; sie ist auf den Kopien immer oben abgeschnitten.

Die Serie Nikolaus' III. hielt man bisher für ganz zerstört: „Tutte queste pitture sono perite coll' incendio della basilica", schreibt Garrucci[1]. Zum Glück hat sich das nicht bewahrheitet. In dem Magazin der Kirche fand ich von dieser Serie vier Porträts, welche dem Gelehrten entgangen sind. Es wäre zweckmäßig, sie mit denen der älteren Serie in dem Klostergang zu vereinigen. Da Succi auch bei ihnen die Inschriften nicht ablöste und sie durch Übermalung viel von ihrer früheren Schärfe verloren haben, so ist es mir erst nach



Fig. 216. Papst Sixtus I.



Fig. 217. Papst Telesphor.

öfters wiederholtem Vergleich derselben mit den barberinischen Kopien möglich geworden, ihre Namen zu bestimmen: es sind die Päpste Anaklet (Fig. 214), Alexander I. (Fig. 215), Sixtus I. (Fig. 216) und Telesphor (Fig. 217; vgl. Fig. 190, S. 566). Also die vier ersten Medaillons wurden gerettet. Alexander, Sixtus und Telesphor haben den Palliumstreifen aus dem soeben geschilderten Übergangsstadium und ohne jede Verzierung. Wie die Kopien Barberinis beweisen, waren früher Kreuze darauf gemalt, welche jetzt verblaßt sind. Der Streifen zeigt bei Anaklet eine andere Form und ist mit zwei schwarzblauen Kreuzen versehen; der Maler scheint das Pallium nicht ganz richtig von älteren Darstellungen kopiert zu haben. Alle vier Päpste sind bärtig. Telesphor hat eine einzelne Locke auf der Stirn, welche zu der Feststellung seines Porträts viel beitrug. Bei dem traurigen Zustand der Originale der älteren Serie können wir nicht sagen, bis zu welchem Grade sich die Künstler Nikolaus' III. an die Vorbilder gehalten haben. Als unmittelbare Vorläufer der Schöpfungen Cavallinis haben die Porträts, obwohl sie übermalt sind, einigen Wert.

[1] *Storia* III 21.

§ 6. Malereien des Mittelschiffs.



Fig. 218. Apostel oder Prophet.



Fig. 219. Apostel oder Prophet.

In einem nach Enrico Josi von Torrigio mit Randbemerkungen versehenen Exemplar der *Stationi* des Pompeo Ugonio der vatikanischen Bibliothek[1] steht folgende Notiz:

„Die Malereien des Mittelschiffs von S. Paul mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament sind von der Hand des römischen Künstlers Pietro Cavallini, welcher in dieser Kirche bestattet ist. Auf sein Grab hat man die beiden Verse gesetzt:

QVANTVM ROMANAE PETRVS DECVS ADDIDIT VRBI
PICTVRA TANTVM DAT DECVS IPSE POLO[2].

Er lebte 75 Jahre. Von ihm stammen auch die Malereien des Kapitelsaales der Mönche."

„Die genannten Malereien wurden auf Befehl des Kardinals Francesco Barberini im Jahre 1635 abgezeichnet. Der Kopist begann seine Arbeit im Monat August. Dort sind auch die aus der *Apostelgeschichte* entlehnten Szenen des hl. Paulus reproduziert."[3]



Fig. 220. Prophet mit der Lacerna.

Was über Cavallini gesagt wird, entstammt Giorgio Vasari[4], der seine Nachrichten hier, wie man weiß, aus Lorenzo Ghiberti geschöpft hat[5]. Die Malereien der Basilika sind zerstört; wir besitzen nur die soeben erwähnten Kopien, welche den *Cod. lat.* 4406 der ehemals barberinischen, jetzt vatikanischen Bibliothek füllen. In der Art und Weise, wie die biblischen Gegenstände auf den beiden Hochwänden des Mittelschiffs gemalt waren, fällt wieder die große Ähnlichkeit mit denen von S. Peter auf. Zwischen den Fenstern standen vierundvierzig „Propheten und Apostel"; tiefer kamen, in architektonischer Umrahmung, zweiundvierzig Szenen aus dem Alten und ebensoviele aus dem Neuen Testament oder, besser gesagt, aus der Geschichte und Legende des hl. Paulus; zu unterst waren die soeben behandelten Papstporträts gemalt.

[1] Gezeichnet: V. XV. 8. a. c. 236.

[2] *Wieviel Ruhm Petrus der Stadt Rom durch seine Malkunst verlieh, soviel Ehre macht er selbst dem Himmel.*

[3] Mitgeteilt von Sante Pesarini.

[4] *Vite*, ed. Milanesi (Florenz 1878) I 537 ff.

[5] Vgl. Federico Hermanin, *Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere*, in *Le gallerie nazionali italiane* V, Rom 1902, 62 ff.

I. Gestalten von Propheten und Aposteln.



Fig. 221. Prophet mit dem Lorum.



Fig. 222. David.

Die Propheten und Apostel wurden sämtlich von dem gleichen Zeichner kopiert. Wir können sie zwar nicht mit voller Sicherheit Cavallini zuschreiben, weil Ghiberti sich hierüber nicht klar genug ausgedrückt hat; aber schon der Platz, den sie einnahmen, machte sie mit den biblischen Szenen zu einem Ganzen, das den gleichen Künstler voraussetzen läßt. Auch nach den Kopien zu urteilen, würde man sich eher für als gegen die Autorschaft Cavallinis entscheiden; jedenfalls waren sie seiner würdig. Es sei jedoch ausdrücklich bemerkt, daß diese und die biblischen Malereien nicht Originalmalereien waren; Cavallini hat nur wiederholt, was vor ihm da war und aus irgend einem Grunde erneuert werden mußte. Wir drucken in den Figuren 218—224 einige charakteristische Beispiele der Kopien Barberinis ab. Die meisten Gestalten haben in der Haltung und in den Bewegungen etwas Klassisches an sich. Sie waren vorwiegend mit den Gewändern der biblischen Persönlichkeiten: der langen Tunika, dem Pallium und den (auf den Kopien stets ausgelassenen) Sandalen bekleidet (Figg. 218 219). Als Mantel findet sich, wie auf den Medaillons von S. Croce, außerdem noch die Lacerna (Fig. 220) und ein etwas sonderbar geformtes Lorum (Fig. 221); selbst die Tracht eines Imperators kommt vor (Fig. 222). Leider hat der Kopist nur bei fünf Figuren den Namen abgeschrieben: ELEAZAR, OSE, NATHAN, IOEL und AARON[1]; die übrigen können deshalb bloß in den seltensten Fällen näher bestimmt werden. Eleazar leitet die Reihe der Südseite, vom Triumphbogen angefangen, ein (Fig. 223). Er hält in der Linken ein entrolltes Spruchband und hat die Rechte vor der Brust erhoben und geöffnet. Gewöhnlich ist die Rolle jedoch geschlossen; bei einigen fehlt sie, wie z. B. bei dem Lorumträger, welcher in der Rechten einen langen, szepterartigen Stab hat, und bei dem Imperator, in welchem wir David zu erkennen haben. Letzterer scheint auf der Kopie besonders ungenau abgezeichnet worden zu sein; er hat weder Mantel noch Attribut. Die in das Buch



Fig. 223. Eleazar.

[1] Fol. 1 2 5 6 und 10.



Fig. 224. Evangelist.

schreibende Gestalt (Fig. 224) ist vielleicht der Evangelist Johannes oder Matthäus, die auch auf dem Weltgericht Cavallinis jugendlich geschildert sind.

II. Alttestamentliche Darstellungen.

Von den biblischen Darstellungen bezeichnet Ghiberti die alttestamentlichen, die „storie del testamento vecchio", ausdrücklich als Cavallinis Werk. Da mehrere von ihnen sich mit denen, welche der Künstler in der Oberkirche von Assisi gemalt hat, decken[1], so dürfte jeder Zweifel darüber ausgeschlossen sein. Es bleibt nur sonderbar, daß die erklärenden Unterschriften und Namen auf den Kopien lateinische, nicht, wie sonst immer, gotische Buchstaben aufweisen. Sollen wir diese Ausnahme auf die Rechnung der Kopisten setzen? Oder hat Cavallini auf den späteren Werken die lateinische Schreibweise mit der gotischen vertauscht? Ersteres dürfte wohl die größere Wahrscheinlichkeit für sich haben.

Die Nachricht Torrigios, derzufolge ein einziger Zeichner die Malereien Cavallinis kopiert habe, trifft nur für den Anfang zu; die Arbeit wurde von einem Kopisten begonnen und von mehreren vollendet. Zwei waren an der Wiedergabe der alttestamentlichen Szenen beschäftigt. Von dem ersten stammen achtundzwanzig (fol. 23—36 und 41—54), von dem zweiten zehn Kopien (fol. 37—40 und 55—60). Die Gestalten, die der erste zeichnete, sind leicht und flößen weniger Mißtrauen ein als die des zweiten, welche gedrungen, schwerfällig und voll von Ungenauigkeiten sind. Der Unterschied zwischen beiden ist so groß, daß man versucht wäre, die Originale in zwei weit auseinander liegende Epochen zu versetzen. Für uns sind die alttestamentlichen Darstellungen besonders deshalb wichtig, weil sie Bilder aus der Schöpfungsgeschichte vorführen, welche in dem Zyklus von S. Peter zu Grimaldis Zeit nicht mehr erhalten und in S. Maria Maggiore nie vorhanden waren, wie wir umgekehrt in S. Paul solche vermissen, die dort vertreten sind. In was für einem Zustand die Malereien waren, als Cavallini sie erneuerte, wissen wir nicht; es darf jedoch als Tatsache angenommen werden, daß der Künstler den Zyklus, den er neu malen mußte, einfach kopiert hat. Alle Szenen tragen denn auch den Stempel der altchristlichen Kompositionen an sich. Wir werden sie zusammen mit den unlängst entdeckten Fresken der Kirche des hl. Johannes vor dem Latinischen Tore besprechen[2], welche mit denen von S. Paul eine große Verwandtschaft haben, ja zum großen Teil die nämlichen sind, so daß sie sich also gegenseitig beleuchten. Von

[1] Venturi, *Storia dell' arte italiana* V 131—138, wo mehrere Kopien Barberinis und zwei Originalmalereien abgebildet sind. Ausführlich handelt darüber Beda Kleinschmidt in seiner großen, im Druck befindlichen Monographie, welche unter dem Titel *Die Basilika San Francesco in Assisi* erscheinen wird.

[2] Über diese Malereien veröffentlichte Dr P. Styger in den *Studi Romani* (1914, 261—328, Taff. IX—XVII, Figg. 1—17) einen etwas verfrühten Aufsatz, in den sich einige Ungenauigkeiten und Irrtümer eingeschlichen haben. Wir werden dieselben, wie gewöhnlich, berichtigen, ohne sie besonders hervorzuheben.

nicht geringem Nutzen werden uns bei diesen Untersuchungen namentlich zwei große Zyklen sein: die Mosaiken des Domes von Monreale[1], die rund gesagt aus der Mitte des 12., und die Elfenbeinreliefs des Altarvorsatzes (paliotto) der Kathedrale von Salerno, welche nach dem Urteil der meisten Kunsthistoriker ungefähr aus dem Ende des 11. Jahrhunderts stammen[2]. Von diesen werden wir die meisten Bilder nach Photographien wiedergeben, welche Graf Antonio Filangieri in seiner gewohnten Zuvorkommenheit eigens für uns machen ließ. Wie bekannt, wurden die Reliefs bei ihrer letzten Fassung in vollster Unordnung in einem Holzrahmen zusammengesetzt[3]. Die vor einigen Jahren von zwei Kunsthistorikern gemachten Versuche einer Neuordnung sind als gescheitert zu betrachten[4]. Zunächst hat man der Form des Altars nicht genügend Rechnung getragen; dann wurden die Szenen nicht alle richtig gedeutet, daher auch nicht an die richtige Stelle gesetzt; ferner ist die Zahl der fehlenden Reliefs etwas größer, als die Gelehrten bisher ausnahmslos angenommen haben. In einem Zyklus, in welchem die Erschaffung der Pflanzen, Gestirne, Vögel, Fische und Vierfüßler in eigenen Bildern vorgeführt und die Geschichte der Stammeltern ausführlich geschildert ist, kann weder die Erschaffung des Himmels und der Erde noch auch die Erschaffung des Adam übergangen worden sein. Es fehlen also, was bisher nicht beachtet wurde, diese beiden Platten mit je zwei Szenen[5]. Da wahrscheinlich noch weitere Lücken da sind, so muß jeder Wiederherstellungsversuch der ursprünglichen Reihenfolge der Szenen notwendig problematisch sein. Das darf man aber dank den Malereien von S. Giovanni schon heute mit großer Wahrscheinlichkeit sagen, daß die Platten mit den Darstellungen des Alten Testamentes nicht die eine Hälfte des Altarvorsatzes füllten und die des Neuen die andere, sondern daß sie in horizontalen fortlaufenden Zonen, wie in der genannten Kirche (Taff. 252—255), verteilt waren. Nur so hatte man die Möglichkeit, der Kreuzigungsgruppe, deren Bedeutung bei einem Altarschmuck jedem von selbst einleuchtet, einen Platz in der Mitte des Paliottos anzuweisen. Diese Bemerkungen glaubten wir zu einem besseren Verständnis des Zyklus vorausschicken zu sollen. Sehr zahlreich waren schließlich auch die alttestamentlichen, auf den Wänden der beiden Seitenschiffe gemalten Bilder in S. Angelo in Formis. Leider sind viele, darunter die sieben ersten der Schöpfungsgeschichte, zerstört und andere, wie es scheint, schlecht erhalten. Daher erklärt es sich, daß die Beschreibung, welche die Gelehrten von den Malereien bisher hinterließen, unvollständig, ungenau und verworren, mit einem Wort, für uns unbrauchbar sind. Die neutestamentlichen Bilder werden wir dagegen später heranziehen, weil die veröffentlichten Photographien eine Kontrolle der Beschreibung ermöglichen.

[1] Wir benutzten die große Ausgabe von Gravina, *Il duomo di Monreale*, und, wo es ging, die Photographien von Alinari.

[2] Bertaux (*L'art dans l'Italie méridionale* 434) glaubt, daß die Reliefs einst den Altar schmückten, welchen Gregor VII. im Jahre 1084 in der von Robert Guiskard gebauten Kirche konsekriert hat. Diese Ansicht kommt mir sehr wahrscheinlich vor.

[3] Eine photographische Abbildung davon findet sich in Venturis *Storia dell' arte ital.* II 633 und Kraus' *Geschichte der christlichen Kunst* II II, 40 f.

[4] Venturi a. a. O. 634 ff; Bertaux a. a. O. Taf. XX.

[5] Über den Zyklus der Reliefs mit neutestamentlichen Darstellungen werden wir weiter unten das Notwendige sagen.

1. Erschaffung des Himmels und der Erde und Scheidung des Lichtes von der Finsternis.

An der Spitze steht der erste Artikel des apostolischen Glaubensbekenntnisses: die Erschaffung des Himmels und der Erde, zusammen mit der Scheidung des Lichtes von der Finsternis (Fig. 225, fol. 23). Der Künstler brachte den Stoff in erhabener Einfachheit fast nur durch Symbole zur Darstellung, indem er alle drei göttlichen Personen in die Komposition hineinzog. Es ist das einzige aus der altchristlichen Monumentalkunst gerettete Bild der Trinität, das zwar nur in einer Kopie vorliegt, aber in einer solchen, die, wie wir sehen werden, den gleichen Wert wie das Original hat, daher einer besondern Beachtung würdig ist. Gott Vater, dessen bärtiges Brustbild aus dem gestirnten Himmelssegment herausragt, hat zu seiner Rechten die rote Sonnenscheibe (SOL), zu seiner Linken den graublauen Mond (LVNA) mit der eingezeichneten Sichel. Der Himmel mit den Gestirnen wie auch die zu unterst als hügeliges Land dargestellte Erde sind bereits geschaffen. Nun ist Gott daran, mit dem Gestus seiner Hände das „*Licht* von der *Finsternis* (LVCEM ac TENEBRAS) zu scheiden“[1]. Gehorsam gehen die von einer Mandorla umschlossenen Personifikationen auseinander: die des Lichtes nach links, die der Finsternis nach rechts. Unterhalb des Segmentes steht, auf der höchsten Erhöhung der Erde, das Lamm als Symbol der zweiten Person in der Gottheit; es hält nach der Sonnenseite Ausschau. Eben dahin blickt auch die über der Erde schwebende Taube, die den „Geist Gottes“, d. i. den Heiligen Geist, versinnbildet[2]. Diese ist durch den einfachen, jenes durch den kreuzförmigen Nimbus ausgezeichnet.



Fig. 225. Erschaffung des Himmels und der Erde mit Scheidung des Lichtes von der Finsternis.

„Und Gott sah, daß es gut war.“[3] Diese Worte kommen einem bei der Betrachtung der Kopie in den Sinn. Man beachte namentlich das schöne Ebenmaß in der Verteilung der Komponenten: oben die zwei kleinen Scheiben mit dem großen Segment, unten die zwei kleinen Gestalten des Lammes und der Taube zwischen den großen Personifikationen. Es leuchtet von selbst ein, daß eine solche Komposition nur in der klassischen, mit der alten Symbolik in engster Fühlung stehenden Zeit der christlichen Kunst und nur in Rom entstanden sein kann. Auf dem elfenbeinernen Altarvorsatz von Salerno fehlt die Erschaffung des Himmels und der Erde mit der auf sie folgenden Szene. Infolge der Darstellung der Huldigung der Engel[4] auf der zweiten Tafel muß man die Ergänzung von den venetianischen

[1] *Gn* 1, 18.

[2] Auf der Miniatur des *Pentateuchs des Ashburnham* (ed. O. v. Gebhardt Taf. II, S. 11, 1) hat der SPIRITVS DOMINI die Form einer „Wolke“.

[3] *Gn* 1, 18.

[4] Nicht „Erschaffung der Engel“, wie man gewöhnlich sagt. Richtig gedeutet von Tikkanen, *Die Genesismosaiken in Venedig und die Cotton-Bibel.* Abdruck aus *Acta Societatis Scientiarum Fennicae* XVII, Taf. II 9.

Mosaiken der Markuskirche nehmen, wo auf die erste Szene das Lustwandeln Gottes mit drei Engeln folgt[1]. Das dritte Bild mit der Scheidung des Lichtes von der Finsternis ist sehr armselig (Fig. 226): zwei mit LVX und NOX bezeichnete Scheiben und eine Taube, die mit ausgebreiteten Flügeln auf dem Wasser sitzt. So etwas ist sicher nicht römisch[2].

Die Zeichen und Symbole, aus denen sich die Komposition von S. Paul zusammensetzt, sind uns längst aus der altchristlichen Monumentalkunst Roms bekannt; wir haben die meisten schon behandelt, so daß uns nur weniges nachzutragen übrig bleibt.

Ist Gott Vater hier und auf einigen weiteren Malereien der alttestamentlichen Serie als bärtiger Mann und in Brustbildformat dargestellt, so erscheint er auf andern unter dem Symbol der Hand. Bald als Büste bald als Hand sahen wir ihn auch auf den liberianischen Mosaiken angedeutet. Es herrscht also darin eine vollständige Gleichheit zwischen den beiden Gruppen von Monumenten. Dies ist ein neuer Beweis für das Alter der ursprünglichen Darstellungen in der Basilika des Heidenapostels. Es bekundet auch die Treue, mit welcher Cavallini seine Vorlagen kopiert hat. Hieraus erklärt sich, wie de Rossi an dem wenigen, was zu seiner Zeit von den Originalmalereien noch existierte, keine Ähnlichkeit mit den Werken des Meisters finden konnte[3].



Fig. 226. Scheidung des Lichtes von der Finsternis. Huldigung der Engel.

Die Hand Gottes hält (oder hielt) gewöhnlich den Kranz (Krone) oder machte den Redegestus. Sie wurde im Scheitel aller jener Apsiden abgebildet, die als Hauptgegenstand der Komposition das Kreuz oder Christus oder beide zusammen haben. Der Brauch war so festgewurzelt, daß wir ihm noch im 13. Jahrhundert begegnen[4]. Dasselbe Symbol sah man zweifelsohne auch auf den Mosaiken des lateranensischen Baptisteriums, von wo es mutmaßlich für das Fresko der Gesetzesübergabe der Katakombe von Grottaferrata (Taf. 132) und für die Mosaiken der Taufkirche von Neapel (Taf. 29) kopiert wurde.

Das Lamm hatte als Symbol des Sohnes Gottes sowohl im christlichen Altertum als auch im Mittelalter eine ungemein große Verbreitung; die Monumente, die es vom Anfang

[1] Alinari Nr 13721.

[2] Ähnlich, aber viel reicher, ist die Darstellung auf der ungefähr gleichzeitigen Elfenbeintafel des Berliner Museums, die ebenfalls aus Italien herrührt. Auf dieser sieht man in einem Lichtkreis die durch den Kreuznimbus und Χ Ω ausgezeichnete Büste des Schöpfers und etwas tiefer die beiden Scheiben, von denen die zur Rechten Gottes nicht bloß das Wort LVX, sondern auch das bisher übersehene Monogramm Christi, die andere das Wort TENebrae enthält; zwischen den Scheiben sitzt die Taube auf dem Wasser, aus dessen Wellen ein weiblicher Kopf mit aufgelösten Haaren, die Personifikation des Abyssus, herausschaut. Das Monogramm Christi geht mit der größten Wahrscheinlichkeit auf ein altchristliches Vorbild zurück, und die Büste des Schöpfers bestätigt die Richtigkeit unserer Behauptung, daß der reiche Zyklus des Salerner Altarvorsatzes des Anfangs entbehrt. Die Tafel ist in schönem Lichtdruck veröffentlicht im Katalog der *Königlichen Museen zu Berlin, Die Elfenbeinbildwerke* Taf. 21.

[3] De Rossi, *Musaici* Fasz. XIX—XX fol. 2v, Anmerkung 1.

[4] Siehe oben S. 163 f.

des 4. Jahrhunderts an abbilden, sind geradezu zahllos. Bald erscheint es auf dem Hügel der vier Evangelienströme oder auf dem Thron, bald im Zentrum von Triumphbögen, Gewölben und Decken, isoliert oder von den Evangelistenzeichen umgeben, bald zwischen Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten mit den bekannten Inschriften, welche diese Heiligen zu begleiten pflegen. Es geht dann in die Renaissancekunst über und wird bis in die Gegenwart verwendet, während es aus der griechischen Kunst schon im 7. Jahrhundert, sonderbarerweise durch einen eigenen Konzilskanon, verbannt wird[1].

Die Taube des Heiligen Geistes endlich ist unter den dreien das älteste Symbol; denn sie findet sich auf den zömeterialen Darstellungen der Taufe Christi schon im 2. Jahrhundert. In der Monumentalkunst kommt sie ebenfalls gleich zu Anfang auf, erhält sich dann das ganze Mittelalter hindurch und bleibt auch später in fortwährendem Gebrauch. Von ihrer Verbreitung gilt also das von dem Lamm Gesagte: ihre Darstellungen sind nicht zu zählen. Aus dem Platz, den sie auf unserem Schöpfungsbilde einnimmt, darf man folgern, daß unter ihr, wie auf Cavallinis bald zu erwähnender Malerei in Assisi, auf der Erde etwas Wasser gemalt war, entsprechend den Schriftworten, daß „der Geist Gottes über den Wassern schwebte“[2]. Weniger wahrscheinlich ist, daß der Künstler nur die Reihenfolge einhalten wollte, in welcher die göttlichen Personen aufgezählt werden. Meistens wird jedoch die Taube, wie es z. B. auf dem Apsismosaik von S. Pudenziana zu sehen war (Fig. 227)[3], über dem Lamm gemalt gewesen sein. In solchen Fällen entsendete sie Strahlen auf das Lamm, was der hl. Paulin von Nola in die Worte kleidete: „ . . . per columbam Spiritus Sanctus fluit“[4].

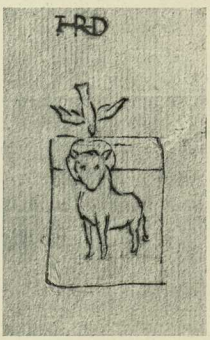


Fig. 227. Vom Apsismosaik in S. Pudenziana.

Paulin hat auf den zwei von ihm (in Nola und Fundi) gestifteten Apsismosaiken die Trinität stark in den Vordergrund gerückt und zu der Darstellung derselben sich der Ausdrucksmittel bedient, die er in Rom vorfand. Alle drei genannten Symbole führte er zusammen mit dem Kreuze vor: die Hand befand sich über demselben, die Taube über dem Lamm und dieses stand am Fuße des Kreuzes. Wie die beiden Mosaiken von Nola und Fundi, so sind auch die römischen von Paulin benutzten Vorbilder, auf denen die Trinität vergegenwärtigt war, zerstört oder verstümmelt. Unsere Kopie des Schöpfungsbildes von S. Paul bietet also, wie gesagt, die einzige ganz erhaltene Darstellung derselben. Sie macht

[1] *Trullanische Synode* vom Jahre 692, Kan. 82: „Künftig soll auf den Bildern statt des Lammes die menschliche Figur Christi dargestellt werden.“ Bei Hefele, *Konziliengeschichte* III 340.

[2] *Gn* 1, 2.

[3] *Cod. Barb. lat.* 4423, fol. 63 v. Das Monogramm Hadrians ist rechts noch einmal wiederholt und von folgender Note begleitet: „Hadriani $\overline{pp}$. I. nota huius musaici authoris.“ Hadrian I. hat das Mosaik jedoch nur ausgebessert.

[4] Siehe oben S. 67 Anm. 2, und Figg. 59, S. 190, 60, S. 198 und meine *Katakombenmalereien* Taf. 259, 2. Die Kopie des Lammes und der Taube vom Mosaik von S. Pudenziana ist ungenau, weil die Strahlen fehlen.

einen guten Eindruck. Selbst die in den Mond und die Sonne eingezeichneten Gesichter können dem Cavallinischen Original entsprochen haben, sind aber vielleicht nicht ursprünglich; noch auf den Monumenten Johannes' VII. (705—707) ist die Sonne eine rote, der Mond eine graublaue mit der Sichel versehene Scheibe[1].

Es wurde oben betont, daß Cavallini nur den vorgefundenen Zyklus kopiert hat. Die Einfachheit der ersten Komposition genügt, um die Richtigkeit dieser Aussage zu verbürgen. Wer davon nicht überzeugt sein sollte, betrachte das Schöpfungsbild, welches Cavallini in der Basilika des hl. Franz von Assisi malte: in S. Paul mußte er einen existierenden Zyklus wiederholen, in dessen Bilder neue Bestandteile nicht eingeführt werden durften; in S. Francesco dagegen, wo er eine neugebaute Kirche auszuschmücken hatte, also ganz frei war, konnte er die von dem Altertum überlieferten einfachen Typen mit einem größeren Reichtum an Details ausstatten und deshalb auch künstlerischer gestalten. Das ist denn auch, wie man aus Fig. 228 entnehmen kann, im vollsten Umfang geschehen. Die bärtige Büste Christi befindet sich nicht in dem einfachen Segment, sondern in dem großen von Wolken getragenen Nimbus, der von einem dreifachen Rahmen umschlossen ist: in dem inneren sieht man Büsten von lieblichen Engeln, in dem äußeren Sonne, Mond und Sterne und in dem mittleren eine schlangenhautartige Verzierung. In dem Raume darunter bewegen sich, wie überall in entgegengesetzten Richtungen, die beiden Personifikationen des Lichtes und der Finsternis[2], von denen diese schlecht erhalten, jene durch Übermalung

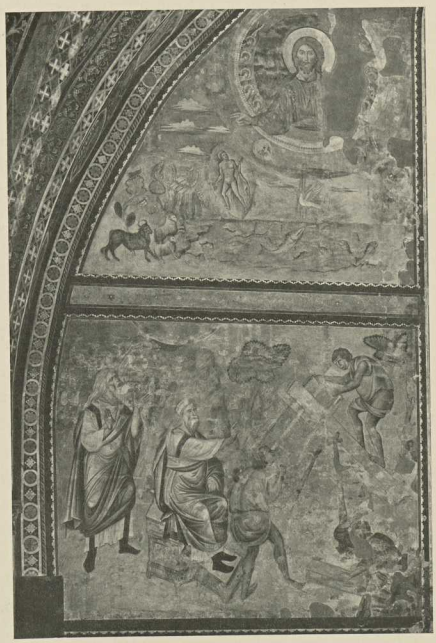


Fig. 228. Schöpfung. Ankündigung der Sündflut. Bau der Arche. S. Francesco zu Assisi.

[1] Die erste Sonnenscheibe mit eingezeichnetem Gesicht wird uns in S. Maria Antiqua auf einer Malerei aus der Mitte des 8. Jahrhunderts begegnen (Taff. 179 f).

[2] Nicht des „Helios" und der „Luna", wie Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance in Italien* 241 sich ausdrückt.

entwertet ist. In der Mitte fliegt zwischen beiden in einem Strahlenbündel die nimbierte, zu dem Licht gewendete Taube des Heiligen Geistes; sie schwebt „über den Wassern", die von der Erde meerartig abgesondert und reich an Fischen sind. Die Erde endlich bietet steile Berge, Hügel und Ebenen; sie ist von Bäumen und Sträuchern bewachsen und von allerlei Haustieren und Vögeln belebt. Dieses Beispiel ist also äußerst lehrreich; wir können jetzt mit voller Zuversicht sagen, daß Cavallini dort, wo er nach Gutdünken schalten konnte, die Gelegenheit auch wirklich ausnutzte und die einfachen Symbole in künstlerischere Formen kleidete.

Die Malerei von S. Paul ist unter den altchristlichen die einzige, auf welcher Gott Vater bei der Schöpfung handelnd erscheint. Von derselben beeinflußt, hat Cavallini auf seinem Schöpfungsbilde in Assisi ebenfalls Gott Vater, nicht Gott Sohn, vorführen wollen, sonst hätte er ihm das Kreuz in den Nimbus gezeichnet. Auf der hundert Jahre älteren Malerei von S. Giovanni (Taff. 252—255) ist es dagegen die zweite Person in der Gottheit, welche die Schöpfung vornimmt; denn die in das Segment geschlossene Büste ist bartlos und hat den Typus des jugendlichen Erlösers. Auf der weiter oben herangezogenen Elfenbeintafel von Berlin hat, wie wir sahen, die gleichfalls bartlose Büste den Kreuznimbus[1], ja sogar die Buchstaben Λ und Ω. Man wird sich darüber nicht wundern, wenn man bedenkt, daß schon in dem Johannesevangelium der Logos als derjenige erscheint, „durch den alles gemacht worden ist"[2]. Die Büste zeigt natürlich die gleiche Handgebärde wie in S. Paul, wie auch die Anordnung der einzelnen Komponenten vollständig dem dortigen Bilde entspricht. Im übrigen bietet das Fresko von S. Giovanni mehrere Verschiedenheiten in den Details. In dem Segment sieht man links von der Büste des Schöpfers die ockerfarbene Sonnenscheibe, rechts mehrere Sterne von derselben Farbe und die Mondsichel, welche ebenfalls ockerfarben und in ihrer Ergänzung der zum Vollmond fehlenden drei Viertel grün ist. Die alte, noch in S. Paul beobachtete Farbensymbolik, wonach die Sonne als der lichtspendende Körper rot, der in der Nacht leuchtende Mond graublau gemalt war, wurde also hier nicht mehr eingehalten. Aus dem Himmelssegment gehen nach drei Richtungen Strahlenbündel aus. Die beiden äußersten treffen die Mandorlen der Personifikationen des Lichtes und der Finsternis; diese kehrt den Strahlen den Rücken und geht nach der entgegengesetzten Seite hin ab; jene streckt die Hände nach ihnen aus. In den mittleren Strahlen endlich fliegt erdwärts die nimbierte Taube des Heiligen Geistes; sie „schwebt über dem Wasser", in welchem zwei Fische und ein Meerungeheuer mit einem polypenartigen Kopf und zwei aalförmigen Leibern schwimmen. Unter dem Bilde liest man: † IN PRINCIPIO CREAVIT $\overline{\text{Ds}}$ TERRAm. Die Inschrift entspricht nicht ganz dem Inhalt der Darstellung; denn sie schweigt von der Trennung des Lichtes von der Finsternis und spricht von der Erde, von der auf dem Bilde nichts zu sehen ist. Wir erwähnen schließlich noch das Fresko, welches den ungefähr gleichzeitigen, leider etwas übermalten Zyklus der Abteikirche von Ferentillo[3]

[1] Auch auf den Genesis-Mosaiken der Kirche des hl. Markus in Venedig ist der Schöpfer jugendlich bartlos und hat den Kreuznimbus (bei Alinari Nr 31721).

[2] *Io* 1, 3.

[3] Siehe unten Fig. 233, S. 592.

einleitet: da wird die Inschrift von zwei Halbfiguren von Engeln gehalten, die mit den ausgebreiteten Flügeln und den flatternden Gewändern fast zwei Drittel des Bildes einnehmen. Diese Raumvergeudung war beabsichtigt; sie half dem Künstler über die Schwierigkeit, wie die Erde zu malen, hinweg. Der auf der offenen Rolle geschriebene Hexameter PRINCIPIO| CELV̄ ET TER|RAe FECIS|SE FIGV|RAM, *Im Anfange schuf (Gott) den Himmel und die Gestalt der Erde,* ist daher auch nicht ganz zutreffend. Solche Mängel haften, man kann es nicht ausdrücklich genug betonen, den Bilderunterschriften gewöhnlich an, gleichviel, ob sie metrisch oder prosaisch sind. Deshalb wäre es verfehlt, wollte man sie bei der Erklärung von Malereien als absoluten Maßstab gelten lassen. Man liefe sonst Gefahr, den dargestellten Gegenständen Gewalt anzutun. Das geschah gerade mit unserm Fresko, dessen Mandorla mit der darin eingeschlossenen Personifikation der Finsternis, „dem Wortlaut der Inschrift entsprechend", als „das Himmelsgewölbe", die zerstörte Personifikation des Lichtes als „die Gestalt der Erde" erklärt wurde[1]. Welche Freiheiten sich die Maler von S. Croce bei der Anbringung von Inschriften herausnahmen, haben wir schon oben (S. 349 354) gezeigt. In S. Giovanni, wo eine Kontrolle wegen der Höhe der bemalten Wände ebenfalls ausgeschlossen war, werden wir noch größere Willkürlichkeiten zu verzeichnen haben. Wir werden sehen, daß die Künstler, von den Irrtümern zu schweigen, nicht bloß Worte, sondern auch ganze Sätze nach Gutdünken abkürzten und nur das aufnahmen, was der Raum zuließ. Man hat daher selten Gelegenheit, paläographische Regeln anzuwenden.

2. Erschaffung Adams.

Den Stammeltern des Menschengeschlechtes hat der Künstler von S. Paul sieben Bilder gewidmet: zwei der Erschaffung (fol. 24 f), drei dem Sündenfall (fol. 26—28) und zwei den Folgen der Sünde (fol. 29 f). Der Schöpfer nimmt die Erschaffung Adams auf der blauen Himmelskugel sitzend und durch die Macht seines Wortes vor, indem er mit der ausgestreckten Rechten den Gestus des Sprechens macht (Fig. 229, fol. 24). Er ist in die klassischen Gewänder gehüllt und infolge eines Irrtums des Kopisten oder, was wahrscheinlicher ist, Cavallinis bärtig. Auf dem Urbild war er vermutlich bartlos[2], weil er die zweite



Fig. 229. Erschaffung Adams.

[1] August Schmarsow, *Romanische Wandgemälde der Abteikirche S. Pietro bei Ferentillo,* in *Repertorium für Kunstwissenschaft* 1905, 398.

[2] Wie z. B. auf den in Fig. 241, S. 597 wiedergegebenen Malereien sowie auf denen der Abteikirche von Ferentillo (bei de Rossi, *Bullett.* 1879, Taf. XII, S. 135 und unsere Fig. 233; Wüscher-Becchi, *Sopra un ciclo di affreschi del vecchio e nuovo Testamento,* in *Atti della Pontificia Accademia Romana di archeologia* 1906, 199—221), ferner auf den Miniaturen einer lateinischen Bibel (*Cod. vat. lat.* 10405, fol. 4v) aus dem 10. oder 11. Jahrhundert und, wie wir gleich sehen werden, auf den Fresken von S. Giovanni a Porta Latina (Fig. 234).

Person in der Gottheit zu versinnbilden hat. Adam, auf der Erde liegend, hat sich bei den Worten seines Schöpfers halb aufgerichtet und streckt ihm die Rechte entgegen, welche auf dem Fresko Michelangelos in der Sixtina so nahe an die Rechte Gottes gerückt ist, daß beide sich mit den Fingerspitzen fast berühren. Im Hintergrund stehen drei Bäume, einer bereits mit dürren Ästen.

In dem Zyklus der Johanneskirche beschäftigen sich sechs Bilder mit dem Elternpaar. Die Erschaffung Adams nimmt Gott Sohn, wie in S. Paul, auf der Himmelskugel sitzend vor. Aus seinem Munde geht ein grüner Strahl, der „Odem des Lebens“[1], zum Munde des Stammvaters und die Rechte macht den Redegestus. Adam liegt auf einer kleinen Anhöhe; zum Leben erwacht, schaut er Gott ins Gesicht. Unter seinem linken Arm entspringen die vier Paradiesesströme[2], welche in dem Zyklus von S. Paul fehlen; sie sind in der seit dem 4. Jahrhundert gebräuchlichen Weise dargestellt. Im Hintergrund zwei Bäume, einer davon mit Früchten. Von der erklärenden Unterschrift sind nur das Wort PRIMVM (zu ergänzen HOMINEM) und zwei S übrig.

3. Erschaffung Evas.

Auf dem Bild der Erschaffung Evas (Fig. 230, fol. 25) ist Adam in „tiefen Schlaf“[3] versunken. Hinter ihm erhebt sich die schon geformte Gefährtin seines Lebens; sie ist von den Knien aufwärts sichtbar und hat die Hände zum Gebet gefaltet. Der Schöpfer sitzt auf der Himmelskugel und macht dieselbe Gebärde wie in der ersten Szene. Wie dort, sind auch hier zur landschaftlichen Belebung drei Bäume hinzugefügt, jedoch mit dem kleinen Unterschied, daß dort hinter Gott eine Pinie, hier eine Palme steht. Höchst seltsam ist die Szene auf dem Elfenbeinrelief von Salerno zum Ausdruck gebracht (Fig. 231): Adam schläft anscheinend auf den Ästen eines Baumes, der zwischen die vier Paradiesesströme gesetzt ist. Gott steht davor und hat die Rechte zum Redegestus erhoben. Eva, von den Ästen umrahmt, ragt nur mit dem Oberkörper aus Adam heraus und macht mit den vorgestreckten Händen die Gebärde des Flehens. Warum diese sonderbare Fassung? Es ist klar, daß Adam auf der Erde liegen soll. Da aber der Schnitzer den Ort durch die vier Flüsse als das Paradies



Fig. 230. Erschaffung Evas.

[1] *Gn* 2, 7. Den Strahl bringen auch die Malereien von Ferentillo sowie die Mosaiken von Monreale und der Cappella Palatina. In S. Marco von Venedig gibt der Schöpfer dem Adam eine kleine männliche Figur mit Schmetterlingsflügeln, welche die Seele versinnbildet.

[2] *Gn* 2, 10 ff. Cavallini hat die Ströme in Assisi auf dem Bilde der Erschaffung Adams unter der Himmelskugel angebracht. Auf dem Fresko von Ferentillo haben sie infolge der Übermalung die Form von Muscheln angenommen.

[3] *Gn* 2, 21.

kennzeichnen wollte, so hob er den Stammvater so hoch empor, als er für notwendig hielt, um die Flüsse recht sichtbar zeichnen zu können.



Fig. 231. Erschaffung Evas. Sündenfall.

Die Erschaffung Evas in S. Giovanni hat eine große Ähnlichkeit mit derjenigen von S. Paul. Eva streckt die Hände flehentlich zu Gott aus. Diesen antiken Gestus machte sie auch auf dem ursprünglichen Bilde von S. Paul. Cavallini verwandelte ihn in die Gebärde des Betens mit gefalteten Händen, welche dann von andern nachgeahmt wurde. Wir nennen nur Michelangelo, der sich für die ganze Gruppe des Stammelternpaares an ein altes Vorbild gehalten hat. Ein Vergleich des sixtinischen Freskos (Fig. 232) mit dem unsrigen zeigt, wie wenig Eigenes der große Meister zu seiner Komposition geliefert hat. Die Unterschrift der Malerei von S. Giovanni ist fast ganz erhalten: dŝ tulit (?) dormIENITI (sic) COSTĀ INDE FEMINA, *Gott nahm dem Schlafenden eine Rippe und (bildete) daraus die Frau.*

Die Sphäre, auf welcher der Schöpfer sitzt, ist uns schon auf den Mosaiken von S. Costanza begegnet. Dieses Beispiel ist das älteste, das die christliche Kunst bis jetzt geliefert hat. Wir haben die Sphäre nie „Weltkugel“[1], sondern immer Himmelskugel genannt; denn nur bei einer solchen Bedeutung war es möglich, sie für die Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte, für die Übergabe des Gesetzes, der Schlüssel und für ähnliche Szenen zu verwenden. Wenn Gott durch Prophetenmund sagt, daß er „Himmel und Erde erfüllt“[2], wenn bei dem Zusammenbruch der Welt am Ende der Zeiten „der Himmel wie ein zusammengerolltes Blatt Papier zurückweichen wird“[3], so kann es nicht befremden, den Himmel in der Kunst als Sessel Gottes verwendet zu sehen. Jeden Zweifel an der gegebenen Deutung beseitigt schließlich das Mosaik von S. Teodoro, das den Heiland auf einer Kugel zeigt, die ganz mit Sternen bedeckt ist[4]. Dem entspricht auch ihre blaugrüne Farbe[5]. Auf den bis jetzt bekannten römischen Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte sitzt Christus immer



Fig. 232. Erschaffung Evas. Von Michelangelo.

[1] Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien* 243. Beissel, *Geschichte der Evangelienbücher* 171. Dobbert, *Zur byzantinischen Frage*, im *Jahrb. der Königl. preuß. Kunstsamml.* 1894, 136 142. Kraus, *Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis*, ebd. 1893, 87. Tikkanen, *Die Genesismosaiken in Venedig und die Cotton-Bibel*, in *Acta Soc. scientiarum Fennicae* XVII (Helsingfors 1889) 19 Anm. 2.

[2] *Ir* 23, 24. [3] *Offb* 6, 14.

[4] Garrucci, *Storia* IV Taf. 252, 3. Vgl. auch VI Taf. 455, wo zwei gestirnte, dem Heiland als Sitz dienende Himmelskugeln abgebildet sind.

[5] Daß die Himmelskugel aus der klassischen Kunst übernommen wurde, ist bekannt. Die im Museum von Neapel befindliche Statue des Atlas, welcher die mit den Figuren des Tierkreises ausgestattete Sphäre trägt, würde allein genügen, um diesen Ursprung zu beweisen.

auf der Sphäre, während die griechischen Miniaturisten der Oktateuche das halbkreisförmige Himmelssegment mit der Hand Gottes vorzogen. In der Himmelskugel haben wir also ein Hilfsmittel, das zur Bestimmung der römischen Provenienz oder Beeinflussung eines Denkmals beitragen kann[1]. Wie groß z. B. die Abhängigkeit der Malereien der Abteikirche Ferentillos von den römischen ist, zeigt allein die Zusammenstellung der beiden Photographien (Figg. 233 234). Den römischen Einfluß darf man auch, es sei das gleich hier bemerkt, bei dem Zyklus von S. Angelo in Formis voraussetzen, obgleich die Szenen aus der Schöpfungsgeschichte zerstört sind. Daß die Form derselben aber derjenigen von S. Paul und S. Giovanni glich, beweist die Tatsache, daß die Himmelskugel dort selbst für die Szenen der Samariterin am Brunnen und der Ehebrecherin verwendet wurde. Einen solchen Gefallen hat der Maler an diesem Detail gefunden! Den Einfluß der Malereien von S. Paul merkt man ferner daran, daß in S. Angelo die Porträts der Äbte angebracht wurden, entsprechend den Porträts der Päpste in der Apostelkirche. Nach Rom weist schließlich der viereckige, der griechischen Kunst fremde Nimbus, den Desiderius, der Stifter der Malereien, auf dem Apsisgemälde um den Kopf hat.



Fig. 233. Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte in Ferentillo.

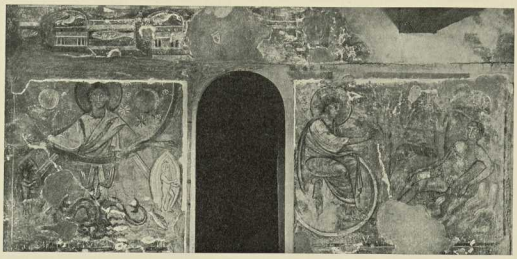


Fig. 234. Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte in S. Giovanni a Porta Latina.

[1] Umgekehrt ist der Mangel der Himmelskugel auf den Miniaturen des *Pentateuchs des Ashburnham* ein Zeichen, daß diese dem griechischen Kunstkreis entstammen. Dafür spricht, nebenbei gesagt, auch die Anwesenheit einer von jenen Geburtsszenen, die ausschließlich der orientalischen Kunst eignen (ed. O. v. Gebhardt Taf. VIII, S. 15, 3). Vgl. oben S. 382. Von den sizilianischen Mosaiken zeigen die von Monreale (ed. Gravina Taff. 15 B ff; Alinari Nr 33243 ff) den Schöpfer auf der Himmelskugel sitzend, die der Palatina von Palermo (Alinari Nr 33134 ff) auf der Erde stehend. Letzteres sieht man auch auf den Mosaiken von S. Marco und auf den Elfenbeinen von Salerno.

4. Sündenfall im Paradies.

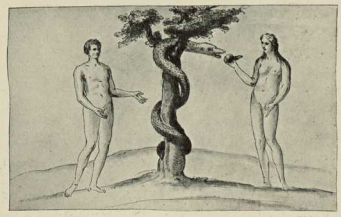


Fig. 235. Sündenfall im Paradies.

Der Sündenfall (Fig. 235, fol. 26) gleicht in der Hauptsache den aus der Katakombenmalerei bekannten Darstellungen. Eva hält in der Rechten den fatalen Apfel, den ihr die Schlange gegeben hat, und zeigt ihn Adam, der mit einer fragenden Miene dasteht. Beide sind noch immer völlig unbekleidet. Jede Andeutung Gottes fehlt.

Bei der Darstellung des Sündenfalls auf der Malerei von S. Giovanni drängt sich vor allem die riesige Schlange auf, die um einen grünen Baum mit goldgelben Früchten gewunden ist. Der Versucher hat den Apfel in die Rechte Evas gelegt, welche vor sich hinblickt und mit der Linken den Blätterschurz vor der Blöße hält. Adam bedient sich gleichfalls des Schurzes; die freie Hand hat er erhoben und ausgestreckt, als wollte er Eva warnen. Die Inschrift ist ziemlich vollständig: coNIVX ADae A SERPENTE sVASA SVMit (fructum), *Die Frau des Adam nimmt, von der Schlange überredet, die Frucht.* Auf dem oben (Fig. 231) abgebildeten Elfenbein von Salerno ist der Sündenfall wie auf den Mosaiken von Monreale[1] um eine Vorszene, die Versuchung Evas durch die Schlange, vermehrt. Der Versucher streckt seinen Kopf zu Eva hin, welche allein unter dem Baume steht und einen Apfel abpflückt, um der Aufforderung der Schlange gemäß davon zu essen. In der Szene daneben reicht sie, ohne vom Essen abzulassen, Adam einen Apfel.

5. Verhör der Schuldigen.



Fig. 236. Verhör der Schuldigen.

In der folgenden Szene (Fig. 236, fol. 27) erscheint Gott, um die Schuldigen zu vernehmen, aber nicht auf der Himmelskugel sitzend, sondern neben ihr stehend. Die Kopie dürfte hierin genau sein; denn auf der Kugel war mit Bleistift die Notwendigkeit einer Revision vermerkt, welche vermutlich auch stattfand, weil die Notiz später mit Farbe bedeckt wurde. Da aber die Kugel als Sitz dienen soll, so wird Gott auf dem Urbild wahrscheinlich sitzend dargestellt gewesen sein. Er hat im Reden den Zeigefinger ausgestreckt und zeigt, wie es scheint, auf Eva. Diese ist schuldbewußt auf ein Knie gesunken und hat die Hände

[1] Ed. Gravina Taf. 15 H; Alinari Nr 13 249.

zum Gebet gefaltet; richtiger wäre, wie auf dem Urbild, der schutzflehende Gestus. Adam macht die Gebärde des Staunens und ist im Begriff, sich vom Boden zu erheben.

6. Verurteilung der Schuldigen.

Auf dem Bilde der Verurteilung (Fig. 237, fol. 28) versucht Adam die Schuld von sich abzuwälzen, indem er auf Eva zeigt; Eva hinwiederum weist mit der herabgelassenen Rechten auf die Schlange, die auf dem Boden so lebenslos daliegt, als wäre ihr schon der „Kopf zertreten" worden[1]. Auf sie ist auch der Gestus gerichtet, den Gott von seinem hohen Himmelssitz aus macht. Der Künstler wollte also die Wirkung des Fluches ausdrücken, der soeben gegen die Schlange ausgesprochen wird. Adam hat den Blätterschurz, Eva eine Art Exomis aus gelbem Pelz[2].



Fig. 237. Verurteilung der Schuldigen.

In der Szene des Urteils, welches Gott über die Schuldigen fällt, hat in S. Giovanni der Maler für die Gestalten der Stammeltern verschiedene Farben verwendet: Adam ist ockergelb, Eva grünlich. Es ist schwer zu sagen, was der Künstler mit diesem Verfahren bezweckt hat; vielleicht wollte er durch die grüne Untermalung eine größere Schönheit des weiblichen Körpers erzielen. Den Schmerz Evas drücken die aufgelösten Haare und das weinerlich verzogene Gesicht aus. Adam wälzt, wie auf dem Bilde von S. Paul, die Schuld von sich auf Eva und diese auf den Versucher, der bereits seine Strafe hat, da er auf dem Boden kriecht[3]. Die Schlange ist hier ebenfalls sehr groß, weshalb der Maler Mühe hatte, ihr den notwendigen Raum zu geben. Nur diesem Übelstande ist es zuzuschreiben, daß es den Anschein hat, als träte Adam mit dem rechten Fuß auf sie. Gott hält in der Linken eine Schriftrolle und hat die Rechte im Sprechen ausgestreckt. Im Hintergrund zwei Bäume, von denen der eine rote Früchte, der andere gelbe Blüten hat. Die Unterschrift enthält anscheinend nur zwei Worte vom Anfang und den ersten Buchstaben H des dritten Wortes, soviel als der Raum fassen konnte. Das zweite Wort ist sicher OMniPotenS, das erste kann PATER, das dritte dürfte Homo sein.

7. Vertreibung der Schuldigen aus dem Paradiese.

Die gegen die Stammeltern verhängte Strafe läßt Gott durch einen seiner „dienenden Geister" vollstrecken (Fig. 238, fol. 29): ein Cherub treibt mit dem Flammenschwert die

[1] *Gn* 3, 15. [2] Auf der Miniatur des *Pentateuchs des Ashburnham* (ed. O. v. Gebhardt Taf. III, S. 12) wird diese Bekleidung *tunica pellicea* (vgl. *Gn* 3, 21) genannt. [3] *Gn* 3, 14.

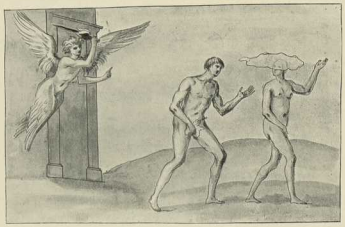


Fig. 238. Vertreibung der Schuldigen aus dem Paradies.

Gefallenen aus dem Paradiese, dessen Eingang durch eine verschlossene rote Tür angedeutet ist. Der Engel hat bloß vier, nicht wie sonst immer sechs Flügel. Es liegt also vielleicht ein Irrtum des Kopisten oder Cavallinis vor. Die Stammeltern verlassen das Paradies eiligen Schrittes, die Rechte an der Blöße, die Linke erhoben, um besser ausschreiten zu können. Eva, welche vorauseilt, kann die Neugierde nicht unterdrücken und schaut zurück. Ihr Kopf war bei der Anfertigung der Kopie halb zerstört. Das Terrain außerhalb des Paradieses ist ödes Feld.

Auf dem Bilde der Vertreibung Adams und Evas in S. Giovanni ist das Paradies nicht als der schöne Lustgarten, sondern, gemäß der alten Symbolik, als die in der *Offenbarung* beschriebene, aus dem kostbarsten Material verfertigte himmlische Stadt gedacht. Ein blondgelockter Engel hat die Stammeltern zum Tor hinausgeführt und treibt sie jetzt fort, indem er Adam mit beiden Händen von sich stößt. Beide schauen sich nach ihm um und haben ihre Hände am Schurz, der hier nicht mehr aus Blättern, sondern aus zottigem Fell besteht. Eva geht voran, Adam folgt. Ihre Gestalten sind stellenweise stark verblaßt, während der Engel und die Stadt sich einer vorzüglichen Erhaltung erfreuen. Vor dem Paradiese wachsen lilienartige Blumen. Die Inschrift ist vollständig: iNMORTALEM DECVS PER LIGNVM PERDIDIT Homo (?) CELIs, *Die Unsterblichkeit im Himmel verlor der Mensch durch das Holz.* Es geschah nicht zufällig, daß unter der Vertreibung der Stammeltern die Kreuzigung gemalt wurde. Dadurch sollte sogleich auf die Gutmachung der Schuld durch den Tod des Erlösers am Kreuz — *per lignum* — hingewiesen werden.

8. Cherub als Wächter des Paradieses.



Fig. 239. Cherub als Wächter des Paradieses. Folgen des Sündenfalls.

Der Cherub kommt noch einmal im nächsten Feld als Wächter des Paradieses wieder. Er ist ganz in die Flügel eingehüllt (Fig. 239, fol. 30); zu seinen Füßen stehen drei rote Räder. „Also trieb Gott Adam hinaus und setzte vor den Lustgarten die Cherubim mit dem feurigen zückenden Schwerte, zu bewahren den Weg zum Baume des Lebens.“[1] Die Kopie muß sehr ungenau sein. Es fehlen sowohl die Hände als auch die

[1] *Gn* 3, 24.

Füße des Engels und die Flügel waren sicher nicht so kompakt. Eine Revision der Kopie wurde zwar angesagt, aber nicht ausgeführt, da die Worte: „rivederla meglio" auf der roten Farbe der Flügel stehen.

Am besten von der ganzen Serie ist in S. Giovanni der als Cherub gebildete Wächter des Paradieses erhalten. Die sechs mit Augen besäten Flügel hüllen ihn so ein, daß nur unten die auf dem Feuerrad stehenden Füße, seitwärts die Hände mit etwas Tunika und zu oberst der schöne, von den beiden oberen Flügeln eingerahmte und nimbierte Kopf herausragen. In der Rechten zückt er das Flammenschwert; züngelnde Flammen kommen auch neben ihm aus dem grünen Boden hervor. Das Paradies selbst ist in keiner Weise angedeutet. Die Inschrift hat sich zur Hälfte erhalten, bietet aber so viele Ligaturen, daß ich sie nicht entziffern konnte. Auf den Mosaiken von Monreale und der Palatina werden die Stammeltern ebenfalls aus der himmlischen Stadt, nicht aus dem paradiesischen Garten, vertrieben; sie tragen aber eine kurzärmelige Tunika mit nach auswärts gekehrtem Haar, und die Stadt ist bloß durch das von dem Cherub bewachte Tor und die Umfassungsmauer angedeutet[1]. Der Mosaizist von S. Marco hat dagegen für alle Szenen das Paradies beibehalten. Die Vertreibung stellte er etwas patriarchalisch dar: der jugendliche Schöpfer versieht die Stammeltern zuerst mit Handwerkszeug und Tunika und dann stößt er sie zum Tor hinaus. Für die Gewandung steht schließlich der Schnitzer des Elfenbeinreliefs von Salerno ganz einzig da: die Stammeltern haben ein Kleidungsstück von der Form einer kurzen Badhose (Fig. 240).



Fig. 240. Austreibung der Stammeltern. Dieselben bei der Arbeit.

9. Adam und Eva nach der Vertreibung aus dem Paradiese.

Unmittelbar neben dem Engel, aber von ihm abgewendet, ist Adam mit der Feldarbeit beschäftigt, indem er mit der Hacke den Boden für die Saat zurichtet (Fig. 239). Als Arbeiter trägt er eine Exomis aus Pelz. Eva, in eine kurze, mit schmalen Ärmeln versehene Tunika gekleidet, sitzt daneben und schaut zu ihrem Mann hinüber, während das kleine Kind, das sie auf dem Schoße hält, mit den Händchen ihr Gewand zu ergreifen sucht. Der Künstler hat also in der Komposition auf die beiden hauptsächlichsten Folgen der Sünde angespielt: bei Eva auf das „Gebären der Kinder (unter Schmerzen)", bei Adam auf den mühevollen Erwerb des täglichen Brotes[2]. Letzteres ist ihm besser als das erstere gelungen, das allerdings ein fast unmöglicher Vorwurf war. In der zömeterialen Kunst wurde die Strafe des Sündenfalls dadurch ausgedrückt, daß Adam ein Ährenbündel zur Andeutung der Feldarbeit und Eva ein Schaf oder eine Ziege zur Andeutung der häuslichen Beschäftigung

[1] Ed. Gravina Taf. 15 J; Alinari Nr 33 250 und 33 140. [2] *Gn* 3, 16—19.

erhielt. Diese Symbolik fand sogar auf einem einfachen Grabstein der lateranensischen Sammlung Ausdruck, auf welchem rechts vom Sündenfall Adam pflügt, links Eva spinnt und durch Knechte das Hausvieh aus dem Hofe auf die Weide treiben läßt[1].

Die Folgen des Sündenfalls verstand der Künstler von S. Giovanni eindringlicher zu schildern, als es in S. Paul geschehen ist (Taf. 256). Wie auf den Mosaiken von Monreale und der Palatina erscheint Eva nicht als die von einem Kind geherzte Mutter, sondern als das schuldbewußte klagende Weib; sie sitzt abseits unter einem mit traubenartigen Früchten behangenen Baum und stützt ihr sorgenschweres Haupt mit der Rechten. Adam ist wie immer mit der Bearbeitung des felsigen Bodens beschäftigt. Beide haben den Schurz aus zottigem Fell.

Dieses Bild schließt in S. Giovanni die Schöpfungsgeschichte. Da es keinen Platz auf der Hochwand des Mittelschiffs fand, so mußte es als erstes auf der inneren Seite der Eingangswand gemalt werden. Dabei hat der Künstler die erklärenden Unterschriften ausgelassen.



Fig. 241. Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte.

Ein drittes Beispiel von römischen Malereien mit Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte ist uns nur aus einem der vatikanischen Inschriftenbände der Sammlung Marinis bekannt (Fig. 241)[2]. Die Kopie stammt aus einem barberinischen Kodex, den der große Gelehrte für sein *Corpus inscriptionum christianarum* mit der Schere geplündert zu haben scheint. Da sie ohne Lokalangabe ist, so läßt sich nicht angeben, welche Kirche die Malereien einst geschmückt haben[3]. Die Wand war in Zonen eingeteilt, von denen nur die oberste ganz ist. Gott Vater ragt aus dem gestirnten Himmelssegment heraus und hat beide Hände ähnlich wie in S. Paul und S. Giovanni ausgebreitet. Unter ihm ist ein breiter Streifen abgesondert, in dem die Taube des Heiligen Geistes „über den Wassern schwebt". Beiderseits ist das feste Land durch schematische Blumen belebt. Zwischen den Blumen stehen in mandorlaförmiger Umrahmung die Personifikationen des Lichtes und der Finsternis[4],

[1] Pil. XIV, 7; Garrucci, *Storia* VI Taf. 484, 2.

[2] *Cod. vat. lat.* 9071, fol. 253.

[3] Vielleicht stammen sie aus S. Maria in Pallara.

[4] Die aus dem Mund der beiden Personifikationen ausgehenden Bündel von Linien beruhen auf einem Versehen des Kopisten; denn das ist die charakteristische Art und Weise, wie die Tätigkeit der Windgottheiten, die hier nichts zu schaffen haben, in der Kunst ausgedrückt wurde.

und in der Höhe erscheinen die beiden Scheiben, zur Rechten Gottes die Sonne mit Strahlen, zur Linken der Mond. Die zweite Person in der Gottheit nimmt in den zwei unteren Zonen die Erschaffung des Menschen vor. Der jugendliche Schöpfer sitzt auf der Himmelskugel, die auf der blumigen Erde ruht; er macht mit der Rechten den Sprechgestus und hält in der Linken eine geschlossene Schriftrolle. Neben ihm sieht man die Krone eines blühenden Baumes. Im Felde gegenüber stand zwischen Blumen Adam; es ist nur der Kopf und etwas von der Brust erhalten. Die Darstellungen waren durch Inschriften erklärt; man liest noch bei der Erschaffung Adams die Worte: † HIC PLASMAT . . ., welche auf *Gn* 2, 7 hinweisen und wie folgt (oder ähnlich) ergänzt werden können: † HIC PLASMAT [D̄NS D̄S ADAM DE LIMO TERRAE], *hier formt [Gott der Herr Adam aus Erdenlehm]*[1]. Das Bild der Erschaffung Evas ist bis auf das wenige, was Fig. 241 von der Gestalt des Schöpfers bietet, zerstört.

10. Opfer Kains und Abels.



Fig. 242. Opfer Kains und Abels.

In der Geschichte Kains und Abels ragt das blutige Faktum des Brudermordes, dem ein Opfer als unmittelbare Veranlassung vorausging, hervor. Hiermit war für die Bildung der künstlerischen Darstellungen der Gegenstand von selbst gegeben. Brudermord und Opfer wurden denn auch für den Zyklus von S. Paul gewählt. Letzteres hatte man in einer der Magieranbetung nachgebildeten Komposition schon in der sepulkralen Kunst dargestellt: Gott sitzt da auf einer kleinen Erhöhung und empfängt von Kain das Ährenbündel, von Abel das Lamm. Die Kopie von S. Paul zeigt schon eine vollere Form (Fig. 242, fol. 31). Leider ist sie in dem oberen Teil stark modernisiert: Gott erscheint als Büste in den Wolken, die bis auf den Altar heruntersteigen; er hat die Hände ausgebreitet und um den Kopf den im ganzen Mittelalter unbekannten dreieckigen Nimbus. Zu beiden Seiten des Altars befinden sich die Opfernden, Kain mit der Garbe[2], Abel mit dem Lamm. Der Altar hat die Form eines liegenden Würfels und ist mit der geschlossenen Fenestella confessionis für die Reliquien versehen. Die Gewandung Abels scheint auf der Kopie unvollständig zu sein; es fehlt der Mantel, wie die Gestalt Kains und das folgende Bild mit der Darstellung des Brudermordes nahelegen.

Die modernen Zutaten abgerechnet, ist die Opferszene ganz korrekt. In dieser Fassung muß sie erst für den großen Zyklus der vatikanischen Apostelkirche oder für die

[1] Eine ähnliche Fassung hat die Inschrift auf der Bronzetür des Domes von Monreale: D̄NS PLASMAVIT ADĀ DE LIMO TERRE.

[2] Auf der Miniatur des *Pentateuchs des Ashburnham* (ed. cit. Taf. III, S. 12, 1c) opfert Kain mit nachlässig gesenkten Händen ein Brot.

Bibelillustrierung entworfen worden sein; in der ursprünglichen einfacheren Form ist sie uns noch auf den Mosaiken von S. Costanza begegnet. Von den Irrtümern der Kopie sei das Fehlen des Feuers auf dem Altar sowie auch die Fenestella confessionis erwähnt. Welche Gestalt der Altar auf dem Original hatte, zeigt uns das Fresko von S. Giovanni (Taf. 256): hier ist der Altar ein Brandopferaltar mit einer Öffnung für die Holzeinlage auf der Vorderseite, und oben brennt in hellen Flammen das Feuer.

11. Kains Brudermord.

„Da sah der Herr auf Abel und seine Gaben; aber auf Kain und seine Gaben sah er nicht; und es ergrimmte Kain sehr, und sein Angesicht fiel ein.“[1] Mit diesen Worten bereitet die Heilige Schrift den Leser auf den ersten Brudermord, der in der Menschheit bekannt ist, vor. Ähnlich handelte auch der Künstler von S. Paul (Fig. 243, fol. 32). Um auf die direkte Ursache des Verbrechens hinweisen zu können, nahm er das Opferfeuer nochmals in die Komposition auf. Der Kopist hat indes hier wieder stark modernisiert. Man sieht zwei würfelförmige Altäre, auf denen die Opfergaben vom Feuer verzehrt werden. Bei Kain zieht sich der Rauch zur Erde hin, bei Abel steigt er zum Himmel empor. Das ursprüngliche Bild zeigte sicher nur Flammen; denn sowohl bei den altchristlichen als auch den mittelalterlichen Künstlern ist die Darstellung des Rauches so gut wie unbekannt[2]. Tatsächlich sieht man auf dem Altar des Bildes von S. Giovanni nur Flammen, welche bei Abel nach oben brennen, bei Kain sich nach rechts hin ziehen. Die beiden Opfernden halten ebenda ihre Gaben auf verhüllten Händen empor und schauen zu der Hand Gottes, welche das auf roten Wolken schwebende Himmelssegment füllt, aber nur auf Abel Strahlen entsendet (Taf. 225, 3). Dadurch, wie auch durch die gerade Richtung der Flammen, hat der Künstler das Wohlgefallen ausgedrückt, das Gott an Abels Opfer hatte[3]. Auf dem Relief von Salerno[4] fehlt der Altar und sind die Opfernden im entgegengesetzten Sinne aufgestellt; sonst hat die Szene eine große Ähnlichkeit mit der von S. Giovanni.



Fig. 243. Kains Brudermord. Seine Verfluchung.

Als Kain seine Gaben verschmäht sah, geriet er so in Zorn, daß er den Bruder mit einem Stock erschlug. Abel ist auf das rechte Knie gesunken und sucht den Schlag

[1] *Gn* 4, 4 f.

[2] Den einzigen Versuch zur Andeutung des Rauches bietet das musivische Bild des hl. Laurentius im Mausoleum der Galla Placidia (Taf. 49).

[3] Der Mosaizist von Monreale (ed. Gravina Taf. 15 K; Alinari Nr 33251) wird sich einer ähnlichen Vorlage bedient haben. Daß das Feuer jetzt auf dem Mosaik nur in der Öffnung für die Holzeinlage brennt, mag die Folge einer späteren Restaurierung sein.

[4] Die Platte mit dieser Szene befindet sich jetzt im Louvre.

mit der Rechten abzuwehren, während Kain mit beiden Händen den an der Spitze mit einer Kugel beschwerten Stock schwingt. Der Mord geht auf einem hügeligen Boden vor sich. Im wesentlichen gleicht die Szene vollständig der musivischen von Monreale[1]; sie gleicht auch derjenigen von S. Giovanni. In den Einzelheiten bietet letztere einige Besonderheiten. So hat Kain, um die Hacke[2] beim Schlagen besser zu handhaben, den Mantel abgelegt und trägt nur die kurze gegürtete Ärmeltunika. Abel ist dagegen schon mit langer Tunika und Pallium, also mit den Gewändern der Heiligen, bekleidet. Seinem Munde entsteigt die Seele in Form eines nackten Kindes, das, nach rechts gewendet, die Hände einem Engel entgegenstreckt, der es in den Himmel geleiten soll. Dieser Teil des Bildes, von Abels Kopf angefangen, ist leider fast ganz verblaßt; vom Engel sieht man nur einen Flügel. Ganz einzigartig ist die Darstellung auf dem Elfenbein von Salerno: da erscheint Kain als förmlicher Raufbold, der seinen Bruder zu Boden geworfen hat und ihn erwürgt.

12. Kains Verfluchung.

Neben der Mordszene steht auf der Kopie von S. Paul der Brudermörder[3] abgewendet da, ein Zeichen, daß hier eine neue Darstellung geboten wird: Kains Verfluchung. Der Mörder schaut zu der in den Wolken sichtbaren Büste Gottes empor; er stützt sich mit der Rechten auf den Stock, das Mordinstrument, und hat die ausgestreckte Linke zu Gott erhoben. Seine Haltung paßt sehr gut zu der dreisten Antwort: „Bin ich meines Bruders Hüter?“ welche die Heilige Schrift ihm in den Mund legt[4].

In S. Giovanni haben sich in dem auf den Brudermord folgenden Feld nur geringe Spuren von Farbe erhalten. Die Übereinstimmung der vorhergehenden Bilder mit denen von S. Paul berechtigt zur Annahme, daß hier ebenfalls die Verfluchung Kains dargestellt war[5]. Die Farbreste begünstigen diese Annahme; sie lassen auf eine stehende, nach rechts gewendete Gestalt schließen, die das Feld allein ausfüllte, da neben ihr auf beiden Seiten der grüne Hintergrund sichtbar ist. In der Höhe beginnen die roten Wolken, welche das Himmelssegment mit der Hand oder der Büste Gottes voraussetzen. Das Segment mit der Büste zeigt auch das Elfenbein von Salerno, während auf den Mosaiken der Palatina und von Monreale die ganze Figur dargestellt ist[6]. Auf dem letzteren sieht man zwischen Gott

[1] Ed. Gravina a. a. O.; Alinari Nr 33 252.

[2] Auf dem Mosaik von Monreale schwingt Kain eine Keule, auf dem der Palatina (Alinari Nr 33141) eine Axt. Höchst sonderbar sind ein von Garrucci (*Storia* VI Taf. 447, 5, S. 70) veröffentlichtes Elfenbeinrelief und die Miniatur des *Cod. vat. graec.* 747, fol. 25v: auf diesen tötet Kain seinen Bruder mit Steinen. Das Motiv ist orientalisch, wie Garrucci (a. a. O.) nachgewiesen hat. Die gleiche Miniatur auch in dem *Serailer Oktateuch* (Bd. XII des *Bulletin de l'Institut Archéologique Russe à Constantinople* Taf. XI 28).

[3] Nicht Adam, wie behauptet wurde. Vgl. E. Müntz, *L'ancienne basilique de Saint-Paul*, in *Revue de l'art chrétien* 1898, 5.

[4] *Gn* 4, 9.

[5] Soviel sich aus der von dem *Istituto italiano d'arti grafiche* gemachten Photographie ersehen läßt, waren das Opfer der Brüder und der Brudermord in ähnlicher Weise auch in der Abteikirche von Ferentillo gemalt. Der „auf den Stab gestützte dritte“ neben dem Brudermord ist also Kain, wie er von Gott verflucht wird, nicht „ein Hirt“ und „Lückenbüßer“ (Schmarsow, *Romanische Wandgemälde der Abteikirche S. Pietro bei Ferentillo*, im *Repert. für Kunstwissenschaft* 1905, 400).

[6] Ed. Gravina Taf. 15 L; Alinari Nr 33 253.

und Kain ein kleines nacktes Kind, das die Hände bittend erhoben hat. Wie die Inschrift[1] lehrt, haben wir es als die Personifikation des Blutes des erschlagenen Abel aufzufassen. Passender wurde dieses Figürchen von dem Maler in S. Giovanni als Bild der Seele Abels in der Szene des Totschlages selbst verwendet.



Fig. 244. Ankündigung der Sündflut.

13. Ankündigung der Sündflut.

Die Sündflut hat der Künstler von S. Paul durch drei Bilder veranschaulicht. Auf dem ersten (Fig. 244, fol. 33) kündigt Gott dem Noe seinen Entschluß an, den Menschen um der großen Missetaten willen von der Erde durch Wasser zu vertilgen, und befiehlt ihm, die Arche zu zimmern. Die Komposition, welche dies darstellt, gehört zu den einfachsten des ganzen Zyklus, da sie sich auf eine Gestalt und ein Symbol, Noe und die Hand Gottes, beschränkt. Der Patriarch ist in großer Aufregung. Er hat beide Hände erhoben und geht in Eile auf die aus dem Himmelssegment herausragende Hand zu, so daß ihm der Zipfel des Palliums weit abfliegt. Die Landschaft ist hügelig mit dichtem Gestrüpp im Hintergrund; links steht Noes Haus, von dem aber nur die Tür angedeutet ist. In der Wiedergabe des Gestus der Hand Gottes scheint die Kopie nicht genau zu sein; denn dieser war vermutlich der des Sprechens. Wir entnehmen es dem Mosaik von Monreale, auf welchem der an Noe ergangene Befehl in der nämlichen Weise ausgedrückt ist[2].

Auf dem Elfenbein von Salerno (Fig. 245) ist Gott in voller Gestalt und mit der im griechischen Sprechgestus ausgestreckten Rechten vorgeführt. Noe steht etwas unbeholfen da und scheint mit den Achseln zu zucken. Dadurch hat die Darstellung einen zu familiären Anstrich erhalten; die römische verdient entschieden den Vorzug.

14. Bau der Arche.



Fig. 245. Gott befiehlt Noe den Bau der Arche. Ausführung des Befehls.

Noe begibt sich sofort an die Ausführung des Auftrags, den er von Gott bekommen hat (Fig. 246, fol. 34). Er sitzt auf einer Art Thron und erteilt, mit beiden Händen gestikulierend, einem stehenden Manne seine Weisungen. Dieser ist, wie er selbst, mit den klassischen, auf der Kopie nicht ganz richtig wiedergegebenen Gewändern

[1] Die musivische Inschrift lautet (ed. Gravina Taf. 15 K; Alinari Nr 33 252): DIXIT · DS · CAYM · CAYM · SANGVIS | FRATRIS · TVI · VOCAT · ME · DE · TERRA, *Gott sagte zu Kain: Kain, das Blut deines Bruders schreiet auf zu mir von der Erde* (*Gn* 4, 10).

[2] Ed. Gravina Taf. 15 L; Alinari Nr 33 253.



Fig. 246. Bau der Arche.

bekleidet und soll wohl der Architekt sein. Drei Zimmerleute sind bereits an der Arbeit: zwei sägen Bretter und einer behaut mit der Axt einen Balken.

In Assisi (Fig. 228, S. 587) hat Cavallini die Ankündigung der Sündflut mit dem Bau der Arche zu einem einzigen Bilde vereinigt: links steht Noe mit vor sich erhobenen Händen und schaut sehr erregt zu der im Segment sichtbaren Hand Gottes empor; unmittelbar daneben sitzt er und gibt den drei ganz ähnlich wie in S. Paul beschäftigten Zimmerleuten direkt, ohne jede Mittelsperson, seine Weisungen. Letzteres tut er auch, aber stehend, auf dem Salerner Elfenbein (Fig. 245), auf welchem sechs Zimmerleute an der Arbeit sind. Die Arche ist fast fertig, unterscheidet sich aber in ihrer Form von derjenigen, die auf dem Wasser schwimmt. Man sieht sie so zweimal (Fig. 247). Auf der ersten Darstellung wird Noe mit den Seinen von Gott in die Arche geschlossen, aus der er mit zwei Töchtern (?) zum Fenster hinausschaut; auf der zweiten streckt er die Rechte hinaus, um der Taube den Zweig abzunehmen. Darüber sitzt auf dem gewölbten Deckel der Rabe. Diese Reliefs machen einen etwas barbarischen Eindruck.

Die Arche mit Noe und der Taube, die den Ölzweig bringt, war auch in dem Zyklus vertreten, zu welchem der hl. Ambrosius die metrischen Inschriften verfaßte[1]. Der Heilige wählte die Darstellung, die uns in der funeralen Kunst so oft und schon seit dem 1. Jahrhundert begegnet. Er ließ ihr auch wesentlich die Bedeutung, welche sie an den Gräbern hatte:

ARCA NOE NOSTRI TYPVS EST ET SPIRITVS ALES
QVI PACEM POPVLIS RAMO PRAETENDIT OLIVAE,

Die Arche ist unser Sinnbild, des (Heiligen) Geistes aber der Vogel, der den Völkern im Ölzweig den Frieden anbietet. Obgleich des Noe in der Inschrift keine Erwähnung geschieht, so ist es doch selbstverständlich, daß er auf dem Bilde vorgeführt war; denn ohne ihn wäre die Darstellung ja gar nicht



Fig. 247. Gott schließt Noe mit den Seinen in die Arche. Noe empfängt den Ölzweig.

[1] Daß die erhaltenen Tituli bloß einen Bruchteil der ursprünglichen ausmachen, beweist allein die Tatsache, daß von neutestamentlichen nur vier, von alttestamentlichen dagegen siebzehn kopiert wurden. Diese Verschiedenheit erinnert an den ganz ähnlichen, schon oben (S. 377) erwähnten Fall mit den biblischen Malereien der alten Peterskirche, wo die des Neuen Testamentes infolge der Neigung der Wand nach außen so verstaubt waren, daß Grimaldi bloß von zweien den Inhalt angeben konnte, während er von denen des Alten Testamentes auf der gegenüber liegenden Wand 17 erkannt hat. Mit welchen Schwierigkeiten erst das Kopieren von Inschriften solcher Wandmalereien verbunden ist, kann man jetzt an dem Zyklus von S. Giovanni sehen. Wir zitieren die Tituli des hl. Ambrosius nach Merkle, *Die ambrosian. Tituli,* in *Röm. Quartalschr.* 1896, 214—222.

möglich gewesen. Umgekehrt dürfen wir uns nicht wundern, wenn in andern dieser Inschriften beispielsweise Motive angedeutet sind, die auf dem Bilde sicher nicht berücksichtigt waren.

15. Auszug aus der gelandeten Arche.

Die Sündflut selbst mit ihren Schauerszenen, aus der die späteren Künstler ergreifende Motive zu schöpfen wußten, hat der Maler von S. Paul übergangen. Er führt uns ans Ende derselben (Fig. 248, fol. 35), als die Arche bereits „auf den Bergen Armeniens ruht“[1] und Noe beide Hände ausstreckt, um von der Taube den Ölzweig, das Symbol des Friedens, zu empfangen. Letzteres ist bekanntlich ein Stück zömeterialer Kunst. Von dieser rührt auch die truhenähnliche Form der Arche her. Der Deckel ist zum Auszug geöffnet. Im Innern sieht man außer Noe sein Weib, zwei Söhne und zwei Töchter, welche in der Heiligen Schrift zwar nicht erwähnt sind, von dem Künstler aber als selbstverständlich vorausgesetzt wurden. Einer der Söhne ist im Begriff, auf einer Leiter aus der Arche zu steigen; er erhebt dabei die Rechte voll Verwunderung über das, was sich zu seinen Füßen bietet: dort liegt ein toter Widder, auf welchen ein Rabe einhackt, derselbe, den Noe entlassen hatte und der nicht wiederkam[2]. Der Künstler suchte auf diese Weise soviel als möglich aus dem biblischen Bericht in seiner Komposition zum Ausdruck zu bringen[3].



Fig. 248. Auszug aus der gelandeten Arche.

Aus der Beibehaltung der unkünstlerischen, aber antiken Form der Arche ist zu folgern, daß Cavallini die Szene einfach kopiert hat. Das Bild hat denn auch wirklich eine große Ähnlichkeit mit dem Sarkophag aus Trier[4], welcher seinerseits wieder von dem römischen Vorbild beeinflußt ist. Kopie kann derselbe aber nur im weiteren Sinne genannt werden; denn das kleinliche Vorführen der Tiere auf dem Rande der Arche ist sicher eine provinziale Zutat. Entstellt ist auch das Motiv des Raben, welcher neben der Arche am Boden steht und sich streckt und den Schnabel geöffnet hat, als wollte er wieder in die Arche aufgenommen werden. Die Taube fliegt dagegen richtig mit dem Ölzweig herbei.

Der Künstler von S. Giovanni hat für die Szenen aus der Geschichte Noes nur zwei Felder, ein schmales und ein breites, verwendet (Taff. 252—255). In jenem brachte er die Ankündigung der Sündflut unter. Das Bild ist jedoch so beschädigt, daß man, wie bei dem vorhergehenden, nur aus dem Platz, den es einnimmt, und mit Hilfe der Kopie von S. Paul

[1] *Gn* 8, 4. [2] *Gn* 8, 6 f.

[3] Auch auf der Miniatur des vatikanischen *Oktateuchs Cod. vat. graec.* 746, fol. 54, hat sich der Rabe auf einen Vierfüßler niedergelassen. Es liegt natürlich keine Veranlassung vor, das Rabenmotiv, wie vorgeschlagen wurde, von Einflüssen irgend welcher unbekannter Apokryphen herzuleiten. So Eugen Müntz, a. a. O. 6, Anm. 1.

[4] Le Blant, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule* Taf. III, 1.



Fig. 249. Einzug in die Arche.

den Gegenstand erraten kann. Man sieht unten etwas von der bewegten und nach rechts gewendeten Gestalt Noes. Von der Darstellung des benachbarten Feldes, dem Eintreten der Tiere in die Arche, hat sich dagegen etwas mehr erhalten: zwei oben zusammenstoßende Treppen sind an die Arche angelehnt; auf der einen steigt ein Schimmel, auf der andern anscheinend ein Löwe empor. Diese beiden Tiere sieht man auch auf dem Mosaik von Monreale, von dem wir hier eine Abbildung geben (Fig. 249)[1], weil es uns die Arche in S. Giovanni nach oben zu vervollständigen hilft. In dem unteren Teil ist die Arche jedoch auf beiden Monumenten verschieden: auf der Malerei steht sie wie eine Truhe auf niedrigen Beinen; auf dem Mosaik ist sie naiver Weise in eine Barke eingebaut. Von der Unterschrift konnte ich nur das Wort HOMINES lesen.

Mit dem Eintritt der Tiere in die Arche begann, wie wir gesehen haben (S. 377), in der vatikanischen Basilika die erhaltene Reihe der alttestamentlichen Darstellungen. Diese Szene kann natürlich nicht das Anfangsbild des Zyklus überhaupt gewesen sein; denn der Platz, den sie auf Grimaldis Kopie (Fig. 121, S. 380) hat, nimmt die Mitte der Wand ein. Es sind ihr also elf Felder vorausgegangen. So viele Felder beanspruchen aber die Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte zusammen mit denen von Kain und Abel, die in S. Paul gemalt waren und die uns ein glücklicher Zufall in der Basilika des hl. Johannes vor dem Latinischen Tor unter der Tünche bewahrt hat. Wir dürfen sie demnach ohne jedes Bedenken heranziehen, um die verlorene Hälfte des Zyklus von S. Peter wieder herzustellen.

16. Abraham und die drei Engel.



Fig. 250. Abraham und die drei Engel.

Mit der Geschichte Abrahams betreten wir ein schon oben (S. 383 427 f) behandeltes Gebiet. Die erste Szene, die Begrüßung der drei Engel (Fig. 250, fol. 36), dürfte Rafael für die Loggien zum Muster gedient haben; selbst die Richtung der Gestalten stimmt überein. Die Darstellung macht den Eindruck einer vor der Einführung der Engelflügel entworfenen Komposition, so sehr erinnert sie

[1] Nach Alinari Nr 33255; bei Gravina Taf. 15 B.

an das liberianische Mosaik von S. Maria Maggiore. Das gleiche gilt von dem Bilde in S. Giovanni[1], wo der mittlere Engel bloß durch die goldgelbe Farbe des Nimbus vor den beiden andern, welche grüne Nimben haben, ausgezeichnet ist. Alle drei tragen hier den Stab.

Die Inschrift hat sich zum Teil erhalten: ... DV MENTE VIDENS COLIt, *(Abraham) betet ... an, Gott im Geiste schauend.* Hieraus sieht man, daß der Künstler in dem mittleren Engel, wie jener griechische Miniaturist[2], Christus versinnbilden wollte. Diesen Gedanken hat auch Ambrosius in seiner Inschrift klar ausgedrückt:

HOSPITIO LARGVS CHRISTVM QVOQVE SVSCIPIT HABRAM
SARRA PVDORE LATENS FIDA PIETATE MINISTRAT[3],

Gastfrei nimmt Abraham auch Christus bei sich auf, und Sara bereitet die Speisen mit getreuer Liebe, verschämt im verborgenen bleibend.

Hier war also die Anbetung mit der Bewirtung vereinigt, was ein dem liberianischen Mosaik (Taf. 10) ähnliches Bild voraussetzt.

Die drei folgenden Bilder waren in S. Paul bereits zerstört, als Kardinal Barberini den Zyklus kopieren ließ: „Ce ne mancano tre", lesen wir auf der Rückseite der Kopie (fol. 36 v). Zweifelsohne sind es diejenigen, welche sich in S. Maria Maggiore erhalten haben: die Bewirtung der drei Engel, Abrahams Trennung von Lot und seine Begegnung mit Melchisedech[4]. Hieran schloß sich in zwei Darstellungen das im ganzen Altertum so hoch gefeierte Opfer Abrahams an, also gerade das, was uns in S. Maria Maggiore gefehlt hat. Abrahams Gastfreundschaft und seine Begegnung mit Melchisedech dürfen wir auch für den Altarvorsatz von Salerno in Anspruch nehmen, wo diese beiden Szenen so recht an ihrem Platze waren. Sie sind seit langem zu Grunde gegangen.

17. Gang zum Opfer Abrahams.

Das Bild, welches die Vorbereitung zum Opfer darstellt (Fig. 251, fol. 37), zeigt den Patriarchen, wie er den mit dem Holzbündel beladenen Sohn an der linken Hand führt und mit der Rechten die Sprechgebärde macht; vielleicht beantwortet er ihm die Frage nach dem Opfertier[5]. Neben Abraham schreitet, von zwei Knechten getrieben, der gesattelte Esel einher. Links zu äußerst steht das Haus des Patriarchen. So oder ähnlich wird das musivische Bild gewesen sein, welches in der konstantinischen Basilika des Lateran dem der Kreuztragung Christi gegenübergestellt war.



Fig. 251. Gang zum Opfer Abrahams.

[1] Die Tafel braucht wohl nicht mehr zitiert zu werden.
[2] Siehe oben Fig. 148, S. 428.
[3] Ed. Merkle 218, Nr 13.
[4] Daß bei dieser Anordnung die chronologische Reihenfolge nicht eingehalten ist, darf nicht befremden; die Künstler haben sich bekanntlich darüber oft hinweggesetzt.
[5] *Gn* 22, 7 f.

18. Abrahams Opfer.



Fig. 252. Abrahams Opfer.

Das Opfer selbst (Fig. 252, fol. 38) bot den schon in der Katakombenmalerei bekannten Typus: Isaak kniet entkleidet und mit gebundenen Händen auf den Holzscheiten, welche auf dem Altar ausgebreitet sind; Abraham zückt in großer Aufregung das Schwert, hält aber inne und schaut nach oben, von woher die Stimme kommt, welche ihm das Opfer verbietet. Am meisten gleicht die Gruppe dem Fresko der Lünette eines Arkosols in S. Pietro e Marcellino, wo die Gestalt Abrahams gleichfalls sehr bewegt ist[1]. Bei der allgemeinen Bekanntschaft der beiden Szenen muß man sich wundern, daß der Künstler auf dem Bild des Opferganges Isaak, auf dem des Opfers Abraham mit dem Namen (ISA|AC, ABRA|AM) versehen hat.

Auf dem Fresko mit der Darstellung des Opfers in S. Giovanni ist Abraham womöglich noch stürmischer als auf dem von S. Paul; sowohl der linke Arm als auch das linke Bein haben sich bei der heftigen Bewegung entblößt, und das Palliumende fliegt in weitem Bogen ab. Isaak sitzt in einer sehr natürlichen Pose auf dem steinernen Altar; seine Hände sind auf den Rücken gebunden, der Kopf unter der wuchtigen Hand Abrahams gesenkt. Das Eingreifen Gottes hat der Künstler wohl durch die im Segment zum Redegestus gestaltete Hand ausgedrückt. Hiervon ist jedoch nichts mehr zu sehen. Neben Abraham steht der Widder und schaut nach oben. In der allgemeinen Anordnung der Figuren gleicht die Malerei dem Relief von Salerno (Fig. 253). In dem Segment erscheint aber hier nicht die Hand, sondern die Büste Gottes und macht mit der Rechten den Gestus des Sprechens, mit der Linken den des Zeigens. Das Relief ist demnach unter den bis jetzt behandelten Monumenten das erste, welches zwei Gesten an einer und derselben Persönlichkeit vereinigt zeigt.



Fig. 253. Abrahams Opfer. Gott segnet Abraham.

Die Inschrift der Malerei von S. Giovanni ist bis auf die Worte: VOLENS PVERVM zerstört. Vielleicht war in dem fehlenden Teil von dem Opfertier oder dem die Opferung Isaaks verhindernden Einschreiten Gottes die Rede. In dem ambrosianischen Titulus wird der scheinbare Widerspruch hervorgehoben, der darin besteht, daß Abraham seine Kindesliebe durch die Bereitschaft, seinen teuren Sohn zu opfern, betätigt hat:

[1] Vgl. meine *Katakombenmalereien* Taf. 188, 1.

OFFERT PROGENIEM SANCTIS ALTARIBVS HABRAM
PATRIS EI EST PIETAS CARO NON PARCERE NATO[1].

In dem ersten Vers wird auf die damalige Sitte angespielt, Kinder am Altare Gott zu weihen.

19. Isaak segnet Jakob.

Aus der Geschichte Isaaks macht uns der Künstler von S. Paul bloß mit dem Segen bekannt (Fig. 254, fol. 39). Der blinde Patriarch ruht, in die klassische Gewandung gehüllt, auf dem Bett. Wie der Redegestus der Rechten vermuten läßt, spricht er die Worte der Segensformel. Jakob streckt die mit gelbem Leder überzogenen Hände wie ein Bittender aus; hinter ihm steht die Mutter, welche ihren Liebling zum Segen eingeführt hat. Hier ist also jede Andeutung auf das Mahl, selbst der runde Tisch, unterdrückt; der Segen allein soll zum Ausdruck gelangen. Ob die gelben Handschuhe Jakobs auf dem Original vorhanden waren, ist sehr zweifelhaft; die kurzen Hosen sind sicher eine Zutat des Kopisten. Rebekka trägt gelbe Tunika und, wie auf dem Mosaik von S. Maria Maggiore, eine gelbe über den Kopf gezogene Palla. Im Hintergrund sind Gebäude gemalt.



Fig. 254. Isaak segnet Jakob.

In S. Giovanni ist der Moment des Mahles gewählt: Jakob reicht die Schüssel auf verhüllten Händen dem blinden Vater dar, welcher von seinem Paradebett aus mit der Rechten danach greift. Zwischen dem Vater und dem Sohn steht die in eine rote Palla gehüllte Rebekka, nur mit dem Oberkörper sichtbar. Im Hintergrund erheben sich vier kannelierte Säulen mit einem geraden Gebälk. Rechts kommt Esau mit dem erbeuteten Wild zurück. Er muß zum wenigsten einen Bock erlegt haben; denn die Last drückt ihn ganz nieder. Die Abwendung seiner Gestalt hat die bekannte Bedeutung. Von der Inschrift ist kein ganzer Buchstabe übrig. Die des hl. Ambrosius legt den Nachdruck auf das Mahl, durch welches Jakob sich in wohlgemeinter Täuschung den Segen des Vaters erschlich:

IACOB FRAVDE BONA PATRI DVM SVGGERIT ESCAS
PRAECIPIT EVLOGIAM PER DVLCIA FRVSTA LVCRATVS[2].

20. Jakobs Traum und Aufrichtung des Altars; sein Kampf mit dem Engel.

Die liberianischen Mosaiken haben uns Jakobs Leben in fünfzehn mehr oder minder gut erhaltenen Bildern geschildert; der Maler von S. Paul hat ihm, den Segen abgerechnet, bloß zwei Darstellungen zugedacht: den Traum und die Aufrichtung des Altars (Fig. 255, fol. 40).

[1] Ed. Merkle 218, Nr 12. [2] Ed. Merkle 216, Nr 5.



Fig. 255. Jakobs Traum und Aufrichtung des Altars.

Beide waren in dem „ersten Feld der unteren Reihe“[1] vereinigt. Der Traum hat auf der Kopie die schon von andern Monumenten bekannte Fassung: links steht die in das Himmelssegment mündende Leiter, auf der zwei Engel auf- und niedersteigen; hinter der Leiter schläft Jakob auf einer Decke, die er sich wie eine Matratze auf die Erde gebreitet hat[2]. Von dem „Stein, den er unter das Haupt gelegt“[3], sieht man nichts. Der Schnitzer des Elfenbeins von Salerno hat dem Schlafenden dagegen vier Steine gegeben, so viele, als notwendig waren, um dem Kopf eine entsprechend hohe Unterlage zu bieten (Fig. 256). Er war noch verschwenderischer in der Anbringung von Segmenten: das in der linken Ecke mit dem großen Stern und der doppelten Einfassung soll das nächtliche Firmament, das andere, in welches die Leiter mündet, den Himmel andeuten.

Der Künstler von S. Paul betrachtete den „Stein“ als Symbol des Altars; denn neben der beschriebenen Szene steht Jakob vor einem wirklichen Altar, welcher auf der rechten Schmal- und auf der Rückseite mit drei ineinander gearbeiteten Rechtecken verziert ist. Aus der Haltung seiner Hände kann man schließen, daß er mit der Rechten das „Öl darauf goß“[4]. Die rechte Hand wurde also von dem Kopisten ungenau abgezeichnet. Ungenau ist auch die Gewandung; die kurzen Hosen, die wir schon auf der Kopie des vorhergehenden Bildes gesehen haben, sind in den römischen Kompositionen ebenso unbekannt wie die roten Pantoffeln, welche der Kopist nachträglich auf die bloßen Füße aufgemalt hat[5]. Vielleicht war auf dem ursprünglichen Bild das Schuhwerk, wie so oft, gar nicht angegeben.

Der Künstler von S. Giovanni läßt auf den Segen Isaaks den Kampf Jakobs mit dem Engel folgen[6]. Die gegenwärtig arg verblaßte Szene ist sehr lebendig geschildert und veranschaulicht den letzten Moment des Kampfes: der Engel hat Jakob am rechten Oberschenkel gefaßt, um ihm die „Sehne“ zu töten. Infolge der heftigen Bewegung fliegt das Pallium weit ab. Was Jakob tat, kann man nicht erkennen; man sieht nur, daß sein Palliumende in ähnlicher Weise abfliegt. Der Engel ist als solcher durch Nimbus und Flügel kenntlich gemacht.



Fig. 256. Jakobs Traum. Berufung Moses'.

[1] „Primo del secondo filare“ ist mit Bleistift am Rand der Kopie vermerkt.

[2] Die linke Hälfte des Bildes war schon bei der Anfertigung der Kopie durch zwei breite Risse entstellt, die das nackte Mauerwerk sehen ließen; die rechte dagegen war unversehrt.

[3] *Gn* 28, 18. [4] Ebd.

[5] Ein Pantoffel ist auch am Rand mit Bleistift gezeichnet.

[6] *Gn* 32, 24 f.

21. Josephs Traum.

In der Geschichte Josephs spielen die Träume bekanntlich eine große Rolle: ein Traum brachte ihn, da er noch in der Familie war, an den Abgrund des Todes; ein zweiter führte eine günstige Wendung in seinem Mißgeschick herbei, und ein dritter war die Ursache seines höchsten Glückes. Alle drei gingen deshalb auch in die künstlerische Behandlung der Geschichte Josephs über, welche in dem Zyklus von S. Paul nicht weniger als neun Bilder beansprucht (fol. 41—49).



Fig. 257. Josephs Traum.

Mit einem Traum werden die Darstellungen eingeleitet (Fig. 257). Man sieht einen Jüngling, der auf ebener Erde ganz in Decken eingehüllt schläft; hinter ihm steht ein kahlköpfiger mit Tunika und Pallium bekleideter Graubart, der den Schlafenden aufmerksam beobachtet, indem er dabei die Linke seitwärts ausgestreckt, die Rechte zum Gestus des Zeigens erhoben hat. Weder der Mann noch das Haus im Hintergrund mit der Säulenhalle und dem Balkon sind durch irgend ein Merkmal näher charakterisiert. Trotzdem weiß man, daß jener als Personifikation des Traumes zu gelten hat; denn der Künstler malte über der Gruppe das Himmelssegment mit Sonne, Mond und Sternen. Es handelt sich demnach um den zweiten Traum, in welchem Joseph „sah, als ob Sonne, Mond und elf Sterne sich vor ihm zur Erde neigeten“[1].

22. Joseph erzählt den Traum den Seinigen.



Fig. 258. Joseph erzählt den Traum den Seinigen.

Als Joseph den Traum den Seinigen erzählte, „schalt ihn sein Vater und sprach: Was soll der Traum, den du gesehen? Sollen wir, ich und deine Mutter und deine Brüder, uns neigen vor dir auf die Erde?“[2] Diese Szene vergegenwärtigte der Künstler auf dem zweiten Bild (Fig. 258), das ihm, nebenbei gesagt, sehr gut gelungen ist. Joseph, den man an seiner Knabengestalt und an der „buntgestickten Tunika“[3] erkennt, steht inmitten

[1] *Gn* 37, 9. [2] *Gn* 37, 10.

[3] *Gn* 37, 3. Die *Wiener Genesis* (ed. Wickhoff-Hartel Taf. XXVII; Garrucci, *Storia* III Taf. 118, 3) stellt die Übergabe der bunten Tunika in einem eigenen Bilde dar. Joseph bekommt sie natürlich in Gegenwart seiner Brüder. Diese Szene scheint schon in dem ambrosianischen Zyklus veranschaulicht gewesen zu sein, wie das Distichon: PRAELATI INVIDIA FRATRUM QVOQVE PECTORA MOVIT| SERVITIOQVE DATVS PATRIO DILECTVS AMORE (ed. Merkle 217, Nr 9), nahelegt.

seiner Eltern und Brüder und erzählt den Traum, wie das in der Höhe schwebende Himmelssegment mit den Gestirnen verrät. Er hat seine Rechte mit gestrecktem Zeigefinger erhoben und hält in der herabgelassenen Linken einen kurzen Stab, der eine Zutat des Kopisten sein dürfte. Die Wirkung des Traumes ist verschieden. Der Vater sitzt vorgebeugt mit vorwurfsvoller Miene da und hat die Rechte vor sich erhoben. Die Mutter hat die Linke an die Brust gelegt und scheint das Gehörte zu überlegen. Die Brüder endlich sind erregt und tauschen ihre Meinungen über den Traum aus; einer drängt sich vor, wahrscheinlich um den „Träumer" wegen seiner Überhebung zu tadeln, wie es bereits der Vater getan hat. Im Hintergrund steht ein burgartiger Bau und daneben ein Baum.

In S. Giovanni macht der Traum Josephs den Schluß der alttestamentlichen Darstellungen. Das Bild ist wie das vorhergehende stark verblaßt. Joseph, in grüner Ärmeltunika mit einem weiten Halsausschnitt, liegt auf einem Paradebett mit reicher Draperie. Er ist mit dem Gesicht dem Beschauer zugewendet und stützt den Kopf auf den rechten Arm. Der untere Teil seines Körpers ist in einen braunen Mantel oder Decke eingehüllt. Im Hintergrund heben sich von dem blauen Himmel die ockergelbe Sonnenscheibe, die zitronengelbe Mondsichel mit hellblauer Füllung und einige gelbe Sterne ab; etwas tiefer sind (jetzt sehr verblaßte) Ähren gemalt: ein Beweis, daß der Künstler hier auch den Traum von den Garben, welche sich vor Josephs Garbe verneigten[1], darstellen wollte. Der Boden, auf dem das Bett steht, ist mit roten Sternblumen bewachsen. Von der Inschrift hat sich nichts erhalten. Der ambrosianische Titulus stand, nach seiner Fassung zu urteilen, unter einem Bilde, welches dem von S. Giovanni glich; denn es werden darin sowohl die Gestirne als auch die Garben erwähnt:

IOSEPH MANIPVLVS CHRISTI CRVX STELLAQVE CHRISTVS
QVEM SOL LVNA DEVM COELI TERRAE QVOQVE ADORANT[2],

Die Garbe des Joseph versinnbildet das Kreuz Christi, und der Stern Christus selbst, den die Sonne und der Mond als den Herrn des Himmels und der Erde anbeten. Die Symbolik der Garbe scheint keine Verbreitung gefunden zu haben. Die des Sternes war dagegen in der Kunst gang und gäbe; wir werden noch weiter unten darauf zurückzukommen haben.

Es ist beachtenswert, daß der alttestamentliche Zyklus von S. Giovanni mit einem Bilde schließt, welches die Darstellungen Josephs einzuleiten pflegt. Der Fall ist wieder bezeichnend. Der Künstler war bei diesem Feld am Ende der Wand angelangt; es stand ihm kein weiteres mehr zur Verfügung. Um auch etwas aus dem Leben Josephs malen zu können, übersprang er die vielen Szenen Jakobs und blieb bei der ersten Josephsszene stehen, die an die Reihe kam. Dies beleuchtet aufs neue das Verfahren, das man seit dem 5. Jahrhundert bei der Ausschmückung von Kirchen beobachtete: man wählte aus den im 4. Jahrhundert geschaffenen Zyklen jene Bilder, die man für besonders geeignet hielt, aus und brachte sie, soweit es der Raum erlaubte, zur Darstellung. Für S. Giovanni dürfen wir unter den gegenwärtigen Umständen den Zyklus von S. Paul als Vorlage beanspruchen.

[1] *Gn* 37, 7. [2] Ed. Merkle 216, Nr 7.

Eine überraschende Ähnlichkeit herrscht namentlich zwischen den beiderseitigen Darstellungen aus der Geschichte der Schöpfung und aus derjenigen Kains und Abels. Da aber die meisten dieser Darstellungen auch in der vatikanischen Basilika des Apostelfürsten gemalt waren, so könnte der Künstler auch diese kopiert haben.

23. Josephs Besuch bei den Brüdern.

Die Abneigung, welche die Brüder gegen Joseph hatten, wurde durch den Traum gesteigert. „Der Traum war die Ursache noch größeren Hasses", sagt die Heilige Schrift[1], und dieser sollte bald zum Ausbruch kommen. Die Gelegenheit bot der Besuch, den ihnen Joseph auf Geheiß des Vaters abstattete, um zu sehen, „wie es um die Brüder und die Herden stünde"[2]. Der Künstler zeigt uns (Fig. 259, fol. 43) die Ankunft Josephs in Dothain, wohin seine Brüder mit den Herden verzogen waren. Joseph trägt wie jeder Reisende an einem Stock den Quersack; er ruft seinen Hund zurück, der ihm vorausgelaufen ist und den ersten der Brüder anbellt. Diese stehen in Gruppen zusammen, zehn im Vordergrund; im Hintergrund sind drei neben der Schafherde gelagert. Der Künstler hat also ihre Zahl vermehrt. Ihre scheinbar friedliche Haltung läßt die Nähe der Katastrophe nicht ahnen; es fällt nur auf, daß keiner Joseph zur Begrüßung entgegengeht. Als Mantel tragen die meisten die Chlamys, zwei nur das Pallium, das bei dem einen wie so oft bei den Gestalten der liberianischen Mosaiken von der linken Schulter herunterhängt. Der linealförmige Gegenstand, den der erste in der Hand hält, war wohl ein Hirtenstock.



Fig. 259. Josephs Besuch bei den Brüdern.

24. Joseph wird in den Brunnen geworfen.

Das Vorhaben der Brüder, Joseph umzubringen, wurde von Ruben vereitelt. „Tötet", sagte er, „sein Leben nicht, und vergießet nicht Blut, sondern werfet ihn in diesen Brunnen hier in der Wüste . . ."[3] Diesen Moment wählte der Künstler zur Darstellung aus (Fig. 260, fol. 44). Die Komposition gehört zu den besseren. Sie ist streng symmetrisch: in der Mitte steht der Brunnen mit der üblichen Einfassung; drei Brüder sind



Fig. 260. Joseph wird in den Brunnen geworfen.

[1] *Gn* 37, 5. [2] *Gn* 37, 14. [3] *Gn* 37, 22.

im Begriff, Joseph hinunterzulassen; die übrigen schauen in zwei einander gegenüber aufgestellten Gruppen zu und sind unter sich in ein Gespräch verwickelt. Joseph trägt noch den Rock, den er bei seiner Ankunft anhatte, was dem biblischen Bericht widerspricht[1]; sein Blick ist himmelwärts gerichtet. Hinter der mittleren Gruppe steht ein Baum. Als Abschluß der Landschaft dienen, wie mehrmals auf den liberianischen Mosaiken, Hügel, ein Vorzug, der auch dem vorhergehenden Bilde zukommt.

25. Josephs Verkauf an die Ismaeliten.

„Und als die madianitischen Kaufleute vorüberzogen, nahmen sie ihn aus der Zisterne und verkauften ihn an die Ismaeliten um zwanzig Silberlinge, und diese führten ihn nach Ägypten“[2] (Fig. 261, fol. 45). Ein bartloser nur mit dem Philosophenmantel bekleideter Mann, der in der Linken einen Geldbeutel hält, ist daran, die Silberlinge auszuzahlen; einer der Brüder ist aus der Gruppe der übrigen herausgetreten und empfängt die Geldstücke in die mit der Chlamys verhüllten Hände[3]. Der Käufer hat zwei Gefährten, von denen der eine Joseph an sich drückt, der andere die Zügel der Kamele hält. Links im Hintergrund erhebt sich ein sanft ansteigendes Gebirge. Diese Szene ist für uns namentlich deshalb wichtig, weil sie bereits in der konstantinischen Salvatorkirche als Gegenstück zum Verkauf Christi durch Judas abgebildet war[4].



Fig. 261. Josephs Verkauf an die Ismaeliten.

26. Versuchung Josephs durch die Frau des Putiphar.

„Die Madianiter verkauften Joseph in Ägypten an Putiphar“[5], der ihm bald ein solches Vertrauen schenkte, daß er ihn über sein ganzes Haus setzte. „Joseph war aber schön von Gestalt und zierlich von Ansehen. Darum warf nach einiger Zeit seine Gebieterin die Augen auf ihn“[6] und suchte ihn zu verführen. Da er nicht einwilligen wollte, so wendete sie Gewalt an und „ergriff das Äußerste seines Kleides“, um ihn an sich zu ziehen. „Aber er ließ das Kleid in ihrer Hand und floh und lief hinaus.“[7] Diese Tat wurde von jeher hoch gefeiert, sowohl in der Literatur als auch in der Kunst; ihre Darstellung war wohl in allen großen Zyklen vertreten und fehlte sicher in keiner illustrierten Bibel. Wir haben schon oben (Figg. 17 f, S. 62) die Miniaturen der beiden *vatikanischen Oktateuche* herangezogen. Sie sind im höchsten Grade naiv und unklar. Die Frau des Putiphar steht im Ausgehanzug vor einem Tor und hält den mit einer gegürteten Ärmeltunika bekleideten

[1] *Gn* 37, 23. [2] *Gn* 37, 28. [3] Über diese Gebärde vgl. oben S. 114—118. [4] Siehe oben S. 204 f. [5] *Gn* 37, 36. [6] *Gn* 39, 6 f. [7] *Gn* 39, 12.



Fig. 262. Versuchung Josephs durch die Frau des Putiphar.

Joseph beim rechten Ärmel fest. Obgleich eine solche Tunika sich nicht im Handumdrehen ausziehen läßt, steht Joseph in der Nachbarszene nackt da, und sein Kleid, diesmal ein zusammengelegter Mantel, liegt neben ihm am Boden. Derartige Kompositionen werden natürlich erst durch erklärende Unterschriften verständlich. Sehr gut ist dagegen die Miniatur der *Wiener Genesis* (Fig. 15, S. 60), welche die Versucherin auf dem Bett und Joseph in dem Augenblick zeigt, wo er sich des Mantels entledigt. Sie gleicht also darin der römischen Komposition, wie sie uns durch die Kopie (Fig. 262, fol. 46) von S. Paul bezeugt ist. Die Frau des Putiphar liegt halb aufgerichtet und nur mit einer kurzen Tunika bekleidet auf dem Bett; sie hat mit der Linken den Mantel Josephs gefaßt, der im Begriffe ist, den noch auf den Schultern liegenden Teil von sich abzuwerfen, um der Verführerin zu entkommen. Ihre wie auch seine Bewegungen sind dem gegebenen Moment ausgezeichnet angepaßt. Eine ähnliche Komposition wird uns in S. Maria Antiqua begegnen; sie dürfte auch die von Rafael in den Loggien gemalte beeinflußt haben. Die Architektur auf der Kopie von S. Paul hat einen mittelalterlichen Anstrich und stammt von Cavallini; die rechte Seite zumal erinnert an die Throne der Apostel im Weltgericht (Taff. 279—283).

Welche Form die Szene in dem ambrosianischen Zyklus hatte, würde man aus der Inschrift nicht erraten, da sie in einseitiger Weise sich auf eine moralische Nutzanwendung beschränkt, die man schwerlich erwarten würde:

NIL STATVS INFERIOR PRAECLARIS MORIBVS OBSTAT
DEFORMEM DOMINAE CONDEMNAT SERVVS AMOREM[1],

Selbst der niedrigste Stand kann durch Tugendbeispiele glänzen: die ungeordnete Liebe der Herrin verurteilt der Sklave. Aus andern Monumenten zu schließen, wird Ambrosius eine römische Darstellung wiederholt haben.

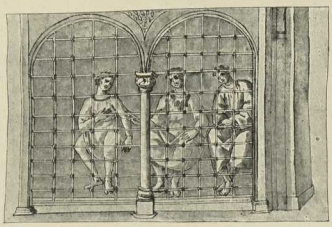


Fig. 263. Joseph im Gefängnis.

27. Joseph im Gefängnis.

Auf die mißglückte Versuchung folgte die Verleumdung und auf diese die ungerechte Strafe: Joseph wurde ins Gefängnis geworfen. Der Künstler von S. Paul überging die Szene der Verleumdung und zeigte Joseph im Gefängnis (Fig. 263, fol. 47). Die Darstellung ist die typische: ein Gitter, hinter welchem die

[1] Ed. Merkle 217, Nr 10.

Gefangenen schmachten. Joseph, der an seiner Tunika kenntlich ist, sitzt in der Mitte, zwischen dem Mundschenk und dem Bäcker des Königs; er hat die Rechte im Reden erhoben, legt also den beiden ihre Träume aus. Es kam, wie er es voraussagte: der Bäcker wurde ans Kreuz geschlagen, der Mundschenk wieder in sein Amt eingesetzt. Im Glück vergaß der letztere seinen Traumdeuter; Joseph mußte noch zwei Jahre im Kerker bleiben.

28. Pharaos Traum.

„Nach zwei Jahren" hatte Pharao ein Traumgesicht: er sah sieben fette Kühe, die von sieben magern, und bald darauf sieben volle Ähren, die von sieben leeren verschlungen wurden[1]. Alle Wahrsager und Weisen Ägyptens waren nicht imstande, ihm den Traum zu deuten. Da erinnerte sich der Mundschenk seines einstigen Leidensgenossen im Kerker, und Joseph wird auf Befehl des Königs vorgeführt. Diese Ereignisse hat der Künstler von S. Paul in zwei Bildern veranschaulicht. Auf dem ersten, das bei der Anfertigung der Kopie links unten bereits eine große Lücke aufwies (Fig. 264, fol. 48), sehen wir den König, wie er träumt. Er liegt, mit der Krone auf dem Haupt und in eine reichbesetzte Tunika gekleidet, auf dem Bett, bis an die Brust mit einer Decke verhüllt; den Kopf hat er mit dem Gesicht zum Beschauer gewendet und auf den rechten Arm gestützt, geradeso wie Joseph auf dem Bild in S. Giovanni. Um auf den Traum hinzuweisen, hat der Maler einige Kühe sowie sieben große und sechs kleine Ähren hinzugefügt. Dadurch war der Inhalt des Bildes zur Genüge bestimmt; alles andere überließ er dem Beschauer. Anders die Miniaturisten der griechischen *Oktateuche*, die den Traum noch deutlicher veranschaulichen wollten: sie zeigten dem Beschauer die mageren Kühe, wie sie daran sind, die fetten zu fressen[2]. Man könnte schwerlich ein Bild finden, das so unkünstlerisch wirkte wie dieses.

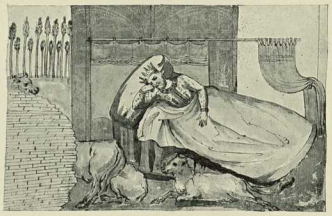


Fig. 264. Pharaos Traum.

29. Auslegung der Träume Pharaos durch Joseph.

Mit der zweiten Szene, der Auslegung der Träume Pharaos (Fig. 265, fol. 49), hat der Künstler die Darstellungen Josephs beschlossen. Sie eignete sich, streng genommen, zu einem Schlußbild, weil sie im Leben des Patriarchen die Wendung zum Guten herbeigeführt hat. Besser wäre es aber gewesen, wenn er die Darstellungen wenigstens um eine vermehrt und Joseph auch im Glück gezeigt hätte. Der König sitzt etwas nach vorn gebeugt auf einem

[1] *Gn* 41, 1—7.

[2] *Cod. vat. graec.* 746, fol. 124; *L'Octateuque du Sérail* (Bd. XII des *Bulletin de l'Institut Archéologique Russe à Constantinople*) Taf. XVII, 70 f.



Fig. 265. Auslegung der Träume Pharaos durch Joseph.

lehnenlosen, mit Polster und Fußbank versehenen Sessel und hat vor Verwunderung die Rechte erhoben; neben ihm stehen zwei mit Schild und Speer bewaffnete Leibgardisten. Joseph ist daran, dem König die Träume auszulegen; er nimmt eine ehrerbietige Haltung ein und agiert mit beiden Händen. Hinter ihm stehen fünf teils bärtige teils bartlose Männer mit langen Tuniken und Mänteln, die bei den zwei vorderen auf der rechten Schulter geknöpft, also Chlamyden sind; wir dürfen in ihnen wohl die Wahrsager erblicken, welche die Träume nicht zu deuten wußten. Man erkennt Joseph nicht bloß an der blauen gegürteten Tunika, sondern auch an der Knabengestalt. Trotzdem wurde die Szene für „Moïse devant Pharaon" erklärt[1]. Moses wird uns erst auf dem folgenden Bild begegnen.

Rafael hat in den Loggien bloß die Szene der Traumauslegung dargestellt und die Träume selbst durch zwei in der Höhe angebrachte Medaillons mit den Ähren und den Kühen angedeutet. Seine Malerei gleicht im wesentlichen der von S. Paul.

30. Moses' Berufung.

Die Berufung des Moses zum Führer des Volkes gehört zu den einfacheren Kompositionen (Fig. 266, fol. 50). Rechts oben in der Ecke ragt aus dem Himmelssegment die Hand Gottes heraus, welche hier wieder, statt den Sprechgestus zu machen, geöffnet ist. Moses schaut zu ihr empor, im Begriff, niederzuknien. Vor ihm steht ein grüner Busch. Grün ist auch das hügelige Land. Die Kopie hat die Zensur nicht bestanden. „Non ci va" lesen wir am Rand. Auf dem Original war Moses, mit zurückgewendetem Gesicht, wahrscheinlich im Begriff, dem Befehle Gottes gemäß die Sandalen abzulegen. Das übrige, Gewandung und Jugendlichkeit, wird stimmen.

Moses wurde von den Künstlern in der Szene der Berufung gewöhnlich mit zurückgewendetem Kopfe dargestellt. Es fehlt aber auch nicht an Monumenten, auf denen er beim Lösen der Sandalen Gott direkt ins Antlitz schaut. Ein solches ist das Relief von Salerno (Fig. 256, S. 608). Gott ragt mit dem Oberkörper aus dem Segment heraus und macht mit der Rechten die Sprechgebärde. Unter ihm steht der Dornbusch in hellen Flammen.



Fig. 266. Moses' Berufung.

[1] Müntz, *L'ancienne basilique de Saint-Paul-hors-les-murs*, a. a. O. Taf. I.

31. Stab Moses' in eine Schlange verwandelt.

Als Moses ein Zeichen verlangte, um sich als der berufene Führer bei dem Volke auszuweisen, befahl ihm Gott, den Stab auf die Erde zu werfen. „Und er warf ihn hin, da ward er zur Schlange, so daß Moses floh.“[1] Diese Worte erklären den Gegenstand des zweiten Bildes, das sehr gut erhalten gewesen zu sein scheint (Fig. 267, fol. 51). Es ist eines von den zahlreichen, bei denen Hügel den Hintergrund bilden. Die Schlange hat sich aufgerichtet und droht Moses zu beißen, welcher mit einer Gebärde des Entsetzens die Flucht ergreift. Gott ist in keiner Weise angedeutet. Auf dem Elfenbein von Salerno steht er dagegen in Vollgestalt da und spricht zu Moses, der vor Schrecken die Hände bis zur Kopfhöhe erhoben hat und auf die Schlange zurückblickend forteilt[2].



Fig. 267. Stab Moses' in eine Schlange verwandelt.

32. Begegnung Moses' mit Aaron.

„Der Herr aber sprach zu Aaron: Geh Moses entgegen in die Wüste! Und er kam ihm entgegen am Berge Gottes und küßte ihn.“[3] Diese Szene sahen wir schon auf den liberianischen Mosaiken. Während aber in S. Maria Maggiore sowohl Moses als auch Aaron bei ihrer Begegnung zahlreiches Gefolge haben, sind sie in S. Paul (Fig. 268, fol. 52) allein und in dem Augenblick, wie sie sich umarmen, abgebildet. Die Szene hat daher in diesem Punkte einige Ähnlichkeit mit der Heimsuchung Mariä. Die Begegnung findet bei einem Baume statt. Im Hintergrund ragt der „Berg Gottes“ empor. Moses ist, wie immer in diesen Zyklen, jugendlich, Aaron bärtig; beide tragen die Gewandung der heiligen Gestalten.



Fig. 268. Begegnung Moses' mit Aaron.

33. Verwandlung der Stöcke in Schlangen.

Die Wunder, welche Moses vor Pharao tat, um den Auszug der Israeliten aus Ägypten zu erwirken, fehlen vollständig auf den Mosaiken von S. Maria Maggiore. Wir fanden sie dagegen in dem liberianischen Zyklus der alten Basilika des hl. Petrus. In S. Paul, der Schwesterkirche, haben wir sie ebenfalls in reicher Auswahl. Sie beginnen aber mit einer Wundertat, welche von den ägyptischen Weisen und Zauberern dem Wunder des Moses

[1] *Ex* 4, 3. [2] Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale* I, Taf. XX, S. 433. [3] *Ex* 4, 27.

gegenübergestellt wurde. Letzterer hatte auf Geheiß Gottes seinen Stab in eine Schlange verwandelt. „Da rief Pharao die Weisen und Zauberer . . . Und sie warfen ein jeglicher seinen Stab hin, und sie wurden zu Schlangen."[1] Diesen Augenblick veranschaulichte uns der Künstler (Fig. 269, fol. 53). Pharao, an der Strahlenkrone kenntlich, thront zwischen zwei Soldaten seiner Leibgarde und erhebt die offene Rechte vor Verwunderung über die vier vor seinem Thron sich windenden Schlangen, deren Zahl derjenigen der Zauberer und Weisen entspricht, die zur Rechten als Gegenstück von Moses und Aaron aufgestellt sind. Moses hat sich gebeugt und zeigt auf die Schlangen; Aaron scheint dem König Vorwürfe zu machen. Hinter dem Thron erhebt sich ein burgartiges Gebäude mit Zinnen.



Fig. 269. Verwandlung der Stöcke in Schlangen.

34. Plage der schwarzen Blattern.

In der Vorführung der Plagen hielt sich der Künstler nicht immer an die in der Heiligen Schrift gebotene Reihenfolge. Die der schwarzen Blattern, die erst auf die Plagen des in Blut verwandelten Wassers, der Mücken- und Fliegenschwärme kommen müßte, stellte er diesen voran. Sie ist ihm vorzüglich gelungen (Fig. 270, fol. 54). Pharao sitzt traurig und gebrochen auf seinem Thron; er hat die Hände über das rechte Knie gefaltet, ein Gestus der an denjenigen der (falsch ergänzten) Statue des lateranensischen Demosthenes erinnert und hier zum erstenmal erscheint. Rechts steht ein Leibwächter, links Moses und Aaron, von einer Anhöhe zur Hälfte verborgen. Vor dem Thron liegen zwei von der Krankheit Befallene mit unbedecktem Oberkörper am Boden und werden von zwei Racheengeln mit langen Lanzen erstochen. Man beachte den schönen Schwung in den Bewegungen der beiden Engel, welche sich mit den beiden kriegerischen Engeln des weiter oben erwähnten Weltgerichtes Cavallinis vergleichen lassen; sie sind mit den erhobenen Flügeln das Gegengewicht zum Thron mit dem dahinter stehenden Bau. Die Nimben fehlen; wegen der Lanzen und Flügel war es schwer, sie anzubringen; der Künstler hat deshalb darauf verzichtet.



Fig. 270. Plage der schwarzen Blattern.

[1] *Ex* 7, 10—12.

35. Verwandlung des Wassers in Blut.



Fig. 271. Verwandlung des Wassers in Blut.

Als Moses mit seiner Verwandlung des Stabes in eine Schlange infolge einer ähnlichen Tat von seiten der Zauberer bei dem König einen vollständigen Mißerfolg hatte, verwandelte er Wasser in Blut. Die Komposition, welche dies schildert (Fig. 271, fol. 55), ist etwas einfacher: Moses berührt das bläuliche Wasser des Flusses, der sich neben dem thronenden Pharao hinzieht, und dieser streckt die Rechte zum Wundertäter hin, ohne sich sonderlich aufzuregen. Hinter Moses steht, von der Anhöhe großenteils verborgen, Aaron, hinter dem König zwei Leibwächter. Im Hintergrunde die gewohnten Hügel.

36—39. Plagen der Mücken, Fliegen und des Hagels.

Die soeben beschriebene Komposition verwendete der Künstler mit geringen Unterschieden auch für die Darstellung der Plagen der Mücken- und Fliegenschwärme und des Hagels. Pharao thront vor einem Bau und hat einen oder zwei Leibwächter neben sich; ihm gegenüber handhabt Moses seinen Wunderstab oder agiert mit der Rechten und hat hinter sich den von der Anhöhe halb verdeckten Aaron. Auf den Miniaturen der griechischen *Oktateuche* sind die Mücken und Fliegen so groß, daß der Maler nur wenige über den Köpfen Pharaos und seiner Umgebung anbringen konnte, wodurch die Darstellung sich fast zur Karikatur gestaltete. Dieses gilt namentlich von der Miniatur des Serailer Kodex, auf welcher die Ägypter sich vor sechs Fliegen entsetzen[1]. Der Künstler der Kompositionen von S. Paul malte sie dagegen so klein, daß er sie zu Schwärmen vereinigen und so ein erträgliches Bild schaffen konnte (Figg. 272 273, fol. 56 und 59). Die Kopien sind leider höchst ungenau; auf der einen ist beispielsweise der Gemmenthron Pharaos großenteils in die Gewandung der Leibwächter aufgegangen. Nicht alle Kompositionen scheinen



Fig. 272. Mückenplage.



Fig. 273. Fliegenplage.

[1] Ed. cit. Taf. XX, 108. Man vergleiche auch die Miniaturen des *Cod. vat. graec.* 746, fol. 173v mit sieben Mücken und fol. 174 mit fünf Fliegen, ferner oben Fig. 126, S. 383, auf welcher einige Heuschrecken zu sehen sind.



Fig. 274. Hagelplage.



Fig. 275. Hagelplage.

übrigens von dem gleichen Urheber zu sein; denn auf zwei Bildern hat Pharao die Strahlenkrone (Fig. 269 270), auf den übrigen das Diadem[1] und, mit einer Ausnahme, das Szepter. Die Ausnahme (Fig. 272) zeigt den König, wie er mit beiden Händen die Chlamys auseinanderzieht, als wollte er sie zerreißen.

Die Hagelplage ist in zwei Bildern vorgeführt (Figg. 274 275, fol. 57 f). Auf dem einen werden vier Rinder, auf dem andern zwei Männer erschlagen; dort berührt Moses mit dem Stabe das Himmelssegment, um ihm den Hagel zu entlocken; hier hält er den Stab in der Linken und macht mit der Rechten den Redegestus, zu Pharao gewendet, der zum Zeichen des Schmerzes die Hand an die Wange gelegt hat. Die Hagelkörner sind sehr groß, entsprechend den Worten der Heiligen Schrift, der zufolge sie von einer nie gesehenen Größe waren. In der gleichen Größe wurden auf den griechischen Miniaturen, wie wir oben (S. 457) gesehen haben, mit weniger Grund auch die Mannakerne gezeichnet.

40. Tötung der Erstgeburt.

Als Schlußbild brachte der Künstler in S. Paul die Tötung der Erstgeburt, also die Plage, die endlich den gewünschten Erfolg hatte. „Und Pharao rief den Moses und Aaron des Nachts und sprach: Machet euch auf und ziehet aus von meinem Volke, ihr und die Söhne Israels“ usf[2]. Die Komposition (Fig. 276, fol. 60) ist ähnlich wie die Plage der schwarzen Blattern (Fig. 270, S. 617) entworfen, aber von einer geringeren Wirkung. Moses und Aaron haben den Vordergrund geräumt und stehen hinter der Anhöhe, nur mit dem Oberkörper sichtbar. Ersterer hält den Stab empor, man weiß nicht wohin und wozu. Hier liegt demnach ein Irrtum des Kopisten vor Wahrscheinlich hielt Moses den Stab untätig in der Linken und machte mit der Rechten den



Fig. 276. Tötung der Erstgeburt.

[1] Der Kopist hat das Diadem zwar nur auf einer einzigen Malerei (Fig. 271) angegeben, aber das genügt zur Annahme, daß es von ihm in den übrigen Fällen versehentlich weggelassen wurde.

[2] *Ex* 12, 32.

Redegestus. Vor dem Thron Pharaos sind zwei in Tücher eingewickelte Erstgeborene gebettet; zwei Engel erstechen sie mit ihren Lanzen. Neben Pharao steht ein Gardist, so von seinem großen Schild verdeckt, daß er nur mit Kopf und Schultern herausragt. Als der Kopist das Bild abzeichnete, wies dasselbe schon zwei breite Risse auf, welche den vorderen Engel und den Gardisten beschädigt haben. Die Engel waren durch den Nimbus ausgezeichnet und hatten gesenkte Flügel, wodurch sie sich von den beiden andern im Bild der Blatternplage unterschieden haben. Ob diese Änderungen nur dem Drang nach Abwechslung zuzuschreiben sind oder auf zwei Urheber der Kompositionen zurückgehen, kann man um so weniger entscheiden, als die Malereien von zwei verschiedenen Kopisten abgezeichnet wurden.

Der Künstler von S. Paul hat demnach auf den acht letzten Bildern vornehmlich Moses' Bemühungen um den Auszug der Israeliten aus Ägypten veranschaulicht, der in der altchristlichen Symbolik bekanntlich eine große Rolle spielt. Von den drei Bildern der Einleitung abgesehen, sind es lauter Wunder, die Moses vor dem König wirkte. Zu dem Auszug selbst, den man erwarten müßte, kommt es nicht, offenbar aus dem Grunde, aus dem man in S. Giovanni die Darstellungen Josephs bei dem ersten Bild, dem des Traumes, abgebrochen hat, nämlich weil kein weiteres Feld zur Verfügung stand. Der Zyklus von S. Paul dient also zur Bestätigung dessen, was wir über das Verfahren der Künstler bei der Ausschmückung von Kirchen mit biblischen Darstellungen gesagt haben. Als er gemalt wurde, existierte bereits der liberianische in der Basilika des Apostelfürsten. Der Künstler von S. Paul wird sich vielleicht daran gehalten haben.

III. Neutestamentliche Darstellungen.

Die zweiundvierzig neutestamentlichen Bilder waren links vom Eintretenden, gleichfalls in zwei übereinander stehenden Reihen gemalt[1]. Sie beschäftigten sich fast ausschließlich mit dem hl. Paulus, dem Titular der Basilika. Da aber die Anfänge der Laufbahn des Apostels mit dem Lebensende des hl. Stephanus verknüpft sind, so hat der Maler den Zyklus mit drei Darstellungen eingeleitet, die sich auf den Protomartyr beziehen; zwei davon sind wenigstens sicher als solche zu erkennen. An der Spitze (fol. 87) steht eine Szene mit vielen Männern und Jünglingen, von denen einige die klassische Gewandung, andere Tunika und Pänula tragen. Keiner hat den Nimbus. Der in der Mitte der Hauptarkade Stehende ist jedoch so bevorzugt, daß man die Empfindung hat, der Kopist habe ihm den Nimbus zu zeichnen vergessen. Er trägt eine bläulich-weiße Tunika mit einem grünen Pallium und ist bartlos, hat also eine vollständige Ähnlichkeit mit dem hl. Stephanus des nächsten Bildes, auf welchem dieser seine Rede vor dem Hohen Rat hält. Diese Ähnlichkeit zwingt zur

[1] Die zwei Randbemerkungen, die sich darauf beziehen, lauten: (fol. 87) „Historie 21 nel primo ordine nell' entrare a mano manca"; (fol. 108) „Historie 21 del secondo ordine presso i Papi nell' entrare a mano manca".

Annahme, daß er auch auf dem ersten Bild dargestellt war. Der Künstler wollte ihn dort wahrscheinlich in der Gesellschaft der übrigen Jünger Jesu vorführen.

Auf dem folgenden Bilde hielt Stephanus, wie gesagt, seine Ansprache[1]. Er hatte die Rechte erhoben und war nimbiert. Neben ihm stand ein bartloser Mann, der ihn bei der linken Hand gefaßt und „vor den Hohen Rat geführt“[2] hatte. Dieser war durch die beiden Männer repräsentiert, welche links zu äußerst saßen. Um sie vor den andern auszuzeichnen, gab der Künstler ihnen das sonderbar geformte Lorum, das wir schon oben an einem Propheten kennen gelernt haben. Sie waren es, an die sich sowohl Stephanus als auch die „falschen Zeugen“[3] neben ihm wandten.

Das dritte Bild zeigt den Heiligen, wie er auf den Knien liegend mit vorgestreckten Händen sein letztes Gebet verrichtet (Fig. 277, fol. 89). Sein Blick eilt nach oben, wo in dem runden Himmelssegment Christus sichtbar ist. Um ihn herum fliegen faustdicke Steine, welche die „Zeugen“ in ihrem Grimm bereits auf ihn geworfen haben. Die Steinigung ist noch im vollen Gange; alle haben die Rechte erhoben, im Begriff, neue Steine zu schleudern. Um besser werfen zu können, haben alle die Oberkleider ausgezogen und „zu den Füßen eines Jünglings niedergelegt, der Saulus hieß“[4]. „Und auf den Knien liegend schrie Stephanus mit lauter Stimme und sprach: Herr rechne ihnen diese Sünde nicht an! und als er dieses gesagt hatte, entschlief er in dem Herrn. Saulus aber hatte eingewilligt in seinen Tod.“[5]



Fig. 277. Steinigung des hl. Stephanus.

Alle diese Details wurden in der Komposition berücksichtigt. Der Künstler ist demnach dem biblischen Bericht ziemlich gerecht geworden. Es war auch eine ausgezeichnete Idee, die drei Szenen dem Zyklus aus dem Leben des Heidenapostels vorauszuschicken. Die letztere zumal zeigt den tiefen Haß, den dieser als Saulus gegen die Anhänger Jesu und die entstehende Kirche hatte: wirksamer konnte der Künstler auf die Bekehrung desselben nicht vorbereiten. Saulus war bartlos und schaute aus der Szene heraus. Seine Gestalt wies eine große Lücke auf, wird deshalb ungenau kopiert worden sein. Von der Ansprache und dem Martyrium des hl. Stephanus werden wir je ein Beispiel auch in der Vorhalle der Basilika des hl. Laurentius antreffen; die Bilder von S. Paul verdienen entschieden den Vorzug.

Der Heidenapostel tritt uns in seinem Zyklus zunächst noch als der Verfolger der Kirche entgegen (fol. 90), der „in die Häuser eindrang, Männer und Frauen herausschleppte und sie ins Gefängnis übergab“[6]. Doch schon das zweite Bild (fol. 91) zeigt ihn auf dem Wege nach Damaskus; mit dem dritten (fol. 92) beginnt seine christliche Laufbahn, hat er

[1] Veröffentlicht von Müntz, *L'ancienne basilique de Saint-Paul-hors-les-murs*, a. a. O. Taf. II (ohne jede Beschreibung). [2] *Apg* 6, 12. [3] *Apg* 6, 13. [4] *Apg* 7, 58; 22, 20. [5] *Apg* 7, 59. [6] *Apg* 8, 3.



Fig. 278. Papst Johannes XXI. und Abt Sextus werden dem hl. Paulus empfohlen.

bereits den Nimbus; und mit dem fünften (fol. 94) setzen seine „Leiden für den Namen Christi" ein. Der Inhalt der Darstellungen ist in erster Linie natürlich der Heiligen Schrift entlehnt und meistens leicht erkennbar, namentlich wenn Beischriften oder Inschriften die Szene erklären, was aber seltener vorkommt. Die Zerstörung der Tituli ist um so mehr zu bedauern, als der Künstler auch aus legendarischen Quellen geschöpft hat und die Kopien vielfach störende Irrtümer enthalten. Infolgedessen läßt sich die Bedeutung von mehreren Szenen nicht mit Sicherheit bestimmen.

Soviel wir heute sagen können, wurden die meisten Szenen nur in dieser Kirche abgebildet. Da uns überdies bekannt ist, daß ein Kunsthistoriker den Zyklus zu einem besondern Gegenstand seines Studiums gemacht hat und demnächst herausgeben wird, so wollen wir daraus nur diejenigen Bilder heranziehen, welche für die Zeit der Entstehung desselben von entscheidender Wichtigkeit sind.

In der unteren Reihe waren drei Szenen, in welcher sich Lebende darstellen ließen: ein IoHanneS LEVITA, ein VRSVS SACERdos ET MONACHVs und ein SEXTVS ABBAS, zu dem als Gegenstück ein Papst *Johannes* figuriert (Fig. 278, fol. 112.) Die Kopie der letzteren ist durch zwei Irrtümer entstellt: die Tiara des Papstes wurde in eine Kapuze verwandelt und der Abt stehend, nicht kniend, abgebildet. Letzteres hat schon der Revisor gerügt und am Rande daneben vermerkt: „riveder meglio: ma è un monaco in ginocchioni". Eine Verbesserung wurde jedoch nicht vorgenommen. Die Komposition ist merkwürdig; der Titular sitzt und empfängt mit der herabgelassenen Linken den Abt, der ihm von dem hl. Petrus vorgestellt wird. Der bärtige Heilige daneben dürfte der hl. Lukas, der bartlose auf der andern Seite der Protomartyr Stephanus sein. Die sichtliche Bevorzugung des hl. Paulus gegenüber dem Apostelfürsten und den beiden andern Heiligen erklärt sich aus dem Umstand, daß derselbe Titular der Basilika ist.



Fig. 279. Unerklärte Darstellung mit Priester Ursus.

Das Bild, welches der *Priester und Mönch Ursus* malen ließ (Fig. 279, fol. 111), hat sich schlecht erhalten; es wird daher ebenfalls ungenau kopiert worden sein. Von links nähern sich, aus einer Tür heraustretend, zwei Frauen und ein Knabe dem nimbierten

Apostel, welcher allein dasitzt und die winzige Gestalt des Ursus zu seinen Füßen hat. Im Hintergrund steht ein massiver Bau mit einem sonderbaren Diskus und einem Fenster, in dem man die Büste einer Unverschleierten sieht. Der Inhalt ist mir rätselhaft.

Um die drei höchsten kirchlichen Würdenträger der Klostergenossenschaft sämtlich auf den Malereien der Basilika dargestellt zu sehen, hat sich in der dritten Szene ein Diakon verewigt (Fig. 280, fol. 121). Das Bild führt uns eine *Predigt* vor, welche *Paulus auf einer Leiter stehend an das Volk hält;* es hat seine fast vollständige Inschrift bewahrt: † VBI PAVLVS STANS SVPER SCALAM PREDICAT ad POPVLVM[1]. Neben der Leiter kniet der *Levit Johannes* und hält mit beiden Händen den linken Fuß des Apostels.

Der Umstand, daß der Abt, ein Presbyter und ein Levit ihr Bildnis in die biblischen Szenen einfügen ließen, würde zum Beweise genügen, daß der ganze Zyklus zu einer und derselben Zeit ausgeführt wurde. Bei zusammenhängenden Zyklen braucht jedoch die Gleichzeitigkeit der einzelnen Bilder nicht bewiesen zu werden; sie versteht sich von selbst. Etwas anderes ist die Bestimmung der Zeit, in welcher die vierundachtzig Darstellungen der beiden Hochwände des Mittelschiffs entstanden sind. Hierüber gibt uns das Bild des Abtes Sextus (Fig. 278) Aufschluß; denn dieses wurde *zur Zeit des Herrn Johannes,* tempoRIBVS DOMni IOHannIS, gemalt. Zwei Päpste dieses Namens kommen in Betracht: Johannes XXI., der nur ein Jahr (1276—1277), und Johannes XXII., der achtzehn Jahre (1316—1334) den Stuhl Petri innehatte. Für jenen spricht die Tatsache, daß im Jahre 1285 der Abt Bartholomäus, dem wir die weiter unten zu behandelnden Malereien der Pfeiler des Triumphbogens verdanken, den Altarbaldachin machen ließ, was die Ausmalung des Mittelschiffs vorauszusetzen scheint. Diese Annahme findet eine Stütze in der Muschelform des Nimbus, welche auf den zwei von dem Abt Bartholomäus gestifteten Bildern des Triumphbogens vorkommt, von den Malereien des Mittelschiffs dagegen noch ausgeschlossen ist. Allerdings muß man zugeben, daß jene eine größere Sorgfalt als diese verraten. Johannes XXII. hat in der Frage nach der Entstehung der Malereien trotz seiner langen Pontifikatsdauer weniger Wahrscheinlichkeit für sich. Er beschenkte, wie wir hören werden, die Basilika mit dem Mosaik der Fassade, mit welchem, nach dem gewöhnlichen Lauf der Dinge zu urteilen, die Ausschmückung der Kirche beendet wurde. Irren wir also nicht, so ergibt sich für die Ausschmückung der Basilika folgende Reihenfolge: unter Johannes XXI. ließ der Abt Sextus die biblischen Darstellungen der Hochwände, kurz darauf der Abt Bartholomäus die beiden Predigten



Fig. 280. Predigt des hl. Paulus mit Diakon Johannes.

[1] *Apg* 21, 40.

der Apostelfürsten malen und im Jahre 1285 den Altarbaldachin errichten; etwas später kamen die Malereien der inneren Seite der Eingangswand hinzu, und Johannes XXII. sorgte für das Mosaik der Fassade.

§ 7. Malereien auf der inneren Seite der Eingangswand.

Die innere Seite der Eingangswand enthielt Darstellungen der Evangelisten und solche aus der Passion. Es waren im ganzen acht Bilder; denn unter dem des hl. Lukas steht auf der Kopie die Bemerkung: „Otto pitture poste sopra la porta di dentro“ (fol. 129). Alle wurden abgezeichnet.



Fig. 281. Evangelist Lukas.



Fig. 282. Evangelist Johannes.

1. Darstellungen der Evangelisten.

Alle vier Gestalten sitzen vor einem gedrechselten Pult, auf dem der heilige Kodex aufliegt; sie sind mit Schreiben oder mit Lesen beschäftigt. Lukas (Fig. 281, fol. 129), auf dem äußersten Platz zur Linken, hält in der einen Hand die Schreibfeder, in der andern eine geschlossene Rolle; er ist bärtig und schaut vor sich hin. Sein Symbol hat die rechte Vorderklaue auf dem Buch. Matthäus (Fig. 283, fol. 131) liest mit großer Aufmerksamkeit in einem Buch, das er auf das linke Knie aufstützt; über ihm ist die Büste des Engels, der in der Rechten das Tintenfaß hält. Johannes (Fig. 282, fol. 132) hat wie gewöhnlich ein jugendliches Gesicht und schaut begeistert nach oben; in der Linken hält er das Tintenfaß; in der zerstörten Rechten hatte er wohl die Feder. Der Adler steht auf dem Buch mit



Fig. 283. Evangelist Matthäus.

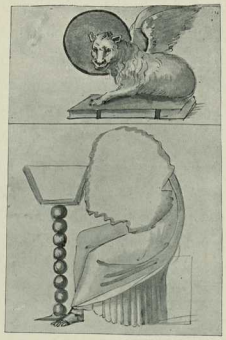


Fig. 284. Evangelist Markus.

erhobenem Kopf und erhobenen Flügeln, als wollte er sich zu den Regionen des Lichtes emporschwingen. Von Markus (Fig. 284, fol. 134) endlich ist der Oberkörper zerstört; über ihm liegt auf dem geschlossenen Buch der Löwe.

Nach der Weise, wie sie im Kodex sich folgen, zu schließen, waren die Evangelisten hier ähnlich wie in S. Croce verteilt: Lukas und Matthäus links, Johannes und Markus rechts von der Eingangstür. Es ist aber auch möglich, daß die Blätter der Kopien beim Binden durcheinander geraten sind und die Reihenfolge eine andere war. Dies können wir mit Sicherheit von den Passionsbildern annehmen, deren Folge durch den Inhalt gegeben ist.



Fig. 285. Gebet im Garten von Gethsemani.

2. Darstellungen aus der Passion.

Die erste Kopie bietet das Gebet im Garten von Gethsemani (Fig. 285, fol. 130): unten weckt Christus einen von den drei schlafenden Jüngern, und oben wird er von einem Engel getröstet[1]. Auf dem Gange zum Kalvarienberg (Fig. 286, fol. 135) trägt er unter zahlreicher Begleitung von bewaffneten Soldaten und einem Jünger ein langes, mit der leeren Inschrifttafel versehenes Kreuz. Unterhalb der Szene sind auf der Kopie einige Buchstaben, die keinen Sinn ergeben, und zwei halbe Papstfiguren abgezeichnet, welche zu dem oberen Bild keine Beziehung haben; die zur Rechten trägt eine Tiara mit drei Reifen[2]. Das dritte Bild (Fig. 287, fol. 136) scheint eine Verschmelzung der gewohnten Kalvariengruppe und der Kreuzabnahme gewesen zu sein: im Vordergrund sieht man die Gottesmutter und den Liebesjünger und über dem Kreuz



Fig. 286. Gang zum Kalvarienberg.



Fig. 287. Verschmelzung von Kalvariengruppe und Kreuzabnahme.



Fig. 288. Beweinung des Leichnams Christi.

[1] Siehe unten B. III, 1. Kap., § 51.

[2] Hierzu gehört die Bleistiftnotiz: „le tre corone sono gialle" (fol. 134 v).

die Mondsichel und die Sonnenscheibe mit der eingezeichneten Personifikation des trauernden Helios; neben der Madonna umfaßt ein bärtiger, mit der Gewandung der Heiligen bekleideter Mann den Christuskörper, dessen rechte Hand bereits vom Kreuz gelöst ist; der verzeichnete, ähnlich gekleidete Mann neben Johannes war auf dem Original vermutlich daran, die Nägel aus den Füßen zu ziehen.

Die Kopie des letzten Bildes (Fig. 288, fol. 133) zeigt eine Art Pietà: ein Engel hält den toten, nur mit dem Perizoma bekleideten Erlöser auf dem Schoß und betrachtet ihn mit traurig gesenktem Blick; links steht eine verhüllte Frau, welche die Hände gefaltet hat. Auf dem Original war sie sicher nimbiert, weil sie die Gottesmutter oder eine von den heiligen Frauen darstellte; wahrscheinlich hatte sie Begleiterinnen.

§ 8. Malereien unter dem Triumphbogenmosaik.

Der Abt Bartholomäus (1282—1287)[1], der durch Arnolfus und dessen Genossen Petrus das berühmte im Jahre 1285 aufgestellte Tabernakel ausführen ließ, beschenkte die Basilika auch mit Malereien. Zwei davon, die unterhalb des Triumphbogenmosaiks angebrachten Predigten der beiden Apostelfürsten, können ihm mit voller Gewißheit zugeschrieben werden, weil er sein eigenes Bildnis neben dem Titular malen ließ (Fig. 289, fol. 137). Er kniet, die Hände zum Beten gefaltet und mit einer spitzen Tiara auf dem Haupt, die auf dem Original wahrscheinlich eine Kapuze war. Unter seiner Figur liest man den Namen ABBAS | BARTHOLOMEVS. Der Apostel predigt den Römern, deren Köpfe über die Stadtmauern hinausragen; er hat beide Hände nach Orantenart erhoben, aber nur die Linke geöffnet; mit der Rechten macht er den antiken Redegestus. Während Paulus auf einem niedrigen Podium steht, sitzt Petrus auf einem Stuhl, von dem der Kopist nur das Trittbrett angegeben hat. Er macht mit der Rechten den gleichen Sprechgestus; in der Linken hält er aber eine geschlossene, auf das Knie gestützte Rolle, von welcher



Fig. 289. Predigt des Apostels Paulus.


Fig. 290. Predigt des Apostels Petrus.

[1] Hermanin, *Gli affreschi di Pietro Cavallini*, in *Le gallerie nazionali italiane* V 95.

zwei Schlüssel herunterhangen. Das Auditorium ist in ähnlicher Weise wie bei Paulus angedeutet, wie auch das Stadtbild sich kaum von dem gegenüber gemalten unterscheidet (Fig. 290, fol. 138). Beidemal ist das Tor fast ganz geöffnet und verbirgt zur Hälfte den Wächter, der neugierig hinausschaut[1].

§ 9. Grabmal Johannes' XIII.

In der Nähe des Eingangs, „zwischen der ersten Säule und der porta sancta"[2], stand das Grabmal Johannes' XIII. (965—972), von dessen Malerei uns der barberinische Kodex die Kopie bewahrt hat (Fig. 291, fol. 141)[3]. Wir sehen darauf ein Medaillon mit dem Brustbild des Papstes, der sich zu Lebzeiten sein Grab bereiten ließ, daher mit dem viereckigen Nimbus ausgezeichnet ist. Mit der Rechten den griechischen Redegestus machend, hält er in der Linken das Buch, hat einen gestutzten Vollbart und die große Tonsur. Neben ihm sitzen die Apostelfürsten auf Stühlen, die nicht abgezeichnet sind: links vom Beschauer Paulus, rechts Petrus. Die Namen der drei Persönlichkeiten sind kolumnenartig beigeschrieben: SCS PAVLVS, SCS PETRVS, BS *(beatissimus)* IOHanneS | TERTIVS DECI-DECIMVS PAPA[4].



Fig. 291. Malerei vom Grabmal Johannes' XIII.

In der metrischen Grabinschrift sagt der Papst, daß er sich dieses Grab bereitet hat, *um kraft der Verdienste des hl. Paulus in den Himmel zu gelangen, wo er, unter die Apostel aufgenommen und den himmlischen Chören beigesellt, der ewigen Seligkeit teilhaft zu werden hoffe.* Dann bittet er, nach der damaligen Sitte, den frommen Leser um ein Stoßgebet: DICITE CORDE PIO RELEGENTES CARMINA CVNCTI | XPE TVI FAMVLI MISERTVS SCELERA PVRGA | SANGVINE QVI SANCTO REDEMISTI CRIMINE MVNDVM.

§ 10. Mosaiken der Fassade.

Die Verwandtschaft, welche die Basilika des hl. Paulus in der Ausschmückung mit derjenigen des Apostelfürsten hatte, läßt vermuten, daß auch ihre Fassade frühzeitig Mosaiken erhielt. Nachrichten besitzen wir jedoch über solche erst aus der Zeit, als sie ganz erneuert wurden: in einer vom 31. Januar 1321 von Avignon datierten Bulle überwies Johannes XXII.

[1] Auf der Kopie des Paulusbildes lesen wir die Bemerkung: „Pittura nel pilastro dell' arco di mosaico a mano manca nell' entrare"; auf derjenigen des Petrusbildes: „Pittura . . . a mano dritta nell' entrare."

[2] Margarini, *Inscript. basilicae s. Pauli* n. 31.

[3] Das Epitaph bei Margarini a. a. O.; Nicolai, *Basilica di S. Paolo* 188; Duchesne, *Liber pontificalis* II 254.

[4] Auf fol. 142 ist eine ähnliche Malerei mit einem Papst und den Apostelfürsten, letztere aber als riesige Köpfe und ohne alle Beischrift kopiert.

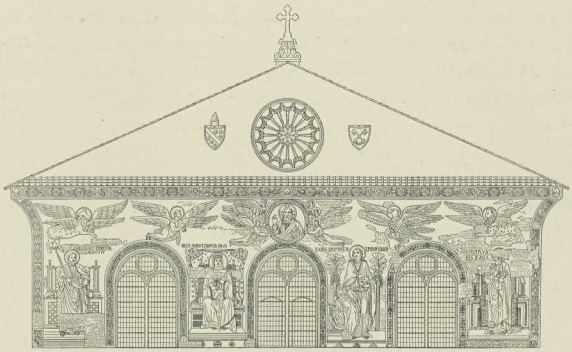


Fig. 292. Kopie des Fassadenmosaiks von S. Paul.

(1316—1334) zu diesem Zwecke gewisse Einkünfte auf fünf Jahre, „damit", wie er sagt, „das angefangene Werk wegen Mangel an Mitteln nicht unvollendet bleiben oder zu lange Zeit beanspruchen sollte"[1]. Dank dieser Fürsorge konnten die Mosaiken noch unter seinem Pontifikat beendet werden. Nach Ausweis der Kopie derselben war nicht bloß sein Wappen mehrere Male als Ornament in der Umrahmung verwendet, sondern er ließ sich auch selbst in die Komposition aufnehmen: er kniete neben dem hl. Johannes dem Täufer, seinem Namenspatron, welcher wahrscheinlich gerade deshalb hier abgebildet wurde. Und daß der Kniende wirklich Johannes XXII. war, sagte die neben ihm befindliche Inschrift, welche Panvinio entziffert hat: SANCTISSIMVS PR ET DNS IOHS XXII PAPA QVI FECIT FIERI PRESENS OPVS[2].

Obgleich die Mosaiken in eine Zeit fallen, welche jenseits der von uns gesteckten Grenze liegt, so wollen wir ihnen einige Worte widmen, weil sie vermutlich eine Wiederherstellung von älteren Werken waren und weil sie sich, wenn auch verstümmelt, als Mosaiken erhalten haben. Sie wurden von keinem Geringeren als von Pietro Cavallini ausgeführt; Lorenzo Ghiberti erwähnt sie unter dessen Schöpfungen namentlich: „in Sancto Pagolo era di musayco la faccia dinanci"[3]. Man weiß, welch trauriges Schicksal dieses wertvolle Denkmal hatte. Von dem Brande verschont, wurde es später von der Mauer abgelöst und in zwei Hälften zerteilt, von denen die eine auf die Apsiswand, die andere auf die rückwärtige Seite des Triumphbogens kam. Daß die Mosaiken unter dieser doppelten Prozedur sehr zu leiden hatten, ist um so begreiflicher, als sie auf der nicht lange vor dem Brande angefertigten

[1] Severano, *Sette Chiese* 397 f.

[2] *Cod. vat. lat.* 6780, fol. 15 v; de Rossi, *Musaici* Fasz. XIX—XX, fol. 1 v.

[3] Karl Frey, *Vita di Lorenzo Ghiberti scultore Fiorentino scritta da Giorgio Vasari* 38, bei Hermanin, *Gli affreschi di Pietro Cavallini*, a. a. O. V 61.

Kopie Nicolais (Fig. 292) bereits mehrere Lücken aufweisen, also in keinem guten Zustande mehr waren. Unbegreiflich bleibt es aber, wie man es fertig brachte, eine einheitliche Komposition auseinanderzureißen und ein Stück zu einer ihm fremden Komposition zu schlagen[1] und das andere als etwas Selbständiges figurieren zu lassen. Wenn man hierzu die Willkür berücksichtigt, mit welcher die einzelnen Gestalten behandelt wurden, so muß man sagen, daß das Werk Cavallinis verloren ist.

In der oberen Reihe schwebte in einem Medaillon das Brustbild Christi zwischen den vier Evangelistensymbolen. Es wurde von einem Kranz von sechs schwebenden Engeln getragen, deren ausgebreitete Schwingen das herrlichste Farbenspiel boten. Um das lange Feld besser auszufüllen und den Farbeneffekt zu erhöhen, gab der Künstler den Evangelistensymbolen ganze Gestalten und ihren Flügeln eine größere Ausdehnung. Die Figuren der untern Reihe waren so verteilt, daß die Madonna mit dem Kind und der Titularheilige die Plätze zur Rechten, der Täufer und Petrus die zur Linken Christi hatten. Maria saß auf einem reichen mit Rücklehne, Kissen und Suppedaneum versehenen Throne und hielt mit beiden Händen das Jesuskind, dessen Rechte den Sprechgestus machte; sie trug auf dem mit der Palla verhüllten Haupt einen Kranz von Rosen. Hier haben wir das zweite Beispiel dieses bei den altchristlichen Künstlern verpönten Attributes[2]. Im Hintergrunde der Gruppe war ein Teppich gespannt, welcher von zwei Engeln gehalten wurde. Das gleiche Motiv kommt unzählige Male auf den alten Sarkophagen vor, auf denen geflügelte Putten den hinter den Porträtbüsten von Verstorbenen aufgespannten Vorhang halten. In der Überschrift hieß Maria *die Himmelskönigin und Mutter aller:* REGINA CELI ET MATER OmnIVM. Johannes stand zwischen zwei Palmen und umfaßte mit der Rechten die Tiara seines knienden Klienten, der zum Medaillon Christi empor schaute und mit gefalteten Händen betete. Der Papst war bartlos und wie immer mit den Pontifikalgewändern bekleidet, also auch mit dem heiligen Pallium, das auf der Kopie Nicolais fehlt. Der Täufer hatte seinen gewohnten Typus und trug über der gegürteten Talartunika eine weite, an der Brust mit zwei runden Spangen geknöpfte Lacerna, das heutige Pluviale; in der Linken hielt er eine Scheibe mit dem Agnus Dei, seinem charakteristischen Merkmal[3]. Die Überschrift lautete: Sanctus IOHanneS BAPTISTA PRaeCVRSOR DomiNI. Die Apostelfürsten standen vor reich geschmückten Thronen. Paulus hatte in der Linken ein geschlossenes Buch, in der Rechten ein gezücktes Schwert. Beides, „Buch und Schwert", waren, wie Durandus in seinem 1286 erschienenen *Rationale divinorum officiorum* (I, 3, 12) schreibt, das ständige Attribut des Heidenapostels. Auf unserem Mosaik erscheinen sie nicht zum erstenmal in Rom, wie behauptet wurde. Älter ist das Weltgericht Cavallinis von S. Cecilia (Taff. 279—283) und noch älter das Fresko mit der Madonna aus S. Francesca Romana, das ungefähr aus der Mitte des

[1] Die Früchte dieses Vorgehens zeigen sich bei Barbet de Jouy (*Les mosaïques chrétiennes* 86 f), welcher das Apsismosaik Honorius' III. als etwas mit dem Cavallinischen Stück Zusammengehöriges betrachtet.

[2] Vgl. oben S. 318.

[3] Die Scheibe ist der Nimbus, welcher hier das Lamm, in andern Fällen das Kreuz oder den Namenszug Christi umgibt.

13. Jahrhunderts stammt (Taff. 232 233)[1] und die beide die genannten Attribute zeigen. Nach Nicolais Kopie zu urteilen, war der Kopf des Heiligen, offenbar infolge der Restaurierungen[2], stark verändert. Bei dem hl. Petrus, der durch Schlüssel und Buch ausgezeichnet war, fehlte die obere Hälfte des Kopfes von der Nase aufwärts. Stark beschädigt waren auch die Inschriften beider; wie Panvinio gelesen hat, stand bei jenem VAS ELECTIONIS ET DOCTOR GENTIVM, bei diesem PRINCEPS APostoLOrum ET PASTOR OVIVM[3].

[1] Ein außerrömisches Monument aus dem 8. Jahrhundert bei de Rossi, *Bullett.* 1875, 159 f. Ein zweites Beispiel bot das Silberkreuz, welches Karl d. Gr. der Peterskirche schenkte und das nach dem „sacco di Roma" von dem Kapitel eingeschmolzen wurde. Zum Glück fertigte man vorher ein genaues Faksimile an.

[2] Eine geschah unter Benedikt XIII. (1724—1730). Vgl. de Rossi, *Musaici* Fasz. XIX—XX, fol. 2.

[3] *Cod. vat. lat.* 6780, fol. 46; de Rossi, *Musaici* a. a. O.

Elftes Kapitel.

Haus und Titelkirche des Pammachius.

Während wir von dem Presbyter Equitius, dem Stifter der seinen Namen tragenden Titelkirche, nur den Stand kennen, sind wir über Pammachius dank den Nachrichten des hl. Hieronymus, seines Freundes, besser unterrichtet[1]. Er gehörte einer senatorischen Familie an, hatte eine hohe geistige Ausbildung[2], war mit Marcella und den beiden Melanien verwandt und mit Paulina, einer Tochter der hl. Paula, verheiratet, die ihm nach einem kurzen Zusammensein, ohne Kinder zu hinterlassen, durch den Tod entrissen wurde. Dieser Schlag veranlaßte ihn, sich ganz dem Dienste Gottes zu weihen und den guten Werken zu leben: er legte Mönchskleidung an[3], verteilte den größten Teil seines riesigen Vermögens unter die Armen, baute zusammen mit Fabiola in Porto, dem Hafen Roms, ein Fremdenhospiz[4] und machte aus seinem väterlichen Hause[5] am Coelius eine Kirche. Letztere Umwandlung vollzog sich jedoch in einer andern Weise als bei Equitius: dort wurde die Kirche fast ohne jede Änderung in dem Erdgeschoß eingerichtet, hier trug man das Haus bis zu einer gewissen Höhe ab, füllte die unteren Räume bis auf einige wenige mit Schutt aus und baute darauf die Basilika. Ehe noch dieses geschah, hatte Pammachius, wie wir sehen werden, kostbare Reliquien von fünf Märtyrern in seinem Hause geborgen. Die zwei hervorragenderen, Johannes und Paulus, gaben der Kirche später ihren Namen: aus dem „titulus Pammachii", wie sie anfänglich von ihrem Gründer hieß, wurde der „titulus sanctorum Ioannis et Pauli". Bei einer der großen Ausbesserungen, welche die Basilika im späten Mittelalter erfuhr, schnitt man die Verbindung mit den unteren Räumen ab, so daß die Kenntnis von dem Hause des Pammachius schließlich ganz verloren ging.

Da hatte P. Germano di San Stanislao aus dem Passionistenorden, dem die Basilika anvertraut ist, die glückliche Idee, unter dem Fußboden derselben Ausgrabungen zu veranstalten, um das „Haus der Heiligen" wiederzufinden. Die im Jahre 1887 unternommenen Nachforschungen waren von den besten Erfolgen begleitet: die Räume des alten Hauses

[1] Hieron., *Ep.* 66: Migne, *PL* 22, 639 ff, ed. Hilberg I 647 ff. Vgl. *Ep.* 48: col. 449; 49, 511, ed. Hilberg 347 ff 350 ff; 77: col. 695, ed. Hilberg II 47. Paulin. Nol., *Ep.* 13: Migne, *PL* 61, 207 ff. Pallad., *Hist. Laus.* 150 (ed. Butler, Cambridge 1904). Tillemont, *Histoire ecclés.* X 567—580.

[2] Der hl. Hieronymus lobte an ihm die Klugheit und schickte ihm von der Zeit der Erneuerung ihrer Freundschaft an seine Arbeiten zur Beurteilung. Vgl. Tillemont a. a. O. 568 574.

[3] Nach Hieronymus (*Ep.* 66, 13: Migne, *PL* 22, 646; Hilberg I 663) war er in Rom „patritii generis primus inter primos monachus".

[4] Hieron., *Ep.* 66 und *Ep.* 77: col. 645 und 695. Die Ruinen des Hospizes mit denen einer dazu gehörigen Basilika wurden von dem Fürsten Torlonia ausgegraben. Vgl. darüber de Rossi, *Bullett.* 1866, 50 99—103 (mit dem Bericht Lancianis).

[5] Rampolla, *Melania Giuniore* 141: „avita casa di Pammachio".

wurden wieder erschlossen; und da sie noch zum großen Teil ihre Malereien besitzen, so hat sich P. Germano durch seine Entdeckungen wesentliche Verdienste um die christliche Archäologie erworben. Er hat dieselben auch wissenschaftlich verarbeitet und in einem Buch über das „Haus der hll. Johannes und Paulus" niedergelegt[1]. Wir werden wie immer unsere eigenen Ergebnisse vorbringen und uns zuerst mit dem Hause des Pammachius, dann mit der Basilika befassen.

§ 1. Das Haus des Pammachius.

1. Plan des Hauses.

Der Plan des Hauses, den wir veröffentlichen (Fig. 293), ist im wesentlichen der bekannte. Er wurde jedoch von einem Angehörigen des Passionistenordens, dem Bruder Lambert, auf

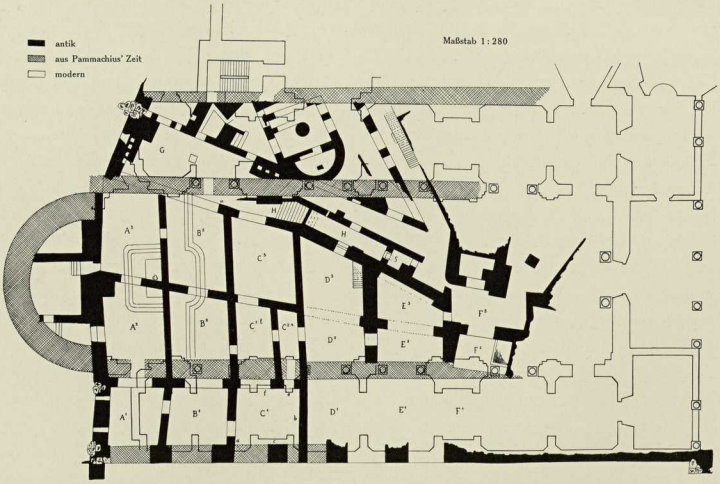


Fig. 293. Plan des Hauses des Pammachius.

den Stand der heutigen Ausgrabungen gebracht. Das Haus ist von einer unregelmäßigen Form, weil es auf der einen Seite, im Norden, auf schon existierende Bauten, im Süden auf die noch heute fahrbare Straße des „clivus Scauri"[2] stieß. Es war ungleich reicher als das Haus des Equitius, hatte sechs Reihen von je drei hintereinander liegenden Zimmern (A—F), ein Nymphäum (G), eigene Badeanlagen, Vorratskammern zum Aufbewahren von Öl und Wein,

[1] Der vollständige Titel dieses Buches lautet: *La casa celimontana dei ss. martiri Giovanni e Paolo* scoperta ed illustrata dal P. Germano di S. Stanislao Passionista. Rom 1894.

[2] Jetzt Via dei SS. Giovanni e Paolo.

eine Räucherkammer und dazu noch Räume, deren Bestimmung sich nicht mehr erkennen läßt. Die dem „clivus Scauri" zugewendete Front weist zwei Stockwerke auf. Den guten Zustand derselben bezeugt die Tatsache, daß in den dreizehn Fensteröffnungen des ersten Stockwerks sich noch der hölzerne Sturz erhalten hat; die des zweiten sind zu oberst abgeschnitten. Diese Linie bezeichnet die Höhe, bis zu welcher das Haus bei dem Bau der Basilika abgetragen wurde.

2. Malereien des Hauses.

Die wichtigeren Wohnräume waren sämtlich a fresco ausgemalt. Mit Ausnahme der Malereien des „tablinum" (C^3), das unserem Empfangssaal entsprach, sind es meistens nichts oder nicht viel sagende, rein dekorative Gegenstände, mit denen man die Wohnräume zierte. Die Kammer B^2, in welcher die Malereien am besten erhalten sind, bietet die in Rom seit langer Zeit so sehr beliebte Nachahmung der Marmorinkrustation (Taf. 129, 1 3 4). Man sieht an den Wänden liegende, stehende und übereck gestellte Quadrate und Rechtecke von rotem und gelbem Marmor, darüber Architekturmotive: Giebelfelder und Quadermauern mit Kreisornamenten. Zu oberst lief ein aus Akanthusranken und allerlei Vögeln gebildeter Fries, von dem sich nur wenig erhalten hat. Alles ist von handwerksmäßiger Mache und mit gewöhnlichen Farben hergestellt. Das Rechteck (Taf. 129, 3) war ursprünglich mit geadertem Marmor ausgefüllt; nicht zufrieden mit der Zeichnung, überstrich der Maler alles mit Rot und erhielt dadurch eine Platte aus rosso antico. Eine nachträgliche Änderung wurde auch an der äußeren Wand von B^{3a} vorgenommen. Dort hatte der Künstler ein dem Kreis des Guten Hirten entlehntes „Stilleben": zwei Schafe mit Milchtopf und einem hohen Kelchornament, angebracht. Um auch diese Wand dem Gesamtcharakter der Dekoration anzupassen, überstrich er nachträglich das Bild mit einer weißen Tünche und malte darauf eine flüchtige Marmorinkrustation. Da der Stuck bereits trocken war, also keine rechte Bindung der Farben mehr eintreten konnte, so löste sich die spätere Malerei an mehreren Stellen ab und kam die ursprüngliche wieder zum Vorschein. P. Germano besorgte das übrige und legte das „Stilleben" vollständig frei (Taf. 215, 1).

Auch in B^3 und C^{2r} war die Nachahmung von Marmorinkrustation vertreten. Sie ist jedoch so belanglos, daß wir sie nicht kopieren ließen. Die Architekturmalerei in C^{2l} (Taf. 127, 1 2) gleicht derjenigen, welche wir in zwei Katakombenkrypten aus dem 3. Jahrhundert finden[1]. Da in beiden Krypten zudem die Blätterreihungen vorkommen[2], so darf man daraus schließen, daß die Maler, die das Haus des Pammachius ausschmückten, der zömeterialen Kunst nicht fremd gegenüberstanden. Trotz aller Übereinstimmung war das Repertoir der an Gräbern und in Häusern darzustellenden Gegenstände natürlich auch sehr verschieden: den Stier und die Tänzerinnen mit der Handtrommel, welche die Felder zwischen den Pilastern füllen (Taf. 127, 1 2), wird man in den Katakomben vergebens suchen. Welcher Art die Deckendekoration in den erwähnten Kammern war, läßt sich nicht mehr sagen; denn alles ist zerstört.

[1] Wilpert, *Katakombenmalereien* Taff. 54 74.

[2] A. a. O. Taff. 55 f 75.

Sehr vieles hat sich dagegen in A[3], dem „triclinium“ oder Speisesaal, erhalten (Taf. 126 127, 3). Die Wände waren bis zu einer Höhe von 2,27 m mit Marmorplatten bekleidet, von denen sich in der einen Ecke die Eindrücke erhalten haben. Darüber sind 1,15 m hohe Jünglingsgestalten, aufgehängte Blumen-, Ähren- und Blattgirlanden und verschiedenartige Vögel gemalt, von denen die unteren zumeist in stiller Beschauung dastehen, die oberen im Begriffe sind, sich auf die Girlanden niederzulassen. Die Jünglinge sind so gut wie nackt; denn die Chlamys, die sie haben, tragen sie mehr zum Scherz als zur Bekleidung. Mehrere halten in der einen Hand einen Zweig oder eine Blume; einige haben Hals-, Arm- und Beinringe, zwei einen Kopfschmuck. Neben ihren Köpfen sieht man die Bänder von den Schleifen, mit denen die Girlanden befestigt sind[1]. Unter den Vögeln erkennt man an der Form, nicht an der Farbe, zwei Pfauen, zwei Gänse und eine Wachtel oder ein Rebhuhn. Der hochbeinige Vogel nimmt eine Stellung ein, die bei den Künstlern beliebt gewesen sein muß; wir finden einen ähnlichen auf dem Apsismosaik von S. Clemente und einem kleinen musivischen Bilde in der Sakristei von S. Maria in Trastevere (Fig. 294).



Fig. 294. Antikes Mosaik in S. Maria in Trastevere.

Die Gewölbemalerei ist durch ein breites Band von dem Fries mit den Jünglingen getrennt. Bei dem Bau der Kirche wurde der mittlere Teil abgeschnitten, doch ist noch beiderseits soviel übrig, daß man das Fehlende leicht ergänzen kann. Von Akanthusbüschen in den vier Ecken gingen vier kandelaberartige Trennungsglieder nach dem Zentrum zu, welches wahrscheinlich ein Rundbild hatte. Die vier Kappen waren durch traubenlesende Putten ausgefüllt, von denen nur zwei beflügelt sind (Taf. 126, 2). Einige brechen Trauben ab, andere laufen weg, mit dem gefüllten Körbchen auf dem Kopf oder am Arm, einer schüttet die Trauben in einen Korb. Zwischen ihnen belustigen sich Vögel in ihrer Weise, indem sie in den Weinranken herumflattern, an Trauben picken oder ruhig dasitzen; einer hackt auf eine Eidechse los, ein zweiter hat mit dem Schnabel eine Maus gepackt und in die Höhe gehoben. Solchen genreartigen Zügen begegnet man bekanntlich oft in der klassischen Kunst.

[1] Die Schleifen des letzten Jünglings oben rechts auf unserer Tafel (126, 1) wurden in moderner Zeit in Flügel verwandelt.

Die beschriebene Dekoration setzte sich an den Schmalwänden weiter fort; was sich von ihr erhalten hat, bringen wir auf Taf. 127,3.

Sehr reich war auch die Dekoration in C[3], dem „tablinum" (Taf. 128). Die Wände hatten eine ähnliche Nachahmung von Marmorinkrustation wie in B[2]; nur ist alles von sorgfältigerer Ausführung und fehlen die Vögel in dem Fries mit den Akanthusranken. Das Gewölbe hatte eine etwas unregelmäßige Form. Der größere Teil war durch zwei konzentrische Kreise eingenommen, von denen der mittlere ein Rundbild enthielt, der äußere durch rote, grüne und blaue Borten in zwölf oblonge Felder zerlegt war. In den letzteren wechselten ornamentale Motive mit Einzelgestalten in der Gewandung der Heiligen ab. Von jenen sind noch zwei Paar Böcke und hohe Glaskelche mit Blumen und Ähren fast ganz erhalten. Die zwei fragmentierten Felder zeigten Schafe mit Glaskelchen, ein Beweis, daß hier abwechselnd Böcke und Schafe abgebildet waren. Von den Einzelgestalten ist die eine mit Schreiben beschäftigt. Sie hält in der Rechten die Rohrfeder, in der Linken eine lange Rolle, welche sie zur bequemeren Handhabung über das erhobene Knie gelegt hat. Links von ihr steht auf einem säulenartigen Postament das Tintenfaß, rechts eine geschlossene Rolle. Die zweite Gestalt trägt aus einer offenen Rolle etwas vor, ist also als Vortragender aufgefaßt. Was von einer dritten erhalten ist, läßt auf eine ähnliche Fassung schließen. Es ist demnach möglich, vielleicht sogar wahrscheinlich, daß in den sechs Feldern Apostel und Evangelisten und im Zentrum Christus dargestellt war. Ich ziehe diese Deutung jeder profanen vor, weil daselbst auch auf der einen Schmalwand ein religiöses Sujet zu sehen ist, nämlich eine verhüllte Frau, deren Arme zum Gebete ausgebreitet sind. Sie hatte ursprünglich ein Gegenstück, welches bei der Erweiterung der Tür zerstört wurde: allem Anscheine nach war es ein männlicher Orans. Eusebius erzählt, daß Konstantin d. Gr. Goldmünzen mit seinem Bildnis als Orans prägen ließ, welche in dem ganzen römischen Erdkreis kursierten. In derselben Gebetshaltung, „mit zum Himmel gerichteten Augen und mit ausgebreiteten Armen", zeigte ihn auch eine Malerei, welche in seinem Palast neben der Türe des Vestibüls angebracht war[1]. Dürfen wir nun in unsern beiden Oranten den Herrn und die Herrin des Hauses erblicken? Die Orantenstellung war in der altchristlichen Kunst außerordentlich beliebt, so daß das schöne Beispiel, welches Konstantin der ganzen Christenheit durch die Goldmünzen gab, sicher Nachahmung gefunden hat. Demnach wäre man versucht, die Frage zu bejahen, wüßte man, daß nur die beiden Oranten abgebildet waren. Es ist jedoch möglich, daß auf der Wand gegenüber ebenfalls zwei betende Gestalten standen. Daher ziehen wir vor, auf ihre Identifizierung zu verzichten. In die von den beiden Kreisen freigelassenen Teile des Gewölbes malte der Künstler Arabesken, Reihungen von Olivenblättern, Masken zwischen den Attributen der Jahreszeiten[2], ferner Meerwidder und Meerböcke, welche an Schnüren aufgehängt sind.

[1] *Vita Const.* 4, 15: Migne, *PG* 20, 1163; Heikel 123.

[2] Es scheint demnach, daß auch in den hohen Kelchen zwischen den Böcken und Schafen die Jahreszeitensymbole gemalt waren.

Wie bemerkt, verraten diese Malereien und die des Trikliniums eine sorgfältigere und geschicktere Hand als die übrigen. Dessen ungeachtet stammen alle von derselben Künstlerfamilie und aus der gleichen Zeit. Da sowohl die erhaltene Orante als auch einige von den Putten und Jünglingen, welche man bis in das 2. Jahrhundert hinauf datieren zu können glaubte, arg verzeichnet sind, so haben wir keinen Grund, die vorkonstantinische Zeit für sie in Anspruch zu nehmen, und schreiben sie dem Pammachius zu. Er mag das Haus in Stand gesetzt haben, als er die Tochter der hl. Paula als Braut heimführte.



Fig. 295. Venus mit Peitho (?) und Bacchus.

In welchem Geiste die frühere Dekoration des Hauses gehalten war, sieht man an der Malerei des Nymphäums, welche mythologischen Inhaltes ist und anscheinend noch dem 2. Jahrhundert angehört (Fig. 295). Obgleich sie durchaus nicht unschicklich ist, so erschien sie damals christlichen Augen doch nicht mehr als passend und mußte unter einer Tünche verschwinden. Dieser Fall ist für die Auffassung, welche im 4. Jahrhundert fromme Christen wie Pammachius von den profanen Darstellungen der Kunst hatten, äußerst charakteristisch; wir heben ihn mit Nachdruck hervor, weil er zeigt, daß jene naiven und etwas freieren Zusammenstellungen von Venusbildern und christlichen Symbolen, wie wir sie z. B. an der Silberkassette vom Esquilin sehen[1], zu den Ausnahmen zählen. Pammachius ließ auf der Tünche eine neue Malerei ausführen, welche wie die meisten andern eine Nachahmung von Marmorbekleidung bot[2]. Die Entfernung der Tünche im Monat März des Jahres 1910 war die letzte Arbeit, der sich P. Germano in seinem „Hause der hll. Johannes und Paulus" unterzog. Ihm wäre ein christliches Sujet gewiß lieber gewesen als das heidnisch-mythologische.

[1] Jetzt im *British Museum*. Vgl. Dalton, *Catalogue of Early Christian Antiquities of the British Museum*, Taff. 13–18, S. 61 ff.

[2] Vgl. Un religioso Passionista, *Pittura romana scoperta nella casa dei ss. Giovanni e Paolo* 4 f.

Aber es war ein ehrwürdiger Rest aus alter Zeit, und das genügte ihm: die mühsame und langwierige Reinigung des Bildes wurde mit der gewohnten Begeisterung zu Ende geführt. Wenige Wochen später ging er in ein besseres Jenseits hinüber.

3. Das Heiligtum des Hauses.

Wir kommen jetzt zu dem Heiligtum des Hauses, d. i. zu der reich dekorierten Konfessio, in welcher Pammachius, wie aus den Malereien zu folgern ist, Reliquien von zwei Gruppen von Märtyrern, daher wohl in zwei Behältern von der Gestalt eines Kästchens oder einer Pyxis, geborgen hatte. Der genauere Ort dieser Bergung, das „Grab" der Reliquien, kann, wie Pio Franchi mit Recht annimmt[1], nur dort gewesen sein, wo die Malereien sind, die sich mit den Märtyrern beschäftigen: also jener kleine Raum der Konfessio (Fig. 296, Y)[2], in den man durch die Öffnung (x) hineinschaut und dessen Boden (Z) durchbrochen wurde, als man das „Grab der von Julian dem Apostaten gemarterten hll. Johannes und Paulus" suchte, also spätestens bei der großen Umgestaltung der Basilika im 16. Jahrhundert[3].

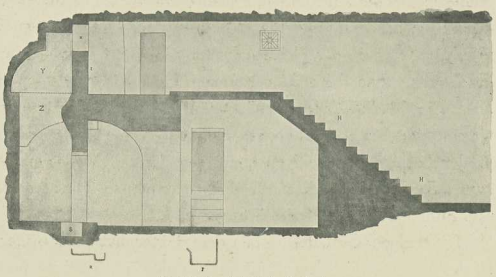


Fig. 296. Durchschnitt der Konfessio.

Der Platz, den Pammachius für diese Art Konfessio wählte, war auf einer 1,82 m breiten Treppe (H), die neben dem Tablinum in das zweite Stockwerk führte. Die Tatsache, daß man diese Treppe wählte, beweist, daß sie nicht mehr im Gebrauch war. Die Wahl selbst konnte nicht günstiger sein; denn der Platz lag in dem vornehmsten und besuchtesten Teil des Hauses und war von allen Seiten zugänglich. Dort war es sogar möglich, den sogenannten Katarakt zu errichten: man brach die Treppe (H) bei der vierzehnten Stufe ab und machte einen 5,40 m langen Absatz, der mit einer Mauer (t) abschloß; in dieser wurde in einer Höhe von 1,20 m die 60 cm breite „fenestella confessionis" (x), d. h. eine fensterartige Öffnung, angebracht, durch welche man die „brandea" auf die Reliquienbehälter legen und den Kopf hineinstecken konnte, um beim Beten auf die Reliquien schauen zu können. Die rechte Treppenwand bewahrt noch einen Rest ihrer ursprünglichen profanen Malerei (Taf. 129, 2): ein

[1] *Note agiografiche* Fasz. 5 (im Druck).

[2] Auf dem Plan (Fig. 293, S. 632) ist die Stelle mit S bezeichnet.

[3] Auf unserem Durchschnitt (Fig. 296) ist nicht bloß das „Grab", welches P. Germano fand und später, nach Beendigung der Ausgrabungen, auf einem tieferen Niveau wiederherstellte (S), sondern auch diejenigen Gräber (R P) verzeichnet, welche Bruder Lambert ausgrub und die man jetzt für die „Gräber der hll. Johannes und Paulus und der übrigen in der Legende mit diesen verbundenen Märtyrer" hält.

roter Sockel und darüber ein Staketenzaun mit einer üppigen Fülle von Blumen und Sträuchern. Wo der Treppenabsatz beginnt, ist diese Malerei unterbrochen und durch eine jetzt sehr verstümmelte ersetzt, welche nur Band- und Linienornamente aufweist.

Pammachius schmückte die Wände der Konfessio mit Malereien aus, von denen die meisten sich sehr gut erhalten haben. Wir bieten sie auf der Tafel 131. Sie sind ausnahmslos mit der der altchristlichen Kunst eigenen Klarheit entworfen, welche uns in Verbindung mit der Lokaltradition ermöglicht, den Inhalt der zerstörten aus dem der erhaltenen zu erraten. Die der zwei oberen Reihen stellten vornehmlich die entscheidenden Momente des Martyriums der fünf Heiligen, die der untersten drei verschiedene Arten des Märtyrerkultes dar. Die oberste Reihe, welche sich mit den beiden hervorragenderen Märtyrern, mit Johannes und Paulus, beschäftigte, fehlt, weil sie bei dem Bau der Basilika, also wenige Jahre nach ihrer Ausführung, zerstört wurde. Sie bestand wie die untere Reihe nur aus zwei Szenen; denn in der Mitte, über dem Gitter, haben wir uns den einen von den zwei Märtyrern in der gleichen Haltung, aber in einer etwas kleineren Gestalt wie unten zu denken. Eine der zwei verlorenen Szenen ist uns vermutlich in der Malerei erhalten, welche in C[1] die Wand schmückt und die beiden Märtyrer vor ihrem Richter zeigt. Sie stammt aus dem 9. Jahrhundert und ist wohl die Kopie eines Bildes, das wir ohne weiteres in der Basilika der Heiligen annehmen dürfen. Wir kommen später darauf zurück. Die zweite Szene enthielt demnach das Martyrium; sie glich wahrscheinlich der noch existierenden Enthauptung der drei Märtyrer.

Die beiden Gestalten neben dem Gitter hat man bisher gewöhnlich als Petrus und Paulus gedeutet, in deren Gesellschaft die fünf Heiligen im Himmel leben. Man könnte vielleicht auch an die gleichnamigen Apostel Paulus und Johannes denken. Eine Entscheidung ist indes nicht möglich, weil die Köpfe fehlen. Auf jeden Fall waren es Apostel. Sie waren als den Märtyrern akklamierend abgebildet. Unter der Fenestella erscheint hinter dem zurückgezogenen Vorhang des himmlischen Palastes einer der zwei Märtyrerpatrone. Er steht in der Gebetsstellung da und trägt eine engärmelige ungegürtete Tunika, welche mit Ärmelbesätzen, dem kurzen Klavus und an den Schultern sowie auch in der Kniegegend mit blattförmigen Segmenten verziert ist. Alle diese Zierstücke sind von Purpur, die Tunika selbst ist ockerfarbig. Der Umstand, daß der Künstler dem Märtyrer die ganz indifferente Tunika, das Allerweltskleid gab, verrät, daß er nichts Näheres über dessen Stand wußte. Zu beiden Seiten von dem Heiligen haben sich rechts eine mit der Palla verhüllte Frau und links ein Mann aufs Antlitz geworfen, um ihm in der Prostration ihre höchste Verehrung auszudrücken. Die Mehrzahl der Interpreten sieht in den Gestalten Pammachius und Paulina, eine Deutung, die sich von selbst aufdrängt[1].

Die zwei Szenen, welche auf den Seitenwänden in der Höhe des Fensters gemalt sind, beziehen sich auf die zweite Gruppe von Märtyrern, d. i. auf zwei mit Tunika und Pallium

[1] Vgl. unten S. 642.

bekleidete bartlose Jünglinge und eine Unverschleierte. Links werden sie von zwei unbärtigen jugendlichen Gestalten abgeführt. Diese haben die gleiche Tracht wie beispielsweise auf den altchristlichen Skulpturen die Juden und Polizeisoldaten: die gegürtete Tunika, die Chlamys und die runde Mütze[1]. Die Unverschleierte ist mit der langen Tunika und der nur um die Schultern gebreiteten Palla bekleidet; sie hat die Haare auf dem Oberkopf zu einem hohen Wulst vereinigt. Der eine von den Soldaten und der dritte Märtyrer schauen nach der Seite hin, wo sich ein trauriges Schauspiel darbietet: man sieht dort einen hochbeinigen Hund, welcher von einem am Boden liegenden Gegenstand von unbestimmter Form frißt, wobei er die eine Vorderpfote erhoben und den Schwanz eingezogen hat[2], also Bewegungen macht, die ihm eigentümlich sind, sobald er ängstlich ist, sich nicht ganz sicher fühlt. Hinter dem Hund stand eine hochgeschürzte männliche Gestalt, von der nur die untere Hälfte erhalten ist. Zweifelsohne war auch hier ein den zwei andern ähnlicher Soldat gemalt. Was hat dieser und was der fressende Hund mit den drei Märtyrern zu schaffen? Meines Erachtens wollte der Künstler hier einen Akt jener Brutalität vergegenwärtigen, deren sich die heidnischen Behörden während der Christenverfolgungen namentlich im Orient oft schuldig machten. Wir brauchen nur an die Märtyrer von Cäsarea in Palästina zu erinnern, welche der Statthalter mehrere Tage lang vor der Stadt unbeerdigt liegen ließ, damit sie von Tieren gefressen würden. Zahlreiche Wachen waren Tag und Nacht aufgestellt, die das Fortschaffen der Leiber verhindern sollten[3]. Das ist es aber gerade, was der Künstler auf dem Fresko durch den wachehaltenden Posten und den fressenden Hund zur Darstellung gebracht hat. Dieses Detail und der Umstand, daß man damals fast nur aus dem Orient wirkliche Reliquien bekommen konnte, geben uns daher das Recht, in den hier Dargestellten am ehesten Märtyrer aus dem Orient, zumal Palästina, zu sehen[4]. Daß die Reliquien übrigens bloß solche „ex ossibus" sein konnten, ergibt sich sowohl aus der lokalen Legende von der Bestattung der beiden Märtyrerleiber als auch aus der Anlage der Konfessio mit dem Katarakt: beide haben sie zur notwendigen Voraussetzung.

Bei Reliquien „ex ossibus" braucht man nicht immer an ein förmliches Zerteilen von Märtyrerleibern zu denken, welches in der orientalischen Kirche bekanntlich viel früher als in der okzidentalischen aufkam. Eusebius, der jene tierische Behandlung der Märtyrerleiber von seiten des entmenschten Statthalters von Cäsarea berichtet, fügt hinzu, daß Hunde, wilde Tiere und Raubvögel Stücke Fleisch und Knochen von den Märtyrern bis in die Stadt hinein verschleppten[5]. Derartige Tatsachen erklären es, wie man in den Besitz von Reliquien „ex ossibus" gelangen konnte, ohne daß eine förmliche Zerstückelung des Märtyrerleibes

[1] Viele Beispiele sind gesammelt von A. Monaci, *La Palestina ed il labaro e le sculture dell' arco di Costantino*, in *N. Bullett.* 1907, 56 f.

[2] In diesem Tier einen Hirsch zu sehen, verbietet das Fehlen des Geweihes.

[3] Eusebius, *De mart. Palaest.* 9, 9, ed. Schwartz 929.

[4] Vgl. Pio Franchi de' Cavalieri, *Della leggenda di s. Pancrazio Romano*, in *Studi e Testi* 19, 101.

[5] Eusebius a. a. O. Die von Eusebius geschilderten Tatsachen übten auf die späteren Legendenschreiber bekanntlich einen solchen Einfluß aus, daß das Wegwerfen der Märtyrerleiber ein Gemeinplatz wurde.

von seiten der Gläubigen vorgenommen wurde. Sie erklären auch, wie es möglich war, daß man, wie im vorliegenden Fall, Reliquien von Märtyrern besaß, ohne ihre Namen zu kennen. Für solche Reliquien pflegte man Ausdrücke wie z. B. „reliquiae martyrum, quorum nomina Deus scit" oder ähnliche zu gebrauchen.

Wir wissen aus der Geschichte, daß Christen nicht selten mit eigener Lebensgefahr die den Hunden vorgeworfenen Märtyrerleiber in Sicherheit brachten. Manchmal gelang es ihnen nicht: sie wurden gefangen genommen und endeten selbst als Märtyrer. Dieses scheint den Dreien unseres Freskos widerfahren zu sein; denn sie werden vom Richtplatz weggeführt, und auf dem Bilde gegenüber enden sie unter dem Schwerte des Henkers. Die Enthauptung vollzieht sich nach altem Brauch: die Märtyrer haben die Hände auf dem Rücken gebunden und empfangen kniend und mit verbundenen Augen den Schwertstreich. Von den beiden Henkern, die hinter ihnen stehen und nur zur Hälfte erhalten sind, wird der eine (rechts) der Aufseher gewesen sein, der andere, dessen Chlamys weit abfliegt, das Amt des Scharfrichters (spiculator) ausgeübt und die Heiligen enthauptet haben[1]. Letzteres darf als sicher gelten; denn das wie vom Wind in die Höhe gehobene und abfliegende Chlamysende ist ein charakteristisches Detail an der Gewandung des Scharfrichters, das uns noch auf Malereien des 13. Jahrhunderts begegnet: die Künstler wollten dadurch die hastige Bewegung des die Hinrichtung Vollstreckenden ausdrücken, der in jenem Augenblick seine ganze Kraft aufbot[2], um den Verurteilten mit einem einzigen Schwertstreich zu enthaupten. Von den Scharfrichtern ging das Detail mitunter auch auf andere Mitglieder des „officium" über.

Für die Deutung des Bildes, das unter der Enthauptungsszene gemalt ist, hat schon Pio Franchi de' Cavalieri den richtigen Weg gewiesen, indem er die zwei weiblichen Gestalten für solche erklärte, welche sich in ihren geistigen Nöten an die Märtyrer wenden. Es sind zwei Unverschleierte. Die eine ist voller Zuversicht und hat ihre offene Rechte nach der im traurigen Nachdenken versunkenen Gefährtin ausgestreckt, „gleichsam um sie zu ermuntern, daß sie zu den Heiligen ihre Zuflucht nehme"[3]. Die Darstellung ist also dem religiösen Alltagsleben entlehnt und bezieht sich auf den Märtyrerkult. Dadurch schließt sie sich an die mittlere Komposition an, welche den vornehmsten Akt der Verehrung, die „prostratio" veranschaulicht, also halb real halb ideal ist, da sie uns nicht nur die die Verehrung zollenden Besitzer des Palastes, sondern auch den in den Himmel eingegangenen Heiligen vorführt.

Es ist klar, daß das noch übrige Bild, welches das Feld der linken Wand füllt, der nämlichen Gedankensphäre angehören muß. Schon der Umstand, daß es als Gegenstück

[1] Zwei Henker sieht man auch bei der Enthauptung des hl. Porphyrius auf der Miniatur des *Menologiums Basilius' II.*, ed. Pio Franchi de' Cavalieri 159.

[2] Von einer unschuldig zur Enthauptung verurteilten Frau, der „mulier septies percussa", sagt der hl. Hieronymus (*Ep.* 1, 7, ed. Hilberg I 5), daß der „Liktor", welcher die Hinrichtung vornehmen sollte, die Chlamys um den Nacken wickelte und das Schwert mit einer solchen Wucht schwang, daß die goldene Fibula sich loslöste und zu Boden geschleudert wurde: „Lictor paludamento in cervicem retorto, dum totas expedit vires, fibulam, quae chlamydis mordebat oras, in humum excussit ignarusque rei ensem librat in vulnus et ‚en tibi', ait mulier, ‚ex umero aurum ruit; collige multo quaesitum labore, ne pereat'."

[3] *D'una probabile fonte della leggenda dei ss. Giovanni e Paolo*, in *Studi e Testi* 9, 65.

zu figurieren hat, legt dies nahe. Dazu paßt auch die von der Symmetrie beeinflußte Fassung des Bildes: hier zwei männliche Gestalten, dort zwei weibliche und in der Mitte ein Mann und eine Frau. Die äußere Anordnung der drei Kompositionen würde somit allein zum Beweise ausreichen, daß alle ein und derselbe Gedanke durchzieht. Und doch wurde das Bild des letzten Feldes arg mißdeutet. Wir sehen dort zwei mit niedrigen Schuhen, der langen, ungegürteten Tunika und der Chlamys bekleidete Männer, von denen der eine in der Rechten einen fußlosen Trinkbecher hat, den er dem Nachbar darbietet. Dieser streckt auch schon seine Rechte aus, um den Becher zu ergreifen. Die Gewandung, die er trägt, schließt den Gedanken an seine Identifizierung mit einem der Heiligen aus; folglich kann es sich nicht um die „Überreichung eines Votivkelches" handeln, wie man angenommen hat. Diese Deutung scheitert sodann auch an der Form des Gefäßes (ein Becher, kein Kelch) und an der Weise, wie dasselbe — mit unverhüllten Händen — angeboten wird. Hier vollzieht sich augenscheinlich eine einfachere Handlung: es wird nur ein Becher zum Trinken dargereicht. Die Männer haben sich also, vermutlich am Feste der Märtyrer, AD CALICEM eingefunden, wie das bekannte Graffito aus dem Jahre 375 sagt[1]; sie haben sich, mit andern Worten, vereinigt, um die Märtyrer durch einen Trunk Weines zu feiern. Diese Sitte, welche in der Bibel wurzelt, wurde auch an den Gräbern der Katakomben, dort allerdings mehr in der Form von Totenmahlen, zum Ausdruck gebracht[2]. Bekannt ist das Riesenmahl, welches Pammachius zu Ehren seiner verstorbenen Gattin den Armen in der Peterskirche gab[3].

Die Darstellungen, welche an der „fenestella confessionis" gemalt sind, bilden demnach ein zusammenhangendes, wohlüberlegtes Ganzes. Sie haben uns zunächst mit zwei Gruppen von Märtyrern bekannt gemacht, welche durch die Verschiedenheit der Tracht auseinandergehalten sind: die hll. Johannes und Paulus tragen oder trugen die indifferente ungegürtete Tunika mit schmalen Ärmeln; die namenlosen[4] die antike Gewandung der biblischen und heiligen Gestalten, die man aber auch, wie hier, solchen gab, von denen man nicht wußte, welchem Berufstand sie angehörten. Von beiden Gruppen kannte man indes die näheren Umstände ihres Martyriums, und dieses war in je zwei Bildern vorgeführt. Man wußte ferner, daß die eine Gruppe die hervorragendere war. Diese wurde von dem Maler besonders ausgezeichnet und trat später das Erbe des Pammachius an. Zwei Bilder endlich beziehen sich auf alle fünf Märtyrer: auf dem einen werden sie durch einen Trunk, auf dem

[1] Vgl. de Rossi, *Bullett. crist.* 1888, Taff. VI—VII; 1890, S. 72—80; Wilpert, *Katakombenmalereien* 513.

[2] Vgl. meine *Katakombenmalereien* 510—513; Augustin., *Ep. 29 ad Alypium:* Migne, *PL* 33, 118; Goldbacher I 14.

[3] Von diesem hat uns der hl. Paulin eine Beschreibung hinterlassen. Vgl. *Ep.* 13, 11: Migne *PL* 61, 213; Hartel 92.

[4] Die spätere Legende nennt sie Crispus (Crispinus), Crispinianus und Benedicta und macht aus dem ersten einen Presbyter, aus dem zweiten einen Kleriker und aus Benedicta eine „venerabilis femina". Von Julian zum Tode verurteilt, werden alle drei enthauptet und den Hunden vorgeworfen. Christen brachten aber die Leiber in Sicherheit und begruben sie „in dem Hause des Johannes und Paulus, nicht weit von diesen" (*Acta SS.* Iun. VII 258). Man möchte meinen, daß der Legendenschreiber unsere Malereien gesehen hätte, wäre das Wegwerfen der Märtyrerleiber nicht ein Gemeinplatz. Schließlich wird auch Terentianus, der reuige Henker der beiden Lokalheiligen, mit seinem Sohne von Julian enthauptet und von den Christen in S. Giovanni e Paolo begraben. Das „Haus der Heiligen" hätte demnach sieben Märtyrergräber besessen!

andern durch Anrufung geehrt. Der Künstler wollte auch, gemäß der in den Katakomben üblichen Sitte, gleich auf die Erhörung der vorgetragenen Bitten anspielen, indem er den beiden Hauptheiligen die Haltung von Oranten gab: die Märtyrer verwenden sich bereits durch Gebet für ihre Klienten.

Über das Votivbild, welches die beiden Stifter darstellt, haben wir noch einige Worte nachzutragen. Wir sind von der Richtigkeit der gegebenen Deutung so überzeugt, daß wir jede andere für unwahrscheinlich halten. Es war nämlich ein allgemein verbreiteter Brauch, daß die Stifter ihr Bildnis in dieser oder in einer ähnlichen Weise an ihren Stiftungen anbrachten. Dies taten sie nicht aus Eitelkeit, sondern weil es für sie eine günstige Gelegenheit war, sich den Heiligen zu empfehlen: das Votivbild gestaltete sich dadurch zu einem Gebet, welches sozusagen für ewige Zeiten fixiert war. Man kann sich denken, daß Pammachius und Paulina sich eine solche Gelegenheit nicht entgehen ließen[1]. Das Votivbild ist demnach für die genauere Zeitbestimmung der Malereien der Konfessio von entscheidender Bedeutung; wir können sie jetzt mit aller Zuversicht kurz vor 397, das Todesjahr Paulinas[2], datieren. Sie scheinen von anderer Hand als die übrigen zu sein; jedenfalls sind sie aus tatsächlichen Gründen um einige Jahre jünger; denn die Ausschmückung des Hauses ging der Errichtung des Heiligtums zeitlich voraus.

Das ist alles, was wir aus dem faktischen Befund des „Grabes", der Konfessio und deren Malereien über die Märtyrer aufzustellen vermögen. Es reicht nicht hin, um uns den Weg zu der Legende, wie sie uns gegenwärtig vorliegt, zu bahnen. Bei dem augenscheinlich großen Interesse, welches Pammachius besonders für die hll. Johannes und Paulus bekundete, darf wohl angenommen werden, daß er über sie mehr wußte, als uns wissenschaftlich zugänglich ist. Man muß daher hoffen, daß künftige Funde auf hagiographischem Gebiete das noch schwebende Dunkel aufhellen werden.

§ 2. Die Titelkirche des Pammachius.

Als Pammachius nach dem Tode Paulinas alle seine Güter zu guten Zwecken verwendete, da konnte ihm sein kleines Hausheiligtum nicht mehr genügen. Er erbaute über dem väterlichen Palaste eine dreischiffige Basilika, welche in jeder Hinsicht großartig gewesen sein muß, da sie noch von einem Pilger des 8. Jahrhunderts „magna et valde formosa" genannt wird[3]. Ihre Schiffe waren durch je zwölf Säulen voneinander getrennt, eine Zahl, welche Pammachius wohl nicht ohne Absicht gewählt haben mag[4]. Heute stecken die meisten

[1] Es ist möglich, vielleicht sogar wahrscheinlich, daß der Künstler auch in den vier andern Gestalten Familienmitglieder vorführen wollte. Bei den Unverschleierten z. B. könnte man an Eustochium und deren Schwester Rufina denken: diese starb, wie der hl. Hieronymus bezeugt, als Unverheiratete (Hieron., *Ep.* 108, 6: Migne, *PL* 22, 881; Hilberg II 311: „Rufina iam nubilis"); jene wurde gottgeweihte Jungfrau. Beweise lassen sich aber für diese Vermutung nicht erbringen.

[2] Tillemont, *Histoire ecclés.* X 569 573.

[3] De Rossi, *Roma Sotteranea* I 175.

[4] Zu der Zahlensymbolik vgl. oben S. 281; Ruinart, *Acta sinc.* 33, ed. Ratisbon. 366.

Säulen in den dicken Pfeilern, die man zur Stütze der Kirche errichten mußte. Was man bei dem Bau der Basilika von dem alten Haus benutzen konnte, wurde verwendet: die Außenmauer des linken Seitenschiffs ruht ganz auf der südlichen Fassade, deren Wand, wie bemerkt, bis zum oberen Rand der Fenster des zweiten Stockwerks stehen blieb. Was über diese Höhe hinausragte, wurde weggeschnitten. Daher fehlt in vielen Kammern der obere Teil der Gewölbe und an der „fenestella confessionis" der fünf Märtyrer die oberste Reihe der Bilder.

Auf die Konfessio wurde bei dem Bau der Basilika gar keine Rücksicht genommen, obgleich man es leicht hätte einrichten können, daß der Altar darüber zu stehen kam. Wie schwer dieses Vorgehen bei der Beurteilung des „Grabes" unserer Konfessio in die Wagschale fällt, springt jedem in die Augen, der sich die Praxis des christlichen Altertums vorhält. Um an einem Märtyrergrabe nicht zu rühren, hat man bei dem Bau der Grabkirche nichts geschont: war dasselbe in einem Stockwerk der Katakomben, so trug man, mit Zerstörung aller in den Bereich des Planes fallenden Gräber von gewöhnlichen Gläubigen, das Terrain ab und baute die Kirche so tief unter der Erde, daß das Märtyrergrab den Altar bildete. Sogar Straßen wurden um eines Märtyrergrabes willen unterdrückt oder bekamen einen andern Lauf: das Grab selbst mußte da, wo es war, unverändert bleiben. Diese Praxis wurde so konstant eingehalten, daß auch nicht eine einzige Ausnahme zu verzeichnen ist. Wenn Pammachius sich demnach hier ohne weiteres über sie hinwegsetzen konnte, so geht daraus hervor, daß er keinen Grund hatte, sie zu befolgen. Tatsächlich handelte es sich ja nicht um ein wirkliches Grab, sondern um Reliquien, welche von anderswoher gebracht worden waren. Wie Pammachius sie zuerst in der Treppe geborgen hatte, so konnte er sie jetzt in die Basilika schaffen und unter dem Altar niederlegen. Daß er es wirklich tat, ist zwar durch kein Dokument bezeugt, versteht sich aber von selbst. Die Konfessio hatte also nur einen kurzen Bestand; daher das gänzliche Fehlen der Graffiti[1]. Doch das Andenken an die erste Deposition hat sich durch die Jahrhunderte hindurch erhalten und ist noch heute im Fußboden durch einen Stein mit der aus dem 16. Jahrhundert stammenden Inschrift: LOCVS MARTYRII SS IOANNIS ET PAVLI IN AEDIBVS PROPRIIS, kenntlich gemacht. Diese Inschrift zeigte P. Germano den Weg zu seinen Entdeckungen.

Pammachius hat als der eigentliche Gründer der Basilika zu gelten. Leo d. Gr. sagt es ausdrücklich in der Widmungsinschrift, welche einst an der Fassade der Vorhalle, „in introitu ecclesiae", befestigt war: *Willst du,* fragt er, *erfahren, wer dieses herrliche, ehrwürdige Haus Christo gestiftet hat? Nun so wisse es: Pammachius, der Förderer des Glaubens.* Pammachius konnte jedoch die Kirche nicht ganz vollenden; er starb zwischen 409 und 410, während der Belagerung Roms durch die Goten[2]. Es fehlte noch die Vorhalle,

[1] Nur eine RVFINA — ob die Schwägerin des Pammachius? — hat ihren Namen in die linke Wand neben dem Bilde der Festnehmung der drei Märtyrer eingeritzt. Das Faksimile findet sich bei P. Germano, *La casa dei ss. martiri Giovanni e Paolo* 334.

[2] Hieron., *Comment. in Ezech.* 1, 1—2: Migne *PL* 25, 15: „Transire cupiebam et extremam ut dicitur manum operi imponere prophetali: et ecce subito mors mihi Pammachii atque Marcellae Romanae urbis obsidio multorumque fratrum et sororum dormitio nuntiata est."

und diese erbaute Leo in einer der Schönheit der Kirche entsprechenden Ausstattung. Die Inschrift lautet:

ANTISTES DOMINI Leo CELSA SACRARIA CHRISTI
VESTIBVLVM DECORAT GRATIA PVLCHRA LOCI
QUAE QVIA COMPTA NITET PRIMAQVE IN FRONTE RENIDET
OSTENDIT QVANTVM NVMINIS INTVS INEST
QVIS TANTAS CHRISTO VENERANDAS CONDIDIT AEDES
SI QVAERIS CVLTOR PAMMACHIVS FIDEI[1].

Der Heilige spricht hier nur von einem Stifter; und seine Worte fallen schwer in die Wagschale, weil er noch Zeitgenosse des Pammachius war. Wie ist dann aber die Bezeichnung „titulus Byzanti“[2] oder „Vizantii“[3] zu verstehen, die man gewöhnlich auf unsere Basilika bezieht? Es muß hier wirklich ein und dieselbe Kirche gemeint sein; denn der Schreiber der Legende der hll. Johannes und Paulus wäre sonst schwerlich auf den Gedanken gekommen, aus dem Byzas oder Vyzantius den Vater des Pammachius zu machen. Ich glaube sogar, daß dieser auch wirklich so hieß und daß deshalb auch sein Haus „domus Byzantis“ genannt wurde. Da der hl. Hieronymus ihn aber nie erwähnt, so ist daraus zu folgern, daß er damals nicht mehr am Leben war. Trotzdem fuhr das Volk eine Zeit lang fort, die alte Bezeichnung „domus Byzantis“ neben der von dem neuen Besitzer aufgekommenen „domus Pammachii“ zu gebrauchen. Es lag daher ganz im natürlichen Lauf der Dinge, daß diese Bezeichnung sich auf die Basilika übertrug. In diesem Sinne hat also Byzas der Titelkirche seinen Namen gegeben. Daß er an dem Bau aktiv beteiligt gewesen wäre, ist durch nichts zu belegen und durch die Widmungsinschrift Leos direkt ausgeschlossen. Aus dieser dürfen wir auch entnehmen, daß die Kirche bei dem Barbareneinfall keine wesentliche Beschädigung erlitten hat, sonst hätte er es sicher irgendwie berührt.

Sehr bezeichnend ist das Schweigen des Papstes über die hll. Johannes und Paulus. Es ist aber zugleich auch sehr erklärlich; denn die Basilika war ja nicht ihnen, sondern dem Heiland geweiht: . . . *tantas Christo venerandas condidit aedes.*

Die innere Ausschmückung der Kirche ist zu Grunde gegangen; Zeit und Menschen haben damit gründlich aufgeräumt. Die Wendungen der Widmungsinschrift, der große Reichtum des Stifters und die Bezeichnung „valde formosa“ des Pilgers lassen vermuten, daß die Kirche musivischen Schmuck und die übliche Marmorbekleidung hatte. Von den Darstellungen an den beiden Hochwänden kannte man lange Zeit hindurch nur fünf erklärende Inschriften, deren Inhalt ausschließlich dem Alten Testament entlehnt ist[4]. Neuerdings

[1] De Rossi, *Inscr. christ.* II, I 150, 20.

[2] Auf der bekannten Marmortafel, die in S. Sebastiano gefunden wurde und jetzt im epigraphischen Museum des Laterans *(Pil. I)* ist. Vgl. de Rossi, *Bullett.* 1877, Taf. III—IV, 11.

[3] So unterschrieb sich auf dem römischen Konzil vom Jahre 499: „Asellus Presbyter tituli Vizantii.“ Vgl. Mansi, *Concil.* VIII 236.

[4] De Rossi, *Inscr. christ.* II, I 150, 21.

kamen aus einem von Wilhelm Levison exzerpierten englischen Kodex vier weitere hinzu, welche aus dem Neuen Testament geschöpfte Gegenstände behandeln[1]. Höchstwahrscheinlich füllte jede Szene ein zwei Säulen entsprechendes Feld an der Hochwand aus, so daß die ursprüngliche Zahl die bevorzugte Zwölfzahl war, indem der Zyklus sechs alt- und sechs neutestamentliche Sujets umfaßte. Der Stoff einiger Darstellungen versetzt uns in die Zeit des Übergangs aus der heidnischen in die christliche Religion, was mit der Zeit der Erbauung der Kirche in vollem Einklang steht. Ein Bild zeigte *den gerechten Asa, der die Statuen von Göttern zerbrach, die dem Kult geweihten Haine ausrottete und seine Mutter,* „die Fürstin im Dienste des Priapus"[2], *der königlichen Ehre beraubte;* ein zweites *den König Manasse,* der als Götzendiener in die babylonische Gefangenschaft geriet[3], aber *nach langer Buße durch die Güte Gottes wieder in sein Königreich eingesetzt wurde;* ein drittes endlich *den frommen und hochberühmten Ezechias,* der sich um die Besiegung des Heidentums gleichfalls große Verdienste erwarb[4] und *dem Gott fünfzehn Jahre zu dem Leben hinzugab.* Alle diese Helden bezeugen die Nichtigkeit des heidnischen Götzendienstes gegenüber der wahren Anbetung Gottes, der seinen Dienern in der Not wirksam beisteht. Das sah man auch an dem Bilde *Josaphats, auf dessen vertrauensvolles Gebet hin die feindlichen Scharen mit feindlichen Waffen geschlagen wurden*[5]. An der Spitze der Bilder stand *die Einweihung des gewaltigen Tempels durch Salomon, im Beisein der Priester und einer großen Menschenmenge* — ein überaus würdiger Gegenstand für einen soeben erbauten christlichen Tempel. Die Inschrift zur sechsten Darstellung fehlt; wahrscheinlich war sie nicht leserlich genug. Als Bild würde sich zum Abschluß der alttestamentlichen Serie das Opfer des Elias eignen, der durch sein Gebet die Baalspriester zu Schanden machte; es paßt in den Geist der übrigen und hatte dazu noch den Vorteil, daß die Komposition bereits geschaffen war: wir haben sie in dem Zyklus von S. Costanza angetroffen[6].

Die erwähnten Szenen schmückten die eine Hochwand des Mittelschiffs; ihnen entsprachen auf der andern solche aus dem Neuen Testament, von denen wir, wie gesagt, jetzt vier Inschriften kennen. Sie standen zu den alttestamentlichen Bildern in gedanklicher Beziehung: der Tempelweihe entsprach, wie schon Levison erkannt hat, die Prophezeihung *Christi von der Zerstörung des prächtigen Tempels und dem Aufbau eines besseren innerhalb dreier Tage;* dem Asa das Wunder von der *Austreibung der Legionen Teufel aus den Besessenen,* und dem Ezechias die *Auferweckung eines Begrabenen,* d. i. des Lazarus. Bei dem letzteren lautete die Inschrift: *Der dem sterbenden König einst die Lebensfrist verlängerte, der konnte auch das Fleisch des Begrabenen zum Leben zurückrufen.* Die Fassung dieses Titulus erinnert an die Grabschrift des Damasus[7] und an die bekannte Stelle der *Apostolischen*

[1] Wilhelm Levison, *Aus englischen Bibliotheken,* in *Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde* 1910, 354. Seiner Gewohnheit gemäß, die Inschriften womöglich auf Symmachus (498—514) zurückzuführen, gibt der Verfasser der Sammlung ohne allen Grund diesen Papst auch als Verfasser der neu gefundenen Tituli aus. [2] 2 *Par* 15. [3] 2 *Par* 33, 1—11. [4] 2 *Par* 29; 4 *Kg* 20, 1 ff. [5] 2 *Par* 20, 23. [6] Vgl. S. 303 f. [7] Ihm, *Damasi Epigrammata* 13, 9.

Konstitutionen (5, 7). Bei der Teufelaustreibung wird die Bitte um Christi Schutz hinzugefügt: *Der aus den Besessenen die unreinen Legionen austrieb, der möge uns gegen die Waffen unserer Feinde beschirmen.*

Man sieht aus diesen Beispielen, daß die Beziehungen zu den entsprechenden Bildern aus dem Alten Testament etwas gesucht sind. Trotzdem oder vielleicht gerade deswegen ist es schwer, der Inschrift: *Johannes Baptista, du zeigst dem Volke Christus: das Lamm, das hinwegnimmt die Sünden der Welt,* einen von den beiden übrigen Tituli als Pendant gegenüber zu stellen. Deshalb verzichten wir auch darauf, eine Vermutung über die zwei fehlenden Darstellungen zu äußern. Das nur scheint sicher zu sein, daß sie, wie die vier übrigen, christologischen Inhaltes waren.

Wir wollen nun die neun Tituli in der von Levison gegebenen Folge hier abdrucken:

1. TEMPLVM INGENS DOMINO SALOMON REX DEDICAT ASTANT
   PONTIFICES ET PLEBS MAGNO CIRCUMFLVA COETV
2. IVSTVS ASA SIMVLACRA PATRVM LVCOSQVE PROFANOS
   SVSTVLIT ET MATREM REGNI PRIVAVIT HONORE
3. IOSAPHAT SOLA CONFIDENS LAVDE TONANTIS
   PERCVLIT ADVERSAS ACIES HOSTILIBVS ARMIS
4. EZECHIAS PIVS IN DOMINVM PERQVE OMNIA CLARVS
   CVI DEVS AD VITAM TER QVINOS ADDIDIT ANNOS
5. CLARET MIRA DEI BONITAS IN REGE MANASSE
   QVEM REGNO ET VENIAE POST MVLTA PIACVLA REDDIT
6. QVI QVONDAM ADIECIT MORITVRO TEMPORA REGI
   HIC VITAM AD CARNEM POTVIT REVOCARE SEPVLTI
7. PELLIT AB OBSESSIS IMMVNDAS QVI LEGIONES
   HIC NOSTROS HOSTES PREMAT ET IVVET ARMA SVORVM
8. CORRVITVRA DOCET CHRISTVS DECORA INCLITA TEMPLI
   CONDENS IN MELIVS TRIBVS INSTAVRANDA DIEBVS
9. OSTENDIS CHRISTVM POPVLIS BAPTISTA IOHANNES
   HIC EST AGNVS ET HIC QVI TOLLIT CRIMINA MVNDI.

Bei der Wahl der alttestamentlichen Bilder war Pammachius, wie bemerkt, von der Absicht geleitet, soviel als möglich die Nichtigkeit des heidnischen Götterkultes hervorzuheben, um den christlichen Glauben in einem desto herrlicheren Lichte zeigen zu können. Man fühlt förmlich die Kämpfe nach, welche das Christentum in Rom in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts mit der noch immer mächtigen heidnischen Partei auszufechten hatte und bei denen Pammachius als „redegewandter Mann“[1] gewiß im Vordertreffen stand. Nicht umsonst wird er von Leo in der Widmungsinschrift *cultor fidei* genannt: er setzte es bei

[1] Der hl. Hieronymus (*Ep.* 66, 6: Migne, *PL* 22, 642; Hilberg I 654) nennt ihn „virum disertum“.

Siricius durch, daß die Häresie des Jovinianus verurteilt wurde[1]; und durch ein energisches Schreiben, mehr noch durch sein Beispiel, gelang es ihm, die donatistisch gesinnten Bewohner einiger ihm gehörigen Striche Numidiens zur kirchlichen Gemeinschaft zurückzuführen, wofür er von dem hl. Augustin belobt wurde[2]. In der gleichen Eigenschaft, als *Förderer des Glaubens*, trat er auch in der Ausschmückung seiner Titelkirche auf und wählte dafür Szenen aus, welche er für geeignet hielt, den großen Vorzug des Christentums vor dem Heidentum zu zeigen. Von allen seinen Bildern ist auf unsern Tafeln nur eines vertreten: das des kranken Königs Ezechias, dem Gott das Leben verlängerte[3]. Von Manasse existiert eine Miniatur in den Homilien des hl. Gregor von Nazianz; sie ist aber so unklar gefaßt, daß Omont, der sie veröffentlicht hat, den König als den die Götzen verehrenden auffaßt, während wohl an den reumütigen zu denken ist[4]. Die römische Komposition wird schon deshalb verständlicher gewesen sein, weil sie gewiß reicher an Figuren war. Die drei übrigen Szenen (1—3) lassen sich bis jetzt weder in der altchristlichen noch mittelalterlichen Kunst nachweisen. Anders die neutestamentlichen, unter denen die Auferweckung des Lazarus schon in der zömeterialen Malerei und Skulptur überaus häufig vorkommt und in den späteren christologischen Zyklen selten gefehlt haben wird. Auch der hl. Johannes, der auf das Lamm Gottes zeigt, war ein beliebtes Sujet, aber erst in der außerzömeterialen Kunst. Als ältestes Beispiel lernten wir die berühmte Gruppe, ein Geschenk Konstantins für das Alte Baptisterium, kennen, welche den Täufer, das Lamm und Christus selbst vergegenwärtigte[5]. Von der Austreibung der Teufel, welche in die Schweineherde fuhren, existiert ein musivisches Bild in S. Apollinare Nuovo: Christus, von einem bartlosen Jüngling begleitet, nähert sich dem aus einer Berghöhle hervorgekrochenen Besessenen, der auf beiden Knien liegt und die Hände hilfeflehend zum Erlöser ausgestreckt hat; rechts vom Berg ist ein Stück Meer, in welchem drei Schweine schwimmen[6]. Ähnlich, nur kunstvoller, mag die Komposition des Pammachius gewesen sein. Um dem letzten Titulus, dem von der Prophetie der *Auferstehung nach drei Tagen*, sein entsprechendes Bild zu geben, hat der Künstler wahrscheinlich die Szene benutzt, in welcher Christus vor dem Hohenpriester steht und die falschen Zeugen jene prophetischen Worte wiederholen[7]. Die beste Darstellung dieses Vorgangs findet sich auf der Holztür von S. Sabina[8]; eine etwas trockene und zeremonielle auf den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo[9].

Die besprochenen Bilder der Titelkirche des Pammachius gehören, soviel man heute sagen kann, in Rom zu den ersten, welche durch beigesetzte Inschriften erklärt waren. Einige derselben hatten es tatsächlich nötig, da sie eine zu persönliche Schöpfung des Pammachius waren; deshalb mögen sie auch keine weitere Verbreitung gefunden haben.

[1] Tillemont, *Hist. ecclés.* X 568.

[2] *Ep.* 58: Migne, *PL* 33, 225 f.

[3] Taf. 178, 3. Weitere Beispiele bei Omont, *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale* Taf. XIV LVII.

[4] A. a. O. Taf. LVII, S. 30.

[5] Siehe oben S. 248.

[6] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 248, 2.

[7] *Mt* 26, 68; *Mk* 14, 58.

[8] Wiegand, *Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina* Taf. XXI.

[9] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 250, 6.

Namentlich die gegenseitige Bezugnahme der Darstellungen und die so ganz speziellen Nutzanwendungen, welche der Beschauer aus der Betrachtung der Bilder ziehen sollte, machten erklärende Unterschriften, wenn nicht unentbehrlich, so doch in hohem Grade wünschenswert. Wie wahr dieses ist, zeigen die Zyklen der liberianischen Basilika und des Mausoleums der Konstantina: dort waren weder diese Nutzanwendungen noch die Beziehungen vorhanden, daher durften auch die Tituli fehlen; sie fehlten sogar auf den lateranensischen Mosaiken, welche mit einer solchen Klarheit und Einfachheit entworfen waren, daß sie, obwohl in gedankliche Beziehung zueinander gebracht, keinerlei Beischriften bedurften.

Es wäre interessant, zu wissen, welchen Inhalt das Apsismosaik hatte. Wahrscheinlich stellte es die beiden Hauptmärtyrer dar, wie sie von den Apostelfürsten zu Christus in die Seligkeit geführt wurden. Dadurch würde sich, nebenbei gesagt, sehr gut erklären, wie die drei andern Märtyrer und Pammachius selbst so sehr in den Hintergrund treten konnten. Ob auch der Stifter mit dem Modell, wie in S. Cosma e Damiano, auf dem Mosaik figurierte, ist sehr fraglich, weil seine Gestalt die Symmetrie verletzt haben würde. Es müßte denn sein, daß der Künstler sich ähnlich wie in der genannten Kirche durch Aufnahme einer weiteren Gestalt in die Komposition geholfen hätte.

Seit dem 6. Jahrhundert tritt Pammachius in der Geschichte der Kirche immer mehr zurück, bis er schließlich ganz von der Bildfläche verschwindet, während die beiden Lokalheiligen Besitzer des Hauses werden und die Basilika ihren Namen annimmt: sie heißt fürderhin nur „titulus sanctorum Ioannis et Pauli". Die älteste bis jetzt bekannte Inschrift mit den Namen der Heiligen stammt von dem Bodengrabe eines Klerikers, der im Jahre 535, POST CONS PAVLINI IVN̄, in der Krypta des hl. Sebastian seine letzte Ruhestätte erhalten hat. Da schon früher einmal eine ältere Inschrift (aus dem Pontifikat Innocenz' I.) von zwei Priestern des *titulus Bizantis* in S. Sebastiano gefunden wurde, so darf man daraus schließen, daß die ehemalige „basilica apostolorum" in der Verwaltung von der unsrigen abhing[1].

Die Kirche besaß zweifelsohne Bilder, auf denen das Martyrium der beiden Heiligen und das der übrigen Märtyrer der Legende, Terentianus mit Sohn inbegriffen, geschildert war. Für ihre Existenz haben wir zwar keine positiven Beweise; aber die Legende selbst setzt sie voraus. Baronius sah noch Malereien, welche die Übertragung der Reliquien der scilitanischen Märtyrer vergegenwärtigten. Sie kamen ihm „alt", d. h. mittelalterlich, vor[2].

Der einzige Rest mittelalterlicher Malerei existiert an der Abschlußwand des linken Seitenschiffs, hinter dem heutigen Sakramentsaltar. Seine Rettung verdankt das Fresko der Tünche, mit der man es im Zeitalter der Renaissance überstrichen hatte und die P. Germano vorsichtig entfernte. Es ist in einem vorzüglichen Zustand (Taf. 270, 2). Man sieht unter einem gefälligen Fries von stilisierten Blättern eine Säulenhalle und in dieser Christus zwischen einigen Aposteln, von denen jeder eine Arkade füllt. Der Heiland nimmt

[1] Vgl. P. Colagrossi, *Di un monumento recentemente scoperto presso il sepolcro apostolico dell' Appia,* in *N. Bullett.* 1909, 58 ff.

[2] „vetus pictura", sagt er. Vgl. Baronius, *Martyrologium Romanum* 17. Juli.

die etwas breitere und von einem Giebel überdeckte in der Mitte ein. Er sitzt auf einem Gemmenstuhl, welcher zwei Kissen, aber keine Rücklehne hat. Mit der Rechten macht er den antiken Gestus des Redens, mit der Linken hält er das offene, auf das linke Knie gestellte Buch, in welchem das, was er spricht, aufgeschrieben ist: EGO | SVM | LVX | M(VN)DI | QVI | SEquitur[1]. Der Künstler hat also Christus als im Tempel lehrend dargestellt. Wollen wir den Zeitpunkt genauer umgrenzen, so ist es der Augenblick, als von den Pharisäern und Schriftgelehrten, welche sich mit der Ehebrecherin eingefunden hatten, einer nach dem andern abgezogen war und Jesus nach der Freisprechung der Sünderin sich mit seinen Jüngern allein sah. „Ich bin das Licht der Welt; wer mir nachfolgt, der wandelt nicht in der Finsternis, sondern wird das Licht des Lebens haben!" waren die ersten Worte, die er an diese richtete. Die Apostel sind verschieden aufgefaßt: Petrus mit Buch und Schlüsselbund, Andreas mit Rolle, Jakobus der Jüngere mit der Linken das Palliumende fassend, Paulus mit Buch und gezücktem Schwert und Jakobus der Ältere mit Buch. Der Liebesjünger, welcher jene Worte Christi überliefert hat, nimmt eine besondere Stellung ein: den Blick nach der Seite, wo sein Herr sitzt, gerichtet, steht er in seliger Betrachtung und mit zum Gebet ausgebreiteten Händen da. Er allein ist jugendlich bartlos; alle andern haben einen langen Bart, Andreas und Jakobus der Jüngere auch lange Haare. Führt uns der allgemeine Charakter der Malerei in das 13. Jahrhundert, so sind wir hier ausnahmsweise auch im Stande, genau das Jahr anzugeben, in welchem sie ausgeführt wurde: es war „† ANNO DNI M.CC.LV." Diese Worte, den einzigen Rest einer vierzeiligen unter dem Bilde angebrachten Inschrift, las noch Brutius[2]; später sind auch sie verschwunden.

Man sieht an dieser Malerei, welche Fortschritte die Kunst schon damals gemacht hat. Die Figuren sind mit großer Sorgfalt gezeichnet und verraten bei allem Schematischen eine große Kraft, namentlich wenn man sie mit den unter Honorius III. ausgeführten Fresken vergleicht. Beachtenswert ist sodann die charakteristische Form des in regelmäßige Locken abgeteilten Bartes, wie ihn Christus und der Heidenapostel tragen. Sie tritt schon auf den Malereien Lucius' II. (1144—1145) auf und erhält sich dann bis in das 14. Jahrhundert hinein. Wir finden sie, um einige römische Beispiele zu erwähnen, auf dem Deckenmosaik der Kapelle Sancta Sanctorum, auf Torritis Medaillons der Propheten in S. Maria Maggiore und auf Cavallinis Weltgericht, also auf Monumenten des 13. Jahrhunderts.

§ 3. Mittelalterliche Malereien in einer Kammer des Hauses des Pammachius.

Bei dem Bau der Basilika sperrten die Mauern des Mittelschiffs die Räume des Hauses derart ab, daß nur diejenigen, welche unter das linke Seitenschiff zu liegen kamen, von dem „clivus Scauri" aus zugänglich blieben. Eine dieser Kammern, die in der Flucht des Tablinums lag (auf dem Plan, S. 632, C[1]), wurde ausgewählt, um in ihr das Andenken an

[1] *Io* 8, 12. [2] *Archiv. vatic., Arm.* VI, vol. III, fol. 195v. Den Hinweis verdanke ich dem Bruder Lambert.

das „Haus der hll. Johannes und Paulus", wie man zu sagen pflegte, lebendig zu erhalten. Die Kammer war einstens ganz ausgemalt. Heute sind nur noch Bruchstücke vorhanden, welche an einer Stelle die Existenz von drei verschiedenen Schichten bezeugen (Taf. 243). Von der ältesten, aus der Zeit des Pammachius, sieht man bei C[b] etwas vom Sockel. Die Schicht darüber zeigt einen Teppich von der Form, die wir zuerst in der lateranensischen Bibliothek auf Fresken aus der Zeit Gregors d. Gr. kennen lernten und die uns besonders oft in S. Maria Antiqua auf Monumenten seit dem 8. Jahrhundert begegnen wird. Aus etwas späterer Zeit, etwa aus dem Pontifikat Paschalis' I. (817—824) oder eines seiner Nachfolger, werden die Malereien sein, von denen einige uns Szenen aus der Passion vorführen[1].

Die eine stellt die Kreuzigung dar (C[c]; Fig. 297). Christus, in eine ungewöhnlich lange, ärmellose Tunika (colobium) gehüllt, ist mit vier Nägeln an das Kreuz geheftet. Er hat einen kurzen Vollbart und langes, auf die Schulter herabfallendes Haar. Der altchristlichen und mittelalterlichen Auffassung gemäß ist er noch am Leben; er blickt nach der Seite, wo seine heilige Mutter steht. Maria hat die mit der Palla verhüllten Hände betend zu ihm erhoben; sein Anblick verursacht ihr einen solchen Schmerz, daß sie sich nicht aufrecht halten könnte, wäre ihr nicht eine der heiligen Frauen zu Hilfe gekommen. Gegenüber steht Johannes, in der Linken das Gemmenbuch, die Rechte vor schmerzlichem Staunen über das Vorgefallene geöffnet. Nebenan reicht ein Scherge dem Erlöser den auf einem Rohr befestigten Schwamm, den er, wie das zu seinen Füßen stehende Gefäß verrät, in Essig und Galle getaucht hat; auf der andern Seite durchsticht Longinus die Seite Christi, so daß Blut herausspritzt. Über dem Kreuz sieht man die Brustbilder von vier Engeln, welche ihren Kopf traurig zum Gekreuzigten geneigt haben. Der Boden, auf dem die Kreuzigung vollzogen wird, ist zerklüftet; im Hintergrund sind zwei Berge schematisch angedeutet. Der obere Teil des Bildes ist zerstört; es fehlen aber anscheinend nur der Kreuztitel und die beiden Gestirne.



Fig. 297. Kreuzigung.

An derselben Wand ist etwas tiefer und mehr nach rechts die Verlosung der Tunika des Herrn gemalt. Das Kleidungsstück liegt ausgebreitet da und gleicht dem Umriß nach einer Pänula, also einem Mantel, nicht einem Rock, der „tunica inconsutilis"[2]. Hinter dem Gewand ragen nur mit dem Oberkörper drei mit der Lanze bewaffnete Soldaten heraus, welche mit einem spitzen Helm und einem sie vollständig einhüllenden Kapuzengewand bekleidet sind. Ihre Handgebärden lehren, daß die Verlosung noch nicht begonnen hat, daß man noch am Verhandeln ist: der erste hat alle Finger der Rechten, der zweite vier und der

[1] P. Germano, *Ausgrabungen in S. Giovanni e Paolo*, in *Röm. Quartalschr.* 1891, Taff. VII f, S. 294 f.

[2] *Io* 19, 23.

dritte drei ausgestreckt[1]. Die über ihnen geschriebenen Worte: SVPER · BESTE · MEA · MISERVNT | SORTEM, die dem Johannesevangelium entstammen[2], erklären den Vorgang.

Die Malereien setzten sich auf der anstoßenden Wand weiter fort. Zu oberst (C^d) haftet noch ein Bruchstück von der Darstellung Christi im Grab. Links steht die stark beschädigte Ädicula von der alten Form, d. h. ein einstöckiger Quaderbau mit Giebelfassade. Was man durch die offene Tür schaut, hat der Künstler daneben gemalt: ein ovales Paradebett und darauf den entschlafenen Erlöser, welcher nicht als Mumie dargestellt ist, sondern in seiner vollen Gewandung daliegt. Nur der vordere Teil des Bildes hat sich erhalten.

Die Bilder aus dem Leben Christi endeten mit der Höllenfahrt, von welcher neben der Tür ein kleines Fragment übrig ist. Die Szene wurde bei der Erweiterung der Tür verstümmelt. Wir behandeln sie weiter unten mit den übrigen gleichartigen Szenen. An der dem Innern zugewendeten Wand (C^e) sah P. Germano die Gestalten der hll. Kosmas und Damian, die er „nicht zu retten vermochte"[3]. Das dem Namen vorgesetzte S(anctus) beweist, daß dieselben zu den spätesten Malereien der Kammer gehörten.

Bei C^f existiert noch eine fast vollständige Szene, deren Farben aber so verblaßt sind, daß man den Gegenstand nur mit Mühe erkennt (Taf. 166, 4). Sie stellt nicht den Heiland vor Pilatus dar, wie behauptet wurde, sondern die beiden Lokalheiligen vor dem Kaiser. Dieser ist mit der langen, mit Perlen geschmückten Tunika und dem veilchenpurpurnen Paludamentum bekleidet; er sitzt auf einem Klappstuhl und hat die Rechte im Sprechen erhoben. Der erste von den Heiligen hat seine Rechte nach dem Kaiser zu ausgestreckt und gesenkt: das einzige, was von ihm übrig ist; von dem zweiten sieht man die Füße und einige Farbspuren der Kleidung. Nach dem Ärmelbesatz des ersten zu schließen, trugen auch sie kostbare, mit Perlen verzierte Gewänder. Der rohe Stil verweist die Malerei in die Zeit der Passionsszenen, d. i. in das 9. Jahrhundert. Sie gleicht denen, die auf den Taff. 202—204 abgebildet sind, in einem solchen Grade, daß man sie von der nämlichen Hand ausgeführt glauben möchte. Die zugehörige Szene des Martyriums fehlt.

Einer beträchtlich späteren Periode gehört das Bild an, welches die Lokalheiligen in der himmlischen Glorie vergegenwärtigte (Taf. 243): Christus stand zwischen den Erzengeln Michael (S MICHAEL ARchangelus) und Gabriel (S GABRIEL . . .); er hatte zu seiner Rechten den hl. Johannes, der ganz zerstört ist, und zur Linken den hl. Paulus (S PAVLVS), welchem Kopf und Füße fehlen. Auch die übrigen Figuren sind in dem unteren Teil verstümmelt. Zerstört ist ferner die Borte der Umrahmung. Christus, an Größe die übrigen Gestalten weit überragend, hatte die (zerstörte) Rechte im Reden erhoben; er hält in der Linken ein Spruchband, in welchem die Worte: LVX | EGO | SV̄ | MVN | DI NV | TV Qui |

[1] Die Deutung, daß die Verlosung durch das sog. Moraspiel geschehe, hat eine große Wahrscheinlichkeit für sich, obwohl nicht zwei, sondern drei Soldaten abgebildet sind.

[2] *Io* 19, 24: „. . . in vestem meam miserunt sortem."

[3] P. Germano a. a. O. 425. Heute sieht man nur noch Reste von den fünf ersten Buchstaben des Namens DAMIANVS mit der anstoßenden Borte der Umrahmung. Einen genauen Calco davon sandte mir Bruder Lambert.

CVNC|TA CREA|VI, *Ich bin das Licht der Welt, der ich alles durch einen Wink erschaffen habe,* zu lesen sind. Die Schmalheit der Rolle zwang den Maler zu vielen Abkürzungen und Zusammenziehungen; daher kann dieser Umstand nicht gut als chronologisches Merkmal dienen. Der Heiland hat gelbe, also golddurchwirkte Gewänder. Die blaue Einfassung des Palliums erinnert an die Malereien von S. Clemente aus dem Ende des 11. Jahrhunderts und die Anordnung desselben Gewandstückes an das Tafelgemälde von Tivoli. Wir halten uns deshalb für berechtigt, das Fresko ungefähr der Wende des 11. zum 12. Jahrhundert zuzuschreiben.

Wie gesagt, hat man noch nicht alle Kammern des Hauses des Pammachius ausgegraben. Obgleich die verschütteten die minder wichtigen sind und voraussichtlich keine christlichen Malereien bergen, so wäre es doch von großem Vorteil, wenn die von dem besten Willen und Eifer beseelten Hüter des Hauses die Ausgrabungen bald beendigen könnten. Man hätte dann die Genugtuung, einen römischen Palast aus der Kaiserzeit in allen seinen Räumen des Erdgeschosses zu kennen.

Zwölftes Kapitel.

S. Maria Antiqua.

Die im Jahre 1900 erfolgte Entdeckung der Kirche S. Maria Antiqua[1] wird stets eines der größten Ereignisse in der christlichen Kunstgeschichte bleiben. Wie an keinem andern Orte sieht man hier Malereien aus den verschiedensten Jahrhunderten vereinigt, und zwar Malereien, die nie von der Hand eines Restaurators berührt worden sind. Da viele von ihnen sicher datiert werden können, so werfen sie ein helles Licht auf die übrigen und wirken dadurch wie eine Offenbarung. Malereien z. B., die man früher in das Ende des 13. Jahrhunderts versetzt haben würde, haben sich als der Zeit Johannes' VII. (705—707) angehörig oder als noch älter erwiesen. Der Eindruck, den die Entdeckung der Basilika namentlich auf die sich der christlichen Archäologie und Kunst widmenden Gelehrten machte, war denn auch ein gewaltiger. Es fanden sich allsogleich Männer, welche die aus dem Schutt erstehende Basilika zum Gegenstand ihres Studiums machten, während die Tagesblätter bei jedem größeren Fund Veranlassung nahmen, um über den Fortgang der Ausgrabungen zu berichten. Ein ganz besonderes Interesse erweckte das Bild des Theodotus in der Kapelle der hll. Quirikus und Julitta mit jener Inschrift, welche dem Streit über den wahren Namen der Kirche ein Ende bereitete (Taf. 182, 2). Kurz vorher hatte ich Gelegenheit, in derselben Kapelle der Freilegung des Kreuzigungsbildes beizuwohnen (Taf. 180). Commendatore Boni, der Direktor der Ausgrabungen, ließ auf den Schutt, der bis an den unteren Rand der Nische reichte, eine Leiter legen, so daß ich bequem bis vor das Gemälde herantreten konnte. Es war sozusagen ein Wunder der Erhaltung! Ich habe nie eine alte Wandmalerei gesehen, welche eine ähnliche Frische der Farben aufwies. Im Anblick dieser Farbenpracht habe ich mich, nebenbei gesagt, entschlossen, die Fresken von S. Maria Antiqua sämtlich kopieren zu lassen, um sie der Nachwelt zu bewahren; aber erst zwei Jahre später, nach der Veröffentlichung meines Werkes über die *Katakombenmalereien*, kam ich in die Lage, meinen Entschluß ausführen zu können.

Wie vorauszusehen war, erschienen auch bald zusammenfassende Abhandlungen, von denen die meisten wertvolle Beiträge zur Kenntnis der Kirche bieten, so sehr auch die darin vorgetragenen Ansichten über das Alter derselben auseinandergehen. Einige verlegen die Gründung der Kirche in die Zeit Konstantins d. Gr., andere in die der byzantinischen Herrschaft; nach diesen letzteren wären die ältesten Malereien nicht vor die Mitte des

[1] Auf einige Malereien der Kirche war man schon im Jahre 1702 und später 1885 gestoßen. Vgl. Cancellieri, *Storia dei solenni Possessi dei Romani Pontefici* 370; de Rossi, *Bullett.* 1868, 16 91; 1885, 142 f.

6. Jahrhunderts anzusetzen. Am einflußreichsten wurden die Untersuchungen G. Rushforths, welcher der Kirche als erster eine wichtige Monographie gewidmet hat[1]. Seine Ansicht über die Zeit der Gründung der Basilika fand bei den Kunsthistorikern eine sehr günstige Aufnahme und wurde in der Hauptsache auch in der allerletzten Arbeit über die Kirche, einer Riesenmonographie, wiederholt[2]. Wir können sie leider nicht teilen; deshalb wollen wir sie gleich hier kurz auseinandersetzen und ihr dann die unsrige folgen lassen[3].

§ 1. Zeit der Gründung der Kirche.

Rushforth lehnt den von einigen Gelehrten angenommenen konstantinischen Ursprung der Kirche ab. Seine Gründe, meist negativer Art, machen zwar in ihrer Gesamtheit Eindruck, sind aber nicht ganz überzeugend. Er betont vor allem das späte Auftreten der Basilika in der Literatur. Das aus dem 7. Jahrhundert stammende *Verzeichnis der Kirchen* sei das älteste Dokument, in welchem sie aufgeführt werde; und der *Liber pontificalis*, der so gern von Kirchen rede, finde erst unter Johannes VII. Gelegenheit, sie zu erwähnen. Auf eine relativ späte Zeit soll auch der Umstand hinweisen, daß sie in einem öffentlichen Gebäude eingerichtet wurde; denn die erste derartige Umwandlung, die des „templum Sacrae Urbis" in die Basilika der hll. Kosmas und Damian, habe sich unter Felix IV. (526—530), die zweite, die des Pantheons in „S. Maria Rotunda", unter Honorius I. (625—638) vollzogen. Da ferner die älteste Inschrift von S. Maria Antiqua erst aus dem Jahre 572 stamme, so müsse gefolgert werden, daß die Basilika nicht vor 550 gegründet worden sei. Wohl nur deswegen rangiere sie in jenem *Verzeichnis* nicht vor, sondern nach „S. Maria Maior": dieser gebühre der Vorzug, die älteste Marienkirche zu sein; diese habe eine Zeit lang allein existiert und habe deshalb mitunter den einfachen Namen „S. Maria" geführt. Erst später, als andere der Gottesmutter geweihte Kirchen gebaut wurden, habe sie den Zusatz „Maior" oder „ad Praesepe" erhalten. Aus allen diesen Gründen sei es nicht statthaft, die Benennung „S. Maria Antiqua" im Sinne von der „ältesten" Marienkirche zu nehmen. Wie unrichtig eine solche Erklärung sei, gehe auch daraus hervor, daß die Basilika gar nicht mehr existierte, als für die heutige S. Francesca Romana, die Erbin ihrer Privilegien, die Bezeichnung „S. Maria Nova" aufkam. Rushforth schlägt dafür eine andere Erklärung vor: er hält es für möglich, daß die Kirche deswegen „Antiqua" hieß, weil sie gleich von Anfang an eine Marienkirche gewesen sei, während die liberianische Basilika erst durch Sixtus III. (432—440), die Julius' I. noch später unter dem Namen „S. Maria Transtiberim" der heiligen Jungfrau geweiht worden sei. Schließlich sollen auch die Malereien von dem späteren Ursprung der Kirche Zeugnis ablegen. Als Ausgangspunkt dienen die vier Gestalten der Kirchenväter mit den auf das lateranensische Konzil vom Jahre 649 bezüglichen Schriftrollen.

[1] G. McN. Rushforth, *The Church of S. Maria Antiqua*, in *Papers of the British School at Rome* Bd I, Nr 1.

[2] W. de Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique.* Avec le concours de Hülsen, Giorgis, Federici et David. Rome 1911. S. 74 133.

[3] Einen Auszug aus diesem Kapitel gab ich unter dem Titel *S. Maria Antiqua* in Venturis *L'Arte* 1910, 1—20 u. 81—107.

Diese müssen, wie Rushforth mit Recht annimmt, unter Martin I. (649—655) ausgeführt worden sein, da sie schon unter Johannes VII. durch andere Bilder ersetzt wurden; da ferner diese letzteren nach abermals 50 Jahren zum Teil wieder neuen Bildern weichen mußten, so sah darin Rushforth eine Berechtigung zur Annahme, daß die Malereien in S. Maria Antiqua stellenweise nach je 50 Jahren geändert worden seien. Wenn wir nun nach diesem Prinzip die Rechnung mit ihm auf die „vier" Schichten des sogenannten Palimpsestes im Presbyterium (Taf. 133) anwenden, so gelangen wir, bei der spätesten beginnend, von Paul I. (757—767) über Johannes VII. und Martin I. zu der untersten Schicht mit der Darstellung der „byzantinischen" Madonna, welche demnach um rund 600 anzusetzen wäre.

Das ist in Kürze der Gang der Beweisführung Rushforths[1].

Im Anschluß an die Theorie von den „50 Jahren" möchte ich gleich bemerken, daß in der Aufzählung der Schichten des Palimpsestes diejenige mit dem schönen Engelskopf (Taf. 135), der mit den Gestalten der Kirchenlehrer Martins I. (Taf. 142) nichts gemein hat, übergangen wurde; das Madonnenbild müßte demnach in der Datierung um weitere „50 Jahre", also bis 550 hinaufrücken. Ich glaube indes nicht, daß die Annahme des fünfzigjährigen Bestandes der Malereien ein solides Fundament hat. Wie überraschend auch die angeführten Fälle sein mögen, so finde ich, daß bei einigen Änderungen der Bilder ein von der Zeitdauer unabhängiger Grund vorlag. Die ältere Madonnenschicht z. B. wurde nicht deshalb übermalt, weil sie „50 Jahre" bestanden hat, sondern weil das Gemälde durch die Anbringung der Apsis derart beschädigt wurde, daß fast die Hälfte desselben verloren ging (Taf. 134). Ebensowenig läßt sich das lateranensische Konzil von 649 in ein Verhältnis zu dem fünfzigjährigen Bestehen der Bilder bringen, wie es auch ein reiner Zufall ist, daß ein halbes Jahrhundert später ein Papst kam, der als Sohn des Palatinverwalters von einer solchen Liebe zu der Kirche erfüllt war, daß er die Hauptteile derselben mit neuen Malereien ausschmückte. Endlich muß auch Paul I. einen besondern Grund gehabt haben, warum er das Apsisgemälde Johannes' VII. mit neuem Stuck überzog und sich selbst auf diesem darstellen ließ, wie er von der Patronin der Kirche dem Gottessohn empfohlen wird. Es ist also rein zufällig, daß bei den drei jüngeren Malereien des Palimpsestes sich nach Ablauf von je etwa 50 Jahren Ursachen zur Erneuerung eingestellt haben. Folglich fehlt auch die Notwendigkeit, für die zwei älteren Schichten den gleichen Zeitraum anzunehmen; es liegt vielmehr die Möglichkeit vor, die Datierung derselben höher hinauf zu setzen.

Diese beiden Malereien reichen indes allein nicht hin, um aus ihnen selbst die Zeit ihrer Entstehung zu bestimmen; der schöne Engelskopf zumal ist für die meisten Kunsthistoriker ein wahres Rätsel gewesen, und noch heute hält ihn jeder, der nicht weiß, auf welcher Schicht er gemalt ist, unbedingt für älter als die Maria Regina, die sich auf einer tieferen, also älteren Schicht befindet[2]. Um beide Bilder annähernd richtig zu datieren, müssen wir

[1] *The Church of S. Maria Antiqua* 1—8.

[2] In diesen Irrtum fiel z. B. Diehl, *Manuel* 330.

die Basilika selbst befragen. Ich sage „annähernd richtig"; denn zu einem absolut sichern Datum werden wir nicht gelangen können.

Das einzige, was mit Notwendigkeit auf ein sehr hohes Alter der Kirche hinweist, ist ihr Name S. Maria Antiqua. Warum wurde sie so genannt? Die oben angeführte Antwort Rushforths ist zu gesucht, als daß sie befriedigen könnte. Der Titel kann auch nicht, wie bereits andere hervorgehoben haben, mit dem Charakter der Kirche als Diakonie in Zusammenhang gebracht werden; da jegliche Andeutung davon fehlt, so ist er ausschließlich auf den Namen Maria, also auf die Kirche als Marienkirche zu beziehen. Wie man in Konstantinopel die ältere Basilika der hl. Irene von der jüngeren durch das Beiwort ἡ παλαιά, antiqua, unterschied[1], die ältere von den zwei Marienkapellen in der Kirche des Apostelfürsten „Antiqua" nannte, und die zur konstantinischen Basilika des Lateran gehörige Taufkapelle „Baptisterium Antiquum" oder „Fons Antiquus"[2] weil sie die älteste in der Stadt war, so nannte man auch unsere Kirche „S. Maria Antiqua", weil sie die älteste Marienkirche war.

Das ist die einfachste und natürlichste Erklärung, daher auch die einzige, welche Glauben verdient. Sie findet eine Bestätigung durch den im Italienischen noch heute geltenden Sprachgebrauch; denn noch heute nennt man das älteste Glied in der Familie „den Alten" (il vecchio). Ganz anders verhält es sich dagegen mit der Bezeichnung „S. Maria Maior", welche eine bereits vorhandene, also ältere Kirche voraussetzt, von der sie sich durch die größere Ausdehnung und wohl auch durch die Pracht unterscheidet. Man nennt sie „Maior", nicht „Magna"; denn es könnte im Laufe der Zeit eine noch größere Marienkirche gebaut werden, während die andere schlechthin „Antiqua" heißt, weil sie von keiner an Alter übertroffen werden kann. Dieser große Vorzug war natürlich an das Gebäude der Kirche und nicht an deren Eigenschaft als Diakonie geknüpft. Das zeigte sich, als Leo IV. (847—855) nach dem höchstwahrscheinlich durch das Erdbeben vom Jahre 847 erfolgten Einsturz der Basilika unweit von ihr eine neue Marienkirche errichtete und auf diese mit den Privilegien auch den alten Namen übertragen wollte: die Benennung hielt nicht Stand und wurde bald durch die direkt entgegengesetzte, durch „S. Maria Nova" verdrängt[3]. So mußte es auch kommen. S. Maria Antiqua, die älteste Marienkirche, lag unter Trümmern und war für den Gottesdienst auf immer verloren; weil das Gebäude zerstört war, verschwand auch der Name.

Gegenüber unserer Erklärung des Beiwortes „Antiqua" müssen alle Schwierigkeiten verschwinden. Diejenigen, welche man aus dem ursprünglichen Charakter des Gebäudes der Kirche herleitet, würden übrigens viel an Bedeutung verlieren, wenn es sicher wäre, daß das Gebäude nicht ein heidnischer Tempel war[4], sondern die zum Augustustempel gehörige Bibliothek und ein seit der Neuordnung des Heerwesens durch Diokletian überflüssig gewordenes

[1] J. P. Richter, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*, in *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters* VIII 4.

[2] *Martyrologium Hieronymianum* ed. de Rossi-Duchesne [84] zum 29. Juni.

[3] Die einschlägigen Texte des *Liber pontificalis* werden weiter unten angeführt.

[4] In Alexandrien kamen übrigens Umgestaltungen von Tempeln in Kirchen schon im 4. Jahrhundert vor. Vgl. Hefele, *Konziliengeschichte* I 651; Duchesne, *Histoire ancienne de l'Eglise* II 644 ff.

Kriegsarchiv zur Aufbewahrung der „Bronzetafeln der mit den Bürger- und Privilegienbriefen entlassenen Soldaten“[1]. Diese ansprechende Deutung ist aber nicht über alle Zweifel erhaben. Die Lokalisierung der Bibliothek scheint mir namentlich zum Widerspruch herauszufordern; denn die Räume des Baues lehnten sich mit einer Seite an den Palatin an, hatten daher wenig Sonne und viel Feuchtigkeit[2]. Doch das ist für uns Nebensache. Selbst wenn die Kirche in einen Tempel eingebaut worden wäre, bliebe sie doch die älteste in der Reihe der Marienkirchen; wir hätten eben dann ein Beispiel für sehr frühe Umwandlung eines solchen in eine christliche Kirche. An Bedeutung und Größe stand sie jedoch weit hinter S. Maria Maior, der offiziellen Kirche der Gottesmutter, zurück, weshalb diese in der früheren wie späteren Zeit öfters nur „S. Maria“ genannt wurde[3]. An Alter übertraf sie dieselbe. Sie bestand bereits, als Sixtus III. (432—440) zur Besieglung der Konzilsbeschlüsse von Ephesus die liberianische Basilika der Theotokos weihte.

Wann ist die Gründung von S. Maria Antiqua anzusetzen? Die Zeit Konstantins d. Gr. dürfte etwas zu früh sein. Damals war die christliche Partei in Rom noch zu schwach, als daß sie es hätte wagen können, neben dem größten Staatsheiligtum, dem Vestatempel, eine Marienkirche zu errichten, um auf diese Weise dem heidnischen Kult der Jungfräulichkeit den christlichen gegenüberzustellen: empfindlicher hätte man die noch immer mächtige Staatsreligion nicht verletzen können[4]. Eine solche Herausforderung wäre also unklug gewesen und hätte durch den hervorgerufenen Widerstand zu Kämpfen geführt, welche in der Geschichte und Poesie schwerlich ohne Spuren vorübergegangen wären. Sie lag dazu auch gar nicht in dem versöhnlichen Geiste des Christentums, hat somit wenig Wahrscheinlichkeit für sich[5]. Was aber in den ersten Jahren des konstantinischen Friedens fast eine Unmöglichkeit war, konnte zu Ende des 4. Jahrhunderts mit Leichtigkeit ausgeführt werden. Die kaiserlichen Gesetze hatten die Adern des heidnischen Lebens unterbunden[6]; es schlossen sich die Tempel und im Jahre 394 erlosch das „heilige Feuer der jungfräulichen Vesta“ für immer. Damals lag es nahe, den Kult dieser Göttin durch den der jungfräulichen Gottesmutter abzulösen und in unmittelbarer Nähe von dem Vestatempel eine Marienkirche zu errichten. Man wählte den erwähnten Bau, weil er für die Bedürfnisse eines christlichen Gotteshauses wie geschaffen war. Hierdurch wurde in Rom der Sieg der christlichen Religion über die heidnische gewissermaßen besiegelt.

Als der große Prachtsaal des Junius Bassus von dem Papst Simplicius (468—483) in eine Andreaskirche umgewandelt wurde, behielt man seinen ganzen Wandschmuck bei,

[1] Hülsen, *Die neuen Ausgrabungen auf dem Forum Romanum*, in *Neue Jahrbücher für das klass. Altertum* 1904, 40; derselbe, *Das Forum Romanum* 136 ff.

[2] Über die Architektur und die ursprüngliche Bestimmung von S. Maria Antiqua bereitet Richard Delbrück eine Arbeit vor.

[3] Die Texte bei Duchesne, *S. Maria Antiqua*, in *Mélanges d'archéol. et d'hist.* 1897, 30.

[4] Man kann sich dafür weder auf S. Maria Maggiore noch auf S. Maria in Trastevere berufen; denn jene wurde vor ihrer Umwandlung in eine Marienkirche nach dem Papst Liberius, diese nach dem Papst Julius benannt.

[5] Wie es scheint, wird die Annahme der konstantinischen Gründung der Kirche nicht mehr mit der früheren Bestimmtheit aufrecht erhalten. Vgl. Hartm. Grisar in *Civiltà cattolica* 1901, II 130 f.

[6] Am entscheidendsten das Gesetz vom 8. November 392 im *Cod. Theod.* 16, 10, 12, ed. Mommsen I, II 900 f.

obwohl derselbe keinen einzigen christlichen Gegenstand aufwies. Das geschah zweifelsohne auch in S. Maria Antiqua. Nach den im Presbyterium verbliebenen Spuren zu schließen, hatte dieser Raum am Sockel der Wände eine Bekleidung von Marmortafeln, darüber erhabene Stuckornamente und sicher auch Malereien. Zu diesen darf man die unter der Schicht der Maria Regina des sogenannten Palimpsestes sichtbaren Reste einer farbigen Umrahmung rechnen (Taf. 133).

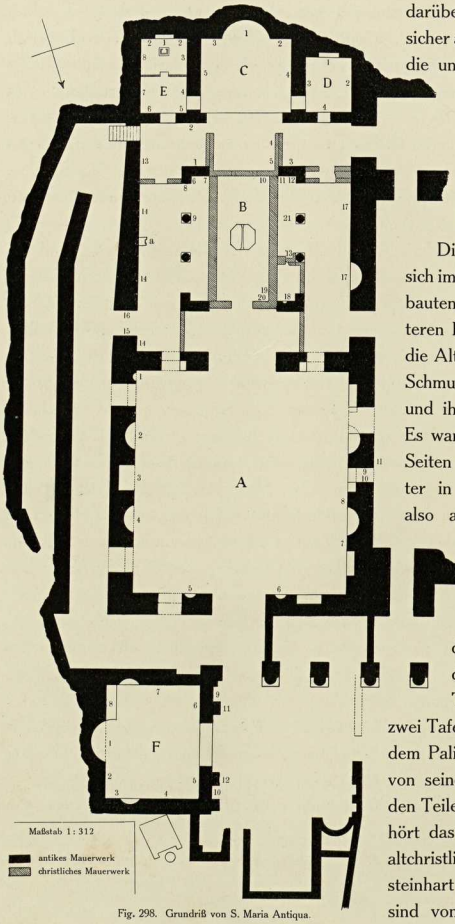


Fig. 298. Grundriß von S. Maria Antiqua.

§ 2. Malereien aus dem Ende des 5. Jahrhunderts.

Die prächtigen Mosaiken, mit denen sich im 4. Jahrhundert die kirchlichen Kultbauten füllten, konnten nicht ohne weiteren Einfluß bleiben. Bald erhielt auch die Alte Marienkirche ihren bildnerischen Schmuck, welcher die heilige Jungfrau und ihren göttlichen Sohn verherrlichte. Es waren zwei Bilder, welche zu beiden Seiten der viereckigen oder runden, später in die Apsis verwandelten Nische, also an der Hauptstelle der Basilika angebracht wurden (Plan, Fig. 298, C[2 u. 3]). Nur das Fresko, welches die Gottesmutter in kaiserlicher Tracht, die *Maria Regina,* mit dem Kinde darstellt, hat sich zu einem guten Teil erhalten. Wir bringen es auf zwei Tafeln (133 f), zunächst wie es sich auf dem Palimpsest bietet und dann losgelöst von seiner Umgebung und in den fehlenden Teilen ergänzt. Der Technik nach gehört das Bild zu den besten, die wir aus altchristlicher Zeit besitzen. Der Stuck ist steinhart und schön geglättet, die Farben sind von vorzüglicher Qualität und sehr

reich: selbst Gold war vertreten, ist aber heute fast ganz verwittert. Mit der Güte des Materials harmoniert die relativ große Korrektheit der Zeichnung der Figuren, namentlich der Madonna, auf welche der Künstler sichtlich die meiste Mühe verwendet hat. Ein Vergleich derselben mit der von dem Grabe der Turtura (Taf. 136) fällt entschieden zu ihren Gunsten aus; besonders wirkt es vorteilhaft, daß der Engel, der gegebenen Handlung entsprechend, vor sich blickt und nicht aus der Szene herausschaut. Empfiehlt sich also das Bild in mehrfacher Hinsicht für ein hohes Alter, so hat es doch anderseits ikonographische Merkmale, die uns vor einer zu frühen Datierung warnen. Ich lege wenig Gewicht auf das Gemmenbuch des Kindes und das Kreuz in dem Handtüchlein der Madonna; denn in der Katakombenmalerei fing man schon im 4. Jahrhundert an, die Rolle mit dem Buch zu vertauschen[1], und nicht viel später begegnet man dem Kreuz auch auf Gegenständen des täglichen Gebrauchs. Aber die Ausrüstung des Engels, der nicht allein Flügel und Stab, sondern auch das Diadem hat, sind für uns ein Wink, die Malerei etwa in das Ende des 5. Jahrhunderts zu verweisen. Wir haben hier somit eine der interessantesten und wichtigsten Darstellungen der Mutter Gottes mit dem Jesuskind. Es lag mir daher viel daran, sie bis in die kleinsten Details zu verfolgen, um womöglich eine zuverlässige Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes anfertigen zu können. Zu diesem Zwecke ließ ich (am 11. April 1905) mit Erlaubnis der zuständigen Behörde besonders an farb- oder bedeutungslosen Stellen die oberen Schichten entfernen und hatte so das Glück, den ganzen Kopf des Engels und von der den Hintergrund bildenden Architektur so viel zu finden, daß ich sie mit vollster Sicherheit ergänzen konnte (Taf. 134); selbst von der inneren (schwarzen) Borte der Umrahmung kamen an mehreren Stellen Spuren an die Oberfläche. Was meine Kopie in Farben wiedergibt, hat sich auf dem Original erhalten und ist jetzt sichtbar; das in Umrissen Gezeichnete ist entweder zerstört oder unter dem Stuck der späteren Schichten verborgen. Die Wiederherstellung machte mir keine besondere Mühe; es war nur notwendig, die rechte Hälfte, die von allem mehr oder minder große Bestandteile aufweist, auf die zerstörte linke Seite zu übertragen.

Der Sinn der Darstellung, welcher anfänglich besonders wegen des Engels so rätselhaft schien, liegt nun klar zu Tage: es ist nicht „ein Vornehmer, der eine goldene Schale opfert"; auch nicht ein „Märtyrer, der mit der Krone auf den Händen sich dem Throne Gottes nähert", sondern ein (aus Rücksichten der Symmetrie verdoppelter) Engel, welcher die für den Gottessohn bestimmte Krone ehrfurchtsvoll bereit hält, um sie im gegebenen Moment seinem Herrn zu überreichen. Maria hat die ihrige bereits auf dem Haupte; sie ist dementsprechend auch wie eine Kaiserin gekleidet[2]. Die Gewänder des Christusknaben sind die üblichen: Tunika, Pallium und Sandalen. Hierzu paßte die Krone nicht; daher übergab sie der Künstler Engeln zum Tragen. Kaiserlich ist auch der von Juwelen strotzende Thron mit dem Purpurkissen und der blaßgrün gepolsterten Rücklehne und den aus Hörnern

[1] Wilpert, *Katakombenmalereien* Taf. 245, 2 u. 252.

[2] Siehe darüber oben S. 77.

bestehenden Armstützen[1]. Den Hintergrund bilden vier Säulen, die in der Mitte einen Bogen, links und rechts einen Giebel tragen. Um die Figuren besser abzuheben, füllte der Maler den Raum unter den Giebeln zur Hälfte mit Schwarz, zur Hälfte mit einem blassen Grün, den darüber befindlichen mit einem hellen Blau. Es war hier also eine Farbenfülle vertreten, wie bei keinem andern altchristlichen Fresko. Bei dem traurigen Zustand des Bildes können wir uns keinen genügenden Begriff von der früheren Wirkung machen. Mein Versuch, es in Farben zu rekonstruieren, hat mich nicht befriedigt; daher zog ich es vor, die Malerei so zerstückelt zu geben, wie sie sich bietet, wenn man von den sie umgebenden Schichtenresten absieht.

Als Gegenstück haben wir links von der Nische mit großer Wahrscheinlichkeit die Verkündigung Mariä, gleichfalls in einer architektonischen Umgebung, anzunehmen. So verlangen es die Gesetze der Symmetrie, welche die alten Künstler nicht leicht verletzten. Die Jungfrau wird wahrscheinlich als Prinzessin, wie in S. Maria Maggiore, gekleidet gewesen sein, aber weniger reich als auf dem eben besprochenen Bilde; denn bei der Verkündigung war sie noch die „Magd des Herrn", und der Engel traf sie in ihrem innersten Gemach, beim Spinnen der Purpurwolle, also bei einer häuslichen Beschäftigung.

Welche Darstellung in der Nische selbst gemalt war, läßt sich nicht angeben.

Das Bild der *Maria Regina* hatte nur einen kurzen Bestand. Im 6. Jahrhundert, in welchem man sich eine Basilika ohne Apsis nicht gut denken konnte, wurde eine solche auch in S. Maria Antiqua angebracht, indem man sie in der dicken Mauer der Hinterwand, die bis dahin nur die viereckige Nische besaß, aushöhlte (Plan C[1]). Dadurch ging, wie man aus meiner Abbildung (Taf. 134) sehen kann, fast die Hälfte des Bildes verloren[2]. Selbstredend konnte man es nicht in diesem verstümmelten Zustand lassen; es wurde mit neuem Stuck überzogen und übermalt. Daß seine Farben trotzdem eine sehr große Frische bewahrten, ist nur dem ausgezeichneten Material zu verdanken.

§ 3. Malereien aus dem 6. Jahrhundert.

Über die genauere Zeit, wann die Apsis hinzugefügt wurde, lassen sich nur Vermutungen aufstellen. Eine solche bietet uns der Pontifikat Johannes II. (533—535). An diesen Papst sandte der Kaiser Justinian die Bischöfe Hypatius und Demetrius, um ihm, neben kostbaren Geschenken für die Peterskirche, sein Glaubensbekenntnis überreichen zu lassen und ihn in einer Glaubensangelegenheit zu befragen. Es handelte sich um nichts Geringeres als um eine Erneuerung der Lehren des Nestorius durch die sogenannten schlaflosen Mönche (ἀκοίμητοι), welche leugneten, daß Maria wahrhaft Mutter Gottes genannt werden könne

[1] Die Hörner gleichen dem ebenfalls mit Juwelen übersäten Horn auf dem Bilde der Personifikation der Stadt Trier in dem Chronographen vom Jahre 354 (bei Strzygowski, *Die Kalenderbilder* Taf. VII).

[2] Wäre, wie behauptet wurde (de Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique* 139), die Darstellung der Madonna gleichzeitig mit der bald zu erwähnenden Marmorinkrustation des Sockels, so müßte auch diese bei der Anlage der Apsis verstümmelt worden sein. Wie das Original und meine Abbildung (Taf. 142) beweisen, ist sie jedoch ziemlich unversehrt.

und daß von den drei göttlichen Personen eine Mensch geworden sei und gelitten habe. Der Papst lobte den Eifer des Kaisers und bestärkte ihn in seinem Glauben, welcher der wahre sei, und fügte zu dessen Beruhigung hinzu, daß die neuen Häretiker von ihm aus der Kirchengemeinschaft ausgeschlossen worden seien[1]. Der neue Angriff auf die Theotokos mag Johannes II. veranlaßt haben, in S. Maria Antiqua, der ältesten Marienkirche, die Apsis anzulegen und dem Glauben in Malereien ähnlich Ausdruck zu verleihen, wie es ein Jahrhundert früher Sixtus III. in S. Maria Maggiore in Mosaiken getan hat. Daß der *Liber pontificalis* diese Arbeiten nicht erwähnt, beweist nichts; denn er spricht überhaupt nicht von der Bautätigkeit des Papstes. Und doch wissen wir, daß derselbe schon als Titelpriester von S. Clemente und später als Papst in seiner ehemaligen Titelkirche sich durch monumentale Stiftungen verewigte und dieselben durch den beigesetzten Namen oder das Monogramm als sein Werk kenntlich machte[2].

Wem man die Apsis auch immer zuschreiben mag, sicher war es ein für jene Zeiten hervorragender Künstler, dem die Ausmalung derselben übertragen wurde. Leider sind nur von einer einzigen Szene der Vorderwand der Apsis, einer Verkündigung, Bruchstücke übrig (Taf. 133): links etwas vom Gewand und Gesicht der sitzenden Jungfrau, rechts das Gesicht, die linke Schulter und etwas von einem Flügel des Erzengels Gabriel. Da die Reste früher gewöhnlich falsch gedeutet wurden[3], so habe ich das zur Verkündigung Fehlende ergänzt (Taf. 207,1), natürlich ohne Anspruch auf Richtigkeit der Details erheben zu wollen; das Wesentliche ist aber durch das, was noch erhalten ist, und durch andere Darstellungen verbürgt. Maria war mit dem Kopf etwas nach vorn gebeugt und hatte eine purpurne, über den Kopf gezogene Palla, unter welcher die schwarzen Haare sichtbar waren; sie trug demnach keine Haube. Ich gab ihr die Spindel in die Hand und setzte neben ihre Fußbank den Korb, der schon auf dem Mosaik Sixtus' III. vorkommt. Der Engel, die Perle von S. Maria Antiqua, hat blondes gelocktes, bis auf die Schultern herabwallendes Haar und zeigt bereits jene entzückende, wenn auch etwas gekünstelte Kopfhaltung, welche typisch wird und gewöhnlich unverändert wiederkehrt. Auch er wird, wie sein Vorläufer auf dem seitwärtigen Bild, mit allen Attributen ausgestattet gewesen sein. Wegen seines hohen künstlerischen Wertes habe ich dem Kopf eine eigene Tafel (135) gewidmet.

Die Verkündigung leitete eine Reihe von vier Szenen ein, welche auf der Stirnwand zu beiden Seiten der Apsis verteilt waren. Es darf wohl mit Sicherheit angenommen werden, daß unter den zerstörten sich die aus zwei Figuren bestehende Heimsuchung Mariä befand. Vielleicht bildete sie das Gegenstück zur Verkündigung. Über den Inhalt der beiden andern wage ich keine Vermutung zu äußern. Dafür dürfte es keinem Zweifel unterliegen, daß

[1] Brief des Kaisers und Antwort des Papstes in *Cod. Iustinian.* I, 1, 8, ed. Krüger 14 ff. Vgl. auch Liberatus, *Breviar.*: Migne, *PL* 68, 1036.

[2] Grisar, *Anal. Rom.* I 151 ff, Taf. I 5, II 3. *Liber pontificalis* ed. Duchesne I 285.

[3] Man sprach von zwei Engelsköpfen und ergänzte in der Mitte eine sitzende Madonna mit dem Kind. Es gab auch solche, die in dem Engel eine „junonische" weibliche Gestalt sahen. Richtig von de Grüneisen (*Sainte-Marie-Antique* Taf. XLIX) als „tête de l'ange de l'annonciation" gedeutet.

Maria Regina die Mitte der Apsis einnahm, wohin sie als Patronin der Kirche gehörte. Die Reste, die man in der Apsis rechts unten sieht, bieten etwas grünen Grund und ein Stück eines bunten Blätterstabes von schönen Farben. Auf dem Sockel der Apsiswand endlich malte der Künstler eine Imitation von bunter Marmorbekleidung, welche sich sehr gut erhalten hat (Taf. 142). Es scheint nicht, daß damals noch andere Teile der Kirche mit Malereien ausgeschmückt wurden; ich habe wenigstens keine sichern Spuren gefunden.

§ 4. Malereien von Martin I.

Den Malereien der Apsis und ihrer Vorderwand war eine längere Zeitdauer beschieden. Erst unter Martin I. (649—655) wurde stellenweise eine Änderung vorgenommen. Dieser Papst hielt im Jahre 649 gegen den von dem byzantinischen Kaiserhof begünstigten Monotheletismus, d. i. die Lehre von nur einem Willen in Christus, eine Synode im Lateran ab, welche am 5. Oktober eröffnet und nach fünf Sitzungen am 31. Oktober geschlossen wurde. In der letzten Sitzung kam eine große Anzahl von patristischen Zeugnissen zum Beweise der Lehre von den zwei Willen in Christus zur Verlesung. Schließlich wurde der Monotheletismus in zwanzig Sätzen verworfen[1]. Martin I. suchte der Verurteilung der Irrlehre allgemeine Anerkennung zu verschaffen, indem er nach allen Seiten Briefe schrieb und auch eine Enzyklika erließ. Noch mehr. Er wählte von den patristischen Zeugnissen vier heraus und brachte sie mit den Gestalten der entsprechenden Kirchenlehrer in S. Maria Antiqua auf der Vorderwand der Apsis zur Darstellung. Außerdem ließ er, wie wir sehen werden, die Kirche noch mit andern Malereien schmücken.

1. Vier Kirchenlehrer mit entrollten Spruchbändern.

Die von Martin I. getroffene Wahl der Kirchenlehrer fiel auf drei Griechen und einen Lateiner: die hll. Leo I., Gregor von Nazianz, Basilius und Chrysostomus; jene sind auf der Ehrenseite (C^3), diese gegenüber gemalt (C^2). Der Papst wollte durch die Lehrer mit ihren Schriftrollen augenscheinlich gegen Byzanz und besonders gegen Konstans II., den Verteidiger des Monotheletismus, protestieren. Da er sich damit ausschließlich gegen Griechen richtete, so sind die Texte, die „testimonia patristica", nur in der griechischen Sprache gegeben[2].

Das Vorgehen Martins I. darf nicht befremden. Der Papst war längere Zeit Apokrisiar in Konstantinopel gewesen: dort pflegte man wichtige Aktenstücke, besonders solche religiösen Inhaltes, an öffentlichen Plätzen oder in Kirchen anzuschlagen, um sie dadurch schneller zur allgemeinen Kenntnis zu bringen. Er machte sich diese Erfahrung in etwas veränderter, aber um so wirkungsvollerer Form zu Nutzen; denn bei ihm ist es nicht ein gelehrtes Schriftstück, das öffentlich angeheftet wird, sondern es sind vier der berühmtesten Kirchenlehrer selbst, die von der Wand der Kirche herab beständig die Irrlehre verurteilen. Wir werden nicht irren, wenn wir diesen Protest Martins I. in die auf das Konzil vom Lateran

[1] Hefele, *Konziliengeschichte* III 223—228. [2] Bei Rushforth, *S. Maria Antiqua* 68 ff.

unmittelbar folgende Zeit, wo der Eifer des Papstes für die Anerkennung der Beschlüsse am größten war, verlegen und die Malereien spätestens dem Jahre 650 zuschreiben.

Die vier Kirchenlehrer sind in der Gewandung der Erzbischöfe, mit Kasel, Dalmatik, Albe, Kampagus und dem heiligen Pallium, dargestellt. Letzteres hatte gleichschenkelige Kreuze mit stark ausladenden Balken. Nur von Basilius ist der Kopf ganz erhalten (Taf. 142, 2); er hat einen kahlen Scheitel und einen langen zugespitzten Bart von dunkelbrauner Farbe. Bei Leo ist der Bart grau und rund geschnitten (Taf. 142, 1); der obere Teil des Kopfes fehlt leider mit dem Stuck, was wir um so mehr bedauern, als das übrige gut erhalten ist. Gregor hat eine hohe Stirn, aber volles Haar, während Chrysostomus nur spärliche Haare aufweist; bei beiden fehlt die untere Partie von der Nase abwärts.

Die langen und hagern Gestalten der vier Kirchenlehrer erinnern an die ähnlichen am Korneliusgrabe[1], die etwas jünger, und an die des Mosaiks von S. Venanzio, die fast gleichzeitig sind[2]. Um sie anbringen zu können, mußte die Szene unter der Verkündigung und ihr Gegenstück zerstört werden; die übrigen Malereien ließ man stehen und paßte ihnen die neuen, so gut es ging, an, indem man den Stuck, auf welchem die Kirchenlehrer gemalt sind, nach oben und nach unten zu abschrägte. Das allmähliche Übergehen aus der jüngeren Schicht in die ältere ist auf der rechten Seite (Taf. 142, 2) so geschickt gemacht, daß ein ungeübtes Auge es gar nicht merkt; auf der Seite gegenüber sieht dagegen jeder auf den ersten Blick, wo die auf dem älteren Stuck aufliegende Schicht anfängt. Die Heiligen stehen auf einem Stück Weg und haben einen zweifarbigen Hintergrund: links blau und olivengrün, rechts blau und hellgrün. Nach der Form der Buchstaben zu schließen, stammen sie von zwei verschiedenen Malern, welche hier übrigens nichts Hervorragendes geleistet haben: die Gestalten erscheinen lediglich als Träger der Schriftrollen; der Protest ist die Hauptsache[3].

Entsprechend der in jener Zeit fast allgemein üblichen Gewohnheit ist den Heiligen außer dem Namen auch das Beiwort ΑΓΙΟC mit vorgesetztem Kreuz und Artikel beigeschrieben gewesen. Den Beweis liefern die hll. Basilius und Johannes Chrysostomus, die sich auf der rechten Seite befinden: bei jenem ist † Ο ΑΓΙΟC, bei diesem ΙѠΑΝΝΗC erhalten. Bei Leo und Gregor sind die Beischriften teils zerstört, teils waren sie unter der späteren Stucklage verborgen. Als ich (am 17. Dezember 1909) zwischen den beiden Nimben mit meinem Maler den Stuck entfernte, zeigte sich fast das ganze Wort ΡѠΜΗC, welches zu dem Namen Leos gehört (Taf. 143, 2 3). Links von dem Nimbus dieses Papstes fand ich die Buchstaben ΑΓ; sie stehen so nahe an dem Heiligenschein, daß dort für den Namen kein Platz war. Links stand also, wie bei den übrigen: † Ο ΑΓΙΟC, rechts: ΛЄѠ | ΠΠΠ | ΡѠΜΗC[4]. Von dem † Ο ΑΓΙΟC des folgenden Heiligen fand sich nur etwas von dem vorletzten Buchstaben Ο.

[1] Vgl. meine *Katakombenmalereien* Taf. 256.

[2] Vgl. Garrucci, *Storia* IV, Taf. 272, und unsere Taf. 111.

[3] Nach de Grüneisen (*Sainte-Marie-Antique* 140) wäre die Verkündigung mit dem schönen Engelskopf (Taf. 135) von demselben Maler Martins I. wie die vier Kirchenlehrer. Der stilistische Unterschied zwischen diesen Schöpfungen ist jedoch so groß, daß er auch dem Laien in die Augen springt, also nicht weiter bewiesen zu werden braucht.

[4] Das Abkürzungszeichen über dem Ρ beruht auf einem Versehen des Malers. Daher ließen wir es aus.

2.—3. Verkündigung Mariä. Hl. Demetrius.

Am Ende des Textes Gregors von Nazianz, unter ΡΩΜΗC bei Leo und ΑΓΙΟC bei Basilius setzte der Maler einige parallele Striche, die nach unten zu immer kleiner werden. Ähnliche Striche werden zweifelsohne auch unter den übrigen Beischriften gestanden haben. Sie sind indes nicht eine Erfindung des Malers Martins I.; wir begegnen ihnen schon in älteren Handschriften, z. B. in dem *Codex Sarravianus-Colbertinus* aus dem 5. Jahrhundert[1]. In S. Maria Antiqua finden wir sie noch auf zwei andern Fresken (Taf. 144): auf einer Verkündigung Mariä (B 7) und einem hl. Demetrius (B 6), welche auf dem letzten Pfeiler links vom Presbyterium gemalt sind. Bei Demetrius stehen sie unter ΑΓΙΟC und dem Namen, bei der Verkündigung unter dem englischen Gruß. Letztere Szene kam unter einer Schicht aus der Zeit Johannes' VII. zum Vorschein, ist also, wie auch das Demetriusbild, sicher ein Werk Martins I. Weil auf der Hauptseite des Pfeilers angebracht, wurde sie unter Johannes VII. durch eine Darstellung desselben Gegenstandes ersetzt, während der auf der Wand daneben gemalte Demetrius verschont blieb.

Nachträglich wurde die Malerei der Verkündigung Johannes' VII. abgelöst und dadurch die ältere wieder freigelegt (Taf. 143, 1). Hierbei ging, neben anderm, gerade das letzte Wort mit den parallelen Linien verloren. An dem Engel sind nicht allein die schmale, vom Wind geblähte Tunika, sondern auch die notenförmigen Verzierungen auffallend, welche hier zum erstenmal auftreten, aber erst ein Jahrhundert später zur allgemeinen Verwendung gelangten. Maria empfing auf der Fußbank des Thrones stehend die Botschaft; neben ihr am Boden befindet sich das mit der Purpurwolle gefüllte Körbchen.

Demetrius (Ο ΑΓΙΟC ΔΗΜΗΤΡΙC) ist unter den Malereien Martins I. die am besten erhaltene, daher für die Beurteilung des Stils von großer Wichtigkeit. Die Gestalt hat etwas ungewöhnlich Schwerfälliges an sich; es ist, als wäre sie aus Holz geschnitten und übermalt. Die Angabe der Körperformen beschränkt sich auf das geringste Maß, indem fast nur die Umrisse durch breite Linien hervorgehoben sind. Bloß der Kopf verrät eine etwas sorgfältigere Behandlung: das Gesicht ist grün untermalt und die Fleischfarben sind mit den weißen Lichtern ineinander verarbeitet. Der Heilige hat die lange, gegürtete Tunika und darüber die Chlamys mit dem Tablion und Radmuster. Er hält in der Rechten das Kreuz und auf der verhüllten Linken die Krone. Es ist das erste Mal, daß wir diese beiden Attribute in der Monumentalkunst Roms an einer und derselben Gestalt vereinigt finden.

4. Darstellungen aus dem Leben Jesu.

Wir sahen, daß das lateranensische Konzil vom Jahre 649 Veranlassung zu einer teilweisen Ausmalung unserer Kirche gegeben hat. Die drei besprochenen Malereien stammen

[1] Ed. Omont 30. Vgl. auch die Zahlenangaben für die Quadernen 1 30 41 57 77 89 105 121 137 141 157 173 199 203 219 237 253 und *Cod. vat. gr.* 1288, ed. Pio Franchi de' Cavalieri 11 (eine Cassius-Dio-Handschrift aus dem 6. Jahrhundert). Eine ähnliche Zutat von parallelen Linien sieht man ferner auf den aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts stammenden Bildern der hll. Johannes und Paulus in der Unterkirche von S. Maria in Via Lata (Taf. 218, 2 3).

sicher von Martin I. Bei den vier folgenden müssen wir auch die Möglichkeit offen lassen, daß sie entweder etwas älter oder jünger sind. Spätestens unter Martin I. wurden die beiden Seitenwände des Presbyteriums (C 4 5) mit Fresken ausgeschmückt. Es waren Szenen aus der Geschichte Jesu; denn eine von ihnen, die einzige, deren Gegenstand sich feststellen läßt, vergegenwärtigt den Gang zum Kalvarienberg unter der selteneren Form, welche außer Christus auch die beiden kreuztragenden Schächer vorführt. Diese Malereien befinden sich, wie die Verkündigung, unmittelbar unter der Schicht Johannes' VII. Leider sind sie auf der linken Seite, bis auf den unteren Teil einer mit der Talartunika bekleideten Figur, vollständig zerstört und auf der rechten so verblaßt, daß man auch nicht eine einzige deutlich erkennen kann. Nur die soeben erwähnten drei Kreuze und die Borten der Einfassung der Felder, zu je zweien vereinigt, haben sich erhalten. Die Felder waren wie bei den Malereien Johannes' VII. zweireihig, aber viel höher.

5. Drei Heilige.

Wie der hl. Demetrius, so scheinen auch die zwei Bilder, welche die dem Presbyterium zugekehrte Wand der beiden Pfeiler schmücken, bei der Ausmalung der Kirche unter Johannes' VII. verschont worden zu sein. Auf dem Pfeiler zur Rechten (B 3) sieht man drei nebeneinander aufgestellte Heilige (Taf. 145, 2), von denen der erste von links, ein Priester, nach Art der Bischöfe durch das Evangelienbuch ausgezeichnet ist; der zweite, in der Gewandung der heiligen Gestalten, hält mit beiden Händen eine Schriftrolle [1]; und der dritte, ein Soldat oder Beamter, hat in der Rechten eine Rolle, in der verhüllten Linken eine fast ganz verblaßte Krone. Von den Namen, die neben den Köpfen geschrieben waren, ist jede Spur verschwunden.

6. Christus zwischen Maria, Johannes dem Täufer und dem Stifter.

Das Gegenstück auf der gegenüberliegenden Wand (B 1) zählte anfänglich ebenfalls nur drei Figuren: Christus, die heilige Jungfrau und Johannes den Täufer. Der Heiland, mit dem Buch auf der verhüllten Linken, macht mit der Rechten den Redegestus. Maria ist zu ihrem Sohn gewendet und hält die Hände bittend zu ihm ausgestreckt; sie nimmt also die gleiche Haltung wie auf den Bildern der Fürbitte (Deesis) ein. Johannes dagegen hat den rechten Zeigefinger in der Richtung auf Christus ausgestreckt, als wollte er sagen: „Siehe das Lamm Gottes, siehe der hinwegnimmt die Sünden der Welt“ [2]; in der Linken hält er eine Rolle. Das Bild ist demnach keine vollständige Deesis: es unterscheidet sich von ihr auch dadurch, daß der Heiland steht, nicht thront. Der Kopf des Täufers zeigt den Typus, der ihm in der Kunst des Mittelalters geblieben ist: langen Bart und lange, bis auf die Schultern reichende Haare. Die Beischrift † Ο ΑΓΙΟC ΪωΑΝΝΗC bietet ähnlich geformte Buchstaben wie die des hl. Demetrius und der vier Kirchenlehrer aus dem Jahre 650, was die Datierung in die Zeit Martins I. ebenso begünstigt wie der ihnen gemeinsame schwarz-rote Rahmen.

[1] Nach David (bei de Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique* 487) „probablement une femme“. [2] *Io* 1, 29.

Als die Gruppe bereits vollendet war, wurde links von der Madonna noch der Stifter gemalt, aber ohne Rücksichtnahme auf die schon vorhandenen Figuren. Er hat einen kurzen Bart und abstehende, auf der Stirn und unter den Ohren abgeschnittene Haare; aus der Szene herausblickend, streckt er die von der Pänula verhüllten Hände bittend vor sich aus. Man beachte den Unterschied in dieser Gebärde: Maria bittet mit offenen, der gewöhnliche Gläubige mit verhüllten Händen. Nur auf einer Gruppe von Darstellungen bedeckt auch die Gottesmutter ihre Hände: als die Schmerzhafte unter dem Kreuz. Die Gestalt des Stifters ist jetzt so verblaßt, daß überall der Untergrund, oben der rosenfarbene, unten der gelbe, durchscheint. An zwei Stellen hat sich in den Figuren Christi und der Madonna etwas von dem oberen Stuck losgelöst, wodurch die untere Malerei sichtbar wurde. Die kräftigen roten und dunkelblauen Farben lassen auf einen rein dekorativen Gegenstand und dieser wiederum auf die ursprüngliche Ausschmückung des Raumes schließen.

7. Die drei Jünglinge im Feuerofen.

Die Malerei gegenüber (B²) stellte die drei Jünglinge im Feuerofen dar (Taf. 146, 1); heute ist sie bis auf die Gestalt des ersten und den rechten Arm mit Schulter und etwas Nimbus des zweiten sowie auf die beide Gestalten umgebenden Flammen zerstört. Wie in den Katakomben, so waren die Jünglinge auch hier mit zum Gebet[1] ausgebreiteten Armen dargestellt. Von den beigeschriebenen Namen sind nur die drei Buchstaben ץיזא *(Azarias)* übrig.

§ 5. Malereien von Johannes VII.

Die weitaus größte Zahl der Malereien von S. Maria Antiqua stammt aus dem 8. Jahrhundert, der Zeit des Bildersturmes und seiner Reaktion. Die schönsten fallen indes noch in die Periode vor dem Sturm: die Kirche verdankt sie Johannes VII. (705—707), dessen Grabkapelle mit dem reichen musivischen Zyklus wir oben S. 388—401 behandelt haben. Dieser Papst wurde in Rom auf dem Palatin von griechischen Eltern (dem Palatinverwalter Plato und seiner Gemahlin Blatta) geboren und erhielt eine vollständig römische Erziehung; selbst die Epitaphien auf Vater und Mutter und sein eigenes hat er in lateinischer Sprache verfaßt. Dem *Liber pontificalis* zufolge war er wissenschaftlich sehr gebildet und verfügte über eine große Beredsamkeit: „vir eruditissimus et facundus eloquentiae". Wie schon oben bemerkt wurde, hatte er eine so große Verehrung zur Mutter Gottes, daß er ihr seine Grabkapelle widmete. Auf die Ausschmückung derselben verwendete er alles, was er an Kostbarkeiten besaß:

NON PARCENS OPIBVS PRETIOSVM QVICQVID HABEBAT
IN TVA DISTRIBVIT MVNERA SANCTA PARENS,

heißt es in seiner Grabschrift[2]. Bekundet er sich schon darin als ein kunstliebender Mann,

[1] *Dan* 3, 25 ff 80 ff.

[2] Von der Grabplatte kam bei der Niederreißung der Kapelle kein Fragment an den Tag; das Epitaph wurde aber von einem Pilger abgeschrieben. Vgl. Wilhelm Levison, *Aus englischen Bibliotheken*, in *Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde* 1910, 363 f (Bd 35).

so wird diese Eigenschaft an ihm von dem *Papstbuch* ausdrücklich durch die Angabe bezeugt, daß er „mehrere Kirchen", namentlich S. Maria Antiqua, mit Malereien beschenkte: „Basilicam itaque sanctae Dei Genitricis qui Antiqua vocatur pictura decoravit."[1] Für diese hatte er als Kind des Palatins natürlich eine ganz besondere Vorliebe; er baute sich sogar über ihr sein Wohnhaus[2]. Die meisten der von ihm stammenden Malereien wurden schon von Rushforth nachgewiesen; wir brauchen also auf den Nachweis nicht mehr zurückzukommen.

Die Ausmalung der Kirche geschah in dem Hauptraum, im Presbyterium, nach einem einheitlichen Plan, den wir wohl dem Papste selbst zuschreiben dürfen. Zwanzig auf den zwei Seitenwänden (C^{45}) verteilte Szenen schilderten das Leben Jesu, die Kreuzigung ausgenommen; sie führten demnach auch öfters Maria, die Titularin, vor. Etwas tiefer sah man die Medaillons der Apostel, der „Zeugen Christi". Die Kreuzigung oder vielmehr eine großartige Anbetung des Gekreuzigten war für die Wand oberhalb der Apsis vorbehalten; sie zeigte in höchster Höhe zwei Cherubim und zwei Seraphim auf feurigen Rädern und mit zum Kreuz gesenkten Blicken und Händen; weiter unten, in anbetender Haltung, Erzengel und Engel; noch tiefer und durch einen breiten Streifen mit vorwiegend alttestamentlichen Passionstexten getrennt, dichte Menschenscharen, welche in Eile und in der gleichen Haltung wie die Engel sich zu dem Kreuzeshügel drängten. Dann kamen zu beiden Seiten der Apsis je zwei Päpste und ebensoviele Kirchenlehrer, also die „ehrwürdigen Väter". Jene sind noch erhalten, wenngleich stellenweise sehr verblaßt; sie schreiten, mit dem Evangelienbuch auf den verhüllten Händen, nach der Mitte zu und vermitteln dadurch den Übergang von den anbetenden Gestalten zu der Reihe der Kirchenlehrer, die in voller Vorderansicht und der üblichen Haltung dargestellt waren. Zwischen diesen und einem reichen Teppich, der auch den Sockel der Apsis und der beiden Seitenwände überzog, prangte in weißen Buchstaben auf rotem Grunde die Inschrift, in welcher Johannes VII. die Malereien der Gottesmutter weihte. Die Widmung setzt natürlich voraus, daß in der Mitte der Apsis die Titularin abgebildet war. Von der Inschrift selbst ist nur die erste Hälfte und dazu noch fragmentarisch erhalten; mit Hilfe derjenigen, in welcher der Papst seine Grabkapelle der Theotokos widmete[3], läßt sie sich jedoch so gut als sicher ergänzen: † $\overline{\text{SCAE}}$ · $\overline{\text{DI}}$ · geniTriCI · SEMPer · que · virgini · mariAE — Iohannes · indignus · episcopus · fecit.

Wir wollen jetzt auf die einzelnen Darstellungen etwas näher eingehen.

1. Widmungsbild.

Maria, der die Widmung galt, war in der Apsis, sehr wahrscheinlich in königliche Gewänder gekleidet und mit ihrem göttlichen Sohn auf dem Schoße, abgebildet. So sahen wir sie schon auf der ältesten Malerei der Kirche (Taff. 133 f); als Königin führte sie Johannes VII. auch auf dem Widmungsbild seiner Grabkapelle vor (Figg. 128 f, S. 390 f); in der gleichen

[1] Ed. Duchesne I 385. Der andere Text folgt weiter unten. [2] A. a. O. [3] Siehe oben S. 391.

Würde wird sie uns später noch einmal, auf einem Fresko Hadrians I. (772—795), mit der Beischrift MARIA REGINA begegnen.

Man kann sich denken, daß die Titularin auf dem Hauptbild mit einer besondern Sorgfalt gemalt gewesen sein wird. Leider ließ Paul I. (757—767) die Apsis mit neuem Stuck bewerfen und darauf ein neues Fresko ausführen, das weiter unten zur Besprechung kommt. Meine Abbildung (Taf. 151) zeigt, in welchem Zustand alle die verschiedenen Malereien in der Apsis und auf der Apsisstirnwand vor meinen Arbeiten gewesen sind. Von den Untersuchungen über die älteste Darstellung der Gottesmutter und die Gestalt des hl. Leo war schon oben S. 659 663 die Rede. Eine größere führte ich (am 18. Dezember 1909) in der Kalotte der Apsis aus. Um über die beiden Gestalten, deren Nimben auf der linken Seite dank der herabgefallenen Stuckschicht Pauls I. sichtbar waren, sichern Aufschluß geben zu können, ließ ich dort den zurückgebliebenen Stuck soweit als notwendig entfernen. Da derselbe bereits farblos geworden war, so wurde dadurch kein Schaden verursacht. Große Hoffnungen durfte ich freilich nicht hegen; denn an mehreren der entblätterten Stellen hatte die Mörtelschicht Pauls I. die darunter liegende Malerei vollständig vernichtet. Nichtsdestoweniger fand ich die zwei Gestalten noch in einem leidlichen Zustand: ich konnte in der zur Rechten einen Engel, in der andern den hl. Petrus erkennen[1]. Dieses genügte zur Feststellung des übrigen; denn als Gegenstück hat man gegenüber einen zweiten Engel und den hl. Paulus anzunehmen. Mein Vorhaben, auch dort die Köpfe von der oberen Schicht zu befreien, mußte ich auf einen kleinen Fleck beschränken, weil dort alles fast ganz zerstört ist. Die beiden bloßgelegten Stellen wurden kopiert und die wichtigere derselben auf Taf. 141, 3 wiedergegeben. Der Apostelfürst, um ein Viertel kleiner als der Engel, hatte seinen traditionellen Typus; man sieht noch die grauen Haare und Augenbrauen wie auch ein gutes Stück vom Bart. Der Kopf des Engels ist weniger beschädigt: das jugendliche Antlitz mit den großen Augen ist oval geschnitten; die Haare durchschlingt ein weißes Diadem, das zusammen mit den Flügeln jeden Zweifel an der dargestellten Persönlichkeit beseitigt. Beide Gestalten tragen die übliche Gewandung.

In dem Scheitel der Apsis hat sich ein Stück von dem roten Himmelssegment erhalten. Dort war wohl die Hand Gottes mit der Krone für das Jesuskind gemalt, während Maria die ihrige auf dem Kopfe trug. Die älteste Darstellung der *Maria Regina* von der Vorderwand der Apsis (Taff. 133 f) hat demnach in der Apsis selbst nicht bloß eine Erweiterung, sondern auch eine kleine Veränderung erfahren: erweitert wurde sie durch die Aufnahme der zwei Apostel; verändert durch die Herübernahme der Krone aus den Händen der Engel in die des himmlischen Vaters. In der letzteren Fassung sahen wir die Gruppe noch auf einem Bilde aus dem 13. Jahrhundert (Fig. 43, S. 163)[2].

[1] Die Resultate aller dieser Untersuchungen, welche ich nicht bloß veranlaßt, sondern zum Teil selbst ausgeführt habe, wurden bereits von de Grüneisen in der großen Monographie über S. Maria Antiqua veröffentlicht. Daß ich dabei nicht erwähnt worden bin, ist wohl nur aus Vergeßlichkeit geschehen.

[2] Das Apsisbild hatte in der Hauptsache eine überraschende Ähnlichkeit mit dem Mosaik von Parenzo (Garrucci, *Storia* IV, Taf. 276, 1).

Die Inschrift, welche der Darstellung in der unteren Borte beigegeben und nicht ganz fehlerlos war, enthielt eine an Gott gerichtete Bitte um Frieden, mit offenbarer Anlehnung an *Io* 14, 27: . . . ΚΥΡΙΕ Ο ΘΕΟΣ ΕΙΡΗΝΗΣ(?)[1] ΤΗΝ ΣΗΝ ΕΙΡΗΝΗΝ ΔΟΣ ΕΙΜΗΝ ΑΜΗΝ †, . . . *o Herr Gott des Friedens* (?), *gib uns deinen Frieden, Amen* †. Die Form der Buchstaben ist nicht die schöne, die wir auf den sichern Werken Johannes' VII. bewundern; sie gleicht mehr den Beischriften Martins I., so daß es den Anschein gewinnt, als habe Johannes VII. das vorgefundene Apsisbild respektiert. Dies ist jedoch a priori wenig glaubwürdig, da es sich um das Widmungsbild handelt, welches durch die lateinische, an der Apsisstirnwand angebrachte Widmungsinschrift direkt gefordert wird. Auch werden wir später noch ein Fresko besprechen (Taf. 163), welches zu denen Johannes' VII. gehört und in der unteren Borte eine Inschrift mit ähnlichen Buchstaben hatte. Das Widmungsbild ist demnach ebenfalls diesem Papste zuzuschreiben. Es stammte von einem Künstler, der seine Figuren, zumal die Gewandung, in Strichen mehr zeichnete als malte. Wir werden diese technische Eigentümlichkeit noch an andern Werken Johannes' VII. wahrnehmen.

2. Vier Kirchenlehrer.

Über der Widmungsinschrift standen, wie bemerkt, vier heilige Kirchenlehrer: rechts (C[2]) Gregor von Nazianz († Ο ΑΓΙΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ | Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ) und Basilius (Ο ΑΓΙΟΣ | ΒΑCΙΛΙΟΣ), links (C[3]) Augustinus (SCS AGVStiNuS) und höchstwahrscheinlich sein unzertrennlicher Begleiter Ambrosius. Trifft letzteres zu, so hat Johannes VII. von den vier Kirchenlehrern Martins I. nur zwei griechische in seine Dekoration aufgenommen und ihnen zwei aus der lateinischen Kirche beigesellt. Die beiden andern, Leo I. und Chrysostomus, wurden indes nicht ganz ausgeschaltet, sondern auf der äußeren Eingangswand der Kapelle der Vierzig Märtyrer angebracht (F[11 12]): jener, mit der gleichen Schriftrolle, die er auf der Malerei Martins I. hatte, rechts vom Eingang, dieser wahrscheinlich als Gegenstück auf der Seite gegenüber.

Auf der Apsiswand waren die Kirchenlehrer in der seit langer Zeit üblichen Form dargestellt, d. h. wie sie in der von der Kasel verhüllten Linken das Buch hielten und mit der Rechten den Redegestus machten. So habe ich die zwei griechischen, von denen einige Fragmente übrig geblieben sind, ergänzt (Taf. 207, 2). Die Gestalten der beiden lateinischen Kirchenlehrer werden sich von diesen wohl nur durch die Tonsur und das heilige Pallium unterschieden haben; letzteres war bekanntlich schmäler als das ὠμοφόριον und wurde etwas anders umgelegt.

3. Vier Päpste.

Ein noch größeres Interesse gewähren in dem Felde über den Kirchenlehrern die vier Päpste, die mit einer Ausnahme den Heiligenschein haben und, die Augen auf den Beschauer heftend, mit ihrem Evangelienbuch auf die Apsis zuschreiten (Taf. 154). Im Hintergrund erhebt sich eine grüne, mit gelbem Aufsatz bekrönte Mauer, auf welcher niedrige

[1] So heißt Gott z. B. im Römerbriefe (15, 33; 16, 20): *ὁ θεὸς τῆς εἰρήνης.*

Säulen eine geschlungene Draperie tragen. Der Himmel ist dunkelblau, der Horizont, einst hellblau, jetzt fast grau.

Das *Papstbuch* hebt an Johannes VII. die Eigentümlichkeit hervor, daß er überall, wo er Malereien ausführen ließ, sein eigenes Porträt hinzufügte: „Fecit vero et imagines per diversas ecclesias quas quicumque nosse desiderat, in eis eius vultum depictum reperiet."[1] Bisher kannte man nur ein Porträt von ihm: das in den Grotten von S. Peter aufbewahrte, welches von den Mosaiken seiner Marienkapelle stammt, aber stark überarbeitet ist. Die Malereien von S. Maria Antiqua haben nun ein zweites geliefert; denn der Papst mit dem viereckigen Nimbus, der erste in der Reihe, kann, wie schon andere erkannten, kein anderer als Johannes VII. sein. Leider ist sein Gesicht fast ganz verblaßt. Soviel kann man aber noch sehen, daß er entweder bartlos oder nur mit einem ganz kurzen Bart ausgestattet war. Von den folgenden Päpsten ist der zweite noch mehr zerstört; bei dem dritten fehlt fast der ganze Kopf zusammen mit dem Stuck, während der Rumpf leidlich gut, das Gemmenbuch sogar sehr gut erhalten ist; von seinem Namen liest man nur die Bezeichnung $\overline{\text{pp}}$ · rO-MANVs. Johannes VII. wird in diesen beiden Päpsten sicher solche vorgeführt haben, deren Pontifikat zu seiner Zeit ganz besonders berühmt war: wir nennen Silvester und Gregor d. Gr.

Bei dem vierten Papst, dem besterhaltenen, braucht man nicht auf den Namen zu raten, da er noch ganz zu lesen ist: † SCS MAR|TINVS — $\overline{\text{PP}}$ · ROMANVs. Hiermit ist natürlich Martin I. gemeint. Wie erwähnt, hat dieser Papst ein halbes Jahrhundert früher die von dem Kaiser Konstans II. beschützte Lehre der Monotheleten auf dem lateranensischen Konzil vom Jahre 649 verurteilt. Er büßte seinen Eifer für die Reinerhaltung des Glaubens an die zwei Willen in Christus mit dem Leben. Im Juni 653 durch den Exarchen von Ravenna auf Befehl des Kaisers gefangen genommen, wurde er aus einem Kerker in den andern geschleppt, bis er von Entbehrungen und Leiden aufgerieben am 16. September 655 in Cherson in der Verbannung starb und in der Kirche der heiligen Jungfrau von Blachernä bestattet wurde[2]. Unsere Malerei beweist, daß man ihn in Rom gleich als Heiligen betrachtet hat; denn er erscheint hier mit dem Nimbus und dem Beiwort *sanctus*. Man darf daraus entnehmen, daß die Malereien von S. Maria Antiqua gleich zu Anfang des Pontifikates Johannes' VII. ausgeführt wurden, als man von der Rehabilitierung Justinians II. noch nichts wußte oder noch nicht ahnte, daß der Kaiser sofort auch gegen den Papst Front machen würde. Bei seiner „furchtsamen Natur"[3] hätte Johannes VII. es später vielleicht nicht gewagt, einen im Kampf mit dem byzantinischen Cäsareopapismus gefallenen Papst in einer Kirche offen als Heiligen hinzustellen und dadurch zugleich gegen Byzanz zu protestieren.

Der Kopf Martins I. ist ziemlich gut erhalten. Die von der großen Tonsur übriggelassenen Haare sind dunkelbraun und auf der Stirn zu einer nach rechts gedrehten Doppellocke vereinigt; das schöne ovale Gesicht mit dem kurzgeschorenen Bart entspricht

[1] Ed. Duchesne I 385.

[2] Hefele, *Konziliengeschichte* III 238.

[3] „Humana fragilitate timidus" nennt ihn der *Liber pontificalis* (ed. Duchesne I 386).

der Tradition, welche ihn „ausgezeichnet durch Schönheit" nennt[1]. Doch darf man die Ähnlichkeit nicht zu sehr betonen; denn bei derartigen Wandmalereien kann nur von einem Porträt im weiteren Sinne des Wortes die Rede sein. Jene Doppellocke wird, um nur auf einen Punkt aufmerksam zu machen, auch von Johannes Diaconus in der Beschreibung des Porträts Gregors d. Gr. († 604) erwähnt[2]; nach den Spuren zu urteilen, scheint sie auch Johannes VII. gehabt zu haben. Vielleicht machte sie, wie die „langen, dünnen Finger", die der Diakon gleichfalls an Gregor d. Gr. rühmt[3], einen notwendigen Bestandteil der männlichen Schönheit aus.

4. Kreuzigungsgruppe.

Das Kreuz nahm die Mitte des riesigen Feldes über der Apsis ein (Taf. 155). Es war auf einem kleinen Hügel aufgepflanzt, der eine mehrzeilige, erst von mir konstatierte Inschrift enthielt. Es sind jedoch so wenige Buchstaben übrig, daß man nicht einmal erkennen kann, ob sie lateinisch oder griechisch abgefaßt war. Von dem Heiland hat sich die ganze Brust, der Kopf und der linke Arm erhalten. Meine Abbildung beweist, daß der Gekreuzigte einen kurzen, dunkelbraunen Bart hatte, und nicht das Kolobium, sondern das Lendentuch trug[4]. Er war noch lebend dargestellt, wie die gerade Kopfhaltung und die weit geöffneten Augen bezeugen. Rechts vom Kreuze stand der hl. Johannes, jetzt bis auf den verblaßten Kopf zusammen mit dem Stuck zerstört. Von der Gottesmutter, dem Gegenstück, ist nichts mehr zu sehen.

5. Anbetung des Gekreuzigten.

In einem besseren Zustand befindet sich die auf der rechten Hälfte derselben Wand gemalte Engelsgruppe, die von jedem Beschauer bewundert wird (Taf. 155). „Senkend in Demut das Haupt auf vorgebogenem Nacken"[5], haben sie die Hände zur Anbetung vor sich ausgestreckt. Neben dem hl. Johannes stehen die Erzengel, durch reichere, mit Perlen bestickte Purpurkleider ausgezeichnet, hinter ihnen kommen die Engel, in weiße Gewänder gehüllt. Neben dem letzten hat der Künstler in sehr diskreter Weise rechts die feuerrote Mondsichel, links die volle, stark verblaßte Sonnenscheibe angebracht (Taf. 156, 1); sie sind bis jetzt unbemerkt geblieben. Der gut erhaltene Cherub gleicht in der Form dem Seraph: beide haben drei Flügelpaare, von denen das eine den Kopf wie ein Nimbus umgibt, das andere den Körper verhüllt und das dritte zum Fluge ausgespannt ist; beide stehen auf feurigen Rädern. Die Farbe ist jedoch verschieden: bei dem Seraph erglänzt alles in einem feurigen,

[1] Hefele a. a. O. 212.

[2] *Vita Gregorii M.* IV 84: Migne, *PL* 75, 230: „In medio frontis gemellos cincinnos rarusculos ... et dextrorsum reflexos."

[3] Siehe oben S. 330.

[4] Mit dem Lendentuch erscheint Christus auch auf der alten farbigen Kopie, welche zu einer Zeit angefertigt wurde, als der Crucifixus fast ganz erhalten war. De Grüneisen, der diese Kopie veröffentlicht hat (*Sainte-Marie-Antique* Taf. III), behauptet trotzdem, daß der Gekreuzigte das Kolobium trage; dasselbe sei ein „colobium rose" (a. a. O. 143) und „colobium couleur de chair" (ebd. 149), was mit seiner eigenen Rekonstruktion der Malerei (ebd. Taf. L) in Widerspruch steht.

[5] Paulus Silentiarius, *Descriptio Sanctae Sophiae* 695 f, ed. Bonn. 34.

jetzt etwas verblaßten Rot, wogegen der Cherub weißbraun und ganz mit Augen übersät ist. Er hat also eine große Ähnlichkeit mit dem Cherub, den der Künstler von S. Giovanni als Wächter des Paradieses gemalt hat (Taff. 252—255)[1].

Während die Engel insgesamt wohlgeordnet und in Anbetung versunken dastehen, drängt sich die Menge der Gläubigen, von Schmerz durchdrungen, ungestüm zum Kreuze heran. Alle Stände sind vertreten: Arbeiter in kurzem Kittel, Wohlhabende in Hosen und Pänula, Philosophen im Pallium, und an der Spitze eine Persönlichkeit, die sich sowohl durch den Vortritt als auch durch die reichere Tracht (scharlachpurpurne Pänula und Schuhe, blaue Strümpfe) vor den übrigen auszeichnet und dadurch wohl als fürstliche gelten soll. Bewundernswert ist das Geschick, mit dem der Maler hier eine Volksmenge darzustellen wußte: anstatt sie in bequem naiver Weise durch schematische Übereinandersetzung von Scheiteln anzudeuten, hat er soviel als möglich auch die Köpfe der Hintermänner ausgearbeitet. Die Worte des Herrn: „Wenn ich von der Erde erhöhet bin, werde ich alles an mich ziehen"[2], kommen einem bei der Betrachtung der Kreuzigungsgruppe und der anbetenden Scharen in den Sinn.

6. Gemalter Teppich.

Unter der Widmungsinschrift war ein an Nägeln aufgehängter Teppich gemalt, von dem in der Apsis nur ein paar winzige Stücke übrig sind. Er setzte sich auf den beiden Seitenwänden weiter fort. Dort hat sich noch soviel erhalten, als genügt, um uns eine Vorstellung von seiner ehemaligen Schönheit zu vermitteln. Außer Medaillons mit Vögeln waren auch ganze Darstellungen eingestreut. Auf der linken Seite ist noch etwas von einem Kreuznimbus neben einem etwas höher liegenden gewöhnlichen Heiligenschein und das Wort ἁγια übrig, also der Rest einer stehenden Madonna mit dem Kind in den Armen und der Beischrift † ἡ ἁγια — *Μαρία*. Die hinter dem Bild ausgehöhlte Nische für Reliquien hat seine Zerstörung verursacht. Auf der Wand gegenüber war in einem Medaillon die mit der Palla verhüllte und auf dem Bett liegende Mutter Gottes von der Geburtsszene in bloßen Umrissen dargestellt; das wenige, was sich gerettet hat, bringe ich auf Taf. 156, 2, fast in der Größe des Originals[3].

Neben dem Eingang zur „Kapelle der Ärzte" (D) ist noch die herrliche Gestalt der hl. Anna mit dem Töchterchen in den Armen zu sehen (Taff. 159 f), welche gleichfalls durch den Namen, † Η ΑΓΙΑ — *Ἄννη*, gekennzeichnet war. Die kleine Maria hält, wie so häufig die Märtyrer, in der Rechten ein Handkreuz. Der Künstler hat es ihr proleptisch in die Hand gedrückt, um auf die unsäglichen Qualen hinzuweisen, die der künftigen Gottesmutter das Leiden und der schmachvolle Tod ihres Sohnes bereiten und sie selbst zur Märtyrin stempeln würden. In dem Felde links von der hl. Anna war eine Gestalt gemalt, von deren

[1] Die Form dieser beiden Engelsarten ist entworfen auf Grund von *Ez* 10 und *Is* 6, 2. Auf dem Mosaik von Cefalù (Alinari Nr 19 881) sind die zwei durch griechische Beischriften gesicherten Cherubim und Seraphim einander vollständig gleich.

[2] *Io* 12, 32.

[3] Richtig erkannt von de Grüneisen (a. a. O. 151).

Namen zwei ganze Buchstaben mit einem kleinen Stück des dritten übrig sind (Taf. 159); sie wurden als ΘΛΥ*ματουργος* ergänzt[1].

7. Szenen aus dem Leben Jesu.

Von den Szenen aus dem Leben Jesu, die auf den beiden Seitenwänden in je zehn Feldern gemalt waren, ist links nur eine, die Huldigung der Magier, fast ganz geblieben; die übrigen fehlen entweder nebst dem Stuck oder sind nur fragmentarisch auf uns gekommen. Den Inhalt derselben können wir mit Hilfe der übrigen Zyklen, zumal des musivischen der Grabkapelle Johannes' VII.[2], in der Hauptsache feststellen.

An der Spitze stand die Verkündigung Mariä; es folgten die Heimsuchung und eine Szene, die der Geburtsdarstellung vorausging, also nur die Reise nach Bethlehem zur Volkszählung sein konnte. Von der Nativität, welche mit der Waschung des Kindes und vielleicht auch mit dem an der ungläubigen Hebamme gewirkten Wunder verbunden war, ist ein kleines Fragment der typischen Gestalt des hl. Joseph erhalten, der das Gegenstück zur Mutter Gottes bildete. Bei der Huldigung der Magier steht der Nährvater Jesu hinter dem Lehnsessel Mariä, durch den Namen IOSEF verbürgt. Der Maler hat in dankenswerter Weise auch sonst seine Figuren durch Namen erläutert; einige Beischriften, wie mAGI oder APOSTOLI, hätte er sich allerdings schenken können.

Von den fünf oberen Feldern der rechten Wand, wo sich die Bilder fortsetzten, ist nur der Inhalt der zwei ersten mit der Darbringung im Tempel und der Flucht nach Ägypten durch ansehnliche Teile gesichert; die drei zerstörten enthielten wohl die Taufe im Jordan und die üblichen Wunder Jesu, welche sich auf einige der unteren Felder der linken Wand erstreckten. Es kamen dann wahrscheinlich noch das Abendmahl und der Einzug Jesu in Jerusalem, und den Abschluß bildete die Kreuztragung. Aus der vorletzten Szene hat sich der Kopf Christi mit den Schultern und ein gutes Stück des letzten Mannes der Menge gerettet, welche die Palmzweige schwang[3]. Auf dem Gang zum Kalvarienberg ist es nicht Christus, der das Kreuz trägt, sondern *Simon von Cyrene*, SIMON CYRINĒ|SIS (Taf. 162). Der Heiland geht eiligen Schrittes nebenher, so daß der über den Rücken geworfene Palliumteil weit abfliegt. Es folgt ihm eine Menge Juden, die ihn mit höhnischen oder herausfordernden Blicken mustern. Das winzige Kreuz, welches Simon wie ein Lastträger sich aufgeladen hat, steht natürlich in keinem Verhältnis zu der Größe Christi.

Die fünf Felder der unteren Reihe auf der rechten Wand hat der Künstler für die von Christus nach der Auferstehung gewirkten Wunder bestimmt. Entsprechend dem Evangelisten Lukas (24, 13 ff) leitete er diese Wunder durch den Gang nach Emmaus ein, indem er in dem ersten Feld (über der Tür zur Kapelle der Ärzte) die drei heiligen Gestalten malte, wie sie auf die ciVITAS | emMAVS zuschreiten. Die Reihenfolge der fünf letzten

[1] De Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique* 158.
[2] Siehe oben S. 392 ff.
[3] Von andern wird diese Szene als „Christus vor Pilatus" gedeutet, was nicht unmöglich ist.

Darstellungen geht also von rechts nach links, und nicht umgekehrt, wie man nach den übrigen erwarten müßte. In dem zweiten Feld sieht man den Heiland, wie er dem Apostelkollegium in Abwesenheit des hl. Thomas erscheint. Dann folgt der reiche Fischfang, dem der Herr vom Ufer aus zuschaut[1]. In dem vorletzten Feld ist gerade der charakteristische Teil des Bildes übrig: der hl. Thomas, der die Seitenwunde Christi in Gegenwart der übrigen Apostel berührt[2]. Von der Darstellung des letzten Feldes endlich hat sich so wenig erhalten, daß man über den Inhalt nichts Sicheres sagen kann.

8. Bildnisse der Apostel.

Unterhalb der biblischen Szenen erglänzten die Medaillons mit den Porträts der Apostel. Die überlebensgroßen Bildnisse der „Zeugen des Leidens Christi" waren demnach an der passendsten Stelle angebracht. Zwei sind ganz zerstört, einige sehr verblaßt, andere wiederum von seltener Farbenfrische. Allen war zu beiden Seiten des Kopfes der Name beigeschrieben; man liest noch auf der linken Seite: † PAV|LVS, † ANDRE|AS, † IOHA|NNES und † BAR|THolOmeVS; auf der rechten dagegen sind nur die Hälfte des Namens Tho|MAS und undeutliche Buchstabenreste von dem des Philippus übrig geblieben. Von den besterhaltenen bringen wir Abbildungen in einem größeren Maßstabe (Taf. 157 f). Die Apostelfürsten boten die bekannten Porträts; von Petrus sieht man jedoch nur die verwischte graue Farbe der Haare und des Bartes. Johannes ist wie in der Regel bartlos; die kurzen Haare und die derben Gesichtszüge haben indes wenig von dem gewohnten Kopf des Liebesjüngers. Thomas hatte anscheinend graue Kopf- und Barthaare — also ein von der Tradition abweichender Typus, da man ihn sonst stets jugendlich abbildet. Jugendlich pflegt auch Philippus dargestellt zu werden, während er sich hier mit seinem zugespitzten Bart wenig von seinem Nachbar unterscheidet. Andreas mit dem langen gelockten Bart- und Haupthaar ist dem Künstler am besten gelungen; man weiß nicht, ob man die Sicherheit der Pinselführung oder die Kraft mehr bewundern soll, die der Meister in den Kopf zu legen verstand und die etwas von der Kraft des Moses von Michelangelo besitzt. Ohne Zweifel ist er der beste von denen, die Johannes VII. beschäftigte; ihm verdanken wir auch das schöne Bild der hl. Anna (Taff. 159 f).

Allen diesen Fresken Johannes' VII. sind, wie gesagt, erläuternde Inschriften beigegeben, die sich in der Buchstabenform meistens erheblich von den älteren unterscheiden. Auf den Malereien, die in die Zeit vor Johannes VII. fallen, sind die Buchstaben gewöhnlich dünn und etwas vernachlässigt; es fehlt ihnen sodann das bekannte Zeichen ϒ für den Diphthong OY, welcher stets durch Nebeneinanderstellung der zwei Buchstaben ausgedrückt wird. Einmal, auf der Schriftrolle des hl. Leo (Taf. 142, 1), ist dieses Zeichen vorbereitet, denn wir sehen über dem O der ersten Zeile ein kleines v. Auf den Malereien wie Skulpturen Johannes' VII. findet es sich regelmäßig. Die Inschriften dieses Papstes zeichnen sich auch, mit wenigen

[1] *Io* 21, 1 ff. [2] *Io* 20, 26 f.

Ausnahmen, durch eine vollkommenere Kalligraphie aus: die Buchstaben zeigen Grund- und Haarstriche, sind rund und regelmäßig, mit einem Worte, schön. Sie geben uns dadurch ein wertvolles Mittel an die Hand, um den sicher beglaubigten Malereien Johannes' VII. die zwei folgenden Gruppen anzureihen, deren Zugehörigkeit man sonst bezweifeln könnte.

9. Malereien der Kapelle der Ärzte.

Die Kapelle rechts von der Apsis (D) wurde mit Gestalten von Heiligen ausgemalt, von denen die meisten nach der Legende jener Klasse von Ärzten angehörten, welche die Kranken unentgeltlich heilten: den sog. *ἀνάργυροι*. Die Malereien bedeckten einst alle vier Wände; die meisten wurden jedoch, wahrscheinlich bei den regellosen Nachgrabungen zu Anfang des 18. Jahrhunderts, stark beschädigt, die der einen Wand sogar ganz zerstört. Von den erhaltenen bringen wir farbige Abbildungen. Es sind diejenigen des Eingangs (Taf. 145, 1), der gegenüberliegenden Wand (Taf. 145, 4) und der zur Rechten (Taf. 165). Nach den Inschriften zu urteilen, stammen sie von zwei Künstlern: der eine malte dünnere, der zweite dickere Buchstaben. Die Form ist aber bei beiden die gleiche schöne, die man an der langen griechischen Inschrift über der Apsis bewundern kann. Wir sehen darin ein Hindernis, einen großen zeitlichen Abstand zwischen den Malereien der beiden Künstler anzusetzen. Wenn, was nicht unmöglich ist, ein solcher angenommen werden soll, so kann es sich, wie in der Kapelle gegenüber (E), nur um Jahre handeln.

An den Beischriften fällt zunächst auf, daß die Namen der Heiligen Kosmas, Damian und Abbakyrus zweimal vorkommen. Dann ist von den sechs Heiligen der rechten Wand der vorletzte ohne Namen geblieben. Es offenbart sich darin eine Nachlässigkeit, die bei den mittelalterlichen Malern nicht selten ist und der wir bald noch einmal begegnen werden.

Von den sechs Heiligen der rechten Wand (D [2], Taf. 165) sind der erste und fünfte durch die lange Chlamys und die gegürtete Tunika als Beamte oder Soldaten gekennzeichnet. Der sechste trägt über der Talartunika die Kasel; er gehört also, da er auch die Tonsur hat, dem priesterlichen Stande an. Der zweite, der ebenfalls tonsuriert ist, kann über der Kasel noch das Omophorium oder den Palliumstreifen gehabt haben, also entweder Priester oder Bischof (Papst) gewesen sein. Der dritte hat die mönchischen, der vierte endlich die klassischen Gewänder (die rote Kalotte [1] ausgenommen). Nur diesen beiden können ihre Namen mit voller Sicherheit gegeben werden. Rechts vom Kopfe des Mönches steht in ⊤-Form geschrieben: † Ο ΑΓΙΟC ΔΟΜΕΤΙC, *der hl. Dometius,* rechts von dem des Nachbarn: † Ο ΑΓΙΟC ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΟΝ, *der hl. Pantaleon.* Dieser war, den *Akten* zufolge, Arzt in Nikomedien und erlitt auf Befehl des Maximianus den Martertod. Auf seinen Stand als Arzt weist die Arzneischachtel hin, welche ihm der Maler als Attribut beigegeben hat. Dometius, ein persischer Einsiedler, fiel als Opfer der Verfolgung Julians des Apostaten, der auf seinem

[1] Wie man aus meiner farbigen Abbildung ersehen kann, ist die Kalotte so verblaßt, daß ich sie in meiner ersten Veröffentlichung der Malerei für ein Haarband halten konnte (*Santa Maria Antiqua,* in Venturis *L'Arte* 1910, 88).

Zuge gegen die Perser die Grotte des Heiligen vermauern ließ. Die über den Kopf gezogene Kapuze charakterisiert ihn als Mönch. Sonstige Merkmale sind bei dem traurigen Zustand des Bildes nicht zu erkennen. Von der Beischrift des vorausgehenden ist bloß der Anfang übrig: † Ο ΑΓΙΟC ΚΑΡΧΑ . . ., was zur Vervollständigung des Namens nicht ausreicht. Der „mit Zuversicht vorgeschlagene Name des syrischen Diakons Barhadbeshabba" muß zurückgewiesen werden, weil die Gewandung des Heiligen nicht die „typische Tracht des Diakons"[1], sondern des Priesters, wenn nicht gar des Bischofs war. Wir ziehen es daher vor, auf die Bestimmung zu verzichten. Das gleiche gilt nicht bloß von dem ersten, sondern auch von dem letzten Heiligen. Der Name des letzten war rechts von dem Kopf geschrieben und endete auf ΑC; unter dem C steht ein Efeublatt, das wir auch unter dem links vom Kopf geschriebenen Beiwort † Ο ΑΓΙΟC sehen[2]. Der Nachbar ist, wie bemerkt, bei der Verteilung der Namen leer ausgegangen. Um auch diese beiden Heiligen bestimmen zu können, behauptete man, daß eine nachträgliche Verbesserung an der Inschrift vorgenommen worden sei: unter dem C des eben erwähnten ΑΓΙΟC glaubte man die Buchstaben ΑC zu erkennen[3]. Diese Annahme steht jedoch mit dem Tatbestand in Widerspruch: wie das Original und meine Abbildung (Taf. 165) zeigen, weist die Inschrift keine Spur irgendwelcher Veränderung auf, und die vermeintlichen Buchstaben ΑC wurden weder von Rushforth[4] noch von de Grüneisen selbst[5] bemerkt; sie sind, wie gesagt, ein Efeublatt.

Der unterhalb der Heiligengestalten gemalte Teppich enthält als Verzierung abwechselnd ein umgekehrtes stilisiertes Efeublatt und ein dem Χ ähnliches Ornament. Auf dem unteren Rand ist in der Mitte ein sog. lateinisches Kreuz gemalt, dessen Balken an den Enden stark ausladen und oben wie an den beiden Seiten mit je einem Kügelchen geschmückt sind. Dasselbe Kugelornament zeigt, mit sonstigen Zieraten, das Gemmenkreuz, welches rechts in der Ecke auf einer dünnen Tünche gemalt ist. Wie schon oben (S. 45) dargetan wurde, haben wir in dem Gemmenkreuz das Triumphalkreuz Christi zu erblicken[6]. Daß unser Maler die nämliche Anschauung darüber hatte, gab er durch die neben das Kreuz gesetzten Beischriften zu verstehen, in welchen er an das Bekenntnis der *Gottessohnschaft Jesu Christi* eine Anspielung auf den *Sieg* anfügte: $\overline{\text{IC}}-\overline{\text{XC}}$ | $\overline{\text{ΘΥ}}-\overline{\text{ΥC}}$ | ΝΙ—ΖΑ.

Auf der Hauptwand (D[1]) waren fünf Heilige gemalt, aber nur der erste, der *hl. Kosmas* († Ο ΑΓΙΟC ΚΟCΜΑC), hat sich fast ganz erhalten. Wie sein Nachbar, der *hl. Abbakyrus* († Ο ΑΓΙΟC ΑΒΒΑΚΥΡΟC), ist er in die klassischen Gewänder gekleidet; seine Rechte hält eine Schriftrolle. Der *hl. Stephan* († Ο ΑΓΙΟC CΤΕΦΑΝΟC) nimmt die Mitte, also den Hauptplatz, ein. Deshalb hat man die nicht unmögliche Vermutung ausgesprochen, daß die Kapelle ihm geweiht gewesen sei[7]. Er hat die Levitentracht und schwingt in der

[1] Joseph David bei de Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique* 482.
[2] Das Efeublatt steht auch unter dem C des ΑΓΙΟC.
[3] Joseph David a. a. O. 483.
[4] *S. Maria Antiqua* 78.
[5] *Sainte-Marie-Antique* 164.
[6] Von de Grüneisen (a. a. O. 163) als „croix de la victoire constantinienne" veröffentlicht.
[7] Rushforth a. a. O. 80.

herabgelassenen Rechten ein bis jetzt unbeachtet gebliebenes Rauchfaß; in der Linken hielt er demnach höchstwahrscheinlich das Weihrauchgefäß. Seine Dalmatik ist in einigen Hauptstrichen gemalt, ganz wie die Tunika des Priesters oder Bischofs auf der rechten Wand (Taf. 165), was für die Gleichzeitigkeit der Malereien spricht. Die zwei folgenden, der *hl. Prokopius* († Ο ΑΓΙΟC ΠΡΟΚΟΠΙC) und der *hl. Damian* († Ο ΑΓΙΟC ΔΑΜΙΑΝΟC), sind bis auf die Umrisse der Nimben zerstört. Zwei breite Borten, die aus einer fortlaufenden Reihe von sich schneidenden Kreisen gebildet sind, rahmten die Heiligen rechts und links ein; zu unterst ist der gewohnte Teppich gemalt.

Die Eingangswand (D 4) hatte, nach dem Raum zu urteilen, sieben Gestalten von Heiligen. Die Namen mit dem Beiwort † ΑΓΙΟC waren derart verteilt, daß sie bei den drei ersten links, bei dem mittleren zu beiden Seiten und bei den drei letzten rechts vom Kopfe angebracht waren. Wir sehen an erster Stelle den *hl. Johannes* († Ο ΑΓΙΟC ΙΩΑΝΝΗC ⸗), den steten Begleiter des hl. Abbakyrus. Er ist in eine blau verbrämte, mit großen Kreisornamenten geschmückte Lacerna gehüllt und hat in der Rechten eine Schriftrolle. Der zweite ist der *hl. Celsus* († Ο ΑΓΙΟC ΚΕΛCΟC ⸗), wie Johannes jugendlich bartlos, aber in klassischen Gewändern. Bei dem dritten, dem *hl. Abbakyrus*, sind nur einige Buchstaben von der Beischrift und etwas vom Nimbus übrig geblieben. Der vierte ist ganz, der fünfte bis auf die an ihrer Stelle haftenden Buchstaben ΝΙΙΝ des Namens *ἀντωΝΙΝος* (?) und der sechste bis auf den ganzen Namen † Ο ΑΓΙΟC ΚΟCΜΑC ⸗, *der hl. Kosmas*, zerstört. Von dem letzten endlich sieht man den jugendlichen Kopf, einen großen Teil der klassischen purpurnen Gewänder und die Beischrift † Ο ΑΓΙΟC ΔΑΜΙΑΝΟC, *der hl. Damian*.

Zwischen der Heiligenreihe und dem Teppich läuft eine schmale Borte, in der sich die Buchstaben ΗΡΝ erhalten haben. Vielleicht ist es der Rest der Inschrift dessen, der die Malereien ausführen ließ. Die Buchstabenform ist die nämliche wie auf der Hinterwand, was wiederum für die Gleichzeitigkeit der Malereien spricht.

Die auf der linken Wand (D 3) dargestellten Heiligen gehörten dem weiblichen Geschlecht an. Leider sind von der ganzen Malerei nur die Buchstaben Η ΑΓ*ία* mit dem vorgesetzten Kreuz übrig.

10. Malereien der vier Säulen.

Die Absicht Johannes' VII., die Kirche S. Maria Antiqua ganz mit Malereien auszuschmücken, erhellt am besten daraus, daß er sogar die vier Säulen des Hauptschiffs mit Stuck überziehen und bemalen ließ. Nur eine, die zweite links (B 9), hat von ihrem Schmuck soviel bewahrt, daß man den Gegenstand der Darstellung, nämlich die Heilung des Blindgeborenen, erkennen kann (Taf. 164, 1). Die Szene ist mit einer Sicherheit entworfen, die man wohl noch bei den Künstlern Johannes' VII., aber nicht mehr bei denen des Theodotus findet, welcher um die Mitte des 8. Jahrhunderts die durch den Tod des genannten Papstes unterbrochene Ausschmückung der Basilika weiter fortsetzte. Der Blinde ist mit einer kurzen Tunika, hohen Schuhen und einer Pänula bekleidet, die in die Höhe gehoben ist, weil er die

Hände zum Gestus des Bittens ausstreckt. Christus, an Gestalt bedeutend größer, hat den Kopf etwas gesenkt; er war im Begriff, mit der Rechten die Augen des Blinden zu berühren. Seine Gewänder sind, wie auf dem Bilde der Kreuztragung (Taf. 162), purpurn und so gemalt, daß man die einzelnen Stücke schwer unterscheiden kann; nur an der unter dem Mantel verborgenen linken Hand mit den von dieser ausgehenden Falten sieht man, daß der Künstler dem Heiland auch das Pallium geben wollte. In technischer Hinsicht ist zu beachten, daß die Lichter an den Füßen durch helle Schraffierung angedeutet sind; ähnliche Striche waren wahrscheinlich auch auf der Hand und im Gesicht zu sehen.

Wie schon von andern hervorgehoben wurde, waren auf den drei übrigen Säulen gleichfalls Darstellungen von Wundern des Herrn veranschaulicht. Auf der einen, der ersten rechts (B[21]), ist noch jetzt die Gestalt Christi zu erkennen; auf den andern hat sich nichts erhalten. Da solche zylindrische Flächen nicht gut mehr als zwei Figuren fassen können, so werden die zerstörten Malereien wohl die bekannten Heilungen des Gichtbrüchigen, Aussätzigen und Besessenen veranschaulicht haben. Auch die Heilung der Hämorrhoissa, die dem Heiland vorgetragene Bitte des Hauptmanns und die Auferweckung des Lazarus waren geeignete Gegenstände. Daß die eine oder andere dieser Szenen bereits in dem Zyklus des Presbyteriums vorkam, hat wenig zu sagen; denn es lag im Geiste der römischen Kunst, besonders wichtige Glaubenswahrheiten öfters durch die nämlichen Darstellungen zum Ausdruck zu bringen. So steht es fest, daß dies in unserer Kirche mit der Verkündigung Mariä geschah.

11. Verkündigung Mariä.

Durch den Bericht des Evangelisten Lukas (1, 26—38) wird die Tatsache des Wunders von der jungfräulichen Empfängnis Christi ebenso einfach als klar hingestellt. Das Wunder selbst leitet den ganzen christlichen Heilsprozeß ein. Daher die große Bedeutung, welche ihm die Väter, von Justin dem Märtyrer angefangen, beilegten, und die es auch frühzeitig in der Liturgie erhielt: die Verkündigung Mariä wurde schon im Altertum festlich begangen, ihr gilt das älteste Marienfest[1]. Nicht geringer ist ihre Rolle in der Kunst. In der Malerei der Katakomben erscheint sie zum erstenmal in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts. Was dieses erste Bild vor den übrigen auszeichnet, ist der Umstand, daß es nicht, wie gewöhnlich, am Anfang eines christologischen Zyklus steht, sondern die einzige Darstellung der Decke einer Kammer ist[2]. Dadurch sollte es offenbar als ganz besonders wichtig hingestellt werden. In der Monumentalkunst erreichte man dies dadurch, daß man die Szene der Verkündigung an einem hervorragenden Platz, möglichst in der Nähe der Apsis, wenn nicht gar, wie in der Basilika von Parenzo, in der Apsis selbst, vorführte. In S. Maria Antiqua ward sie auf der dem Eingang zugekehrten Wand des vordersten linken

[1] Vgl. darüber F. A. v. Lehner, *Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten* 25 f 33 36 55 213 f 229 265; H. Kellner, *Heortologie* (3. Aufl.) 173 f 175 ff.

[2] Vgl. meine *Katakombenmalereien* 202 f; *Zyklus christologischer Gemälde* Taf. VI, 2; und Liell, *Die Darstellungen Mariä* Taf. II, 1 (in einer farbigen, aber ungenauen Kopie).

Pfeilers gemalt (B 7) und ersetzte daselbst eine ältere Darstellung desselben Inhaltes, von der oben (S. 664) die Rede war (Taf. 144, 1). Die Gestalt des Engels abgerechnet, ist das Fresko sehr beschädigt. Von der Jungfrau, welche auf einem mit Kissen, Rücklehne und Fußbank versehenen Stuhle saß, hat sich nur etwas von dem rechten Arm und der Teil von den Knien abwärts erhalten; sie trug, wie auf der Huldigung der Magier (Taf. 161, 2), purpurne Gewänder und war mit Spinnen der Purpurwolle beschäftigt. Dies darf man aus dem neben ihr am Boden stehenden Körbchen schließen. Der Engel befindet sich noch heute in einem guten Zustand. Er macht mit der Rechten den klassischen Redegestus und ist natürlich mit allen ihm zukommenden Attributen ausgestattet. Der finstere Gesichtsausdruck würde jedoch mehr für einen Cäsaren als für einen Engel passen. Seine Worte an die Jungfrau sind zusammen mit dem Stuck zerstört. Nach andern Darstellungen des Vorgangs zu schließen[1], waren sie oben zwischen den Köpfen der beiden Gestalten geschrieben. Unter dem Gruß stand ein mit Weiß in den rosafarbigen Hintergrund gezeichnetes Kreuz, dessen Balken in blattförmige Ornamente endigten. An dem rechten Fuß des Engels und an der Kathedra sind für die Technik die hellen Schraffierungen zu beachten.

12. Die makkabäischen Brüder mit der Mutter und Eleazar.

Auf dem Pfeiler gegenüber (B 11) sind als Gegenstück zur Verkündigung die sieben makkabäischen Brüder mit ihrer Mutter und Eleazar gemalt. Wie auf der Miniatur des bekannten *Homilienkodex des hl. Gregor von Nazianz*[2] ist nur den beiden letzteren der Name beigeschrieben: bei jener ist zu lesen *die hl. Solomone* (Η ΑΓΙΑ CΟΛΟΜΩΝΗ), bei diesem *Eleazar* (ΕΛΕΑΖΑΡ). Hierin zeigt sich der Einfluß der Apokryphen, welche selbst die Namen der Söhne kennen und Eleazar für deren Lehrer ausgeben[3], während in der Heiligen Schrift nicht bloß die Mutter, sondern auch die Söhne namenlos sind und Eleazar, der Schriftgelehrte, keine andern Beziehungen zu den Makkabäern als die des Martertodes hat[4]. Das Bild gehörte zu den besten der Kirche und stammt von einem Künstler, der ein eigenartiges Verfahren hatte. Um eine größere Plastik zu erzielen, setzte er auf die am meisten zu beleuchtenden Stellen der Fleischpartien mit großer Kühnheit hellfarbige, gewöhnlich gelbe Flecke auf, die von den Schattenpartien stark abstachen, auf die Entfernung aber ihre Wirkung nicht verfehlten. Bei der Ausbesserung des Pfeilers wurde das Bild von der Mauer abgetrennt und später wieder daran befestigt. Infolgedessen erlitt es solche Beschädigungen, daß es von seinem ursprünglichen Aussehen schon sehr viel eingebüßt hatte, als ich es kopieren ließ[5]. Die Lücken, welche namentlich die linke Hälfte entstellen, wies es aber schon bei seiner Entdeckung auf.

[1] Taf. 143, 1 und Fig. 128, S. 390.

[2] Omont, *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale* Taf. XLVIII.

[3] So auch in dem *Malerbuch vom Berge Athos*, ed. Didron 328 f, Schäfer 318 f.

[4] 2 *Makk* 6, 18; 7, 41.

[5] Heute ist es so gut wie verloren.

Die Gruppierung der Figuren ist vortrefflich. Solomone, die Hauptperson, nimmt die Mitte ein. Sie ist als Matrone mit der bis auf den Boden reichenden Tunika und der über den Kopf gezogenen Palla bekleidet, hat die Rechte mit nach auswärts gewendeter Fläche vor sich erhoben und hält in der herabgelassenen Linken ein befranstes und zu einem Streifen gefaltetes Tüchlein (mappula). Unter den erhaltenen weiblichen Gestalten der römischen Monumentalkunst ist sie die einzige, die durch eine wirkliche Brosche aus Goldblech (zur Markierung des Zusammenhaltens der Palla unter dem Hals) ausgezeichnet wurde[1]. Links von Solomone steht Eleazar, rechts ihr ältester Sohn, beide in der klassischen Gewandung. So waren auch, wie es scheint, die meisten andern gekleidet. Bloß der äußerste Sohn links und der mittlere rechts tragen über der Tunika die Pänula mit dem weißen Halstuch, das seit dem Mittelalter ein charakteristisches Stück der jüdischen Männertracht ist und hier als solches in der Monumentalkunst zum erstenmal erscheint. Der älteste Sohn hat die Rechte zum Sprechgestus erhoben, der darunter stehende hält in der Linken eine Rolle und hat die Rechte, wie der kleine neben ihm, seitwärts ausgestreckt. Bei den übrigen sind die Hände zerstört. Als Hintergrund dient eine grüne, bis zu den Schultern der Gestalten reichende Rasenfläche, über der sich der hellblaue Horizont und der dunkelblaue Himmel erheben.

Die Form der Buchstaben der beiden Namen ist weniger elegant als bei den bisher besprochenen Malereien; sie erinnert an diejenige des Ambons Johannes' VII. Die untere Borte des Rahmens enthielt eine Inschrift, von der nur die Buchstaben ץ ן übrig sind; dieselben gleichen in ihrer dünnen Form der oben behandelten Apsisinschrift Johannes' VII.

13. Zwei Mariendarstellungen.

Bei der großen Verehrung, die Johannes VII. zu der Gottesmutter hatte, ist es nicht auffallend, daß er ihr Bild an allen wichtigeren Stellen der Kirche anbringen ließ. Im Presbyterium haben wir vier vereinzelte Darstellungen, die nicht zu dem Zyklus gehörten, kennen gelernt, und der Pilaster mit der Verkündigung besaß allein drei. Zwei davon wurden oben schon behandelt. Die dritte war auf der schmalen, dem Eingang zugewendeten Seite gemalt (B[8]), ist aber bis auf das wenige, das wir auf Taf. 164,2 abbilden, zerstört. Ihre Beschädigung ist um so bedauerlicher, als sie einen neuen Typus bot. Maria stand und hielt auf den gekreuzten Händen mit einer ungewöhnlichen Natürlichkeit das Kind. Die auch den Kopf verhüllende Palla war purpurn und hatte außer den üblichen Fransen einen blauen, durch zwei weiße Borten gehöhten Besatz. Die goldgelben Nimben waren, wie hier immer, schwarz umrissen; davon sieht man noch ein winzig kleines Stück bei der Schulter des Kindes und ein größeres bei dem Kopf der Madonna[2]. Neben der Gruppe

[1] Die Brosche war mit vier Nägeln befestigt, ist aber seit langem herausgebrochen. Zweifelsohne werden auch andere Gestalten von Heiligen, namentlich der Jungfrau, mit derartigen Schmuckgegenständen ausgestattet gewesen sein; denn es lag nahe, diesen in der Tafelmalerei stets wirksamen, gewöhnlich aber übertriebenen Brauch auf die Wandmalerei zu übertragen.

[2] Die Nimben Mariä und des Jesusknaben fehlen auf der von de Grüneisen angefertigten Kopie (*Sainte-Marie-Antique* 305), weshalb für ihn „die Gestalt" nur „vielleicht eine Madonna" ist (a. a. O. 487).

ist eine Art Pilaster gemalt, über welchem die Büste eines winzigen Engels sichtbar ist. Ähnliches hat man sich auf der Seite gegenüber zu denken. In der oberen Leiste des roten Rahmens ist noch das Wort ΔΜΑΡΤΙΩΝ[1] zu lesen. Wir erblicken darin den Rest einer an die Gottesmutter gerichteten Bitte, um mit ihrer Hilfe die Nachlassung der *Sünden* zu erlangen[2], was sich mit den Worten: „bitte für uns Sünder" des *Ave-Maria* deckt. Zu dem Bild gehört auch der blaue, zu zwei Dritteln zerstörte Diskus mit den abgekürzten Namen *Jesus Christus:* [IC] XC. Die rote Borte mit der Girlande und den sich kreuzenden Stäben stammt dagegen aus einer viel früheren Zeit.

Ein weiteres Bild der Titularin füllte das Feld über den Makkabäern (Taf. 166, 3). Es stellte sie mit ihrem göttlichen Sohn zwischen zwei Begleitengeln thronend dar. Der Engel zur Rechten mit dem kleinen Kopf und dem süßlichen Gesichtsausdruck hat sich fast ganz erhalten; von dem zur Linken ist bloß die Gewandung von den Knien abwärts übrig; von der Madonna die untere Hälfte, und von dem Kind soviel, als genügt, um sagen zu können, daß es mit gelben, also goldenen Gewändern bekleidet war. In technischer Hinsicht ist die starke Betonung des zeichnerischen Prinzips sowie die helle Schraffierung am Fuß und an der geöffneten Hand des Engels beachtenswert[3]. Der Maler zeigt namentlich in der Behandlung der Falten einen stärkeren Hang zum Stilisieren als alle andern, die für Johannes VII. gearbeitet haben.

Der Rest der Malerei über der Madonnengruppe zeigt zwei aufeinander zuschreitende Gestalten in der Gewandung der Heiligen, die bisher unbemerkt geblieben sind. Es ist zu wenig, um eine Vermutung über den Inhalt äußern zu können.

14. Märtyrin mit verhülltem Haupt.

Auf dem Pfeiler der Makkabäer ist im rechten Winkel zu ihnen (B[12]) eine Märtyrin gemalt, welche in neuerer Zeit einmal von der Wand abgelöst und später wieder daran befestigt wurde. Trotzdem hat sich die Malerei wenig oder gar nicht verändert. Man sieht es an meiner Kopie (Taf. 164, 3), welche vor der Ablösung angefertigt wurde und die Gestalt dennoch so, wie sie heute ist, bietet. Die großen Lücken in der unteren Hälfte waren schon bei der Entdeckung vorhanden.

Die Heilige hat in der Rechten das Handkreuz und auf der verhüllten Linken, soviel man sehen kann, einen fast viereckigen Gegenstand, welcher höchst summarisch in Weiß auf die rotbraune Palla aufgemalt ist und nach rechts sich als das Vorderteil eines langhalsigen Vogels fortsetzt. Es ist schwer, diesem Vogel seinen Namen zu geben, weil er nur in Umrissen, also im ersten Entwurf, vorliegt. Bei der Ausführung konnte der Maler aus

[1] Nach de Grüneisen und Vincenzo Federici (a. a. O. 102 435 n 113): „ΜΑΤΤΙΟΝ", „... *μάττιον*. Peinte en blanc sur fond noir."

[2] In den gleichen Gedankenkreis gehört der Rest einer Inschrift, welche im Atrium neben ein (zerstörtes) Bild im 8. Jahrhundert gemalt wurde: *ὑπὲρ* ΑΦΕCΕΩC ΑΜΑΡ-ΤΗΩΝ ΤΗC ΔΟΥΛΗC CΗC ... *um Nachlassung der Sünden deiner Dienerin* ... Vgl. Rushforth a. a. O. 100.

[3] Diese Beschreibung gilt von dem Bilde, wie es war; heute ist es wie das der Makkabäer verloren.

der Skizze ebensogut eine Gans wie einen Phönix oder auch einen Pfau machen. Er ließ es jedoch bei dem ersten Entwurf bewenden. Das erregt den Verdacht, als habe er irgend einen Irrtum begangen. Der Verdacht steigert sich zur Gewißheit, wenn man erwägt, daß der Maler auch bei dem griechischen Namen der Märtyrerin, ΒΑΡΒΑΡΑ, auf halbem Wege stehen blieb. Er schrieb zwar den vollen Namen an die richtige Stelle, rechts von dem nimbierten Kopf, aber nur mit der weißen Farbe des Hintergrunds. Infolgedessen fällt er bei der Betrachtung der Malerei trotz der Lichtfülle, von welcher sie heute umgeben ist, kaum in die Augen[1]; und um ihn gut und sicher lesen zu können, muß man auf eine Leiter steigen. Als die Kirche noch ihr Gewölbe hatte, war er natürlich gar nicht zu sehen. Es begreift sich von selbst, daß ein Name so seinen Zweck nicht erfüllte; er konnte also nicht endgültig sein. Der Maler hat ihn augenscheinlich nur vorgemerkt, um ihn nachher mit schwarzer Farbe auszuführen[2]. Er tat es nicht, weil derselbe mit der Gestalt der Märtyrin in Widerspruch steht: diese vergegenwärtigt eine heilige, mit der Palla verhüllte Matrone, und Barbara war Jungfrau[3].



Fig. 299.
Inschrift von der Darstellung einer Märtyrin.

Unter diesen Umständen wäre es ein nutzloses Bemühen, den fraglichen Gegenstand, den die Heilige auf der Linken trägt, deuten zu wollen[4]. Wir begnügen uns damit, von dem Namen, der bisher ungenau veröffentlicht wurde[5], eine Kopie nach einer selbstgefertigten Pause in $^1/_5$ Größe des Originals zu geben (Fig. 299). Die Buchstaben haben in der Form eine große Ähnlichkeit mit denen der Makkabäerdarstellung. Das dazugehörige Beiwort † Η ΑΓΙΑ fehlt[6]; da es für alle gleich lautete, brauchte es nicht vorgemerkt zu werden.

15. Malereien an der Fassade des Oratoriums der Vierzig Märtyrer.

Um noch weitere Malereien Johannes' VII. zu finden, muß man die Kirche verlassen und sich zum Eingang des Oratoriums der Vierzig Märtyrer begeben. Es sind aber auch hier wieder nur Bruchstücke, denen wir entgegentreten (Taf. 167). Auf der rechten Wand (F 9 11) sieht man etwas von der Schriftrolle und Gewandung Leos I., dessen Gestalt Johannes VII. von der Vorderwand der Apsis entfernte und an dieser Stelle mit dem gleichen Text neu malen ließ, und nebenan den Abstieg Christi zur Hölle. Hiervon hat sich mehr erhalten; wir handeln

[1] Daher wurde der Name von meinem Maler nicht kopiert. Er fehlt auch bei Rushforth.

[2] Vgl. Taff. 157—160, welche Beischriften in schwarzer Farbe auf hellem Grund bieten.

[3] Als solche erscheint sie auf der Miniatur des *Menologiums Basilius' II.*, die ihren Martertod durch Enthauptung darstellt (ed. Pio Franchi de' Cavalieri 224).

[4] Von de Grüneisen (*Sainte-Marie-Antique* 100f 220) ist derselbe mit einiger Nachhilfe als vollständiger Pfau abgezeichnet und als „attribut de Ste Barbe" hingestellt worden. Die Nachhilfe zeigt sich besonders in dem Schweif mit den Augen, von dem die Malerei keine Spur aufweist. Außerdem findet sich weder in den lateinischen noch in den griechischen *Märtyrerakten* der hl. Barbara etwas, das jenes „Attribut" rechtfertigen würde.

[5] Nach de Grüneisen (a. a. O. 100) lautet der Name „BARBARA", nach Joseph David (ebd. 511) „S̄C̄Ā BARBARA", nach Vincenzo Federici (ebd. 435 n. 105) „*Βάρβαρα*" (sic) und ist „peinte (scil. légende) en noir sur fond gris".

[6] Es scheint nicht unter der gußeisernen Dachrinne verdeckt zu sein, weil diese ganz in der Ecke befestigt ist.

darüber in dem Kapitel über die Darstellungen aus dem Leben Jesu. Die Mitte der Wand war beiderseits durch eine Nische eingenommen (F 9 10). Die Hinterwand der rechten Nische bewahrt in der oberen Zone, wie es scheint, die Reste einer mit dem Jesuskind zwischen zwei Engeln thronenden Madonna, der ein Papst, also Johannes VII., empfohlen wird. Man erkennt noch den Flügel und etwas von der Gewandung des rechtsseitigen Engels, das rote Kissen des Thrones, etwas von der Purpurgewandung der Madonna und den rechten Fuß des Papstes. Ist die vorgeschlagene Auslegung richtig, so liefert das Bild einen neuen Beleg für die Richtigkeit der Aussage des *Papstbuches*, demzufolge Johannes VII. sich überall durch sein Porträt verewigte, wo er Malereien ausführen ließ[1]. Die untere Zone scheint ornamentale Gegenstände enthalten zu haben. Es ist noch eine grüne Ranke übrig. Auf den beiden Schmalwänden der Nische waren Medaillons mit den Bildnissen von Bischöfen und hervorragenden Heiligen angebracht. Zu unterst rechts blickt uns der große Aszet und Klostergründer *Euthymius* († Ο ΑΓΙΟϹ ЄΥΘΥΜΙΟϹ) entgegen, der einzige, dessen Name fast vollständig erhalten ist. Der Kopf, der noch heute eine große Farbenfrische besitzt, verrät die Hand des Künstlers, welcher die Kirchenlehrer auf der Apsiswand (Taff. 133 207,2) gemalt hat, wie die Buchstaben die gleich schöne Form der Passionstexte (Taf. 155) aufweisen. Es ist daher unbegreiflich, wie man diese Figur mit den Werken Johannes' VII. in Widerspruch bringen und zu den Malereien Hadrians I. (772—795) zählen konnte[2]. Das Medaillon über dem hl. Euthymius dürfte, wie schon andere erkannt haben[3], den großen Basilius darstellen; sein Kopf mit dem langen schwarzen Bart gleicht dem der von Martin I. stammenden Gestalt, deren Persönlichkeit durch die Schriftrolle mit dem langen Text gesichert ist (Taf. 142,2). Als Gegenstück zu Euthymius war auf der linken Schmalseite sein Schüler, der hl. Sabas, gemalt. Von seinem Namen sind noch die Buchstaben ΑϹ übrig. Johannes VII. muß für diese Art Porträts, die „vultus venerabilium patrum", eine besondere Vorliebe gehabt haben; er brachte sie in seiner Grabkapelle an, und in S. Maria Antiqua sahen wir sie schon auf den Wänden des Presbyteriums[4].

Johannes VII. beschäftigte mehrere Maler. Daher erklärt sich die Verschiedenheit des künstlerischen Wertes der einzelnen Bilder. Die besten Künstler waren diejenigen, denen wir die anbetenden Engel, die zum Kreuz sich drängende Menge, die hl. Anna und den hl. Andreas[5] verdanken. Gegenüber diesen Schöpfungen fallen die biblischen Szenen, namentlich die verhältnismäßig gut erhaltene Anbetung der Magier, sehr ab; man hat hier den Eindruck von einer eilig hingeworfenen Kopie einer älteren Vorlage. Keine einzige der sieben Figuren hat Gesichtszüge, die dem gegebenen Moment entsprechen. Besser ist in dieser Hinsicht die Kreuztragung mit der Gruppe der höhnischen Juden. Wie schon einmal hervorgehoben wurde, gelingen den altchristlichen und mittelalterlichen Künstlern

[1] Siehe oben S. 670.
[2] De Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique* 337; Joseph David ebd. 491 f.
[3] Joseph David a. a. O.
[4] Siehe oben S. 674.
[5] Siehe Taff. 155 157 159 f.

Einzelgestalten wegen der größeren auf sie verwendeten Sorgfalt besser als figurenreiche Kompositionen; die Malereien Johannes' VII. liefern dafür einen neuen Beleg.

16. Malereien im Durchgang zur Palatinsrampe.

Die soeben erwähnte Höllenfahrt (Taf. 167, 1) stammt von einem Maler, der im Gegensatz zu andern mehr das zeichnerische Prinzip zur Anwendung brachte. Ein sicheres Beispiel dieses Verfahrens bot sich uns bereits in dem kleinen Medaillon (Taf. 156, 2) und in den von mir freigelegten Gestalten der Apsismalerei (Taf. 141, 3). Vergleichen wir nun jene Höllenfahrt mit derjenigen, welche rechts in dem Durchgang zur Palatinsrampe (B^{16}) gemalt ist (Taf. 168, 2), so finden wir zwischen beiden eine solche Ähnlichkeit, daß wir genötigt sind, sie demselben Künstler zuzuschreiben.

Während diese zweite Höllenfahrt leicht und luftig ist, hat das Gegenstück (B^{15}), die stehende Theotokos mit dem Kind zwischen zwei Engeln[1] und zwei bärtigen Heiligen, infolge der breiten Linien des Faltenwurfs etwas so Schwerfälliges an sich, daß die Versuchung nahe liegt, sie einer späteren Zeit zuzuschreiben. Es ist jedoch wenig wahrscheinlich, daß man die beiden Seitenwände eines kleinen Durchgangs zu verschiedenen Zeiten ausgemalt habe; die größere Wahrscheinlichkeit steht a priori für die Gleichzeitigkeit der Malereien. Auf alle Fälle muß die Darstellung der Madonna vor die Mitte des 8. Jahrhunderts datiert werden. Das verlangt der Stil, welcher im Verhältnis zu den von Theodotus gestifteten Malereien noch gut ist und in manchem, wie z. B. in der Engelsbüste und den Füßen des einen Heiligen, an die Werke Johannes' VII. erinnert. Die Mutter Gottes steht auf einer Fußbank und hält das Kind in ähnlicher Weise wie in der Darstellung, von der wir ein kleines Bruchstück in der Basilika selbst kennen gelernt haben. Leider sind, von den vielen Lücken zu schweigen, die Farben stellenweise sehr abgewetzt. Infolgedessen kann man die Umrisse der Gestalten nicht überall verfolgen. Am meisten beschädigt ist der Stifter, dessen einstiges Vorhandensein nur aus der herabgelassenen Hand des ihn empfehlenden Heiligen links von der Madonna erschlossen werden kann. Von diesem Heiligen sieht man noch die grauen Haare, von dem andern den dunklen Bart. Deshalb ist es wahrscheinlich, daß der Maler die Apostelfürsten darstellen wollte.

§ 6. Malereien des Theodotus.

Fast ein halbes Jahrhundert mußte verstreichen, bis sich jemand fand, welcher die durch den Tod Johannes' VII. unterbrochene Ausmalung der Kirche wieder aufnahm: es war Theodotus, ihr Vorsteher, *dispensator sanctae Mariae quae appellatur Antiqua*[2], wie er sich auf dem Widmungsbilde nennt, bekannter aus der Geschichte als der Onkel und Erzieher des nachmaligen Papstes Hadrian I. Sichere Malereien von ihm befinden sich bloß in der

[1] Der linke Engel ist zerstört; er war, wie der erhaltene, nur als Büste gemalt. [2] Der Wortlaut der Inschrift folgt weiter unten.

links vom Presbyterium gelegenen Kapelle der hll. Quirikus und Julitta (E); mit Hilfe dieser lassen sich aber einige weitere als ihm zugehörig feststellen, welche sämtlich die gemauerten Schranken des Raumes für die Sänger und die des mittleren Schiffes schmücken. Dies ist, nebenbei gesagt, ein günstiges Zeichen für die Datierung der Malereien; denn man sieht, daß Theodotus rationell vorging, indem er von den noch schmucklosen Räumen und Teilen die wichtigsten bedachte.

I. Malereien der Kapelle der hll. Quirikus und Julitta.

Als diese Kapelle ausgemalt wurde, wütete bereits der von Leo dem Isaurier im Jahre 726 entfesselte und von seinen nächsten Nachfolgern beharrlich fortgesetzte Bildersturm. Die Päpste traten mit aller Entschiedenheit für die Bilderverehrung ein und verteidigten sie in Briefen und auf Synoden, wie auch durch das praktische Beispiel, indem sie neue Gemälde anfertigen und alte restaurieren oder neu übermalen ließen oder, wenn es sich um besonders berühmte Tafelbilder handelte, sie mit kostbaren Zieraten beschenkten. Das von den Päpsten gegebene Beispiel wurde natürlich auch von vermögenden Laien nachgeahmt. Die Folge davon war, daß die Wände der Kirchen, die bis dahin leer waren, sich mit Malereien füllten. Auch in dem Inhalt lag ein Protest gegen die Bilderstürmer; denn man wählte mit Vorliebe solche Gegenstände aus, denen der Vernichtungskampf in erster Linie galt und für deren Vorführung sich eine eigene, ständig wiederkehrende Formel ausbildete: wir meinen die Bilder Jesu Christi, der heiligen Jungfrau, der Apostelfürsten und der Märtyrer. Diese Wahl wurde, wie wir jetzt sehen werden, auch für unsere Kapelle getroffen.

1. Darstellungen Jesu Christi, der Madonna, der Apostelfürsten und der Lokalheiligen.

Alle soeben aufgezählten Personen sind auf der Hinterwand dargestellt (E[1]). Dort thront in der Mitte die Himmelskönigin mit ihrem göttlichen Sohn, umgeben von den Apostelfürsten Petrus und Paulus und den Märtyrern Quirikus und Julitta. Da der Großteil der Malereien der Kapelle Szenen aus der Legende dieser beiden Märtyrer veranschaulicht, so ist anzunehmen, daß sie ihnen geweiht war.

Von der Madonnengruppe ist der obere Teil zerstört. Maria war, aus der Gewandung zu schließen, als Königin mit der Krone auf dem Haupt dargestellt; sie hielt in der erhobenen Rechten ein langes, aus Perlen gebildetes Kreuz. Das in goldgelbe Gewänder gekleidete Kind hält die Schriftrolle. Da sämtliche Einzelgestalten mit Beischriften versehen sind, so wird auch die Madonnengruppe die ihrige gehabt haben: wahrscheinlich las man die Bezeichnung MARIA REGINA, wie sie uns demnächst eine nicht viel spätere Malerei bieten wird. Die Beschädigung der Gruppe ist der schlechten Beschaffenheit der Mauer zuzuschreiben, die man vor der ursprünglich tiefer reichenden Nische aufgeführt hatte, um die für das Bild notwendige Höhe zu erlangen.

Die benachbarten Apostelgestalten wurden in die Beschädigung mit hineingezogen. Von Petrus sieht man noch ein kleines Fragment des Nimbus und daneben den Namen scs † PETRVS, von Paulus den kahlen Scheitel mit einem Stück des Nimbus und dem Namen scs † PAVLVS.

Die beiden Lokalheiligen wurden von dem Maler besonders ausgezeichnet, indem sie wie die Gottesmutter ein Trittbrett bekamen. Das des hl. Quirikus (SCS † CVIRICVS) ist noch erhalten, das der hl. Julitta (SCA IVLITTA) ist mit dem unteren Teil der Gestalt, von den Knien abwärts, zerstört. Jener macht mit den erhobenen und seitwärts ausgebreiteten Händen den durch die jahrhundertelange Tradition geheiligten Gestus des Gebetes, der im Mittelalter etwas seltener angewendet wurde, weil man die Märtyrer als solche durch die Krone charakterisieren wollte, sie mit andern Worten so darstellte, wie die hl. Julitta hier erscheint: diese hält in der Rechten das Handkreuz und auf der verhüllten Linken die Krone. Quirikus ist mit den klassischen Gewändern bekleidet; Julitta trägt als Matrone die engärmelige Tunika und darüber die über den Kopf gezogene Palla.

Den Abschluß der Malerei bilden zwei mit dem viereckigen Nimbus ausgestattete Gestalten, also solche, die damals noch am Leben waren: rechts der Stifter Theodotus, links der Papst Zacharias (741—752). Jener fügte zu seinem Namen die Titel hinzu: †[1] ego tHEODOTVS · PRIMO (primicerio) DEFENSORVM ET DISPENSATORE SCE DI| GENETRICIS SENPERQVE BIRGO MARIA · QVI APPELLATVR | ANTIQA. Er trägt auf den mit der Kasel verhüllten Händen das Modell der Kapelle, für deren bildnerische Ausschmückung er aufkam. Der Porträtkopf wurde gesondert gemalt, wahrscheinlich auf Leinwand, und mit Nägeln an der Wand befestigt. Als man den Kopf in einer nicht festzustellenden Zeit mit Gewalt entfernte, riß man auch etwas von den auf den Stuck gemalten Schultern heraus. Durch die Entfernung des aufgehefteten Kopfes wurde darunter der nur in den Umrissen angelegte gemalte Kopf, der vielleicht als Vorarbeit dienen sollte, sichtbar. Tonsur wie Gewandung beweisen, daß der Maler sich den Stifter als Kleriker dachte. Er hat sich jedoch getäuscht: statt des Klerikers kam ein weltlicher Beamter in Betracht. Sein Irrtum war belanglos; denn die Tonsur verschwand unter dem aufgehefteten Porträt und die Gewandung konnte bleiben wie sie war. Bei der Papstgestalt, deren Kopf ursprünglich ebenfalls nur in Umrissen angelegt war, wurde eine neue Mörtelschicht aufgelegt und auf dieser das Porträt a fresco ausgeführt[2]. Daher ist der Kopf noch heute ziemlich gut erhalten, während die auf trockenem Grunde mit weißer Farbe gemalte Beischrift † ZACCHARIAS — PA·|PA fast ganz verschwunden ist. Wir wissen bereits, daß die Papstgestalt als chronologischer Anhaltspunkt zu dienen hat: sie gibt die Zeit an, wann Theodotus Stifter wurde und zu den schon vorhandenen Malereien die noch fehlenden hinzufügte.

[1] Das † dürfte über allen Zweifel erhaben sein.

[2] Über den Grund dieses verschiedenen technischen Verfahrens vgl. oben S. 108 ff und meine *Beiträge zur christlichen Archäologie* in *Röm. Quartalschr.* 1907, 94 ff.

In der Nische über der beschriebenen Reihe von Heiligen ist eine wunderbar erhaltene Kreuzigungsgruppe gemalt, von der wir eine besondere Abbildung geben (Taf. 180). Christus, in ein blaues, mit dem goldgelben Klavus verziertes Kolobium gekleidet, ist mit vier Nägeln an das Kreuz geschlagen und noch am Leben, obwohl ihm LONGINVS bereits die Seite mit der Lanze durchstochen hat und ein mit Blut untermischter Wasserstrahl sich aus der Wunde ergießt. Der Heiland hat den vom Kreuznimbus umgebenen Kopf ein wenig nach links gesenkt und schaut traurig zu seiner heiligen Mutter (S̄C̄A̅ MARIA) hinüber, welche von Schmerz durchdrungen dasteht und die mit der schwarzblauen Palla verhüllten Hände betend zu ihm erhebt. Ihr Gegenstück, der Liebesjünger (S̄C̄S̄ IOHANNIS EVGAGELISTA [sic]), hält in der Linken ein prachtvoll gebundenes Evangelienbuch und macht mit der Rechten den Sprechgestus. In seinem knabenhaft jugendlichen Antlitz ist ein Gemisch von Schmerz und innerlicher Sammlung ausgedrückt. Der Mann neben Johannes reicht das Schilfrohr hinauf mit dem Schwamm, den er in das zu seinen Füßen stehende Gefäß getaucht hat. Bemerkenswert ist, daß er noch keinen Namen hat und abstoßend häßlich ist: mit Knebelbart und spärlichem roten Haar am Hinterkopf. Das Kreuz ist in eine hügelartige Erhöhung eingelassen und mit drei eingerammten Pflöcken befestigt; es trägt eine Tafel von der bekannten klassischen Form und mit folgender Inschrift: † I̅C̅ O ΝΑΖΩΡΑΙΟC | O ΒΑCΙΛЄΥC ΤΩΝ Ι|ΟΥΔΑΙΩΝ. An dem schwarzen Himmel sieht man links die rote Sonnenscheibe mit eingezeichnetem Gesicht, rechts die silberweiße Mondsichel; beide Gestirne entsenden Strahlen auf das Haupt des Erlösers. Der Sonnenkopf wurde bisher nicht beachtet; es ist das erstemal, daß er in der christlichen Kunst erscheint. Im Hintergrund türmen sich Berge auf, deren Farbe von den beiden Gestirnen beeinflußt ist[1]: links unter der Sonne ein roter, rechts unter der Mondsichel zunächst ein grüner mit vielen weißen Reflexen, dann ein gelber mit nur einer belichteten Stelle und zu vorderst ein grauer, der ganz im Schatten liegt. Der Horizont ist blau[2].

Auf der Vorderwand der Nische war zu beiden Seiten eine Nachahmung von bunter Marmorbekleidung gemalt. Die geringen Reste lassen darauf schließen, daß sie ein geometrisches Muster mit vier Feldern und einer runden Platte in der Mitte bot[3].

2. Darstellungen aus der Legende der hll. Quirikus und Julitta.

Die Legende der hll. Quirikus und Julitta war in acht Bildern veranschaulicht, von denen das dritte fast ganz zerstört ist und das erste, sechste und achte zwei verschiedene Vorkommnisse vereinigen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß wir nicht Originalkompositionen, sondern Wiederholungen von älteren Darstellungen vor uns haben. Der Künstler, der die

[1] Die richtige Erklärung dieses koloristischen Vorgehens des Künstlers gibt schon Dante Vaglieri, *Gli scavi recenti sul Foro Romano*, in *Bullettino comunale* 1903, 214.

[2] Auf de Grüneisens farbiger Kopie (*Sainte-Marie-Antique* Taf. XXXIX) ist auch nicht eine einzige Farbe, die getroffen wäre, von der Unähnlichkeit der Gesichter gar nicht zu reden.

[3] Statt der Felder die vier Evangelisten anzunehmen, verbietet die Art der Einrahmung, welche bei allen Bildern der Kapelle die gleiche ist und in einer schwarzen Borte mit weißer Leiste besteht.

ursprünglichen Bilder schuf, benutzte, wie schon Rushforth[1] und Fogolari[2] nachwiesen, hauptsächlich jene Märtyrerakten, welche ihres fabelhaften Inhaltes wegen von dem hl. Gelasius (492—496) als von einem „Häretiker" stammend verurteilt wurden und deren Lesung in der römischen Kirche verpönt war[3]. Die Märtyrerakten überlebten jedoch ihre Verurteilung und nach etwa 250 Jahren kamen sie in unserer Kapelle in voller Kraft zur bildlichen Darstellung. Die Bollandisten haben sie nach der Handschrift eines westfälischen Klosters als *Acta apocrypha* veröffentlicht[4]. Zwei ausgenommen — die Marter mit der glühenden Pfanne und der Tod des hl. Quirikus —, finden darin alle Szenen ihre Erklärung; jene ist in andern Handschriften derselben *Akten* erwähnt, und diese lehnt sich an die Erzählung an, wie sie in dem Brief des Bischofs Theodor von Ikonium vorliegt[5]. Letzterer zufolge flüchtete sich Julitta, eine vornehme Dame aus Ikonium in Cilicien, mit ihrem dreijährigen Kind Quirikus und zwei Mägden in der Verfolgung des Diokletian nach Tarsus, wo sie dem grausamen Präses Alexander in die Hände fiel. Da sie den Göttern nicht opfern wollte, ließ er sie nach vielen Martern enthaupten, nachdem er dem Knaben, der seine Liebkosungen, wie begreiflich, sehr unsanft erwiderte, den Kopf an der Stufe seines Sitzes zerschellt hatte. Dieser Erzählung also entnahm der Künstler das Wesentliche für die Darstellung des Todes des hl. Quirikus, aber nur dieses. Für alles andere hielt er sich an die *Akten*. Doch ging er hier sehr selbständig vor und legte sich die Ereignisse nach seinem Bedarf zurecht. Zum Glück erläuterte er die Szenen nicht bloß durch Inschriften, sondern auch durch die Namen der Hauptpersonen.

Das erste Bild (E 7) zerfällt in zwei Teile (Taf. 166, 1). Zu oberst sieht man rechts das bekannte Schema einer Stadt und daneben eine in ockerfarbene Kleider gehüllte Frauengestalt, welche der Stadt den Rücken gewendet, also deren Tore verlassen hat: ohne Zweifel Julitta auf ihrer Flucht vor dem Präses Alexander. Die fragmentarische Inschrift mag demnach † VBI $\overline{\text{SCA}}$ Iulitta fugiens (?) ducitur ad preSIDEM gelautet haben. Unten ist die Hauptdarstellung: Julitta vor dem Präses, welcher auf einem um zwei Stufen erhöhten Stuhl zu Gericht sitzt und von zwei Leibwächtern begleitet ist. Hinter diesen erhebt sich, als Gegenstück zu dem Stadtschema, ein schmaler Bau mit einer Apsis. Julitta steht zwischen zwei Soldaten, welche sie vorgeführt haben. Sie trägt dieselbe Gewandung wie oben und hat die Rechte zum Präses ausgestreckt. Der Künstler hat sie also in dem Augenblick aufgefaßt, wo sie dem Richter, der sie zum Opfern bewegen will, einen sonderbaren Vorschlag macht, nämlich einen dreijährigen Knaben aus der Stadt zu holen, um von diesem zu hören, wem geopfert werden müsse[6]. Die Malerei ist sehr verblaßt und abgewetzt. Trotzdem kann man erkennen, daß im Hintergrund zu oberst durch eine dunkelblaue Schicht der Himmel und unter diesem durch eine hellere der Horizont angedeutet war. So sah man es auch auf den meisten übrigen Bildern.

[1] *S. Maria Antiqua* 46 ff.

[2] *La leggenda del martirio dei Santi Quirico e Giulitta in S. Maria Antiqua*, in *Bullett. della Soc. Filol. Rom.* 1902, 14 ff.

[3] Jaffé-Kaltenbrunner, *Reg.* n. 700.

[4] *Acta SS.* Iun. III 28–33.

[5] Ruinart, *Acta martyrum sincera* (ed. Ratisb.) 504.

[6] *Acta SS.* Iun. III 29.

Der Vorschlag der Heiligen wird angenommen. Die Soldaten finden nach langem Suchen einen dreijährigen Knaben mit Namen Quirikus — Julittas Sohn — und führen ihn zum Präses. Dieses ist der Inhalt des zweiten Bildes. Der Knabe (SCS CVRICVS) erscheint zwischen zwei Soldaten, angetan mit einer blauen Tunika. Der Soldat zur Linken hat ihn bei der Hand gefaßt und führt ihn in ein Haus, in dessen geöffneter Tür PRESIDE geschrieben ist und dem ein ähnliches Haus gegenübersteht. Die Inschrift, welche bald nach der Entdeckung sehr stark verblaßte, konnte Rushforth wie folgt entziffern: † ubi scs CVIRICVS A MILITIBVS DVCITVR[1].

Von dem dritten Bild ist nur ein kleines Bruchstück übrig: etwas von einem Kopf, darüber die Buchstaben SCs, und von der Inschrift die Worte: † VBI SCS CVIRICVS. Allem Anschein nach bekannte hier der Knabe seinen Glauben an Christus; die von Rushforth vorgeschlagene Ergänzung: . . . *Christianum se confitetur*[2], kann demnach wohl stimmen.

Der Präses will den Heiligen durch Schmeicheleien und allerlei Versprechungen zum Opfern bringen, erreicht aber das Gegenteil, worauf er ihm jene Prügelstrafe verordnet, welche die Schullehrer von jeher und bis in unsere Zeiten hinein, bald mehr bald weniger streng, an ihren widerspenstigen Schülern zu vollziehen pflegen: „(praeses puerum) catomis caedi iussit", heißt es in den *Akten*[3]. Diese Szene hat auch unser Künstler vergegenwärtigt (Taf. 186, E[8]). Das Bild weist leider wieder große Lücken auf. Namentlich der heilige Knabe ist schwer und nur mit Hilfe der Beischrift SCS CVIRICuS zu erkennen. Der rechts stehende Scherge, der ihn in den Armen hält, hat ihm das Kleid in die Höhe gehoben und bietet den entblößten Körperteil dem zweiten Schergen zum Schlagen dar; dieser schwingt in der Rechten eine lederne Peitsche zum Hiebe. Links zu äußerst sitzt der Präses, von dessen Gestalt sich bloß der Kopf und die zum Gestus des Befehls ausgestreckte rechte Hand erhalten haben. Die Inschrift ist dagegen ganz: † VBI · SCS CVIRICVS · CATOMVLEBATVS EST. Hinter den Gestalten erhebt sich eine Mauer, die mit zwei Zinnen und einem Turm versehen ist. Diesem Turm wird in dem zerstörten Teil ein ähnlicher entsprochen haben.

Auf dem nächsten Bilde erscheint auch die Mutter (SCA IVLITTA). Sie hat hier und in den folgenden Szenen die Palla abgelegt, so daß ihre weißgraue Haube sichtbar ist. Vor ihr steht der Sohn mit bloßen Füßen und nur mit der Tunika bekleidet. Er macht mit der Rechten den Sprechgestus, auf den hier ein besonderes Gewicht zu legen ist; denn aus der Inschrift erfahren wir, daß *der hl. Quirikus mit abgeschnittener Zunge zum Präses redet:* † VBI · SCS · CVIRICVS · LINGVA · ISCISSA · LOQVIT | AT PRESIDEM. Der mit der Chlamys bekleidete lockige Mann, welcher mit der Rechten auf Quirikus hinweist, ist der Arzt, der auf Befehl des PRESEs ALEXanDer dem Knaben die Zunge abschnitt und sich nun verteidigt, da der Heilige trotzdem sprechen kann. Der links zu äußerst stehende bartlose Mann ist wohl der Diener, den der Präses kommen ließ, um den Arzt

[1] *S. Maria Antiqua* 46. [2] A. a. O. [3] *Acta SS.* Iun. III 29.

zu züchtigen, weil er den Auftrag nicht richtig ausgeführt habe. Quirikus redete „mit Hilfe Gottes", „divina virtute", wie es in den *Akten* heißt[1].

Nun läßt Alexander einen Kessel mit Pech, Wachs und Werg anfüllen und anzünden, um in diesem Höllengebräu Mutter und Sohn zu verbrennen. Julitta entsetzt sich und ist dem Abfall nahe; aber der Sohn betet für sie. Sie überwindet ihre Schwäche und beide steigen in den Kessel[2]. Von der Darstellung dieses Vorgangs ist nur wenig übrig: die Fußbank vom Stuhl des Präses und die Hälfte des Kessels, aus welchem die hl. Julitta mit dem beschädigten Oberkörper herausragt; neben ihr war Quirikus, von dem nur noch der linke Ellenbogen erhalten ist. Die beiden Gestalten hatten eine völlige Gleichheit mit den fast ganz unversehrten, welche darüber gemalt sind. Die verstümmelte Inschrift läßt sich mit Hilfe einer bald zu erwähnenden andern mit Sicherheit ergänzen: † ubi scs CVIRICVS CVM MATRE sua in cacabum missi sunt.

In den *Akten* ist auch die Rede von einem Kerker, in welchen die Heiligen geworfen wurden; dort betet namentlich der Knabe, um von dem Teufel, der ihm die Krone des Martyriums entreißen will, nicht überwunden zu werden[3]. Der Künstler brachte dieses in sehr vereinfachter Form zur Darstellung, indem er auf demselben Bild über dem Kessel Mutter und Sohn betend und aus dem „Kerker" herausschauend vorführte. In der Ecke daneben malte er das Himmelssegment, aus welchem Strahlen auf die Heiligen in beiden Szenen hervorbrechen. Dadurch wollte er den göttlichen Beistand ausdrücken.

An die Kerkerszene reiht sich auf der Wand gegenüber (E 3) die Marter mit der glühenden *Pfanne* an, auf welche *der hl. Quirikus und seine Mutter gelegt wurden,* † VBI · $\overline{\text{SCS}}$ · CVIRICVS · CVM MATRE SVAM · | IN SARTAGINE · MISSI SVNT (Taf. 187). Beide sind nur mit dem Lendentuch, Julitta außerdem noch mit der Haube bekleidet und liegen auf einer viereckigen, mit einem langen Griff versehenen riesigen „Pfanne". Von den zwei Schergen schürt der eine das Feuer, der andere rückt die Pfanne zurecht. Die Heiligen werden von der Glut nicht berührt; denn der Heiland selbst ist in Begleitung von zwei Engeln vom Himmel herabgekommen, um die beiden Streiter zu ermutigen; seine Rechte entsendet Strahlen auf sie.

Die hl. Julitta tritt jetzt vom Schauplatz zurück. Nachdem der Künstler sich entschlossen hatte, das Martyrium des hl. Quirikus nach der Tradition, nicht nach den *Akten* zu schildern, konnte er sie nicht mehr unterbringen, weil ihr Martyrium dem des Sohnes vorausging. Zuvor führte er jedoch noch das Wunder mit den Nägeln vor, aber mit einiger Änderung, indem er den *Akten* wieder nur das Wesentliche entnahm[4]. Zwei Schergen sind daran, in den Körper des Heiligen *Nägel einzuschlagen,* der eine in den Kopf, der andere in die linke Schulter[5]. Die erläuternde Inschrift lautet: † VBI $\overline{\text{SCS}}$ CVIRICVS ACVTIBVs | CONFICTVS EsT. Der Präses höhnte den Heiligen: „Wenn du", sagte er, „einen sichern Gott hast, so möge er dich aus meinen Händen befreien". „Allsogleich stieg

[1] A. a. O. 32. [2] Ebd. [3] A. a. O. 29. [4] Ebd. n. 31. [5] Wohl unter dem Einfluß der Akten hat de Grüneisen (*Sainte-Marie-Antique* 131), im Widerspruch mit seiner eigenen Tafel (XXXIV, 3), hier drei, nicht zwei Schergen gesehen.

ein Engel des Herrn vom Himmel herab, zog ihm die eingeschlagenen Nägel heraus und schleuderte den Präses von dem hohen Sitz zu Boden."[1] Dementsprechend läßt sich auf dem Bild ein *Engel* (ANGELVS) aus dem Himmelssegment hernieder und sendet Strahlen auf den Heiligen. Die Nägel werden nun auf den *Präses* (PRESIDE) geworfen: der eine dringt ihm in die rechte Schulter, der andere in den Kopf; beiden Wunden entströmt Blut. Der Präses wird indes von dem Engel nicht vom Stuhl heruntergeworfen, sondern bleibt ruhig sitzen und ändert seinen Sinn nicht. Er befiehlt, daß *der hl. Quirikus auf dem Boden zerschellt werde:* ein langer, dünnbeiniger Scherge hat den Knaben am rechten Bein in die Höhe gehoben und ist im Begriff, ihn an einer zu dem Zweck geschaffenen grünen Erhöhung zu zerschmettern. Die Inschrift wird demnach † VBI SCS · CVIRICVS · IN terram illisus est gelautet haben[2].

Der Sockel der Wände mit den geschilderten Malereien enthält die im 8. Jahrhundert so sehr beliebte Teppichimitation mit dem schon aus der Kapelle der Ärzte bekannten Muster.

3. Stifterbilder.

Die Hauptdarstellung des Stifters befand sich, wie wir gesehen haben, auf der Hinterwand. Dort hielt Theodotus das Modell der Kapelle auf seinen Händen und bot es dem mit der jungfräulichen Mutter thronenden Heiland und den hll. Quirikus und Julitta an; dort war sein Porträtkopf mit Nägeln an der a fresco gemalten Gestalt befestigt. Dieses eine Bild genügte ihm jedoch nicht. Er wollte seiner Verehrung und Liebe zu den genannten heiligen Personen noch in besonderer Weise Ausdruck verleihen, und nicht bloß sich selbst, sondern auch seine ganze Familie ihnen empfehlen. Daher ließ er sich noch zweimal darstellen. Das eine Bild an der Eingangswand (E[5]) zeigt ihn zu den Füßen der beiden Lokalheiligen kniend und zwei brennende Kerzen opfernd (Taf. 184). Es ist namentlich wertvoll, weil es uns sein Porträt in einem sehr guten Zustand überliefert hat. Theodotus war im besten Mannesalter, als er sich malen ließ. Sein Gesicht ist nicht schön, aber ausdrucksvoll: er hat große, weit geöffnete Augen, lange Nase, hohe, in Falten gelegte Stirn, kurzen Bart und spärliches, dunkelbraunes Haar, das unter die Ohren reicht und nach vorn gekämmt ist. Dieses Porträt entschädigt uns für den Verlust der beiden andern; denn es wurde zweifelsohne nach dem des Hauptbildes kopiert, wird also die Züge des Stifters wohl getreu wiedergeben. Die Gestalten der zwei Heiligen sind beschädigt. Von Julitta fehlt fast die Hälfte. Wie der erhobene rechte Arm beweist, stand sie als Orante da, während Quirikus, von dem nur der Kopf beschädigt ist, in der Rechten das Handkreuz und auf der verhüllten Linken die Krone hält. Die Heiligen haben also ihre Rollen gewechselt; denn auf dem Hauptbild sahen wir Quirikus beten und Julitta Kreuz und Krone halten[3]. Dies beweist, daß die Dekoration

[1] A. a. O. 31.

[2] Rushforth, *S. Maria Antiqua* 49.

[3] Die frommen Betrachtungen, welche de Grüneisen (*Sainte-Marie-Antique* 117 133) an die Gestalt des betenden Quirikus knüpft, verlieren dadurch ihren Halt, daß er übersehen hat, daß Julitta ebenfalls als Betende abgebildet war.

der Kapelle auf einer einheitlichen Idee beruht. Daher kann zwischen den von Theodotus hinzugefügten Malereien und denen, die bereits vorhanden waren, kein großer zeitlicher Abstand angenommen werden: es kann sich um Monate, höchstens um einige Jahre handeln.

Auf dem zweiten Bild (E 4) erscheint der Stifter mit seiner Familie zu beiden Seiten der stehenden Theotokos (Taf. 183). Leider ist von ihm und seiner Frau bloß die untere Hälfte übrig. Doch kann man noch sehen, daß er zwei Kerzen opferte. Dasselbe muß also auch von ihr angenommen werden. Sie waren nach der Mitte zu gewendet, wo Maria mit dem Kind auf einem Trittbrett stand; Theodotus hatte zu seiner Linken den Sohn, sie zu ihrer Rechten die Tochter. Wie die Kinder, so waren selbstverständlich auch die Eltern als Lebende durch den viereckigen Nimbus ausgezeichnet. Der Knabe ist fast ganz erhalten. Er hat ein altes Gesicht, dem bloß der Bart fehlt, um als der Vater gelten zu können. Die Haare sind auf der faltenreichen Stirn gradlinig abgeschnitten und reichen hinten bis zum Nacken. Seine Gestalt ist in voller Vorderansicht gegeben, die Hände zum Gestus des Flehens seitwärts zur Theotokos ausgestreckt. Er trägt eine dunkelbraune, gegürtete Tunika, die bis unter die Knie reicht und unter dem Gürtel offen ist, so daß die weiße „tunica interior" zum Vorschein kommt. Die Schuhe und Strümpfe sind nicht voneinander geschieden und bilden ein Ganzes; sie sind von derselben Farbe wie das Obergewand. Von dem Gürtel hängen drei Zierstücke berlockartig herab. Bei der Tochter, von deren Kopf fast zwei Drittel zusammen mit dem Stuck fehlen, ist es dem Künstler gelungen, ein jugendlich frisches und schönes Gesicht zu malen: wir haben ein wirkliches Kind vor uns. Durch die Tracht sodann verrät sich die Figur als das Kind reicher Eltern: sie hat gelbe Schuhe, eine dunkelgelbe, in der Kniegegend mit purpurnen Segmenten von quadratischer Form verzierte Tunika und darüber die Lacerna, die mit Fransen und einem kreisförmigen Muster mit eingezeichneten Sternen und Rosetten verziert und auf der Brust mit einer durch die Hand fast verdeckten Schnalle zusammengehalten ist. Von dieser hängt eine Kette herab, die in einen Halbmond und ein Kugelornament endigt. An den Ohren hat sie große Reifen mit drei Gehängen und um den Hals ein Band von Perlen und ein anderes von Edelsteinen. Sehr elegant und eigenartig ist der Gestus ihrer Hände: sie hat die Linke geöffnet und mit der Innenfläche nach auswärts gekehrt, und in der Rechten hält sie eine Rose. Letzteres, dem gewöhnlichen Leben entlehnte Motiv ist uralt und war besonders in der griechischen Kunst beliebt, wo es sich selbst in die Poesie Eingang verschafft hat. In der römischen Kunst findet es sich z. B. an der archaistisch gemalten Venus aus der Casa della Farnesina[1]. Wir sehen es ferner an der bekannten Frauengestalt des Diptychons von Monza. Wahrscheinlich hat es hier eine religiös-symbolische Bedeutung.

Sehr reich war natürlich auch die Gewandung der Frau. Das meiste davon ist jedoch zerstört; von der Palla ist nur der befranste Zipfel, der von dem linken Arm herunterhing, übrig. Die Madonna sodann trug ockerfarbene Schuhe und graublaue Tunika und Palla;

[1] Jetzt im Thermenmuseum.

letztere war mit weißen Fransen und am Saum mit drei weißen Litzen verziert. Am Daumen ihrer linken Hand hing eine befranste, weiße Mappula, die zu einem Streifen gefaltet war. Das Jesuskind endlich hatte Sandalen und die klassischen Gewänder, von denen man aber nur den äußersten Saum der hochroten, gelb eingefaßten Tunika sieht.

Die Hintergründe der drei Stifterbilder stehen untereinander in enger Beziehung. Derjenige des Hauptbildes besteht in einer Wand, welche abwechselnd in grüne und rote Felder eingeteilt ist, den Gestalten bis zur Brusthöhe reicht und mit einer gelben, profilierten Leiste abschließt. Von diesen Feldern hat man für das Familienbild ein grünes, für das des Theodotus ein rotes verwendet. Hierin offenbart sich also wieder die einheitliche Idee der Gesamtdekoration.

4. Darstellung von unbekannten Märtyrern.

Auf der Eingangswand sind links vom Eintretenden (E[6]) vier Gestalten von Märtyrern: eine Matrone, zwei Jungfrauen und ein mit der langen Chlamys bekleideter Soldat oder Beamter gemalt. Daß der Künstler an bestimmte Märtyrer dachte, ergibt sich daraus, daß er ihnen die Namen in der üblichen Weise beigeschrieben hat. Die Namen wurden jedoch bis auf einen, † $\overline{\text{SCS}}$ ARMENTISE, mit Absicht unleserlich gemacht oder ganz beseitigt und durch die in die obere Leiste geschriebenen Worte: martyRIS · QVORVM NOMINA · $\overline{\text{DS}}$ · SCET, *Märtyrer, deren Namen Gott kennt*[1], ersetzt. Es liegt hier also wieder irgend ein Irrtum vor, den der Maler in der Verteilung der Namen begangen hatte. Daher ist es bedenklich, in den Gestalten etwas mehr als nur *Gott bekannte Märtyrer* erkennen zu wollen. Trotzdem suchte in der letzten Monographie über S. Maria Antiqua Joseph David diese sonderbare Bezeichnung zu erklären[2]: Armentise sei Artemius, der Herzog von Ägypten, der auf Befehl Julians des Abtrünnigen in Antiochien enthauptet wurde, und die Frau mit den zwei Unverschleierten stelle die im Altertum berühmte Mutter mit den beiden Töchtern dar, welche in der Verfolgung des Diokletian aus Antiochien flohen, aber ergriffen wurden und der Entehrung sich durch freiwilligen Tod in den Wellen entzogen[3].

Die erste Identifizierung möchten wir a limine abweisen; Artemius war Arianer und hat sich als gefügiges Werkzeug Konstantius' II. namentlich in der Bekämpfung des hl. Athanasius traurige Verdienste erworben. Empfahl eine solche Vergangenheit Artemius wenig dazu, in einer Kirche Roms, wo das Andenken an den großen Verteidiger der Gottheit Christi stets hoch gefeiert wurde, als Märtyrer im Bilde zu vergegenwärtigen, so ist auch die Art und Weise, wie David den Namen ARMENTISE in ARTEMIVS verwandelt, nicht einwandfrei, da er Konjekturen von Surius und Baronius für verschiedene Lesarten von Handschriften hält. Da hat die Erklärung von Pio Franchi de' Cavalieri viel mehr für sich,

[1] Prudentius (*Peristeph.* 11, 7ff: Migne, *PL* 60, 533) sah in den Katakomben Massengräber von Märtyrern, eines mit „sechzig", „deren Namen Christus allein bekannt waren": „Sexaginta illic defossas mole sub una Relliquias memini me didicisse hominum: Quorum solus habet comperta vocabula Christus."

[2] In de Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique* 486f.

[3] Euseb., *H. E.* 8, 12, 3f, ed. Schwartz 768. Ruinart, *Acta martyrum sincera* (ed. Ratisb.) 352.

welcher in dem fraglichen Namen ARMENTISE mit Umstellung der beiden letzten Silben eine Form für ARMENITES sieht[1]. Derartige Umstellungen waren damals üblich; eine der gewöhnlichsten, SET für EST, werden wir später antreffen. Armenites ist zwar kein Name eines bekannten Märtyrers, aber doch wenigstens ein wirklicher Name. Die Identifizierung der weiblichen Gestalten besticht auf den ersten Blick. Bei einigem Nachdenken erhebt sich jedoch eine ernste Schwierigkeit. Um die Mitte des 8. Jahrhunderts, der Zeit der Malereien, waren die Namen Domnina, Berenice und Prosdoce für jene drei Märtyrinnen längst eingebürgert, daher auch dem Maler bekannt. Man begreift also nicht, warum derselbe sich jenes unbestimmten Ausdrucks bedient haben sollte. Die vorgeschlagene Deutung ist auch deshalb nicht annehmbar, weil die vier Märtyrer allem Anscheine nach irgendwie zusammengehörten. Würde es sich um jene Mutter mit den zwei Töchtern handeln, so hätte sie der Künstler um so weniger durch eine männliche Gestalt getrennt, als die hll. Chrysostomus und Ambrosius mit Nachdruck hervorheben, daß die Mutter die beiden Töchter bei den Händen faßte und so mit ihnen vereinigt in das Flußbett ging: . . . „consertis manibus tamquam choros ducerent in medium progrediuntur alveum", sagt der letztere[2]. Unter solchen Umständen empfiehlt es sich, dem fraglichen Ausdruck seine Bedeutung zu lassen und nicht zu vergessen, daß der Künstler in der Verteilung der Namen sich geirrt hatte.

II. Vereinzelte Darstellungen aus dem Alten Testament im Hauptschiff der Kirche.

Auf den gemauerten Schranken der „schola cantorum" waren nach mutmaßlicher Schätzung zehn Darstellungen, sechs auf den Längs- und vier auf den Schmalseiten, gemalt. Hiervon haben sich drei ganz oder soweit erhalten, daß man sie mit Sicherheit deuten kann: Davids Sieg über Goliath; der kranke König Ezechias, dem Gott auf Bitten des Propheten Isaias das Leben verlängert; und Judith mit dem Haupte des Holofernes; also lauter alttestamentliche Gegenstände (Taff. 178, 3 161, 1). Da das Stück des Schlachtenbildes, das auf den Schranken des Mittelschiffs gemalt war (Taf. 178, 2), auf die gleiche Quelle hinweist, so ist dieselbe Herkunft auch für den Rest der Malerei im benachbarten Felde anzunehmen (Taf. 178, 1).

1. Davids Sieg über Goliath.

Dem Presbyterium zunächst ist David, der Überwinder Goliaths, gemalt (B 4). Die Komposition beschränkt sich auf die beiden Gestalten. David, dem nur der Kopf fehlt, ist mit dem rechten Fuß auf Goliath getreten, zum Zeichen, daß er ihn besiegt hat. Er trägt als Hirte einen Stab, ist barfuß und mit der Tunika und einer weit abfliegenden Chlamys bekleidet. Goliath liegt der Länge nach am Boden; er hat wie immer die Tracht eines Kriegers, die aber hier sehr summarisch angegeben ist. Der Künstler hat es noch nicht über sich gebracht, dem Sieger den Kopf des Besiegten in die Hand zu geben; dieses geschieht erst in viel späterer Zeit. Im Widerspruch mit dem Wortlaut der Heiligen Schrift

[1] Nach mündlicher Mitteilung. [2] *De virgg.* 3, 7, 35, ed. Baller. 4, 234.

übertrifft David den Goliath an Körperlänge; daher war es notwendig, die Gestalten mit Namen zu versehen. Nur derjenige des *Goliath* hat sich erhalten. Der Boden ist eigentümlich gewellt, ein Detail, das wohl die meisten von den übrigen Darstellungen aufgewiesen haben und dem wir noch auf älteren wie auf späteren Monumenten begegnen werden. Die zwei grünen Berge, die sich hinter David zu beiden Seiten eines schmalen Talgrundes auftürmen, erinnern an diejenigen der Kreuzigungsgruppe in der Kapelle der hll. Quirikus und Julitta. Am Fuße derselben wachsen rote Blumen, welche wie Tulpen auf langen, blätterlosen Stielen sitzen; sie sind eine der gewöhnlichsten Zugaben auf landschaftlichen Bildern.

2. König Ezechias mit dem Propheten Isaias.

Das Nachbarfeld (B 5) zeigt uns den *König Ezechias* († HEZECIAS REX ⸗) auf dem Krankenbett, mit dem Diadem auf dem Haupt und ganz in die Chlamys mit perlenbesticktem Tablion eingehüllt. Am Fuße des Bettes steht der *Prophet Isaias* († IsAIAS propHETA), bärtig und in der Gewandung der heiligen Gestalten; er hält in der Linken die Schriftrolle und macht mit der erhobenen Rechten den Sprechgestus, dem König die Worte zurufend: † DISPONE DOMVI TVAe | QVIA MORIERIS ⸗, *Bestelle dein Haus, denn du wirst sterben.* „Da kehrte Ezechias sein Angesicht zur Wand und bat den Herrn" unter Tränen um Genesung. Seine Bitte wird erhört; durch denselben Mund, der ihm die schreckliche Nachricht vom Sterben brachte, erfährt er, daß Gott ihm das Leben um fünfzehn Jahre verlängere[1]. Der Maler zeigt die Wirkung der ersten Worte des Propheten: der König wendet diesem den Rücken und schaut nach der entgegengesetzten Seite; hinter dem Bett steht ein Diener und ist eifrig daran, dem Kranken mit dem Wedel kühle Luft zuzufächeln. Der Boden, auf dem das Bett und Isaias stehen, ist gelb; dann kommt eine grüne Ebene, über welcher sich der in einem hellen Blau gehaltene Horizont und der dunkelblaue Himmel erheben. So war es wohl auch bei den übrigen Darstellungen, wie man an dem Bilde von Davids Kampf sehen kann. Die Umrahmung ist die gleiche wie in der Kapelle der hll. Quirikus und Julitta, ein für die Datierung nicht unerhebliches Moment.

Zwischen den zwei beschriebenen Szenen und auch links von der ersten ist eine beiderseits von einer schwarzen Borte eingefaßte Reihung von sich schneidenden Kreisen, die wir schon in der Kapelle der heiligen Ärzte beobachtet haben. Das schmale Feld neben der zweiten Szene bietet eine Nachahmung von Marmorbekleidung.

3. Bruchstück eines Schlachtenbildes.

Von einem Schlachtenbild (Taf. 178, 2; B 19) hat sich ein in antike Kriegerrüstung gekleideter Reiter erhalten, welcher die Hauptfigur zu sein scheint; er setzt auf einem Schimmel über einen Toten hinweg, der neben dem Rad einer Biga liegt. Wenn man das Bruchstück mit den musivischen Darstellungen Josues, namentlich mit der auf Taf. 27, vergleicht, ist man

[1] 4 *Kg* 20, 1 ff.

geneigt, diesen Helden auch hier zu erkennen. Die Deutung empfiehlt sich besonders dadurch, daß Josue eines der gefeiertsten Vorbilder Christi war[1]. In dem zerstörten Teil war vielleicht, wie auf der oben (Fig. 171, S. 469) abgedruckten Miniatur, die Höhle gemalt, in welche sich die fünf besiegten Könige flüchteten.

4. Judith mit dem Haupt des Holofernes.

In der Art und Weise, wie der Künstler die etwas umständliche Geschichte von der Enthauptung des Holofernes zur Darstellung brachte, offenbart sich die schon so oft hervorgehobene Klarheit und bündige Kürze der altchristlichen Kompositionen. Man darf, wegen der frühen Zeit, natürlich nicht den Akt des Enthauptens erwarten; denn die drei schon behandelten Malereien und die noch zu behandelnde fünfte berechtigen uns zur Annahme, daß die ursprüngliche Komposition im 4. Jahrhundert entworfen wurde, also zu einer Zeit, wo die christliche Monumentalkunst Roms blutige Szenen zu vermeiden pflegte. Unser Künstler hat denn auch die Enthauptung, wie wir jetzt sehen werden, nur indirekt und durch Worte angedeutet (B[10]). Links malte er die Stadt bethVLIA, d. h. die mit Zinnen und Türmen versehene Stadtmauer, und darin Ozias und die Ältesten, wie sie auf die Rückkehr Judiths warten, die mit ihrer Magd hinausgezogen ist, um die Heldentat zu vollbringen[2]. Außerhalb des Tores stehen rechts zwei Zelte mit davor hockenden Wachtposten; links, in abgewendeter Richtung, sind zwei nur in der unteren Hälfte erhaltene Frauengestalten, von denen die erste reich geschmückte Gewänder hat: also Judith und ihre Magd, die nach vollbrachter Tat mit ihrer Beute zum Stadttor von Bethulia zurückgekehrt sind und um Einlaß bitten[3].



Fig. 300. Judiths Heldentat.

[1] Für weniger zutreffend halte ich Joseph Davids Hinweis (bei de Grüneisen *Sainte-Marie-Antique* 489) auf das Schlachtenbild Abrahams des *Cod. vat. graec.* 747 fol. 35v, weil es sich hier nicht um einen zusammenhängenden Zyklus, sondern um eine vereinzelte Szene handelt.

[2] *Judith* 10, 5f. [3] *Judith* 13, 12ff.

Die Deutung läßt keinen Zweifel zu; denn auf dem rechten Eckturm liest man CAPYT (sic) Olofernis. So hat der Künstler es verstanden, aus den verschiedenen Momenten, die in der Geschichte der Enthauptung zu berücksichtigen waren, die bezeichnendsten herauszuheben und zu einem so klaren Bilde zu vereinigen, daß es auch ohne die Beischriften jedem verständlich gewesen wäre.

Von der Heldentat Judiths besitzen wir auch eine griechische bildliche Darstellung in der Miniatur des vatikanischen *Cod. reg. gr.* 1 (fol. 383) aus dem 10. Jahrhundert (Fig. 300)[1]. Sie ist ausführlicher als das Fresko. Zu oberst erhebt sich auf einer Anhöhe die von den Assyriern belagerte Stadt (Η ΠΟΛΙC ΒΕΘΟΥΛΟΥΑ) mit mehreren Gebäulichkeiten und fünf über die Mauern sich hinauslehnenden Bürgern. Etwas tiefer schreiten Judith und die barfüßige Magd mit dem Schultersack dahin, geleitet von einem jungen Mann, welcher Judith bei der Hand gefaßt hat. Hart daneben führt Judith mühselig die Enthauptung aus, indem sie dem betrunkenen und in voller Gewandung auf dem Bett liegenden Feldherrn den Kopf buchstäblich absäbelt[2]. Zu unterst stehen sich die beiden Heere kampfbereit gegenüber, was dem biblischen Bericht wenig entspricht, wo von der wilden Flucht der Assyrier nach der Enthauptung ihres Feldherrn die Rede ist. Die Gruppen selbst sind, wie schon andere bemerkt haben[3], im antiken Geist empfunden und wohl nach alten Vorlagen kopiert. Prächtig und sehr naturgetreu ist auch die Gestalt der Magd. Die Hauptsache, die Enthauptung, zeigt aber wieder den großen Unterschied zwischen der römischen und der griechischen Kompositionsweise: dort wird das Gräßliche möglichst umgangen, hier nach Möglichkeit gesteigert.

Als unser Fresko ausgegraben wurde, war es noch von einer ungewöhnlich großen Farbenfrische. Später mußte man es ablösen, um es dann wieder an seinem Ort zu befestigen, wobei es von seiner Frische viel verlor. Es hatte als Umrahmung außer den gewohnten schwarzen Leisten auch eine Reihung von sich schneidenden Kreisen, von der oben und unten Reste zu sehen sind.

5. Esther vor dem Thron des Königs Assuerus (?).

Konnten wir den Gegenstand der bisher besprochenen Darstellungen mit voller oder annähernder Sicherheit bestimmen, so müssen wir uns bei diesem Bild (B 20) infolge seiner ganz unvollständigen Erhaltung mit einer Wahrscheinlichkeit begnügen. Sicher darf jedoch angenommen werden, daß der Gegenstand, wie bereits gesagt wurde, dem Alten Testament entstammte. Rechts sieht man etwas vom Trittbrett eines Thrones, auf den eine königlich gekleidete Gestalt mit großer Hast zuschreitet. Links von ihr steht eine Art Pilaster und daneben ein mit hohen Schuhen und roter, ausgezackter Tunika bekleideter Mann, der sich durch seine bewegungslose Haltung als einer der gewohnten Leibwächter verrät und dem

[1] (Pio Franchi de' Cavalieri,) *Miniature della Bibbia Cod. vat. reg. greco* 1 Taf. 15.

[2] Ähnlich sehen wir es auch auf der Miniatur des *Hortus deliciarum*, ed. Straub und Keller Taf. XVII.

[3] Pio Franchi de' Cavalieri a. a. O. S. 12; Kondakoff, *Histoire de l'art byzantin* II 46.

als Gegenstück rechts vom Thron ein zweiter entsprochen haben wird. Der noch übrige Raum ist durch blätterloses Geäst, wie es auf dem Bild der Makkabäer vorkommt, ausgefüllt[1]. In meinem Aufsatz über S. Maria Antiqua glaubte ich in der zum Throne schreitenden Figur Esther erkennen zu sollen, wie sie vor den König Assuerus „hinzutrat und die Spitze des Zepters küßte“[2]. Diese Deutung kommt mir auch heute noch als eine wahrscheinliche vor.

Die fünf beschriebenen Szenen der Schranken gehörten nicht zu einem die alttestamentliche Geschichte illustrierenden Zyklus, sondern waren vereinzelt als Vorbilder angebracht[3]. Die drei ersten beziehen sich auf Christus, die beiden letzten auf Maria.

Hiermit haben wir den Vorrat der erhaltenen Bilder erschöpft, welche Theodotus in S. Maria Antiqua ausführen ließ. Ihr künstlerischer Wert, zumal derjenige der Marterszenen, ist gering. Kaum war also ein halbes Jahrhundert seit den Schöpfungen Johannes' VII. verflossen und schon hat die Kunst einen großen Schritt nach abwärts getan. Der Rückgang geschah nicht plötzlich; manches war schon in den früheren Werken vorbereitet; namentlich ließen einige biblische Szenen manches zu wünschen übrig. Aber Gestalten wie die nackten Märtyrer in der Riesenpfanne, Isaias mit dem kranken König und die lang- und dünnbeinigen Marterknechte würde man zu Anfang des 8. Jahrhunderts nicht finden.

Anhang.

Vereinzelte Darstellungen aus dem Alten Testament in S. Maria in Via Lata.

Die soeben besprochenen alttestamentlichen Bilder sind, wie bemerkt, nur ein kleiner Bruchteil von denen, die auf den Schranken gemalt waren. Zu den zerstörten möchten wir in erster Linie das Urteil Salomons rechnen. Von einer Darstellung dieser Szene kam bei den letzten Ausgrabungen in S. Maria in Via Lata ein großes Stück, aber doch leider wieder nur ein Fragment, zum Vorschein (Taf. 137, 1). Die Szene schmückte die Hauptwand einer der Kammern, aus denen sich die alte Diakonie zusammensetzte. Der um die Erforschung dieser Kirche so sehr verdiente Kanoniker Luigi Cavazzi machte die verstümmelte Malerei zuerst bekannt, ohne jedoch die richtige Deutung geben zu können; er glaubt sogar, daß sie „die Qual der Forscher werden würde“[4]. Wenn man sie jedoch mit dem Relief des Silberkästchens von S. Nazaro in Mailand (Fig. 301) vergleicht, so ist klar, daß der Maler die gleiche Szene, also das Urteil Salomons, darstellen wollte. Der Unterschied zwischen den beiden Monumenten besteht nur in der verschiedenen Gruppierung der Figuren: auf der Silberkassette sitzt Salomon in der Mitte, während er auf der Malerei die linke Seite einnimmt; daher mußten die zwei klageführenden Mütter dort zu beiden Seiten, hier rechts vom König

[1] De Grüneisen (*Sainte-Marie-Antique* 339) stellte das Fragment als „Adoration des Mages“ wieder her, wobei er den dritten „Magier“ — links vom Gardisten — neu schaffen mußte. Die verschiedene Ausstaffierung dieser „Magier“ in der Gewandung, namentlich aber die Umgestaltung des Gardisten in einen Magier rufen einen komischen Eindruck hervor.

[2] *Esth* 5, 2.

[3] Rushforth, *S. Maria Antiqua* 63.

[4] *Chiesa di S. Maria in Via Lata*, in *Studi Romani* 1914, 68, Taf. IV.

aufgestellt werden. In der Hauptsache herrscht dagegen volle Übereinstimmung. Beidemal handelt es sich um den von seiner Leibgarde umgebenen und zu Gericht sitzenden König, der auf dem Relief durch das Diadem, auf dem Fresko durch den Nimbus ausgezeichnet ist; beidemal haben die Frauen die Hände zum Gestus der flehentlichen Bitte ausgestreckt. Das Relief leitet uns an, wie wir die Malerei zu vervollständigen haben: zu den Füßen des Thrones lag das tote Kind, und hinter der zweiten Frau stand der Soldat mit dem lebenden Kind, bereit, es mit dem Schwerte in zwei Hälften zu teilen.

Außer der Leibgarde hat der Maler mit Rücksicht auf die Würde des Königs einen Justizbeamten eingeführt und ihn zwischen jenen und die beiden Frauen gestellt — eine Art commentariensis[1], der über den Gegenstand der Klage dem Richter zu berichten hatte. Er wies mit der (zerstörten) Rechten auf die Frauen hin, die (erhaltene) Linke hat er unter der langen, glatt herabfallenden Chlamys verborgen.



Fig. 301. Urteil Salomons.

Eine dritte Darstellung des Urteils enthält der Pariser Kodex der *Homilien des hl. Gregor von Nazianz*[2]. Diese hat mit unserer Malerei insofern eine größere Ähnlichkeit, als die Gruppierung der Hauptpersonen die gleiche ist und Salomon den Nimbus hat. Nur der Soldat mit dem Schwert und dem lebenden Kind bekam auf der Miniatur einen andern Platz: er steht nicht hinter, sondern zwischen den Frauen und dem König. Das tote Kind liegt, wie auf dem Relief, vor den Stufen des Thrones am Boden.

Es scheint, daß der Gegenstand der übrigen Malereien der Kammer zum großen Teil ebenfalls dem Alten Testament entlehnt war. Einige von ihnen fielen jedoch mit dem Stuck zu Boden; andere verschwanden unter den späteren Malereien, welche Szenen aus der Legende des hl. Erasmus vorführen. Zwei nur blieben verschont. Die eine füllt das oberste Feld der Eingangswand, links vom Eintretenden, und stellt das jüdische Tabernakel dar (Taf. 137, 2), von dem uns die Mosaiken von S. Maria Maggiore zwei im wesentlichen ganz ähnliche Beispiele bewahrt haben. Man sieht einen um einige Stufen erhöhten und mit zwei Säulen geschmückten Giebelbau, durch dessen offenen Eingang man den Altar erblickt. Letzteren hüllt eine weiße, jetzt großenteils zerstörte Decke derart ein, daß nur die Füße der die Mensa tragenden Beine sichtbar sind. Auf dem Altar liegt ein geschlossenes Buch, welches hier nichts anderes als das von Moses dem jüdischen Volk gegebene Gesetzbuch sein kann.

[1] Ich sage nicht „notarius", weil ihm das charakteristische Diptychon, das Notizbuch, fehlt.

[2] Omont, *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale* Taf. XXXIX.

In dem Feld darunter stand eine heilige Matrone, in purpurner Tunika und Palla und mit einem hellfarbenen Haarüberzug. Das nächste Feld abwärts dürfte, nach dem Nimbusrest zu schließen, eine ähnliche Gestalt enthalten haben. Wen beide darstellten, ist unmöglich zu erraten. Auch über die Gegenstücke, die in den drei Feldern rechts vom Eintretenden gemalt waren, können wir keine Vermutung äußern, weil sie unter den späteren Malereien verschwunden sind. Das nur ist sicher, daß dem Tabernakel einst eine Darstellung mit menschlichen Figuren entsprach; denn an einer abgebröckelten Stelle sieht man einen nach rechts gewendeten Kopf (Taf. 191, 1).

Bei der Betrachtung des Tabernakels mit dem Gesetzbuch eilt der Gedanke von selber zu der großen Gestalt des Gesetzgebers: ohne Zweifel muß auch er in der Kammer abgebildet gewesen sein. Eine passende Szene wäre die Übergabe des Gesetzes durch Moses an das Volk, die wir auf den Mosaiken von S. Maria Maggiore sehen (Taf. 22). Ziehen wir sodann die Miniaturen zu Rate, die eine größere Fülle von Darstellungen bieten, so finden wir beispielsweise in den zwei vatikanischen *Oktateuchen* (*Cod. vat. gr.* 746 u. 747) eine, auf welcher Moses das Gesetz auf eine lange Rolle schreibt, und nicht weit davon eine andere mit dem Tabernakel, in welchem das Gesetzbuch aufgelegt ist[1]. Diese Miniaturen decken sich förmlich mit unseren Malereien: die des Tabernakels entspricht der soeben behandelten und die des schreibenden Moses derjenigen, welche auf der Nachbarwand angebracht war: dort sieht man eine in rote Gewänder und Schuhe gekleidete Gestalt, die auf einem mit Trittbrett versehenen Stuhl sitzt und auf eine lange Rolle zu schreiben sich anschickt. Obgleich der Oberkörper mit dem Stuck fehlt, ist es, trotz der Farbe der Gewandung, wohl als wahrscheinlicher anzunehmen, daß die schreibende Gestalt einen Mann darstellt; denn schreibende Frauen kennt weder die altchristliche noch die mittelalterliche Monumentalkunst Roms, während es an männlichen Schreiberfiguren nicht mangelt[2]. Dürfen wir nun in dem Schreiber den Moses vermuten? Ich wage die Frage zu bejahen, bemerke aber zugleich, daß die Gründe, die für diese Deutung sprechen, weniger in der Gestalt selbst, die zu sehr verstümmelt ist, als vielmehr darin liegen, daß der Schreibende und der Tabernakel auf den Miniaturen ihre Parallelen haben und die erhaltenen Darstellungen der obersten Reihe alttestamentlichen Inhaltes sind. Der Raum, in welchem der Schreiber sitzt, ist aus dem wenigen, was sich erhalten hat, nicht recht erkenntlich; links scheint eine doppelflügelige Tür zu sein.

Diese Malereien gehören zu den ältesten der zum großen Teil noch verschütteten Diakonie. In ihrer eilfertigen und flotten Mache haben sie etwas Altertümliches an sich, das an die Fresken der Katakomben erinnert. Sie bieten aber keinen sichern Anhaltspunkt zu ihrer Datierung; und da die Anfänge der Diakonie noch in ein tiefes Dunkel gehüllt sind, so müssen wir uns damit begnügen, sie dem 6. oder, was vielleicht wahrscheinlicher ist,

[1] Die zwei für dieses Werk angefertigten Photographien der Miniaturen (*Cod.* 746 fol. 241 427; *Cod.* 747 fol. 110 210) sind bei meiner durch die politischen Verhältnisse verursachten Abreise aus Rom leider mit anderem Material dort zurückgeblieben.

[2] Man denke nur an die Evangelisten, deren Bilder sehr hoch hinaufreichen. Vgl. unten B. III, K. 2, § 6.

dem 7. Jahrhundert zuzuweisen. Sie bezeugen auch ihrerseits die große Bedeutung, welche man den alttestamentlichen Darstellungen in den ersten Jahrhunderten der Kirche beilegte.

§ 7. Malereien Pauls I.

Paul I. (757—767) enfaltete eine ganz außerordentliche Tätigkeit zu Gunsten der Bilderverehrung, deren Wiederherstellung in ihrem alten Umfang er von den Kaisern forderte: „Sepius", heißt es in seiner *Vita*, „suos missos cum apostolicis obsecratoriis atque amonitoriis litteris praefatis Constantino et Leoni Augustis direxit, pro restituendis confirmandisque in pristino venerationis statu sacratissimis imaginibus domini Dei et salvatoris nostri Iesu Christi, sanctaeque eius genitricis atque beatorum apostolorum omniumque sanctorum, prophetarum, martyrum et confessorum."[1] In diesen Worten zählt der Papst alle Arten von Bildern auf, die er in die Verehrung eingeschlossen wissen wollte: es ist die oben (S. 685) erwähnte Formel, welche in solcherlei Schriftstücken stets unverändert, wie etwa der Bericht über das Austreten des Tibers in Rom, wiederkehrt[2]. Paul I. errichtete Kirchen und Kapellen, verwandelte sogar sein eigenes Haus in eine Basilika und schmückte nicht bloß die neugebauten, sondern, wo es ging, auch die alten mit Malereien und Mosaiken aus. Unter ihm begannen die Übertragungen der Märtyrerleiber aus den großenteils verfallenen Katakomben in die Kirchen innerhalb der Stadt. Dadurch wurde die Bilderverehrung mächtig gefördert, und diese führte wiederum zu neuen Schöpfungen der Kunst.

Wie die an Ort und Stelle verbliebenen Reste von Altären mit Reliquienbehältern beweisen, wurde auch S. Maria Antiqua mit solchen Reliquien beschenkt, sei es von Paul I. oder einem der nachfolgenden Päpste; denn die Translationen setzten sich bekanntlich durch mehrere Pontifikate hindurch fort. Die Kirche erhielt auch neue Malereien. Doch nur eine ist durch die Beischrift als das Werk Pauls I. gesichert: die der Koncha der Apsis.

I. Apsismalerei.

Das Widmungsbild in der Apsis, mit dem Johannes VII. seine Malereien des Presbyteriums sozusagen besiegelte und das vermutlich etwas Hervorragendes war, ließ Paul I. mit Stuck überziehen und übermalen. Zu diesem Entschluß bewog den Papst nicht die schlechte Erhaltung des Bildes, das damals erst ein halbes Jahrhundert bestanden hatte; es war augenscheinlich nur der Eifer für die Bilderverehrung, der ihn trieb. Vielleicht kam im vorliegenden Falle auch das befriedigende Gefühl hinzu, die Bilderverehrung in einer byzantinischen Kirche gefördert zu haben, als welche S. Maria Antiqua natürlich noch immer galt.

Der von Paul I. gewählte Gegenstand der neuen Malerei entsprach nicht ganz dem Charakter einer Marienkirche: zwischen zwei Tetramorphen ein kolossaler, auf einem

[1] *Liber pontificalis* ed. Duchesne I 464. [2] Vgl. a. a. O. 415 ff und 476.

Trittbrett stehender Christus, der in der verhüllten Linken ein Gemmenbuch hält und mit der Rechten den orientalischen Sprechgestus macht; unter dieser Hand befindet sich die Titularin, welche den durch Beischrift und viereckigen Nimbus gekennzeichneten Stifter ihrem göttlichen Sohn empfiehlt, indem sie ihn vertraulich bei der rechten Schulter faßt. Der Heiland hat langes, in der Mitte gescheiteltes Haar und langen Bart; seine Gewänder waren goldgelb, sind aber namentlich in der unteren Hälfte jetzt sehr beschädigt. Mehr noch hat die Gestalt der Madonna gelitten[1]. Sie hatte, wie gewöhnlich, eine purpurne Tunika und eine über den Kopf gezogene Palla von derselben Farbe. Der Papst nahm die übliche Haltung ein, so daß wir seine Gestalt mit Hilfe von ähnlichen, wie z. B. derjenigen des hl. Zacharias (Taf. 181), leicht wiederherstellen könnten; die Beischrift lautete: † SANCTISSIMVS | PAVLVS PP | ROMANVS. Von den Tetramorphen ist der zur Rechten etwas weniger beschädigt; er gleicht einem Cherub, um dessen Kopf man die Köpfe des Stieres, des Adlers und des Löwen vereinigt hat. Es ist das erste Mal, daß wir diesem Mischwesen in der römischen Monumentalkunst begegnen. Der Boden, auf dem Christus, Maria und der Papst stehen, ist durch grüne Bänder wellig abgeteilt; darüber erhebt sich eine abwechselnd grüne und rote Wand, mit einem hellblauen Horizont und dem dunkelblauen, gestirnten Himmel. Den Sockel zierte, wie bei der Ausschmückung Johannes' VII., die beliebte Teppichmalerei, von der sich in der linken Hälfte ein gutes Stück erhalten hat. Das Muster ist verschieden von dem bisher gesehenen: es bietet auf rotem Grund lauter kleinere und größere Kreise, in welche Kreuze eingezeichnet sind. In der Mitte ist ein Fragment des Teppichs Johannes' VII. sichtbar.

Daß Paul I. sein eigenes Bild an einer so hervorragenden Stelle anbringen konnte, scheint mir ein Fingerzeig zu sein, daß die Kirche ihm noch weitere Malereien verdankt. Diese können, schon aus lokalen Gründen, zunächst nur diejenigen der beiden Seitenschiffe sein; denn bei der Ausschmückung einer Kirche wird man auch damals nicht sprungweise, bald da, bald dort, sondern rationell vorgegangen sein, indem man bei dem wichtigsten Raum anfing und dann die übrigen der Reihe nach schmückte. Bei dem schlechten Zustand des Apsisbildes ist ein Vergleich mit den in Frage kommenden Malereien nicht mehr möglich. Man kann nur im allgemeinen sagen, daß keine wesentlichen Unterschiede bestehen und daß andere Hände in der Apsis, andere im rechten und wieder andere im linken Seitenschiff gearbeitet haben. Auf alle Fälle sind es Malereien aus der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts, welche die Fortsetzung derjenigen der Apsis und der von Theodotus stammenden bilden.

In der Wahl der Gegenstände für die Malereien der beiden Seitenschiffe folgte man nicht, wie behauptet wurde, orientalischen Normen, sondern hielt sich an das in Rom seit dem 4. Jahrhundert üblichere System: man führte in dem einen Schiff Darstellungen aus dem Alten und in dem andern solche aus dem Neuen Testamente vor.

[1] Dieses ist der Grund, warum sie von allen, die sich mit den Malereien von S. Maria Antiqua beschäftigt haben, übersehen wurde. Vgl. meinen Aufsatz *Sancta Maria Antiqua* in Venturis *L'Arte* 1910, Sep.-Abdruck 36.

II. Malereien des linken Seitenschiffs.

Der alttestamentliche Zyklus war, ähnlich wie in den beiden Basiliken der Apostelfürsten, in zwei Reihen übereinander gemalt. Der Anfang ist zerstört. Aus der Größe der leeren Fläche zu schließen, dürften etwa sechs Darstellungen fehlen. Die oben behandelten Zyklen von S. Paolo und S. Giovanni (S. 588 ff) zeigen uns, welche Bilder es gewesen sein mögen: 1. Erschaffung des Himmels und der Erde, 2. Erschaffung Adams, 3. Erschaffung Evas, 4. Sündenfall der Stammeltern, 5. Vertreibung aus dem Paradiese und die weiteren Folgen der Sünde, 6. Opfer Kains und Abels und Brudermord. Dieser war sicher auf dem letzten zerstörten Bilde dargestellt; denn das erste erhaltene Feld bringt die Fortsetzung davon (Taff. 192 193).

1. Abels Leiche im Grab.

Dieses Bild ist leider nur fragmentarisch vorhanden: man sieht ein Bodengrab und darin einen mit der ungegürteten Tunika bekleideten Jüngling liegen, in welchem die Interpreten einstimmig und mit Recht die Leiche des erschlagenen Abel erkannt haben. Es ist möglich, daß links die Eltern standen und ihren Sohn beklagten; rechts war dafür kein Platz. Eine Ergänzung läßt sich schon deshalb nicht versuchen, weil das Bild bis jetzt nicht seinesgleichen hat.

2. Noe führt die Tierwelt und seine Familie in die Arche ein.

Von der Bergung der Tiere in der Arche lernten wir das erste römische Beispiel in S. Giovanni kennen (Taff. 252—255), das in den beiden zur Arche führenden Stiegen eine Verwandtschaft mit dem Mosaik von Monreale (Fig. 249, S. 604)[1] aufweist. Mit großer Ausführlichkeit wurde dieser Vorgang dann auf den venetianischen Mosaiken der Vorhalle von S. Marco behandelt, wo Noe auf einem Bild die Vögel, auf einem andern die Vierfüßler mit einem Schlangenpaar und auf einem dritten seine Familie mit einigen Nachzüglern aus der Vogelwelt in der Arche unterbringt[2]. Unser Fresko ist das einfachste von allen. In der offenen Türe der Arche steht ein nur mit der hinteren Hälfte sichtbares Schaf; ihm folgt an der Schwelle eine aufgerichtete Schlange, und hart dahinter kommt ein reißender Vierfüßler, wahrscheinlich ein Löwe. Von der andern Seite nähert sich eiligen Schrittes die Familie, voran Noe, dann sein Weib und zuletzt ein Sohn. Obgleich der obere Teil des Bildes zerstört ist, kann an der Arche, wegen der Niedrigkeit des Bildfeldes, nur der zurückgeschlagene Deckel fehlen. Die Arche war, mit andern Worten, nicht zwei- oder dreistöckig, wie von einigen angenommen wurde, sondern hatte die im Altertum gebräuchliche Form eines Kastens (arca). Eine Annäherung an die Miniatur der *Wiener Genesis* ist also unzulässig.

3. Die Arche auf den Fluten.

Die größere untere Hälfte des Bildes ist durch die Wellen ausgefüllt, welche sich wie Ballen von Sprungfedern ausnehmen. Aus den Wellen ragt die geschlossene Arche nur

[1] Alinari Nr 33 255. [2] Alinari Nr 13 723.

mit dem obersten Rand und dem Deckel hervor, über dem noch etwas von dem gelben Hintergrund sichtbar ist. An mehrere Stockwerke kann auch hier nicht gedacht werden, zumal noch die erklärende Inschrift Raum verlangt.

4. Noes Opfer nach der Sündflut.

Dieses Bild weist ebenfalls große Lücken auf. Was man noch erkennt, sind rechts die Reste einer, links zweier mit klassischen Gewändern bekleideter Gestalten, welche sämtlich auf die Mitte zuschritten. Ihre Zahl entspricht denen, die in der vorhergehenden Darstellung in die Arche aufgenommen wurden. Von den beiden zur Linken hat sich etwas mehr erhalten als von der dritten; sie waren so groß, daß ihre Köpfe fast bis zum Rahmen reichten. Zu dem Regenbogen, den man hier, vielleicht unter dem Einfluß der Miniatur der *Wiener Genesis*, entdeckt haben will, fehlte also der Raum. Wahrscheinlich war in der Mitte der Altar aufgestellt, über welchem Noe in Gegenwart seiner Familie das Opfer darbrachte. Auf dem Mosaik von S. Marco in Venedig ist Noe allein und opfert über dem Altar eine weiße Taube[1]; das von Monreale zeigt wieder die ganze Familie und auf dem Altar ein Kalb[2].



Fig. 302. Gott segnet Noe und dessen Familie. Noes Weinprobe.

Mit dem Opfer endeten allem Anscheine nach die Bilder Noes. Unmittelbar daneben beginnt etwas tiefer eine andere Darstellung: die der Vierzig Märtyrer, welche hier eine eigene Kapelle hatten. Infolgedessen hört die bald zu erwähnende Heiligenreihe darunter auf und ist von einer doppelten Leiste umrahmt. Etwas ähnliches möchte ich für die biblischen Bilder um so eher annehmen, als man aus dem Leben Noes in der römischen Kunst nicht mehr darzustellen pflegte. Sollte sich der Zyklus trotz allem dennoch fortgesetzt haben, so ist nur an die Darstellung der Trunkenheit Noes sowie an die Zudeckung seines entblößten Körpers durch die wohlgeratenen Söhne Sem und Japhet zu denken. Von beiden Szenen finden sich Abbildungen im *Hortus deliciarum*[3] und auf dem Salerner Altarvorsatz



Fig. 303. Noes Trunkenheit. Turmbau zu Babel.

[1] Alinari Nr 13724. Die erklärende Inschrift: NOE OPTVLIT HOLOCAVSTVM DNO · PRO DILVVIO, könnte man auch unter das Bild von S. Maria Antiqua setzen.

[2] Alinari Nr 33256. Auf der Miniatur der *Wiener Genesis* (Garrucci, *Storia* III, Taf. 112, 4; ed. Hartel-Wickhoff Taf. IV) zeigt sich Noe als ein tüchtiger Schlächtermeister. Von Opfercharakter keine Spur.

[3] Ed. Straub und Keller Taff. IX f. Wie gewöhnlich, so folgt auch bei Herrad den Bildern Noes die Darstellung des Turmbaus zu Babel.

(Figg. 302 303). Die letzteren unterscheiden sich sehr vorteilhaft von den gleichartigen griechischen Darstellungen, welche sich nicht immer durch Wohlanständigkeit auszeichnen[1].

Die untere Reihe der Malereien fing mit Abraham an. Vermutlich waren ihm zwei Darstellungen: der Besuch der drei Engel und die Opferung Isaaks, zugewiesen. Das dritte Feld enthielt, nach dem vierten zu urteilen, den durch List erschlichenen Segen Isaaks.

5. Jakob verläßt das väterliche Haus.

Dank dem Namen rebECCA[2] sind wir im Stande, die verblaßten Reste der drei Gestalten des Bildes zu deuten, welches links von der Tür der Palatinsrampe gemalt war (Taf. 166, 2): links stand Rebekka, rechts Isaak und in der Mitte Jakob, im Begriff, Vater und Mutter zu verlassen, um sich der Rache des überlisteten Bruders zu entziehen. Die Feststellung dieses Bildes ist sehr wichtig; denn sie hat es uns ermöglicht, den Inhalt der vorhergehenden Szene zu bestimmen, und diese hinwieder hat auf die zwei ersten Licht geworfen.

6. Jakobs Traum von der Himmelsleiter.

Auch von dem Bilde rechts von der Tür (Taff. 192 193) hat sich gerade soviel erhalten, als zum Verständnis notwendig ist: ein im Freien schlafender Jüngling, neben dessen Kopf links ein Gewandrest, rechts die Buchstaben ACO zu sehen sind, also Jakobs Traum von der Himmelsleiter. Die oben (Fig. 153, S. 437 und Fig. 256, S. 608) abgedruckten Kopien zeigen, wie das Fragment zu ergänzen ist. In der Kopfhaltung des Schlafenden nähert sich unsere Malerei am meisten der Miniatur des Pariser Kodex der *Homilien Gregors von Nazianz*[3].

7. Jakob wird von dem Engel gesegnet.

Der Künstler hat nicht, wie sein Kollege in S. Giovanni, den Kampf Jakobs mit dem Engel, sondern den auf den Kampf folgenden Akt dargestellt. Jakob (IACOb) hat sich, durch den bekannten Griff des Engels kampfunfähig gemacht, auf die Knie geworfen und bittet ihn um seinen Segen. Der Engel ist von den Schultern aufwärts zerstört. Der Gestus, den er mit der Rechten macht, entspricht nicht ganz dem gegebenen Moment, da er diese Hand herabgelassen hat, als wollte er Jakob etwas überreichen, während er doch, wie auf der Miniatur der *Wiener Genesis*[4], seine Rechte auf dessen Kopf legen müßte. Neben dem Engel sieht man einen mit Turm und Zinnen versehenen Bau mit offenem Eingang. Der Maler scheint ihn von der einen der Marterszenen der Kapelle der hll. Quirikus und Julitta kopiert zu haben (Taf. 186). Links von Jakob las man die erklärende Inschrift: Ubi iaCOB | luctATVr | cuM ANGELO | ut BENEDI|caTVR[5], *Hier ringt Jakob mit dem Engel, um von ihm gesegnet zu werden.*

[1] Geradezu unschicklich, gelinde gesagt, sind die Mosaiken von S. Marco in Venedig.

[2] Gelesen von Federici in de Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique* 443. Auf unserer Kopie ist das erste C irrtümlich in O verwandelt.

[3] Vgl. Omont, *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs* Taf. XXXVII.

[4] Garrucci, *Storia* III, Taf. 117, 3; Hartel-Wickhoff Taf. XXIII.

[5] Rushforth, *S. Maria Antiqua* 26.

8. Joseph erzählt Jakob seine Träume.

Die Erlebnisse Jakobs aus seinem Hirtenleben bei Laban sind hier übergangen. Der Patriarch tritt uns auf dem nächsten Bild gleich als solcher in der klassischen Gewandung entgegen; leider ist sein Kopf zerstört. Er sitzt im Freien auf einer grauen Erhöhung und hat die Rechte nach einem Knaben ausgestreckt, welcher vor ihm steht und die Rechte gleichfalls erhoben hat. Die Garbenreste hinter Jakob verraten, daß hier Joseph seinem Vater die Träume erzählt. Die Sterne mit Sonne und Mond waren demnach über den Garben, wohl in einem Himmelssegment, gemalt.

9. Joseph wird aus dem Brunnen gezogen.

Von hier ab sind die Bilder vollständig erhalten, wenn auch stellenweise etwas verblaßt. Wir sehen zunächst, wie Joseph (IOSEPH) aus dem Brunnen gezogen wird. Er ist vollständig entkleidet; denn die Tunika wurde ja dem Vater zurückgeschickt. Zwei Brüder haben Joseph je an einem Arm gefaßt, um ihn an die Oberfläche zu ziehen; die übrigen sind hinter ihnen aufgestellt. Diese Szene ist durch eine Doppellinie abgeteilt, welche nach rechts abbiegt, um dem Kaufmann und dem mit Waren beladenen Kamel Platz zu lassen. Die Inschrift: ubi ioseph VENVNDATVS EST NEGV|tiatoribus in egypTO A FRATRIBVS SVIS, *Hier wurde Joseph von seinen Brüdern Kaufleuten nach Ägypten verkauft,* berücksichtigt nur den zweiten, durch die beiden Figuren im Hintergrund angedeuteten Teil. Die Händler sind gewöhnlich in der Zweizahl dargestellt. Unser Maler konnte aus Mangel an Raum nur einen unterbringen; er gab ihm die charakteristische, bloß in einem Mantel bestehende Gewandung, welche derjenigen der Philosophen gleicht. Statt des Kamels sieht man auf der Miniatur des *Hortus deliciarum* ein mit Waren beladenes Pferd und einen Esel. Dieselben werden von einem mit der dreiteiligen Peitsche (flagellum) ausgestatteten Knecht gehalten, während der Kaufmann, der nur mit der gegürteten Ärmeltunika und Schuhen bekleidet ist, mit der Linken Joseph bei der Hand faßt und mit der Rechten die Silberlinge auszahlt, welche der vorderste der Brüder regelrecht, d. i. in die mit dem Mantelende bedeckten Hände, empfängt[1].

10. Joseph wird an Putiphar verkauft. Seine Versuchung durch das Weib des Putiphar.

Dieses Feld ist so breit, daß der Künstler zwei Szenen darin vereinigen konnte. Links wird Joseph von einem Diener dem Putiphar, der durch seine Gewandung als Beamter gekennzeichnet ist, vorgestellt. Im Verhältnis zu diesen beiden Gestalten hat er die Größe eines Knaben von etwa acht Jahren. Von der Inschrift sind nur einige Buchstaben übrig, in denen sich das Wort VENVNDATVS vermuten läßt.

Ein mit Fachwerk gedeckter Giebelbau trennt die beschriebene von der folgenden Szene der Versuchung. Die Komposition gleicht in der Hauptsache den übrigen desselben Gegenstandes: ein vornehmes Bett und darauf die Frau, welche Joseph zu sich zu ziehen sucht,

[1] Ed. Straub und Keller Taf. XII bis.

indem sie ihn, da er keinen Mantel trägt, an der Tunika faßt[1]. Joseph schaut auf die Versucherin zurück und ergreift die Flucht, beide Hände vor sich ausstreckend, um besser laufen zu können. Die fragmentarische und dazu noch fehlerhafte Inschrift lautete: ubi uxor domini IOSEPH CONCVPIBIT|EVM, *Hier hat die Frau des Herrn den Joseph versucht*[2].

11. Joseph wird in den Kerker geworfen.

Ein Diener führt Joseph an der Hand und weist auf ein offenes Haus hin, aus dessen Fenster zwei männliche Köpfe herausschauen. *Hier wird Joseph in den Kerker geworfen,* VBI IOSEPH DVCITVR|IN CARCERE, sagt dazu die Inschrift. Die beiden Jünglinge, die durch das Fenster im Gefängnis sichtbar sind, können also nur der Mundschenk und der Bäckermeister sein.

Joseph tritt nun vom Schauplatz zurück; das nächste Bild gedenkt seiner nur insofern, als es die Erfüllung der von ihm ausgelegten Träume zur Darstellung bringt. Aus diesem Grunde eignete es sich zu einem Schlußbild.

12. Begnadigung des Mundschenks. Tod des Bäckermeisters.

Dem gefangenen Mundschenk hatte Joseph Wiedereinsetzung in Amt und Würden, dem Bäckermeister den Tod am Galgen vorausgesagt[3]. Demgemäß sehen wir jenen beim Mahl dem Pharao den Becher reichen, während dieser unweit davon, aber abgewendet, an dem Galgen (furca) hängt. Die eine Inschrift ist noch erhalten: VBI REBERSu SIT (reversus est)|IN OFFICIO|sVo, *Hier ist er in sein Amt zurückgekehrt.* An dem Mahle nahmen drei Speisende teil. Der erste, in cornu dextro, die Hauptperson, ist am Kopf beschädigt; er scheint durch das Diadem ausgezeichnet zu sein. Wie der neben ihm geschriebene Name fARAO verrät, ist er der König, nicht der neben dem Mundschenk Gelagerte, welcher mit der Rechten nach dem Kelch greift. Der Tisch hat eine Mischform: der Teil auf der Seite der Gelagerten erinnert an das antike, runde Sigma; das vorn überhängende Tuch läßt dagegen nur an einen viereckigen Tisch denken. Aufgetragen ist eine Schüssel, um welche zehn längliche und ein halbmondartiger Gegenstand, lauter Eßsachen, gereiht sind. Der Mundschenk hält in der Linken eine lange, schmale Flasche und in der Rechten einen Kelch mit sehr weiter Schale (cuppa). Im Hintergund erhebt sich der Palast, ein Giebelbau mit einem doppelten Dach von Fachwerk. Der Bäckermeister endlich hängt an der furca, d. i. einem Gestell, das in eine Gabel endigt; er ist mit einer ungegürteten Tunika bekleidet und hat die Hände auf den Rücken gebunden.

Über die Herkunft des biblischen Bilderzyklus läßt sich nichts Sicheres feststellen. Mit denen von S. Paul und S. Giovanni zeigt derselbe schon deshalb wenig Verwandtschaft, weil mehrere von den erhaltenen Szenen nur hier vorkommen. Schade, daß gerade die ersten

[1] So auch auf den oben S. 62 abgedruckten Miniaturen und auf der Kathedra des Maximian zu Ravenna, bei Garrucci, *Storia* VI, Taf. 421, 1.

[2] Rushforth, *S. Maria Antiqua* 27.

[3] *Gn* 40, 13 19.

zerstört sind; diese hätten uns in der Fassung der Schöpfungsbilder gewiß den gewünschten Aufschluß geben können. An orientalische Herkunft zu denken, liegt kein Grund vor; der Unterschied zwischen den Malereien und beispielsweise den Miniaturen der *Wiener Genesis* und des *Codex Rossanensis* könnte nicht größer sein.

13. Christus zwischen Heiligen thronend.

In der Zone unter den biblischen Szenen entfaltet sich eine lange Reihe von männlichen Heiligen, die nach altem römischen Brauch um den thronenden Heiland vereinigt und durch die beigeschriebenen Namen gekennzeichnet sind. Die meisten gehören der orientalischen Kirche an; es sind aber solche, die auch in Rom eine große Verehrung genossen. Christus, dessen Kopf eine Kopie des Gekreuzigten aus der Kapelle der hll. Quirikus und Julitta ist (Taf. 180)[1], nimmt ungefähr die Mitte ein. Zu seinen Füßen steht der Unterbau des Altars von der Form eines Würfels mit dem jetzt leeren Raum für die Reliquien, die man beim Aufgeben der Kirche mit der Mensa entfernt hat. Christus ist als Sprechender aufgefaßt; er hat purpurne Gewänder und hält in der Linken das mit einem Prachteinband versehene Buch. Sein Stuhl wurde mit einiger Vereinfachung nach demjenigen gebildet, auf dem die Madonna der soeben genannten Kapelle sitzt (Taf. 179). Man beachte auch dieses für die Feststellung der Entstehungszeit der Malereien nicht unwichtige Detail.

Den Heiligen aus der römischen Kirche ist der Ehrenplatz zur Rechten Christi eingeräumt; da sie nicht die ganze Seite füllten, so hat ihnen der Künstler einige griechische angereiht. Es folgen sich von rechts nach links: Klemens, Silvester, Leo, Alexander, Valentin, Abundius, Euthymius, Sabbas, Sergius, Gregor, Bacchus und, links von der Tür, Mammas. Zur Linken Christi stehen: Johannes Chrysostomus, Gregor von Nazianz, Basilius, Petrus von Alexandrien, Cyrill, Epiphanius, Athanasius, Nikolaus und Erasmus[2]. Auf der andern Seite von der Türe standen noch andere Heilige, aber nur von einem, Mammas (ΜΑμμάς) hat sich etwas mehr als der Kopf erhalten (Taf. 166, 2). Mit Ausnahme der hll. Klemens und Alexander haben die Päpste die ihnen zukommenden pontifikalen Gewänder; die beiden Ausnahmen tragen die klassische Kleidung und darüber den Palliumstreifen. Von den griechischen Bischöfen haben die meisten über der Kasel das Omophorium, vier nur den Palliumstreifen, der sich von dem der Päpste durch die Form und Zahl der Kreuze unterscheidet. Den hll. Basilius, Athanasius, Nikolaus und Erasmus gab der Maler auch die römische Dalmatik. Es ist nicht ersichtlich, ob er damit etwas mehr als Abwechslung

[1] Die Ähnlichkeit fällt jetzt weniger auf, weil bei dem thronenden Christus die Farbe an mehreren Stellen des Bartes abgeblättert ist.

[2] Ο ΑΓΙΟC ΚΛΕΙΜΕΝΤΙΟC (in der Wiedergabe der übrigen griechischen Namen wollen wir das bei jedem Namen wiederholte Beiwort Ο ΑΓΙΟC auslassen), CΕΛΒΕCΤΡΙΟC, ΛΕΩ, ΛΛΕ͞ΞΑΝΔΡΟC, ΒΑΛΕΝΤΙΝΟC, ΑΒΟΥΝΔΑΟC, ΕΥΘΥΜΙΟC, CΑββας, CΕΡΓΙΟC, ΓΡΙΓΟΡΙΟC, ΒΑΧΟC, Ἰωάννης (ὁ) ΧΡΙCΤΟΜος (sic), Γρηγόριος, ΒΑCΙΛΙΟC, ΠΕΤΡΟC, ΚΥΡΙΛΛΟC, ΕΠΙΦΑΝΙΟC, ΑΘΑΝΑCΙΟC, ΝΙΚΟΛΛΟC, ΕΡΑCΜΟC.

bezweckte. Abundius und Valentin haben als einfache Presbyter bloß die Kasel; die Ordensstifter Euthymius und Sabbas die klassische Gewandung von dunkler Farbe; Sergius und Bacchus endlich die Soldatentracht und dazu die jetzt fast ganz verblaßte „torques aurea" um den Hals. Die Hände sind verschieden beschäftigt. Sergius und Bacchus tragen auf der verhüllten Linken die Krone, die übrigen ausnahmslos das Buch; diese haben die Rechte entweder am Buch oder machen den Sprechgestus; nur Klemens hält den Anker und Euthymius mit den beiden Offizieren das Kreuz[1]. Alle sind in voller Vorderansicht, mit auf den Beschauer gerichtetem Blick dargestellt. Chrysostomus, Basilius, Petrus, Silvester, Leo und Euthymius haben den aus andern Malereien bekannten Typus, so daß es den Anschein gewinnt, als habe der Künstler nach Möglichkeit die porträtartige Wiedergabe angestrebt.

Bei dem zwischen Sergius und Bacchus stehenden Papst dachte man an Gregor III. (731—741), weil derselbe den beiden Heiligen eine Kirche auf dem Forum Romanum errichtet habe. Diese Deutung ist nicht unzulässig; denn im Mittelalter war man mit dem Kanonisieren etwas schneller bei der Hand als heutzutage. Es kommt mir jedoch nicht ganz glaubhaft vor, daß man damals den Bau einer Kirche für einen genügenden Grund gehalten habe, um den Stifter wenige Jahre nach seinem Tode als Heiligen abzubilden. Deshalb möchte ich zum wenigsten die Möglichkeit offen lassen, hier Gregor d. Gr. zu erkennen, dessen Fehlen in einer solchen Heiligenreihe und in dieser Kirche von Mönchen sehr auffallend wäre.

Der Sockelschmuck weist die beliebte Teppichmalerei mit dem schon aus der Kapelle der hll. Quirikus und Julitta bekannten Muster auf.

14. Darstellung der Vierzig Märtyrer.

Von der sonderbaren Malerei, welche rechts von der Heiligenreihe ausgeführt war (B[13]), hat sich soviel erhalten, daß es zur Bestimmung ihres Inhaltes genügt (Taf. 177, 4). In der linken Ecke über dem Teppich stehen zwei von den Vierzig Märtyrern, welche wie diejenigen des Oratoriums[2] mit dem bloßen Perizoma bekleidet sind; und in der Höhe sieht man ein beträchtliches Stück von der Personifikation der Stadt Sebaste mit der typischen Mauerkrone auf dem Haupt[3]. Die Enge des Raumes zwang den Künstler, den Märtyrern eine ganz winzige Größe zu geben. Er drängte sie dazu so aneinander, daß er ihnen nur eine Hand, die rechte, malen konnte. Auf diese Weise wurde es ihm möglich, alle vierzig unterzubringen und das Feld obendrein noch in zwei Zonen einzuteilen; in der unteren war, wie die zwei übrig gebliebenen Gestalten beweisen, das Martyrium der Vierzig, in der oberen wahrscheinlich ihre Verurteilung dargestellt.

Die Personifikation der Stadt hielt in der Linken das Füllhorn und stützte sich mit der Rechten auf die Lanze; sie war demnach höchstwahrscheinlich sitzend abgebildet[4]. Es ist

[1] Das gleiche darf man auch für Sabbas annehmen, dessen Rechte zerstört ist.

[2] Siehe unten § 13 und Taf. 199.

[3] Mit den beiden Märtyrern groß reproduziert von de Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique* Taf. XXXIII.

[4] Vgl. die Roma im Giebelfeld des Tempels auf Taff. 59 60.

hier zum ersten und letzten Mal, daß uns in der römischen Kunst eine Stadtpersonifikation begegnet, während sie in der griechischen eine fast regelmäßige Zugabe zu Städtedarstellungen bildet. Hieraus darf gefolgert werden, daß der Künstler eine griechische Malerei kopiert hat oder ein Grieche war. Der Teppich nähert sich durch sein reiches Muster demjenigen der Apsismalerei Pauls I. In der Leiste, von der er herunterhängt, läuft die Fortsetzung einer griechischen Inschrift, in welcher der Maler des Bildes um etwas bittet: ΤΗΤΡΑΦΗΤΗC ЄΙΚΟΝΟC ΧΓΤΩΝ ЯΡΩ . . . Wie zwei andere Inschriftfragmente der Basilika nahelegen, hofft er durch seine Leistung Verzeihung der Sünden zu erlangen.

III. Malereien des rechten Seitenschiffs.

Das rechte Seitenschiff (B 17) besaß ebenfalls eine Kapelle mit eigenen Malereien. Von diesen ist bloß das kleine Bruchstück übrig, welches wir auf unserer Tafel 215, 2 und auf der

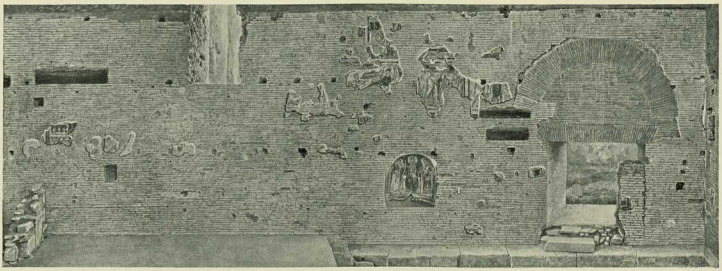


Fig. 304. Wanddekoration des rechten Seitenschiffs.

Gesamtansicht der Wanddekoration bieten (Fig. 304, links): drei Unverschleierte hinter einem vergitterten Fenster, also drei jungfräuliche Märtyrinnen im Gefängnis[1], und daneben die nicht ganz sichern Buchstaben ΘЄΛ[2], die zu der benachbarten Szene gehörten, uns also keinen Aufschluß geben können. Wenn eine Annäherung an bestimmte Märtyrinnen trotzdem versucht werden soll, so möchten wir die hll. Agape, Irene und Chione aus Tessalonich vorschlagen, welche Jungfrauen waren und vor ihrer Enthauptung im Kerker schmachteten[3]. Der Vorschlag empfiehlt sich auch deshalb, weil diese Heiligen in Rom eine große Verehrung

[1] Infolge des Gitters mußte der Künstler darauf verzichten, den Märtyrinnen den Nimbus zu geben. Quirikus und Julitta hinwieder sind im Kerkerfenster nimbiert, dafür fehlt aber bei ihnen das Gitter (Taf. 186). Daß durch das Gitter der Kerker angedeutet wird, ist bekannt; wir brauchen hier nur auf die weiter unten gegebenen Abbildungen und auf Ciampini, *De sacris aedificiis* Taf. II (deutlicher auf der Originalzeichnung in *Cod. Barb. lat.* 4423 fol. 16) zu verweisen.

[2] David (in de Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique* 490 f) las OLA, ergänzte nicOLAus und sah in den drei Gefangenen die drei heiratsfähigen und unbemittelten Töchter, denen der hl. Nikolaus nach der Legende die Mitgift durch das Fenster ins Zimmer geworfen hat.

[3] *Passio Chrysogoni, Anastasiae* etc., bei Mombritius I 357.

genossen. Wir sahen ihr Bildnis in der Titelkirche des hl. Silvester[1]: die zwei ersten, Agape und Irene, sind zu beiden Seiten der thronenden Theotokos gruppiert (Taf. 205, 3); die dritte, Chione, dürfte daher eine von den vieren sein, welche neben der stehenden Madonna abgebildet sind (Taf. 205, 1).

Die Wand außerhalb der Kapelle bot in vier Zonen übereinander Szenen aus dem Neuen Testament, mit starker Benutzung der apokryphen Schrift des Pseudo-Matthäus, die uns von den Mosaiken Sixtus' III. her bekannt ist: *Liber de ortu beatae Mariae et infantia Salvatoris.* Der Zyklus, einst sehr reich an Bildern, ist heute auf einige Bruchstücke beschränkt (Taf. 194).

Er begann mit Darstellungen aus dem Leben der Eltern Mariä. Man sieht noch auf dem ersten Bild der obersten Reihe, wie sich Joachim und Anna umarmen[2]. Ihre Identität ist durch die beigeschriebenen Namen IACIμ (für IOAKIM) und ANNη gesichert[3]. Demnach kann man aus dem Rest der Matratze der folgenden Szene schließen, daß dort die Geburt Mariä[4] vergegenwärtigt war.

In der zweiten Zone sind drei Bilder zum großen Teil gerettet: die Geburt des Heilandes, die Magier auf der Reise und die Darbringung der Geschenke. Die Geburtsszene hat die gleiche Fassung wie in dem Mosaik der Grabkapelle Johannes' VII.: Maria liegt auf dem Bett und macht mit der Rechten den Sprechgestus; dieser gilt der ungläubigen Hebamme Salome, welche die verdorrte Hand zu ihr erhebt und um Wiedergenesung fleht. Zwischen beiden liegt in der Krippe das in Windeln gewickelte Kind, und in der Höhe erglänzt aus dem Himmelssegment ein achtstrahliger Stern. Auf dem nächsten Bilde sieht man, wie die Magier (ΜΑΓΟΙ) schon unterwegs die Geschenke für das göttliche Kind bereithalten; der mittlere hat die Rechte zum Sprechgestus in der Richtung erhoben, wo der jetzt ganz verblaßte Stern gemalt war. Auf dem Nachbarbild, das am meisten beschädigt ist, überreichten sie die Geschenke in der gewohnten Weise.

Von der dritten Zone hat sich nichts erhalten, von der vierten bloß die ausgemalte Nische und daneben zwei oder drei sichere Bruchstücke einer Kreuzigungsgruppe. Die Nische diente als Altar, welcher demjenigen des thronenden Erlösers im linken Seitenschiff entsprach (Taf. 194). In ihr sind die drei heiligen Mütter mit ihren Kindern dargestellt: links die hl. Anna (SCA ANNA) mit der kleinen Maria, rechts die hl. Elisabeth (sca EliSABET) mit Johannes, und in der Mitte Maria mit dem Gottessohn. Mütter und Kinder haben den Heiligenschein, Jesus außerdem noch den großen Nimbus, der seine ganze Gestalt umgibt. Maria thront, die beiden andern stehen. Auf die Kreuzigungsgruppe endlich weist das Fragment links von dem damals vermauerten Durchgang hin: es bietet den Kopf eines nach rechts emporblickenden Mannes neben einem roten Berg, zweifelsohne Longinus bei dem Kreuze. Der aus dem Bild herausschauende Frauenkopf gehört sodann zu der Gruppe der

[1] Siehe oben S. 334 f. [2] Ed. Tischendorf 60.

[3] Infolge des Namens ANNη können die neben Joachim stehenden Buchstaben IACI nur von dem halb lateinisch halb griechisch geschriebenen Namen IACIμ (= IAKIM) stammen. Vgl. Taf. 178, 3, wo wir HEZECIAS für Ezechias lesen.

[4] Ed. cit. 61.

heiligen Frauen, welche hinter dem Hauptmann standen[1]. Das Bild hatte demnach eine größere Ausdehnung als die übrigen und dürfte sich wie in den Kirchen von S. Peter (Fig. 122, S. 381) und S. Giovanni (Taff. 252—255) über zwei Felder erstreckt haben.

Der Zyklus setzte sich auf der Eingangswand weiter fort, wo die auf den Kreuzestod folgenden glorreichen Szenen veranschaulicht waren. Dort ist aber alles zerstört.

IV. Malereien des Mittelschiffs.

Von den Beischriften, welche die Malereien Pauls I. begleiten, sind die der alttestamentlichen Darstellungen, wie wir gesehen haben, lateinisch, die der Heiligenreihe griechisch. Jene fangen, wie die Marterszenen der hll. Quirikus und Julitta, mit VBI, aber ohne vorgesetztes Kreuz, an und bieten in der Buchstabenform nichts Besonderes. Bei den griechischen kommt als späteres Merkmal das einem Komma ähnliche Zeichen, das bisher gefehlt hat, hinzu; es stand wohl regelmäßig am Anfang und Ende des Wortes, ist aber an vielen Stellen verblaßt.

1. Brustbild der Mutter Gottes mit dem Jesuskind.

Die erste Beischrift in monogrammatischer Form bietet das kleine, ziemlich gut erhaltene Brustbild der Madonna mit dem Kopf des Kindes in der Altarnische eines Pfeilers des Mittelschiffs (Taf. 196, 2; Plan B[18]). Links von dem Haupte der Jungfrau steht die Sigla für ΗΑΓΙΑ, rechts das Monogramm von ΜΑΡΙΑ. Die Nische ist so klein, daß der Künstler die Gottesmutter ohne Nimbus lassen mußte und von dem Jesuskind bloß den Kopf mit den Schulteransätzen malen konnte. Eine größere Beschränkung war nicht gut möglich. An der Hand Mariä ist der Zeigefinger arg verzeichnet. Man beachte auch die vier zu einem Kreuz zusammengestellten Punkte, die als Gewandornament schon an der Palla der hl. „Barbara" (Taf. 164, 3) vorkommen. Wir sehen sie auch an der Gestalt der hl. Jungfrau, der Magier und an dem Fragment der Frauengruppe auf Taf. 194.

2. Daniel in der Löwengrube.

Unterhalb der Nische standen in der Mitte Daniel als Orans zwischen zwei Löwen und links ein Papst in der üblichen Haltung, dem auf der rechten Seite eine ähnliche Gestalt entsprochen haben wird. Bei der Papstfigur und noch mehr bei Daniel kontrastiert die ziemlich grobe Ausführung mit der Güte der Farben, so daß man versucht wäre, die Malerei als das Werk eines schlechteren Künstlers aus der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts hinzustellen. Die Madonnenbüste paßt jedoch vortrefflich in die von uns angenommene Zeit des Pontifikates Pauls I. Schade, daß von dem Papst nur die untere Hälfte erhalten und Daniel ebenfalls arg verstümmelt ist; die Beischriften hätten uns vielleicht über mehr als

[1] Hierin glich die Kreuzigungsgruppe derjenigen von S. Giovanni e Paolo, von der wir oben S. 650 (Fig. 297) eine Abbildung gebracht haben. Diese Übereinstimmung verbürgt die Richtigkeit unserer Deutung der Bildreste.

über die bloßen Namen aufgeklärt. Die unter der Malerei sichtbaren Farbspuren müssen von einem Bilde stammen, dem eine längere Zeitdauer beschieden war; denn sie sind ganz verschlissen.

3. Brustbild des hl. Abbakyrus.

Nachdem man dem Heiland, den drei Müttern und der heiligen Jungfrau Nebenaltäre errichtet hatte, bekam einen solchen auch der hl. Abbakyrus, der sich in unserer Kirche einer ganz außerordentlich großen Verehrung erfreut haben muß. Der Altar erhielt die Form einer Nische (A[1]) mit dem Grab für die Reliquien, welches bei der Aufdeckung der Kirche natürlich leer gefunden wurde. Die Nische selbst besitzt dagegen noch ihre ursprüngliche Malerei, eine Kolossalbüste des Heiligen, der als Arzt, mit der Arzneischachtel und einem kleinen Löffel in der Hand, geschildert ist. An dem rechts von der Figur geschriebenen Namen fehlt nur der letzte Buchstabe. Für die Chronologie bietet die oben und unten abgeplattete Form der zwei O in Ο ΑΓΙΟC einen wertvollen Fingerzeig; denn die gleiche Form findet sich in der Beischrift des hl. Mammas, den wir den Malereien Pauls I. zugewiesen haben. Da der Kopf mit dem mächtigen Bart und der langen, schmalen Nase sich wie eine von derselben Hand ausgeführte Kopie des hl. Euthymius von der nämlichen Heiligenreihe (Taff. 192 193) ausnimmt, so tragen wir kein Bedenken, auch die Büste des hl. Abbakyrus für ein Werk Pauls I. zu halten.

§ 8. Malerei Hadrians I.

Hadrian I. (772—795), der „Freund der Kirchen Gottes“[1], welcher zu Gunsten der Bilderverehrung eine in archäologischer Hinsicht wertvolle Abhandlung verfaßte[2], ahmte das Beispiel seines Onkels Theodotus nach und wandte seine Fürsorge auch S. Maria Antiqua zu. Damals war in der eigentlichen Basilika keine Stelle mehr für Malereien frei. Anstatt alte Fresken neu zu übermalen, wie Paul I. es in der Apsis tat, nahm er mit einer Wand im Vorhof fürlieb (Plan A[7]). Er ließ sich dort selbst, mit dem viereckigen Nimbus um den Kopf, darstellen, wie er von dem hl. Hadrian[3] der als MARIA REGINA bezeichneten Madonna mit dem göttlichen Kind empfohlen wird. Von seiner Beischrift fehlten nur drei Buchstaben, als die Malerei für mich kopiert wurde: SANCTISSIMVS | haDRIANVS | PaPA. Die Himmelskönigin, deren untere Hälfte zusammen mit dem Stuck zerstört ist, thronte, mit der (stark verblaßten) Krone auf dem Haupt, zwischen Silvester (SCS | SILBESTRIVS) und einem andern heiligen Papst, in welchem man mit großer Wahrscheinlichkeit Markus erkannt hat[4]. Rechts zu äußerst stehen die Märtyrer Sergius und Bacchus; sie hielten in der verhüllten Linken die Krone und in der Rechten das Kreuz, welches bei dem einen

[1] *Liber pontificalis* ed. Duchesne I 499: „... pontifex amator ecclesiarum Dei“.

[2] Hadriani *Epistola ad Carolum regem de imaginibus*, bei Mansi XIII 759—810.

[3] Rushforth, *S. Maria Antiqua* 103 f.

[4] David bei de Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique* 493. Eine Schwierigkeit macht nur das Kreuz des Palliumstreifens, das in dieser Form auf der Malerei Pauls I. bloß orientalischen Bischöfen, nicht Päpsten, gegeben ist.

ganz, bei dem andern großenteils verschwunden ist. Silvester, sein Gegenstück und Hadrian I. tragen dagegen das Buch, das bekanntlich zur ständigen Ausstattung einer Bischofsgestalt gehört. Nur aus diesem Grunde sehen wir es in den Händen Hadrians I. Nichtsdestoweniger möchten uns die Ausleger glauben machen, daß der Papst hier „ein Buch überreiche". Hätte der Künstler dies ausdrücken wollen, so würde er dem Papst wohl die kniende Haltung gegeben haben; dieser würde sodann das Buch wirklich überreichen, nicht bloß halten; er würde schließlich neben der zu beschenkenden Persönlichkeit knien und nicht durch zwei Gestalten von ihr getrennt sein[1]. Hadrian I. ist der Stifter des Bildes; er ließ es als eine immerwährende Empfehlung seiner Person an die Himmelskönigin und ihr göttliches Kind malen. Demnach hat er eine viel wichtigere Bedeutung als jene Papstgestalten, die nur als chronologisches Merkmal dienen.

§ 9. Malereien des Atriums aus dem 8. Jahrhundert.

Die zwei runden Nischen der linken Wand des Atriums erhielten frühzeitig Malereien[2]. In der ersten war eine Kolossalfigur der auf einem Trittbrett stehenden Theotokos abgebildet (Taf. 198; Plan A 4). Es sind noch große Partien der in breiten Strichen hingeworfenen Gewandung übrig. Soviel man aus der Faltenrichtung des obersten Fragmentes entnehmen kann, trug Maria das Jesuskind auf der linken Seite. Zu ihren Füßen knieten die an dem viereckigen Nimbus kenntlichen Stifter: links eine verhüllte Frau, rechts ein Mann, beide mit zwei brennenden Kerzen in den Händen. Von einer dritten Gestalt, die zwischen dem Mann und der Madonna gemalt war, kann man nur die zum Gestus des Flehens ausgestreckten Hände deutlich unterscheiden. Die Frau ist von allen am besten erhalten; wir bringen von ihr eine besondere Kopie auf Taf. 197, 1. Die Ausführung ist sehr einfach und etwas schwerfällig, aber nicht ohne Geschick. Die Bewegungen sind richtig, die Farben gut. Deshalb möchten wir die Malerei eher in die erste als in die zweite Hälfte des 8. Jahrhunderts datieren.

Die andere Nische war durch eine gelbe wagrechte Borte in zwei Hälften abgeteilt (Fig. 305; Plan A 2). Die Malerei der oberen Hälfte, die hervorragendere, ist mit dem Stuck zerstört; sie wird vermutlich den zwischen Engeln oder Heiligen thronenden Heiland dargestellt haben. In der unteren Hälfte sind drei Heilige gemalt, von denen der mittlere und der rechts stehende durch die breitärmelige Dalmatik, die sie unter der Kasel tragen, sowie durch das Buch als Bischöfe gekennzeichnet sind[3]. Von dem mittleren kennen wir auch den Namen: er hieß ЄΡΛCμος. Der Name des rechts stehenden war vielleicht ΔΗΛΝάστος; denn die zwei erhaltenen Buchstaben ΛΝ stehen auf halber Höhe des Nimbus. Wer der

[1] Das Überreichen eines Buches an Gott oder die Madonna ist in der mittelalterlichen Wandmalerei bis jetzt nicht nachzuweisen. Der Gegenstand scheint den Künstlern und Auftraggebern zu geringfügig gewesen zu sein, um im Bilde verewigt zu werden.

[2] In den Nischen der rechten Wand ist alles zerstört.

[3] Der von Rushforth (*S. Maria Antiqua* 97) konstatierte Palliumstreifen ist seit langer Zeit verschwunden, da diese Malereien seit ihrer Entdeckung allen Unbilden der Zeit und des Wetters ausgesetzt sind.

Heilige zur Linken von Erasmus war, läßt sich nicht sagen; der Name ist verschwunden und die Gewandung so beschädigt, daß man sie nicht näher bestimmen kann[1]. Der Hintergrund war fast bis zur Schulterhöhe rosafarben; dann kam die gelbe profilierte Leiste und zuletzt

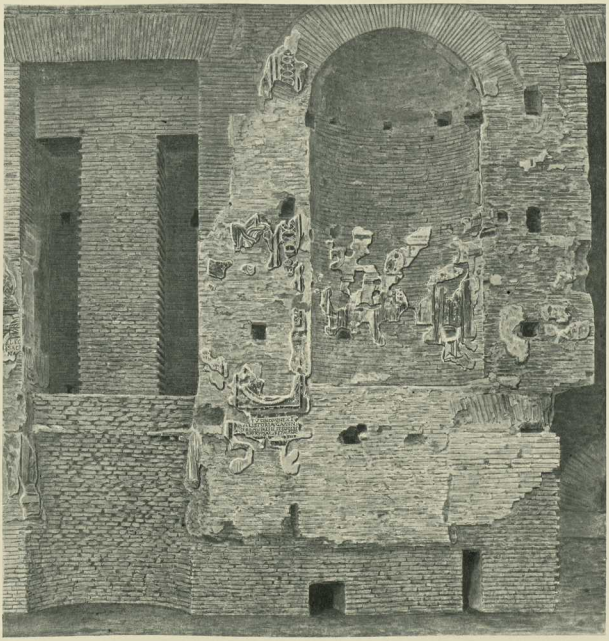


Fig. 305. Wand mit Malereien aus verschiedener Zeit.

der blaue Horizont und Himmel. Auch hier sind die Farben sehr gut. In stilistischer Hinsicht zeichnet sich diese Malerei durch ihre große Leichtigkeit aus, so daß sie wie die Kolossalfigur eher aus der ersten als aus der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts stammen dürfte.

§ 10. Darstellungen von Heiligen im Atrium aus dem 9. Jahrhundert.

Die jüngsten Malereien, die noch aus der Zeit vor dem Ruin der Basilika stammen, bieten die beiden Nischen innen neben dem Eingang des Atriums.

[1] De Grüneisen (*Sainte-Marie-Antique* 98) gibt die drei Heiligen zuerst für „drei Frauen", dann (337) für „drei mit der Dalmatik bekleidete Männer" aus, in denen David (494) die „drei Diakone Stephan, Laurentius und Vincentius" erkennen möchte.

In der zur Linken (A^5) standen die Märtyrinnen Agnes und Cäcilia neben einer dritten, vermutlich der hl. Anastasia, von deren Gestalt nichts mehr übrig ist[1]. Die Heiligen haben reiche Gewänder und nahmen wohl die übliche Haltung ein, d. h. sie hielten auf verhüllten Händen die Märtyrerkrone[2]. Die Krone auf ihrem Haupt hat eine Form, wie wir sie auf den Werken Paschals I. (817—824) finden[3]. Da auch die Gewänder gleich sind, so steht nichts im Wege, diesem Papst die Malerei zuzuschreiben. Die Namen der Märtyrinnen waren mit der vorgesetzten Sigla für H AΓIA auf dem von Säulen getragenen Balken geschrieben; nur diejenigen der hll. AΓNH und KHKHAIA sind erhalten. Der blaue Hintergrund ist noch heute von einer seltenen Farbenfrische.

Die drei männlichen Heiligen in der Nische gegenüber (A^6) sind so verblaßt, daß ein bestimmtes Urteil über ihre Persönlichkeit nicht möglich ist. Man sieht nur, daß sie die spätere Tracht der Soldaten oder Beamten haben. Ihre Identifizierung mit den hll. Sebastian, Johannes und Paulus[4] entbehrt nicht einer gewissen Wahrscheinlichkeit; ich möchte sie um so weniger zurückweisen, als sie die Gegenstücke zu römischen oder in Rom sehr verehrten Märtyrinnen bilden. Selbstverständlich sind sie mit diesen Malereien gleichzeitig.

§ 11. Zerstörung der Basilika.

Die spätesten Malereien von S. Maria Antiqua, die in der Kirche selbst ausgeführt wurden, waren von Paul I. (757—767). Wir schlossen es für die nicht datierten aus ihrem künstlerischen Charakter wie auch aus dem Platz, den sie einnehmen. Die Richtigkeit unserer Datierung wird durch die Tatsache bestätigt, daß Hadrian I. sich mit einer Stelle im Atrium begnügen mußte, als er der Kirche ein Bild stiften wollte. Auch sein Nachfolger, Leo III. (795—816), wandte der Basilika seine Gunst zu und schenkte ihr außer liturgischen Gewändern einen „silbernen Baldachin für den Hauptaltar", „vier seidene Altarvorhänge" und „für die Kapelle des hl. Andreas zwei seidene Vorhänge"[5]. Hieraus erfahren wir, daß eine der Kapellen den Namen des hl. Andreas trug. Welche es war, entzieht sich unserer Kenntnis. Durch Malereien scheint Leo III. sich nicht verewigt zu haben. Dagegen fanden wir im Atrium zwei Fresken, die eine große Ähnlichkeit mit den Werken Paschals I. aufweisen, also von ihm oder aus seiner Zeit stammen dürften.

Die Basilika muß damals noch in vollem Glanz gewesen sein, sonst hätte Leo III. ihr nicht so kostbare und für die Dauer bestimmte Geschenke wie einen Baldachin gegeben. Etwa dreißig Jahre später verschwindet die Diakonie von der alten Stelle und taucht an einem andern Punkt des Forums für eine „von Grund aus neu gebaute Basilika" auf: „. . . basilica beatae Dei genitricis qui vocatur Antiqua, quam a fundamentis Leo papa (IIII) viam iuxta

[1] Die drei genannten Märtyrinnen werden in der gleichen Reihenfolge bekanntlich auch im Meßkanon aufgeführt. Vgl. Rushforth, *S. Maria Antiqua* 94.

[2] Ähnliche Gestalten sieht man auf den Malereien Leos IV. in der Titelkirche des hl. Silvester (Taf. 205, 1 und 3).

[3] Garrucci, *Storia* IV, Taff. 287, 1 290.

[4] David bei de Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique* 494.

[5] *Liber pontificalis* ed. Duchesne II 12 14 26.

Sacram construxerat"; „. . . . in basilica beatae Dei genitricis quae olim Antiqua vocabatur, nunc autem sita est iuxta via Sacra"[1]. Was ist der Grund dieser Änderung? Sollte sich in der kurzen Spanne Zeit die ungesunde Lage so verschlimmert haben, daß man genötigt war, die Basilika aufzugeben? Das ist ganz unwahrscheinlich; denn wir werden gleich sehen, daß ein Teil von ihr, das Atrium, noch lange als Kirche benutzt wurde. Der Wechsel läßt sich bloß durch die Annahme eines plötzlichen Naturereignisses erklären: die alte Basilika wurde ein Opfer jenes Erdbebens, das im ersten Pontifikatsjahre Leos IV. (847—855) die Stadt heimgesucht hat: „Huius beati tempore praesulis terre motus in urbe Roma per indictionem factus est X, ita ut omnia elementa concussa viderentur ab omnibus"[2]. Bei diesem Erdbeben muß also die Basilika zerstört worden sein.

Eine so wichtige Diakonie wie S. Maria Antiqua konnte man natürlich nicht eingehen lassen. Als es sich darum handelte, sie wieder herzustellen, befolgte Leo IV. nicht die in Rom übliche Praxis, auf den Trümmern der alten die neue Kirche zu bauen; dazu war der Ort wegen seiner tiefen und feuchten Lage zu wenig einladend. Er richtete sie vielmehr in dem höher und gesünder gelegenen Doppeltempel der Roma und Venus an der Via Sacra ein und übertrug auf sie die Privilegien der alten Diakonie. Man fing deshalb an, sie „S. Maria Antiqua" zu nennen; aber schon unter dem zweiten Nachfolger, unter Nikolaus I. (858—867), welcher sie ausmalen ließ, führte sie den ihrer Neuerbauung entsprechenden Namen „S. Maria Nova": „Ecclesiam autem Dei genitricis semperque Virginis Mariae, que primitus Antiqua, nunc autem Nova vocatur, quam domnus Leo IIII papa a fundamentis construxerat, sed picturis eam minime decorarat, iste beatissimus praesul (Nicolaus I) pulchris ac variis fecit depingi coloribus."[3] Die alte Diakonie blieb in ihren Trümmern liegen; man entfernte nur aus ihr alles, was irgendwie Wert hatte und sich fortschaffen ließ. Die Räumung wird eine totale gewesen sein; selbst die kleine goldene Brosche der hl. Solomone wurde herausgebrochen[4].

§ 12. Das Atrium wird Kirche des hl. Antonius.

Das Atrium muß bei dem Einsturz der Basilika weniger gelitten haben. Da es sehr groß war und sich für eine Kirche eignete, so suchte man es zu erhalten, indem man zur Stütze seiner Decke einen mächtigen Pfeiler errichtete, in der linken Wand unterhalb der mittleren, rechteckigen Nische (A^3) eine Apsis für den Altar aushöhlte und Apsis wie Nische mit Malereien ausschmückte[5]. Über den Namen, den man der Kirche gab, kann kein Zweifel herrschen; denn in der Nische war ein Zyklus von acht Bildern mit Szenen aus der Legende des hl. Antonius, des großen Wüstenheiligen: ihm war sie also geweiht. Bedürfte es noch eines Beweises für diese Aussage, so würde ihn der Autor der um 1130 verfaßten

[1] A. a. O. II 145.
[2] Ebd. 108. Die zehnte Indiktion hörte am 31. August 847 auf.
[3] Ebd. 158.
[4] Kleine Stückchen Goldblech blieben an den Nägeln zurück.
[5] Schon Rushforth hat erkannt, daß in der Apsis der Altar aufgestellt war.

Mirabilia liefern; denn er verlegt die „ecclesia sancti Antonii" neben den „Palast des Katilina", den Lacus luturnae und den Tempel der Vesta[1], d. i. in das Atrium von S. Maria Antiqua.

1. Darstellungen aus der Legende des hl. Antonius.

Die erhaltenen Darstellungen aus der Legende des hl. Antonius veranschaulichen nicht dessen „Bestattung", wie man früher glaubte, sondern jenen Vorgang, der noch heute die Phantasie der Künstler anzuregen pflegt: die Versuchung des Heiligen durch die Dämonen während seines Aufenthaltes in der Grabkammer (Taf. 227, 1). Zwei übereinander stehende Felder (A^3, rechte Wand) sind diesem Gegenstand gewidmet. In dem oberen sieht man den stets durch den beigeschriebenen Namen ANTONIVS gekennzeichneten Heiligen zerschlagen am Boden liegen, zur Hälfte aus der Grabkammer herausragend. Neben seinem Kopfe war ein Dämon mit Krallenfüßen, von dem die obere Hälfte zerstört ist. Links in der Ecke stehen zur Andeutung der Grabkammer zwei offene Särge, der eine mit zwei, der andere mit einer Leiche; nebenan ist die Leiter angelehnt, auf welcher Antonius zu den Gräbern hinunterzusteigen pflegte. In dem unteren Felde schläft er vollständig entkleidet am Boden, und daneben steht er in Gebetshaltung zwischen den unter allerlei Formen erschienenen Dämonen[2], von denen leider kein einziger ganz erhalten ist. Die den beiden Darstellungen gemeinsame Inschrift lautet: † VBI S Antonius AGREditVr a DEMoniBus.

Die Malereien setzten sich rechts weiter fort und andere waren auch auf der Wand gegenüber angebracht, wo noch Reste von drei Figuren zu sehen sind (Taf. 227, 3). Unten schlossen sie mit einem Teppich ab, der abwechselnd mit stilisierten Epheublättern und allerlei Vögeln und Tieren, darunter einem Einhorn, und mit sternartigen Ornamenten gemustert war, von denen noch zwei zu sehen sind.

In stilistischer Hinsicht sondern sich diese Malereien von den römischen ab und lassen sich nur mit einigen von S. Saba (Taff. 171, 2 189, 5 8) vergleichen. Ohne Zweifel sind es Werke von fremden abendländischen Mönchen aus dem 10. Jahrhundert. Auf künstlerischen Wert können sie nicht Anspruch erheben; die Technik ist dagegen immer noch sehr gut, die Qualität der Farben ausgezeichnet.

Die Forscher haben bis jetzt wenig darauf geachtet, daß diese Malereien vermauert und durch neue ersetzt waren. Das Sonderbare an dieser Tatsache ist, daß die Vermauerung kurz nach der Vollendung der Malereien vorgenommen wurde; denn man konnte die Ausschmückung der Nische nicht zu Ende führen: die Hinterwand bekam nicht einmal eine Stuckbekleidung. Der Grund dieses Vorgehens liegt darin, daß die Malereien, vom Fußboden

[1] Duchesne, *Le Liber Censuum* 271: „luxta eam domum fuit palatium Catilinae, ubi ecclesia sancti Antonii; iuxta quam est locus qui dicitur Infernus . . .; ubi quidam nobilis miles, ut liberaretur civitas, responso suorum deorum armatus proiecit se, et clausa est terra . . . Ibi est templum Vestae, ubi dicitur inferius draco cubare, sicut legimus in vita beati Silvestri." Vgl. auch desselben Aufsatz *S. Maria Antiqua* in *Mélanges* 1897, 15 f.

[2] Die Darstellung entspricht nicht ganz der Beschreibung, die der hl. Athanasius von diesen Kämpfen gibt (*Vita S. Antonii* 8 f: Migne, *PG* 26, 853 ff 858).

aus betrachtet, kaum zu erkennen waren, also ihren Zweck nicht erfüllten. Wir werden gleich den Namen desjenigen kennen lernen, der für die neuen Malereien gesorgt hat.

2. Malereien des Abtes Leo.

Die jüngsten griechischen Beischriften zeigten sich auf Malereien, welche wir dem Pontifikat Paschals I. (817—824) zuweisen konnten[1]. Die griechischen Mönche dürften die Kirche des hl. Antonius erst nach dem durch Photius herbeigeführten Schisma verlassen haben. Im 10. Jahrhundert ist sie sicher im Besitz lateinischer Mönche, wahrscheinlich Benediktiner, die durch die Kluniazenser damals einen mächtigen Aufschwung nahmen. Die Inschriften, welche von jetzt an die Malereien begleiten, sind lateinisch. Zwei nennen einen *Leo* (Fig. 305, S. 715). In der vollständigeren gibt sich derselbe den Titel abBAS $\overline{\text{XPI}}$ SACER(dos)· ET · MONAC(hus) und spricht von *Malereien,* die *er im Namen Christi zum Wohlgefallen der diese Szenen*[2] *Betrachtenden ausführen ließ:* † in TVO NOMINE $\overline{\text{XPE}}$ | AC iSTORIA GAVDENT | iB · PINGERE FECIT · EGO[3] | LEO abBAS $\overline{\text{XPI}}$ · SACER · ET · MONAC[4]. Die Inschrift ist rechts von der viereckigen Nische mit den Darstellungen aus der Legende des hl. Antonius gemalt und gehört zu einem fast ganz zerstörten Brustbild eines Mönches, der eine ähnliche Gewandung wie der hl. Antonius, d. h. eine dunkelblaue Tunika und ein helles, rot eingefaßtes Skapulier, hatte: es war also Leo, der sich in der Inschrift darunter als den Stifter der Malereien bezeichnet und dabei sich selbst nennt *(ego Leo),* wie Theodotus es in der neben seinem Porträt verteilten Inschrift *(ego Theodotus)* tut (Taf. 179 182, 2). Seinem Bild entspricht auf der Wand links von der Nische das etwas besser erhaltene Porträt eines bartlosen Papstes, welcher über der dunkelroten Kasel das heilige Pallium von der erst im 10. Jahrhundert üblichen Form trägt. Da er keinen Nimbus hat, also nicht als Heiliger anzusehen ist, so kann er hier, wo er dem Porträt eines Stifters gegenübergestellt ist, nur der Papst sein, unter dessen Amtsführung die Malereien gestiftet wurden[5]. In Anbetracht der Würde hat Leo ihm den Ehrenplatz gegeben. Das gleiche taten Theodotus gegenüber Zacharias (Taf. 179) und Sextus gegenüber Johannes XXI. (Fig. 278, S. 622).

Leos Malereien waren zum Teil auf der Mauer, welche die viereckige Nische verschloß, zum Teil auf der Wand zu beiden Seiten von ihr ausgeführt. Infolge des schlechten Materials

[1] Siehe oben S. 716. Das griechische, von Rushforth (*S. Maria Antiqua* 99) dem Jahre 792 zugeschriebene Graffito ist nicht „datiert" und bezieht sich auch nicht auf die „Vollendung der Malereien des Vestibüls", sondern auf einen (oder eine) *im Herrn Verstorbenen,* dessen Name mit ϹϹ anfing: ϵΤϵ-ΛΗΔΟΗ ϵΝ ΚΔ Ϲϵ . . . Ein Maler wird schwerlich den Pinsel weglegen und zu einem spitzen Instrument greifen, um das Datum zu seinem Bilde hinzuzufügen.

[2] „Historia" ist hier im mittelalterlichen Sinne von historischer oder legendarischer Darstellung zu nehmen, im Gegensatz zu „imago", dem Einzelbild.

[3] Der nämliche Fehler kehrt auch in der einen Widmungsinschrift des Beno de Rapiza in S. Clemente wieder (Taf. 241; vgl. oben S. 543). Vgl. ferner de Rossi, *Bullett.* 1870, Taf. III, 3: EGO DEVSDEDET . . . BOTVM FECIT.

[4] Rushforth (*S. Maria Antiqua* 97) gab die folgende, auch von de [Grüneisen (*Sainte-Marie-Antique* 98) wiederholte Rekonstruktion: *[D(i)c(at)a s(an)c(t)o] tuo nomine Christe [fide]l(es) istoria gaudent. [Noscas] q(ui) pingere fecit. Ego Leo [dedi pictu]ras Christi sacer(dos) et monac(hus).*

[5] Nach de Grüneisen (a. a. O.) und David (a. a. O. 494) sind die beiden Porträts Bilder von Heiligen.

ging die Verschlußmauer und damit auch die sie bedeckenden Malereien zu Grunde. Es kann aber nicht zweifelhaft sein, daß diese die vorhin besprochenen Szenen des hl. Antonius wiederholten, die in der Nische so gut wie unsichtbar waren und deshalb von Leo durch neue ersetzt wurden. Was sich zu beiden Seiten von der Nische erhalten hat, läßt darauf schließen, daß die Darstellungen von einem breiten, aus sich schneidenden Kreisen gebildeten Rahmen eingefaßt waren, und daß unterhalb derselben, zwischen den beiden Porträts, sich eine dreizeilige, mit dem Namen LEO beginnende Inschrift hinzog, in welcher ohne Zweifel auch der Papst mit dem Zusatz *tempore, temporibus* oder ähnlich erwähnt war. Die Buchstaben RIB der ersten Zeile mögen der Rest jenes chronologischen Ausdrucks sein (tempoRIBus).

Obgleich Leo ein auch im Mittelalter häufig vorkommender Name war, so mag es doch erlaubt sein, auf den „Leo presbiter et monachus . . . atque laudabilis medicus, habitans Romae" hinzuweisen, der in einem Dokument von Farfa aus dem Jahre 936 erwähnt ist[1], der ein begeisterter Anhänger der von Cluny ausgehenden Reform war und deshalb von Alberich dem mächtigen Kloster des hl. Andreas in clivo Scauri als Abt vorgesetzt wurde[2]. Daß er sich in der Inschrift nicht *medicus* nennt, kann nicht befremden, da er sich dort schon drei Titel gegeben hat: *abbas Christi sacerdos et monachus.* Die Zeit würde sehr gut passen, und das Kloster des hl. Andreas, heute S. Gregorio, lag in nächster Nähe von der Kirche des hl. Antonius.

3. Malereien zweier Wandgräber.

Die aus den Katakomben übernommene Sitte, in den Wänden der Kirchen nach Art der „loculi" Gräber auszuhöhlen, war in S. Maria Antiqua oder vielmehr im Atrium auch im 10. Jahrhundert in Übung. Eines dieser Gräber besitzt noch zum großen Teil die Malereien (A[8]), mit denen es geschmückt war. Rechts sieht man den thronenden Erlöser zwischen zwei schwebenden Engeln, den Stifter zu seinen Füßen. Christus ist bartlos, macht mit der Rechten den griechischen Sprechgestus und stützt sich mit der zerstörten Linken auf die bläuliche Schriftrolle. Der Stifter hatte den viereckigen Nimbus, das einzige, was neben dem allgemeinen Umriß von seiner verblaßten Gestalt noch erkennbar ist. Um die Gruppe schön symmetrisch anzuordnen, zog der Künstler zwei Doppellinien, die sich über dem Kopfe Christi einander nähern. Er gab der Darstellung auch einen besondern Rahmen. Links davon sind die Brustbilder einer weiblichen Gestalt und eines Mönches gemalt, der die grüne Kapuze seines Skapuliers über den Kopf gezogen hat. Jene ist nimbiert und nur notdürftig an der linken Schulter bekleidet, hat dafür einen reichen Haarwuchs, selbst am Hals und an der Brust; von den Händen war die Rechte nach Art der Beter seitwärts erhoben und geöffnet; die linke ist entweder zerstört oder war gar nicht angegeben. Man hat in der Betenden allgemein die ägyptische Büßerin Maria erkannt, wie

[1] *Chronicon Farfense,* ed. Balzani in *Fonti per la storia d'Italia,* veröffentlicht vom *Istituto Storico Italiano* I 36 Anm. 3.

[2] *Benedicti Chronicon* 33, in *Monum. Germ. histor. Script.* III 716.

man den Mönch einstimmig für den hl. Antonius erklärt. Jene Deutung ist über allen Zweifel erhaben, diese unhaltbar; denn es fehlt der Nimbus, und der Gestus der rechten Hand paßt nicht zu dem Heiligen. Beides erklärt sich, wenn wir in der Gestalt den Mönch Zosimas sehen, welcher der heiligen Büßerin die Wegzehrung brachte. Der Künstler hat ihn in dem entscheidenden Moment dargestellt, wie er zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger der Rechten ein Stück des konsekrierten Brotes und in der verhüllten Linken eine runde Pyxis hält. Das Brot ist jetzt verblaßt; es war mit heller Farbe gemalt. Auch bei der Büßerin ist, wie der Gebetsgestus beweist, der richtige Moment gewählt; denn nachdem ihr Zosimas das „lebenspendende Geschenk", die Kommunion, gereicht, „erhob sie die Hände zum Himmel und brach in die Worte aus: ‚Jetzt entlasse, o Herr, deine Dienerin gemäß deinem Versprechen in Frieden; denn meine Augen haben gesehen dein Heil'."[1] Die Bitte wurde erhört: Maria entschlief bald darauf. Daß die Heilige, in einem so erhabenen Moment aufgefaßt, sich sehr gut zum Schmuck des Grabes eines Mönches eignete, braucht nicht eigens bewiesen zu werden[2].

Eine ähnliche Anordnung der Malereien findet sich an einem andern Grabe derselben Mauer, aber auf der entgegengesetzten Seite (Plan A^{11}). Hier waren in einem schmalen Felde zwei Medaillons gemalt, von denen nur das der hl. Agnes (SCA | AGNES) übrig ist (Taf. 228, 2). Die Perlen des runden Rahmens begegnen uns hier zum erstenmal; bald werden wir sie auch in dem äußeren Umriß der Nimben antreffen. Das die Flammenzungen nachahmende Ornament des roten Rahmens über den Medaillons sehen wir auch über der Büßerin Maria; in beiden Fällen waren darüber Ganzfiguren gemalt. Das alles spricht dafür, daß die Malereien der zwei Gräber der gleichen Zeit angehören. Sie sind in stilistischer Hinsicht etwas besser als die Darstellungen des hl. Antonius.

4. Darstellung Christi zwischen Abbakyrus und Johannes.

Eine rohere Ausführung zeigt das Bild, welches auf der Hauptwand des Atriums, schräg gegenüber der Büßerin Maria, gemalt ist (Taf. 228, 1): Christus erscheint hier zwischen den hll. Abbakyrus und Johannes. Er ist bärtig, hält in der Linken das Buch und hat die Rechte zum orientalischen Redegestus erhoben. Johannes ist wie immer jugendlich dargestellt; er hat in der Rechten das Stabkreuz mit zwei Querbalken und in der Linken ein gehenkeltes Gefäß. Sein Mantel nähert sich in der Form einem modernen Havelock und zeigt bereits die Musterung, die wir an Gewändern von weiblichen Heiligen auf Malereien des 11. und der folgenden Jahrhunderte finden werden. Abbakyrus, ein bärtiger Greis, hat die Hände vor sich zum Gebete ausgebreitet; er trägt über seinen Gewändern eine weiße Kapuze, die auch die Schultern bedeckt[3]. Man beachte die von dem Künstler an der linken Schulter,

[1] S. Sophron., *Vita Mariae Aegyptiacae* 4, 35: Migne, *PG* 87, III, 3722.

[2] Die Kommunion der Büßerin Maria ist auch im Campo Santo von Pisa abgebildet. Vgl. Venturi, *Storia dell'arte* V 727.

[3] Eine ähnliche Kapuze ist auf einem Bild in S. Clemente zu sehen (Taf. 229, 2), ungefähr aus derselben Zeit.

welche zu schmal ausgefallen war, nachträglich angebrachte Verbesserung. Die Schulter wurde vermutlich mit Farbe zugedeckt; jetzt, wo die Farben verschlissen sind, ist der ursprüngliche Fehler wieder sichtbar geworden. In dem grünen, bis zu den Schultern reichenden Hintergrund waren die Namen der beiden Heiligen mit weißen Buchstaben eingeschrieben; nur einer ist erhalten: S ABBACVRVs. Den Namen des Heilandes hat der Maler zu beiden Seiten des Kopfes in der damals noch üblichen Abkürzung gesetzt: [IC]-XC. Dieses Monogramm macht mit dem der Gottesmutter, MP ΘY, den letzten Rest der griechischen Sprache aus, der sich in der abendländischen Kunst noch lange erhalten hat, eigentlich nie ganz aus ihr geschwunden ist. Der Himmel ist in drei Streifen, einen tiefblauen, einen roten und einen hellblauen, eingeteilt; in den zwei letzten sind je vier schematische Wolken gemalt. Als ein Detail, das erst im 10. Jahrhundert aufkommt, erwähnen wir schließlich die Perlen in den drei Nimben; wir trafen sie schon oben einmal in der gleichen Verwendung. Perlen finden sich auch in dem Mantel des hl. Johannes und in dem Rahmen längs der schwarzen Borte.

Die untere Leiste des Rahmens bewahrt noch einige Worte der Stifterinschrift. Die erste Zeile schloß mit den Namen der zwei Heiligen, die zweite mit den Worten pingERE ROGAVIT. Das Bild wurde also *auf Bitten*, vermutlich des Abtes, *gemalt*.

5. Darstellungen von Heiligen.

Die größte Verwilderung zeigen die Malereien in dem Durchgang aus dem Atrium in das Kloster, das in den „Augustustempel" eingebaut war (A 9 10). Es standen hier auf jeder Wand fünf männliche Heilige, darunter die Bischöfe Blasius und Basilius, die Diakone Laurentius und Stephanus, ferner der Ordensstifter Benedikt, der hl. Christophorus und andere, die man nicht mehr identifizieren kann (Taff. 201,2 215,5). Schon in den Beischriften SCO BLASIVS, SCO BASILIVS[1] usf. gibt sich die Barbarei der Zeit zu erkennen. Tiefer konnte die Kunst nicht mehr sinken, wenn von Kunst überhaupt noch die Rede sein kann. Die Form des Palliums weist die Bilder dem 10. Jahrhundert zu. Damals war also der Zugang in das anstoßende Kloster noch offen. Folglich wurde der Boden der im Atrium eingerichteten Kirche nie erhöht.

§ 13. Kapelle der Vierzig Märtyrer.

Die mit einer Apsis versehene Kapelle der Vierzig Märtyrer (F) liegt zwar außerhalb des Baues von S. Maria Antiqua, aber so hart am Eingange, daß man beide Heiligtümer als ein Ganzes betrachten kann. Wir haben der sicher datierten Malereien, welche die Fassade schmückten, bereits gedacht (S. 682 f); jetzt wollen wir die des Innern behandeln, welche sämtlich nicht datiert sind.

Das Apsisbild ist in seiner rechten Hälfte ziemlich gut erhalten, in seiner linken großenteils zusammen mit dem Stuck zerstört (Taf. 199). Es veranschaulichte das unter Licinius oder

[1] Nicht SCS, wie de Rossi (*Bullett.* 1885, 142) und nach ihm alle andern gelesen haben.

Maximin vollzogene Martyrium der vierzig Soldaten von Sebaste in Armenien. Die Komposition entsprach der Auffassung, wie sie in der Legende überliefert ist[1]. Nach dieser wurden die Vierzig verurteilt, mitten im Winter unbekleidet und gebunden in einem Teiche zu stehen und so langsam zu erfrieren. Um sie bis zum letzten Augenblick zum Abfall zu locken, ließ der Präfekt Agrikolaus in nächster Nähe von ihnen ein warmes Bad herrichten, dessen offener Eingang den von der eisigen Kälte Gepeinigten winkte. Aber nur einer wurde abtrünnig und suchte das warme Bad auf, in welchem er infolge des plötzlichen Temperaturwechsels nach wenigen Augenblicken verschied. Das Gebet der Märtyrer: „Zu vierzig sind wir, Herr, in den Kampf getreten; zu vierzig laß uns auch die Krone erlangen!" sollte trotzdem in Erfüllung gehen. Einer von den Wächtern hatte nämlich gesehen, wie ein glänzendes Licht die Märtyrer umstrahlte und neununddreißig Kronen vom Himmel sich auf sie niedersenkten, wie also beim Austeilen des Lohnes der vierzigste, der den Kampf nicht bestehen sollte, übergangen wurde. Als derselbe auch wirklich abfiel und seinen Platz verließ, warf dieser Wächter seine Kleider weg, bekannte sich zum Christentum, stieg in das Wasser und erlitt mit den neununddreißig den Martertod.

Ohne sich an alle Einzelheiten zu binden, suchte der Künstler die Hauptzüge der Erzählung im Bilde zur Darstellung zu bringen (F[1]). Die Heiligen, nur mit dem Lendentuch bekleidet, stehen bis über die Knie im gefrorenen Wasser und werden von Soldaten, die mit Schild und Speer bewaffnet sind, überwacht. Rechts ist das warme Bad durch eine mit einem Rundbogen abschließende Tür dargestellt, auf welche der das Wasser verlassende Abtrünnige zuschreitet, während auf der linken Seite der bekehrte Wächter in das Wasser steigt, um mit den Märtyrern zu sterben. Die in der Mitte über den Köpfen sichtbaren Strahlen sind sodann ein Beweis, daß dort das Licht mit den Kronen angedeutet war. An den mißlichen Umstand, daß man zu Eis gefrorenes Wasser weder nach Belieben verlassen noch in dasselbe hineinsteigen kann, hat der Maler augenscheinlich nicht gedacht, sonst hätte er vielleicht die andere Auffassung gewählt, derzufolge die Vierzig auf dem Eise stehend starben.

Die Heiligen sind in drei Reihen aufgestellt und machen sämtlich den in der altchristlichen Kunst selteneren Gebetsgestus, indem sie die Hände wegen Mangel an Raum vor sich, nicht seitwärts ausgestreckt haben. Mangel an Raum war auch die Ursache, warum der Künstler zu Ungunsten des Bildes bei allen die Fußspitzen zu sehr nach innen einbog, wodurch die Figuren wie aufgehängt erscheinen. Die Märtyrer sind verschiedenen Alters; einige haben längeren, andere kürzeren Bart, die meisten sind jedoch bartlos. Die Haartracht ist bei allen gleich: alle haben auf der Stirn gerade abgeschnittenes und bei den Ohren abstehendes Haar, ähnlich wie der weiter oben beschriebene Stifter, der Sohn des Theodotus, einige aus dem Gefolge Justinians auf dem ravennatischen Mosaik, die hll. Johannes und Paulus in der Unterkirche von S. Maria in Via Lata usf.

[1] Vgl. O. v. Gebhardt, *Ausgew. Märtyrerakten* 171—181; *Biblioth. Casinensis* III, *Florilegium* 58 ff.

Die Malerei steht, schon wegen des fast vollständigen Abgangs der Gewandung, ganz vereinzelt da, wodurch die Datierung ungemein erschwert wird. Trotz der offenbaren Fehler in der Zeichnung hat sie doch auch einige Vorzüge. So ist es dem Künstler gelungen, durch die Wahl der Farben die Illusion von Körpern im Wasser hervorzurufen. Sehr angenehm wirkt ferner die weiche Behandlung der Fleischpartien sowie die Vermeidung der harten und starren Konturen. Dadurch und durch die bessere Qualität der Farben, vor allem aber durch den eintönigen, rosafarbigen Hintergrund, unterscheidet sich die Apsismalerei von den übrigen der Kapelle, die, wie wir gleich sehen werden, aus der Zeit Hadrians I. sind. Während schließlich bei diesen der Sockel nach dem im 8. Jahrhundert vorherrschenden Brauch mit einem Teppichmuster geschmückt ist, findet sich in der Apsis die Nachahmung der Marmorbekleidung, was für ein höheres Alter spricht. Alles dieses hat mich bewogen, die Malerei noch in das 7. Jahrhundert zu datieren. Zu dieser Zeitbestimmung paßt schließlich auch die Form der Buchstaben der über den Köpfen geschriebenen Namen, von denen sich die folgenden ganz oder teilweise erhalten haben: ΦΑΛΑΡΙΑΝΟΣ, ΜΙΧΑΗΛΙΟΣ, CICINNIOC, ΜΕΛΙΤΩΝ, CEVHPIANOC, ΦΙΛΟΚΤΗΜΩΝ, ΑΓΓΕΟC, ΗΡΑΚΛΙΟΣ, ΘΕΟΔΟΚΟC und ΚΟΥΡΙΩΝ[1]. Bei den Buchstaben Λ, Λ und Λ stehen die Balken oben etwas von einander ab; es fehlt aber die kurze Verbindungslinie, die wir auf den Inschriften aus der Zeit Martins I. beobachten können. Hieraus sollen jedoch keine besondern Schlüsse gezogen werden; bei Inschriften muß man sich im allgemeinen schon damit begnügen, daß sie in paläographischer Hinsicht nichts bieten, was gegen die angenommene Zeit verstoßen würde.

Die beschriebene Apsismalerei ist nicht die ursprüngliche; unter ihr kommt in der Mitte oben das Ende des Längsbalkens eines Gemmenkreuzes zum Vorschein. Welchen Wert man dem Bilde des Martyriums der Vierzig beilegte, zeigt die äußerst seltene Tatsache, daß man es in späterer Zeit an schadhaften Stellen mit Stuck ausbesserte, der ein schreiendes Dekorationsmuster erhielt. Wann dieses geschah, läßt sich nicht sagen, wie es auch unmöglich ist, die Entstehungszeit des ersten Apsisbildes zu bestimmen.

Die übrigen Malereien der Kapelle stammen sehr wahrscheinlich von Hadrian I. (772—795). Ich schließe es aus dem stark fragmentarischen Bilde der Eingangswand links vom Eintretenden (F 5; Taf. 197, 2). Man sieht dort einen Papst, welcher von einem mit der klassischen Gewandung bekleideten Heiligen dem thronenden Heiland oder der Gottesmutter empfohlen wird. Derselbe gleicht dem Papst Hadrian I. auf dem Bild der *Maria Regina* (Taf. 195) in einem solchen Grade, daß man in beiden die nämliche Persönlichkeit erkennen möchte. Jedenfalls darf angenommen werden, daß die Fresken von der gleichen Künstlerfamilie stammen. Der Gegenstand, den der Papst auf den verhüllten Händen trägt, ist verblaßt.

Das Gegenstück zu dieser Malerei bildete ein auf einem Klappstuhl sitzender Mönch (F 6), ohne Zweifel ein Abt, vor dem ein anderer Mönch stand (Fig. 306). Mehr läßt sich über diese traurigen Reste nicht sagen.

[1] Bei diesem Namen fand eine nachträgliche Verbesserung statt, indem zwischen K und Y ein kleines O eingeschoben wurde.

Fast die ganze linke Seitenwand (F 4) nimmt ein Fresko ein, dessen Farben überall, wo es nicht mit dem Stuck zerstört ist, eine große Frische haben; es zeigt die Vierzig in der Glorie bei Christus (Taf. 200, 2). Die Märtyrer waren so in zwei Reihen aufgestellt, daß in der vorderen sechsundzwanzig, in der zweiten vierzehn, je sieben auf einer Seite, standen. Sie hielten alle mit der Rechten ein kleines Handkreuz und hatten abwechselnd gelbe und schieferblaue Nimben. Ihre Gewandung war die übliche. Über den in der Mitte stehenden schwebt ein Medaillon mit Christus und beiderseits die Kronen. Letztere sind bis jetzt unbeachtet geblieben.

Über diesem Bild ist etwas von den Szenen der oberen Zone erhalten. Wie man aus denen der Wand gegenüber entnehmen kann, waren es Darstellungen aus dem Mönchsleben. Sie sind aber so beschädigt, daß sie sich nicht entziffern lassen. Bei den verblaßten kann man sehen, daß der Maler sich die Umrisse der Figuren mit dem Pinsel in Rot vorgezeichnet hat. Auf der Vorderwand der Apsis hat er, ähnlich wie im Presbyterium (Taf. 201, 1), rechts eine Heiligengestalt, den Märtyrer ЄVCTPATIOC, in dem aufgemalten Teppich abgebildet (F 8). Darüber sind Reste einer thronenden Person — Christus oder Maria mit Kind — zwischen vier Heiligen, von denen die beiden inneren die Apostelfürsten sein dürften. Gegenüber (F 2) hängen oder hingen vier mehr oder minder beschädigte Votivkronen und drei Votivkreuze, unter denen zwei girlandenhaltende Lämmer und Pfauen standen[1]. Die zwischen zwei Palmzweige gestellten Kreuze haben das Kugelornament, sind von Lichtreifen umgeben und mit allerlei Anhängseln ausgestattet; von den Medaillons, welche in der Kreuzung der Balken saßen, ist nur das des mittleren mit dem Kopf Christi übrig.

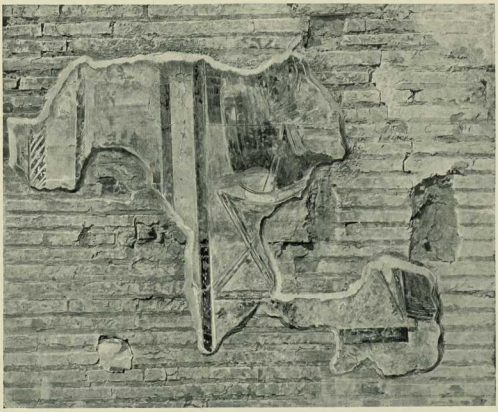


Fig. 306. Fragment eines Wandgemäldes.

Wir dürfen wohl annehmen, daß die Kapelle nach der Zerstörung von S. Maria Antiqua weiter bestand und dann das gleiche Schicksal hatte wie die Kirche des hl. Antonius.

[1] Die Symbole der Lämmer, Kreuze und Palmen erinnern an jene, die Papst Symmachus am Brunnen im Hof von S. Peter in Mosaik ausführen ließ: „Ad cantarum beati Petri cum quadriporticum ex opere marmoribus ornavit et ex musivo agnos et cruces et palmas ornavit" (*Liber pontificalis* ed. Duchesne I 262; Mommsen I 123).

§ 14. Zerstörung der Kirche des hl. Antonius.

Rushforth hat recht, wenn er die Zerstörung der Kirche des hl. Antonius dem Brande zuschreibt, der bei der Einnahme Roms durch die Horden Guiscards im Jahre 1084 diesen Stadtteil verwüstete[1]. Unter ihren Malereien ist tatsächlich keine einzige, welche der auf dieses Ereignis folgenden Zeit zugeschrieben werden könnte. Dazu kommt, daß sie den Brand nicht überdauert hat; denn die *Mirabilia* reden von ihr als von einer gewesenen: „ubi fuit ecclesia s. Antonii“[2]. Ihre Zerstörung muß demnach kurz zuvor erfolgt sein, sonst hätte der Autor sie nicht in so frischer Erinnerung gehabt. Der zeitliche Abstand ist denn auch ein geringer, da seit jenem Brande und der Abfassung der *Mirabilia* (um 1130) nur etwa vierzig Jahre verflossen waren.

So verschwand der letzte ehrwürdige Rest von S. Maria Antiqua, deren Geschichte so eng mit der Kunstgeschichte verflochten ist. Was am Eingang zu diesem Kapitel über ihre Malereien gesagt wurde, war nicht übertrieben: sie sind nicht bloß die zahlreichsten, sondern insofern auch die wichtigsten, als sie eine ununterbrochene Reihenfolge vom Ende des 5. bis zum 10. Jahrhundert aufweisen. Dadurch wird die Basilika zu einem wahren, in der Welt einzig dastehenden Museum für mittelalterliche Malerei.

[1] *S. Maria Antiqua* 9 f.

[2] Duchesne, *Le Liber Censuum* 271. Als Kuriosum sei erwähnt, daß de Grüneisen (*Sainte-Marie-Antique* 15 ff 340 [1]) die Basilika nicht bloß das Erdbeben überdauern, sondern bis ins 13. Jahrhundert hinein bestehen läßt. Selbst sein Mitarbeiter David (a. a. O. 447) hat sich da gegen ihn erklärt.

Dreizehntes Kapitel.

Vier Kapellen am lateranensischen Baptisterium.

Der hl. Hilarus (461—468) gehört zu den Päpsten, welche einen Ehrenplatz in der Kunstgeschichte verdienen. Wie eine Inschrift meldet, ließ er die Basilika der hl. Anastasia, die bis dahin nur Malereien hatte, mit Mosaiken ausschmücken[1]; und der *Liber pontificalis* sagt von ihm, daß „er in dem Baptisterium der Basilika Konstantins drei Kapellen: die des hl. Johannes Bapt., des hl. Johannes Ev. und des heiligen Kreuzes, erbaute". Auf diese Notiz folgt das Verzeichnis der goldenen und silbernen Kultgeräte, die Hilarus den Kapellen schenkte, und bei der des heiligen Kreuzes die Beschreibung des von drei Säulenhallen eingeschlossenen Prachthofes, durch welchen man aus dem Baptisterium in die Kapelle gelangte[2]. Alle drei Oratorien hatten marmorne Fußböden und waren mit der üblichen Marmorinkrustation und mit Mosaiken geschmückt. Dasjenige des heiligen Kreuzes muß auch in architektonischer Hinsicht eine ganz hervorragende Leistung gewesen sein; denn Künstler und Architekten des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts haben sich viel mit demselben beschäftigt[3]; und als Sixtus V. (1585—1590) es niederreißen ließ, um den Platz vor dem Lateran zu vergrößern, da war die Entrüstung allgemein. „Hoc nobilissimum oratorium, gemente prope urbe deiectum, magnum sui omnibus desiderium reliquit", schrieb Pompeo Ugonio[4], unter dessen Augen die Zerstörung vor sich ging. Auch der Kardinal Baronio, ein weiterer Augenzeuge, verurteilte diesen Akt des Vandalismus[5]. Aber das Unglück war geschehen; die altchristliche Kunst hatte eines ihrer glänzendsten Denkmäler verloren. Heute sind wir für seine Würdigung auf einige dürftige Nachrichten sowie auf Skizzen und Pläne angewiesen, welche in großer Zahl bei Rohault de Fleury und Lauer zusammengestellt sind[6]. Mit Hilfe derselben können wir uns eine annähernd genaue Idee von der Form dieses wichtigen Monumentes und dem Reichtum seiner Ausschmückung verschaffen.

[1] De Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 24, n. 25. Ihm, *Damasi Epigrammata* 102, n. 104.

[2] Ed. Duchesne I 242, Mommsen 107f: „Hic fecit oraturia III in baptisterio basilicae Constantinianae sancti Iohannis baptistae et sancti Iohannis evangelistae et sanctae crucis, omnia ex argento et lapidibus pretiosis: confessionem sancti Iohannis baptistae ex argento, qui pens. lib. C, et crucem auream; confessionem sancti Iohannis evangelistae ex argento, qui pens. lib. C, et crucem auream; in ambis oraturiis ianuas aereas argento clusas. Oraturium sanctae crucis: confessionem, ubi lignum posuit domini cum crucem auream cum gemmis, qui pens. lib. XX; ex argento in confessionem ianuas, pens. lib. L; supra confessionem arcum aureum, qui pens. lib. IIII, quem portant columnae unichinae, ubi stat agnus aureus, pens lib. II" usw.

[3] De Rossi, *Musaici* Fasz. XVII—XVIII fol. 1.

[4] *Cod. Barb. lat.* 1994 fol. 154. Die „Struktur" des Oratoriums war so „elegant", daß die Meinung aufkommen konnte, Michelangelo habe ihm den Plan von S. Peter entlehnt. Vgl. Rasponi, *De basilica et patriarchio Lateranensi*, Rom 1656, 232.

[5] *Ann. eccl.* a. 449 n. CIX. Jakob Grimaldi erwähnt das Oratorium des heiligen Kreuzes als eine Jugenderinnerung: „quod in pueritia ego Iacobus Grimaldus saepius vidi". Bei Lauer, *Le palais de Latran* 581.

[6] Rohault de Fleury, *Le Latran au moyen-âge* 515 Taff. II IV V XXIII—XXXIX; Lauer a. a. O. 57ff 177 466ff.

§ 1. Oratorium des heiligen Kreuzes.

Onofrio Panvinio hat von dem Kreuzoratorium folgende Beschreibung hinterlassen: „Die Kapelle ist von quadratischer Form und hat vier Apsiden; in einer befindet sich die Tür, in den drei andern je ein Altar, von denen der mittlere alt, leer und aus Stein, die zur Seite jünger und über alten Altären errichtet sind. Die Decke bildet ein Gewölbe und ist mit einem sehr eleganten goldenen Mosaik geschmückt, welches vier das Kreuz tragende Engel darstellt. Über den Apsiden, etwas unter der Kuppel, sind in den Wänden vier weite Fenster, drei vermauert, das eine über dem Eingang offen. Die Felder zwischen den Fenstern enthalten Mosaiken; man sieht die Bilder der hll. Petrus und Paulus, der beiden Johannes, der hll. Laurentius und Stephanus, Jakobus und Philippus. Die Apsiden waren vom Fries ab sämtlich stuckiert; die Zwischenfelder hatten Marmorplattenbekleidung und vier in Mosaik ausgeführte Kreuze. Zwischen den vier Apsiden waren gleichviele alte Kapellchen, von denen die zwei dem Eingang zunächst gelegenen eingefallen, die beiden neben dem Hauptaltar erhalten sind und zwei Altäre haben.“[1]

An dieser Beschreibung ist die Angabe über die „quadratische“ Form des Grundrisses nicht richtig; das Oratorium war kreuzförmig, wie schon Johannes Diaconus sagt: „Hoc oratorium est pulcherrimum, in modum crucis factum, de musivo decoratum.“[2]

In der Beschreibung des ornamentalen Teiles beschränkt sich Panvinio also auf die Aufzählung der dargestellten Gegenstände; doch unterläßt er es nicht, bei dem des Gewölbes die „Eleganz“ derselben und das Vorherrschen des Goldes hervorzuheben. Gleich günstig ist das Urteil, welches Ugonio über dasselbe fällt: „. . . cum tholo, in quo vetus musivum egregio fulgore radiabat“[3]. Die Marmorinkrustation der Wände war damals zum großen Teil durch „Malereien eines ungeschickten Künstlers“ ersetzt[4]. Diese Charakterisierung der Malereien beweist, daß sie aus dem frühen Mittelalter stammten. Wie wir von Baronio erfahren, stellten sie Episoden aus dem Leben des hl. Flavian, des von Dioskur auf der „Räubersynode“ mißhandelten Patriarchen von Konstantinopel, dar; der Kardinal schrieb sie irrtümlicherweise dem hl. Hilarus zu[5].

1. Mosaiken der Wände.

Wie in dem etwas älteren Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna, so waren auch hier zu beiden Seiten der Fenster Heilige dargestellt. Panvinio nennt zuerst die Apostelfürsten, welche als die beiden Hauptpersönlichkeiten wahrscheinlich auf der dem Eingang gegenüberliegenden Wand standen. Rechts folgten die beiden Johannes, über dem Eingange Laurentius und Stephanus und links die Apostel Jakobus und Philippus. Diese Verteilung

[1] *Cod. vat. lat.* 6781 fol. 216v; bei Lauer a. a. O. 467f. In Panvinios Werk *De VII Urbis Romae ecclesiis* sind die Mosaiken mit Stillschweigen übergangen.

[2] *Liber de ecclesia Lateranensi* 10: Migne *PL* 194, 1555; bei Lauer a. a. O. 402.

[3] *Cod. Barb. lat.* 1994 fol. 154.

[4] Panvin., *De VII Urbis Romae ecclesiis* 164. Ähnlich in seiner Beschreibung des Lateran (bei Lauer a. a. O. 468): „. . . eorum loco sunt repositae inepti artificis picturae“.

[5] *Ann. eccl.* a. 449 n. CVIII.

der Gestalten ist jedoch nicht absolut sicher. Nach der bald zu erwähnenden Innenansicht des Oratoriums wäre es vielleicht vorzuziehen, Petrus und Paulus über den Eingang, die Diakone auf die Hauptwand, und die vier übrigen Persönlichkeiten auf die zwei Seitenwände zu setzen. Die Bestimmtheit in der Identifizierung der einzelnen Heiligen, zumal der Apostel Jakobus und Philippus, zwingt uns sodann, anzunehmen, daß die Namen den Figuren beigeschrieben waren; sonst hätte sie Panvinio sicher nicht erkannt, da die meisten von ihnen damals noch keine unterscheidenden Merkmale hatten und alle die gleiche Gewandung trugen. Sie werden in ähnlicher Haltung wie die acht Apostel des ravennatischen Mausoleums, also dem Kreuze akklamierend, abgebildet gewesen sein.

2. Mosaiken der Decke.

„Vier Engel in den Ecken hielten ein Kreuz", schreibt von dem Deckenmosaik Giovanni Severano, der seine Kenntnis des Oratoriums aus Panvinio geschöpft hat[1]. Ugonio beruft sich für die gleiche Aussage außerdem noch auf ein „Gemälde", welches im Hauptschiff der lateranensischen Basilika aufgehängt war und das Innere der Kreuzkapelle darstellte. Wahrscheinlich ließ man es vor der Zerstörung des Oratoriums anfertigen, um ein allerdings sehr schwaches Andenken an das kostbare Heiligtum zu haben. Es war also eine Art Kopie, welche einen Teil der Mosaiken, die der Decke in perspektivischer Verkürzung, wiedergab. Auf ihr sah Ugonio an der Decke die „vier ein hohes Kreuz haltenden Engel und ein herrliches Blattornament, das von bunten Vögeln belebt war"[2]. Hiermit, aber nur mit diesem Detail, harmoniert Sangallos Kopie[3], welche die gewohnten Ranken aufweist, im übrigen jedoch ganz willkürlich ist, da auf ihr die Engel in halbnackte männliche Gestalten verwandelt worden sind. In den Blattgewinden hatte das Mosaik eine Verwandtschaft mit der Decke von S. Vitale, wo die Engel gleichfalls ganz umrankt sind; sie stehen dort aber nicht in den Ecken, sondern in der Mitte der Kappen, und halten das Gotteslamm statt des Kreuzes.

Groß ist auch die Ähnlichkeit des Deckenmosaiks mit einer der Gewölbemalereien der Krypta von Anagni, wo die Mitte durch das in einen runden Lichtrahmen geschlossene Gemmenkreuz ausgefüllt ist und wo die Engel in den Ecken stehen; nur die Blattgewinde haben eine Veränderung durchgemacht: sie sind der Vögel beraubt und zu dürren Arabesken herabgesunken. In der Hauptsache glich sich demnach der Schmuck der beiden Decken. Die Malereien der Krypta stammen aus dem 13. Jahrhundert. So lange hatte sich also das

[1] *Memorie sacre delle sette chiese di Roma* 499.

[2] *Cod. Barb. lat.* 2160 fol. 38: „Io trovo scritto et (?) e nella tavola appesa i(n) chiesa nella nave di mezzo che q(ues)to era l'oratorio di S. Stefano. no(n) conclud(e). E ne da segno p(er)che i(n) faccia in alto dove e il Musaico si vede a ma(n) sinistra S. Stefano a ma(n) dritta S. Lorenzo incontro nell' alt(ra) faccia del muro Pietro e Paulo. nell' alt(ra) banda Iacomo e Filippo. e di rincontro credo S. Gio(vanni) Ev(an)g(elista) e S. Gio(vanni) B(attis)ta e tra questi varij ornati di musaico finiss(im)o. Negli angoli vi erano 4 croci grandi no(n) di musaico ma di incrostatura di pietre e tutto l'oratorio e similm(en)te incrostato. La volta di sopra si vedono 4 ttro angeli che tengono in mano forse una croce alta e onde venne detto di Sta Croce. et u(n) foliamo gentilissimo con uccelli di varii colori contesto". Dieser Text ist vollständiger als derjenige, den Lauer (a. a. O. 580) abgedruckt hat; ich verdanke ihn Sante Pesarini.

[3] Chr. Hülsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo (Cod. Barb. lat.* 4424 fol. 31) 46.

schöne Motiv der Engel-Karyatiden erhalten, was als Beweis für seine Beliebtheit gelten darf. Wie schon oben bemerkt wurde, besitzt Rom die ältesten und zahlreichsten Darstellungen desselben[1]. Es ist demnach römischen Ursprungs und hat sich von der Reichshauptstadt in die Provinzen verbreitet.

§ 2. Mosaiken der Kapelle des hl. Johannes des Täufers.

Die den beiden heiligen Johannes geweihten Kapellen haben sich noch erhalten, aber in einem stark veränderten Zustand. Die des Täufers, deren Monumente wir zuerst besprechen wollen, war ehemals quadratisch; heute ist sie von ovaler Form. Sie besitzt noch

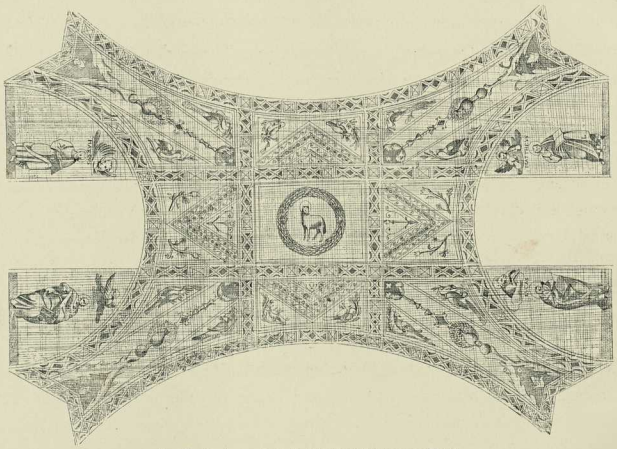


Fig. 307. Deckenmosaik der Kapelle des hl. Johannes des Täufers.

ihre alte Bronzetür mit der ursprünglichen Einfassung und der an das *heilige Volk Gottes* gerichteten Widmungsinschrift: † HILARVS EPISCOPVS † SANCTAE PLEBI DEI †. Zu Panvinios Zeit hatte sie in den Ecken Säulen, „drei aus Alabaster, die vierte aus anderem Marmor". Ihre „kleine, elegante Apsis war stuckiert"; ihre Wände „mit Marmorplatten bekleidet", von denen jedoch schon damals die meisten fehlten. Die „Mosaiken der Decke" nennt Panvinio „sehr schön"[2], ein Lob, das wohl auch denen der beiden Seitenwände gelten sollte. Sie waren noch im 17. Jahrhundert erhalten, so daß Ciampini sie in sein Werk aufnehmen konnte. Die ziemlich schematische Tafel, die er gibt[3], hat bei aller Unvollkommenheit

[1] Vgl. unsere Ausführungen auf S. 99 und 177.

[2] *Cod. vat. lat.* 6781 fol. 216 und seine Schrift *De VII Urbis Romae ecclesiis* 160. Vgl. auch Lauer, *Le palais de Latran* 467.

[3] *Vetera monimenta* I, Taf. LXXV, S. 241 f.

den Vorteil, daß sie alle Bestandteile des Schmuckes bringt, einige freilich derartig, daß das Original kaum noch durchscheint, z. B. die Ornamente in den vier Ecken. Wir drucken sie in Fig. 307 ab. Man sieht in der Mitte der Decke das Lamm Gottes von einem Blätterkranz umrahmt und in einer reichen Umgebung von dekorativen Gegenständen, welche zumeist der Katakombenmalerei entlehnt sind: abgeschnittene Blütenzweige, allerlei Vögel, die auf Zweigen sitzen, und Pfauen, die auf Kugeln stehen und das Rad schlagen. In der Umrahmung dieser Gegenstände herrscht die abwechselnd aus Gemmen und Kreuzen gebildete Borte vor, die uns schon aus den Mosaiken des neapolitanischen Baptisteriums bekannt ist: der Kopist Ciampinis hat sie nicht verstanden und deshalb etwas verändert wiedergegeben. Die noch übrige Borte, die in Rautenform das mittlere Rundbild umgibt, besteht aus Elementen, von denen die zweimal wiederholten sich auf den Mosaiken von S. Sabina und des Mausoleums der Galla Placidia finden (Taff. 47—49), und die andere uns gleich in der Kapelle des hl. Johannes des Evangelisten begegnen wird (Taff. 86 f)[1]. An den zwei Seitenwänden waren neben den Fenstern die vier Evangelisten in voller Gestalt und im Symbol abgebildet. Matthäus stand neben Lukas, Johannes neben Markus; die ersteren hielten ein offenes, die letzteren ein geschlossenes Buch. Über den Köpfen las man die Namen ohne vorgesetztes SANCTVS; aber alle und auch die Symbole hatten den Heiligenschein. Dies entspricht der Periode des Übergangs, der die Mosaiken angehören und in welcher die Gestalten der Heiligen, d. i. Apostel und Märtyrer, in den Kreis der nimbierten Persönlichkeiten gezogen wurden. Infolgedessen mußte von da ab der Nimbus Christi durch irgend ein Merkmal von denen der andern unterschieden werden, was, wie wir wissen, durch das Kreuz geschah. Auf der Kopie Ciampinis fehlt das Distinktivum in dem Nimbus des Lammes; daß es aber auf dem Original vorhanden war, beweist das noch erhaltene Deckenmosaik der dem Evangelisten geweihten Kapelle, das einzige, welches der Zerstörung entgangen ist.

§ 3. Mosaiken in der Kapelle Johannes' des Evangelisten.

Die in dem Türbalken eingemeißelte Inschrift: LIBERATORI SVO BEATO IOANNI EVANGELISTAE HILARVS EPISCOPVS FAMVLVS X┼I[2] enthält in dem ersten Wort mit dem Widmungsgrund zugleich auch eine Anspielung auf die Gefahren, in denen Hilarus als einer der päpstlichen Legaten gelegentlich der ephesinischen „Räubersynode" vom Jahre 449 schwebte und aus denen er durch den „seligen Evangelisten Johannes befreit" wurde. Es gelang ihm nämlich, sich vor den Gewalttätigkeiten des alexandrinischen Bischofs Dioskur in die Grabkirche des Heiligen zu retten[3] und von dort „mit Zurücklassung aller seiner Habe heimlich" nach Rom zu entkommen[4]. Später Papst geworden, gab er

[1] Das mittlere Element der Borte — die Doppelspirale und die Scheibe mit dem Kreuzornament — ist auf Garruccis Kopie (*Storia* IV, Taf. 239, 1) unrichtig wiedergegeben.

[2] Faksimile bei Grisar, *Analecta Romana* I, Taf. I, 4.

[3] Martin, *Actes du brigandage d'Ephèse* 10.

[4] Hefele, *Konziliengeschichte* II 384.

seiner Dankbarkeit gegenüber dem Evangelisten durch die Errichtung der Kapelle Ausdruck. Diese ist etwas größer als das Oratorium des Täufers. Zur Zeit Ugonios war ihr marmorner Wandschmuck bereits entfernt und durch „plumpe Malereien" ersetzt[1]; sie hatte aber noch „in den Ecken vier marmorne Säulen mit ionischen Kapitälen und drei stuckierte Apsiden mit ebensovielen Altären"[2]. Die Säulen sind seitdem gleichfalls verschwunden; ebenso die Malereien, welche durch bunte Marmorplatten ersetzt wurden, so daß man in diesem Punkte zu der ursprünglichen Ausstattung wieder zurückgekehrt ist. Die Altäre existieren noch, wenngleich in moderner Überarbeitung. Einen ganz außergewöhnlichen Reiz verleihen der Kapelle aber die Mosaiken des Kreuzgewölbes, von denen sich mehr als die Hälfte vorzüglich erhalten hat: genug, um uns ahnen zu lassen, wie herrlich erst die verlorenen Mosaiken gewesen sein müssen; denn Panvinio spricht von den zerstörten im Superlativ, während er die erhaltenen nur „schön" findet[3]. Tatsache ist, daß die letzteren einfacher sind: dort waren menschliche Gestalten neben Symbolen und ornamentalen Gegenständen, hier sind nur Symbole mit dekorativen Elementen dargestellt.

Ciampini veröffentlichte von dem Deckenmosaik eine Kopie, welcher die gewohnten Mängel anhaften. Garrucci gab ihr ein gefälligeres Aussehen, ohne jedoch die Irrtümer zu beseitigen, und fügte die Zeichnung der beiden Wandmosaiken hinzu[4]. De Rossi endlich brachte eine farbige Tafel, welche wie immer gar keine Notiz von den späteren Ausbesserungen nimmt[5]. Wir lassen die Wanddekoration — zwei Kreuze mit dürftigen Arabesken und ein Kreisornament nach Art der Kosmaten — beiseite und widmen dafür dem Deckenmosaik zwei Tafeln, von denen die eine (Taf. 86) die ganze Dekoration, die andere (Taf. 87) den mittleren Ausschnitt bringt.

Das Mosaik hat einen durchgehenden Goldgrund und ist der Struktur des Gewölbes angepaßt, hat aber zugleich auch die Gestaltung desselben beeinflußt; denn die Rippen sind nach der Mitte zu abgeschrägt und die Mitte selbst möglichst geebnet, weil dort ein viereckiges, von einem breiten Rahmen umschlossenes Feld zur Aufnahme des eigentlichen Bildes geschaffen werden mußte. Der Rahmen ist mit blauen Edelsteinen und der Doppelspirale verziert; ein ähnlicher begegnete uns bereits auf den Mosaiken des Mausoleums der Konstantina und des neapolitanischen Baptisteriums, jedoch mit dem Unterschied, daß dort die Spirale steht, während sie hier liegt, was weniger vorteilhaft wirkt.

Das Bild im Zentrum stellt das Lamm Gottes in einem Kranze dar, welcher aus Blumen, Ähren, Weintrauben und Olivenzweigen[6], also den Attributen der Jahreszeiten, gewunden ist. An dem Lamme sind nur die wenigen hellgrauen Steinchen im Kopf und im rechten Hinterbein antik; es wurde, wenn nicht zerstört, so doch sicher stark beschädigt,

[1] Panvinio nennt sie in der *Beschreibung des Laterans* (bei Lauer, *Le palais de Latran* 467) „ineptae picturae".

[2] *De VII Urbis Romae ecclesiis* 162.

[3] Bei Lauer a. a. O.

[4] Ciampini, *Vetera monimenta* I, Taf. LXXIV; Garrucci, *Storia* IV, Taf. 238.

[5] *Musaici* Fasz. XVII—XVIII.

[6] Nicht „Lorbeerzweigen", wie man bisher angenommen hat.

als man den eisernen Haken zum Aufhängen der Lampe in die Decke einschlug. Seine Ausbesserung geschah mit großen, schmutziggrauen Steinen und ohne jegliche Modellierung, während der alte Mosaizist stellenweise sehr kleine Würfel brauchte, um desto feiner modellieren zu können. Der Nimbus ist fast ganz ursprünglich, ebenso der Kranz. Auch in dem anliegenden Hintergrund dürfte wenig verändert worden sein; denn alle Würfel sind antik. In den vier Ecken außerhalb des Kranzes sieht man ebensoviele rot-gelbe und im Innern weiße Scheiben mit hellgrünen Kreuzen.

Von der Umrahmung des Bildes gehen in Kreuzesform vier dem Rahmen vollständig gleiche Bänder aus, welche die Kappen in je zwei Hälften teilen und vier eleganten Blumengirlanden als Stütze dienen. Die Rippen sind durch drei blaue Stengel hervorgehoben, welche in den Ecken ihren Anfang nehmen und mit dem Rahmen des Bildes sich verbinden. Der mittlere Stengel ist von allerlei Ranken mit roten Blüten umgeben und trägt unten eine goldene Tafel mit blauen Arabesken. Oben in der Nähe der Girlanden sind zwei als schwimmend gedachte Delphine und ganz unten in den Ecken je eine blaue Kugel mit einem roten Rechteck zu sehen. Die Interpreten, welche in diesen Rechtecken die Evangelienbücher erblicken, haben offenbar nicht bemerkt, daß die ganzen Eckteile des Mosaiks modern sind und, wie Ciampinis Kopie beweist, ursprünglich ganz anders waren.

In den Kappen stehen auf einem Stück grünen Weges, zwischen je zwei Tauben, Feldhühnern, Enten und Papageien, bläulichweiße Vasen, welche bis über den Rand hinaus mit einem roten und gelben Inhalt gefüllt sind. Unterhalb der Vogelpaare ist ein schmaler grüner Streifen mit einem verkehrt angebrachten Eierstab von meerblauer Farbe. Die Tauben sind fast ganz, die Enten mit ihren Vasen und den angrenzenden Teilen ganz modern. Auch an der Rippendekoration, den Girlanden und Borten sind manche Stücke neu. Alle diese späteren Ausbesserungen lassen sich auf meinen Tafeln deutlich erkennen.

Ein Vergleich des Deckenmosaiks mit dem der benachbarten Apsis der Vorhalle des Baptisteriums (Taff. 1—3) lehrt, daß es zum großen Teil aus Gegenständen zusammengesetzt ist, welche die Künstler in dem Baptisterium vorgefunden haben: dort sahen sie die um die Vasen gruppierten Vögel; von dort entlehnten sie, mit einigen Änderungen, die Stengel der Rippendekoration und den Eierstab; von dort müssen auch, wie bewiesen wurde, nicht bloß die Borten mit der Doppelspirale, sondern auch — und dieses ist besonders zu beachten — die Scheibenornamente mit dem eingezeichneten Kreuz stammen, welche wir auf den Mosaiken von Neapel noch heute sehen[1] und die auch auf dem Deckenmosaik der Kapelle des Täufers zusammen mit der Doppelspirale verwendet waren. Obgleich der Kreis mit den Diagonalen seit uralter Zeit ornamental, und in der Malerei und Skulptur der Katakomben sehr häufig zur Darstellung des eucharistischen Brotes gebraucht wurde, so

[1] De Rossi (*Musaici* Fasz. XVII—XVIII, fol. 3) brachte das Ornament mit den „missilia" in Verbindung: „I quattro dischi rosastri crocesegnati . . . . assomigliano a quelli che talvolta sono effigiati tra i missili nelle scene di pompe circensi. Non ardisco decidere, se qui sieno meramente ornamentali o posti con intenzione speciale."

kommt er in der monumentalen Kunst des Altertums als einfaches Ornament nur hier, in Neapel und später auch in Ravenna, in der des Mittelalters dagegen gar nicht vor. Diese Seltenheit bestätigt die Richtigkeit unserer Annahme, daß das Ornament auf den Mosaiken des lateranensischen Baptisteriums vorhanden war und von dort für Neapel und Ravenna kopiert wurde.

Das Lamm, welches die Mitte des Gewölbes, also die Hauptstelle einnimmt, fanden wir auch in dem Oratorium des Täufers an der nämlichen Stelle. Den Grund dieser auffälligen Wiederholung hat schon de Rossi angegeben: der Täufer verkündete das „Lamm Gottes" seinen Jüngern, und der Evangelist schaute es in der himmlischen Verklärung[1]. Beide Male ist es ein Kranz, welcher das Lamm umgibt. Bei dem zerstörten Mosaik läßt sich nicht mehr feststellen, aus was für Blumen oder Pflanzen er geflochten war. Der erhaltene besteht, wie gesagt, aus den Attributen der vier Jahreszeiten; er dürfte deshalb auch nicht ausschließlich dekorativ sein, sondern die den Jahreszeiten zukommende Bedeutung beanspruchen, also Symbol der Auferstehung sein. Dem Künstler mögen Worte wie diejenigen, welche Jesus zu Martha sprach: „Ich bin die Auferstehung und das Leben" usf.[2], vorgeschwebt haben.

Unter den Blumen, welche den Frühling versinnbilden, ist die Lilie ganz unzweideutig zu erkennen; zwischen ihnen sieht man zwei weiße Sternblumen. Die sechs weiß-roten Knospen sollen Rosen sein[3]; diese galten mit den Lilien als die eigentlichen Frühlingsblumen, „flores verni"[4], und waren für den Frühling ebenso selbstverständlich wie die Äpfel für den Herbst[5]. Bei den vier rötlich-blauen Blumen hat der Künstler wohl an Vergißmeinnicht gedacht. Zweimal drei, stark mit Gold durchsetzte Weizenähren genügten, um den Sommer anzudeuten; der dunkelblaue Zwischenraum wurde mit Fünfblattblumen ausgefüllt, von denen zwei auch in die Olivenblätter kamen. Um die letzteren von ihren grünen Beeren zu unterscheiden, höhte sie der Künstler durch goldene Lichter. Gold verwendete er auch für die Rippen des Weinlaubes, welches mit den Trauben sehr naturgetreu ist. Die drei die Oliven- und Weinblätter trennenden Blumen unterbrechen durch ihre weißrote Farbe in angenehmer Weise das viele Grün. So hat sich der Künstler, wo Einförmigkeit einzutreten drohte, durch Einstreuung von Blumen geholfen. Daher wirkt der Kranz als Ornament, wenn nicht immer durch gute Nachahmung der Natur, so doch stets durch glückliche Zusammenstellung der Farben in der angenehmsten Weise. Dies gilt übrigens auch von dem ganzen Deckenmosaik: alle Gegenstände stehen in einem klug berechneten Farbenverhältnis zu einander. Daß die Harmonie heute etwas gestört ist, haben nur die modernen Ausbesserungen, namentlich die blauen Scheiben mit den knallroten Vierecken verschuldet.

Die Girlanden hatten im Altertum den gleichen Zweck wie heutzutage: man brauchte sie bei festlichen Anlässen privater und öffentlicher Natur für Haus und Tempel oder Kirche. Bei den Heiden war es besonders üblich, Götterstatuen damit zu schmücken. Aus diesem Grunde figurieren sie auch in den kaiserlichen Gesetzen, durch welche die Ausübung des

[1] *Musaici* a. a. O. [2] *Io* 11, 25.
[3] Vgl. Taf. 101, wo zwei Rosensträucher zu sehen sind.
[4] Minuc., *Octav.* 28: Migne, *PL* 3, 356.
[5] Verg., *Georg.* 4, 134.

heidnischen Kultus verboten wurde: „(nullus) serta suspendat" heißt es in dem Erlaß des Theodosius und seiner Söhne vom Jahre 392[1]. In der zömeterialen Kunst erscheinen sie schon im 1. Jahrhundert und verbleiben dann ununterbrochen bis zum Aufhören der unterirdischen Bestattungsweise. Sie sind aber in den Katakomben immer nur oberflächlich angedeutet, nie mit solcher Liebe und Sorgfalt wie auf unserem Mosaik behandelt: diese Girlanden dürften entschieden zu den schönsten gehören, welche uns das christliche Altertum überliefert hat. Unter den eingeflochtenen Blumen herrscht, wie oben im Kranze, die Lilie vor. Der Mosaizist fand sie wie alles übrige in der Dekoration des Baptisteriums. Außerdem sehen wir noch rote und blaue Blumen, die ein künstlerisches Phantasiegebilde sind.

In der Darstellung der Vögel hielt der Künstler sich mehr an die Gesetze der Natur. Es können aber nur die Papageien und Feldhühner in Betracht kommen; denn die Enten sind, wie gesagt, ganz neu und die Tauben ebenso stark wie verständnislos überarbeitet, so daß jetzt nur aus ihrer Silhouette geschlossen werden kann, daß auch sie naturgetreu waren. Am besten gelungen sind die Papageien, von denen die beiden inneren den Kopf zu Boden senken, die beiden äußeren aufmerksam das Treiben ihrer Kameraden beobachten. Bei den Feldhühnern läßt die Farbe etwas zu wünschen übrig; sonst gleichen sie vollständig denen des Mausoleums der Konstantina und des neapolitanischen Baptisteriums. Vögel, die mit allerlei bis an den Rand gefüllten Gefäßen zusammengestellt sind, kommen fast zu allen Zeiten in der zömeterialen Malerei vor; das Mosaik mutet uns darum wie ein Deckenbild einer Grabkammer aus der guten Zeit an, in welcher man noch das richtige Gefühl für das Wesen der Deckenmalerei hatte. Es besitzt dazu noch den Vorzug, daß die dargestellten Gegenstände in einem richtigen Größenverhältnis zueinander stehen. Dies erreichte der Künstler hauptsächlich dadurch, daß er die Kappen halbierte und die Vogelgruppen verdoppelte. Alle diese Vorzüge sind geeignet, ein günstiges Licht auf die römische Kunst aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts zu werfen. Und wir dürfen dabei nicht vergessen, daß die Mosaiken der beiden zerstörten Kapellen schöner und reicher waren, weil sie auch menschliche Gestalten enthielten.

§ 4. Mosaiken im Oratorium des hl. Venantius.

„Johannes, ein Dalmatiner von Abstammung, ... sandte den frommen und zuverlässigen Abt Martinus mit großen Summen Geldes nach Dalmatien und Istrien, um die Gefangenen aus den Händen der Heiden zu befreien. Zu derselben Zeit baute er eine Kirche den seligen Märtyrern Venantius, Anastasius, Maurus und vielen andern, deren Reliquien er aus Dalmatien und Istrien übertragen ließ, um sie in der genannten, neben dem lateranensischen Baptisterium und der Kapelle des hl. Johannes Evangelista gelegenen Kirche zu bergen, die er ausschmückte und reich beschenkte." Dies sind die einzigen größeren Ereignisse, welche das *Papstbuch* aus dem kurzen Pontifikat Johannes' IV. (640—642) berichtet[2].

[1] *Cod. Theodos.* 16, 10, 12, ed. Mommsen I, II, 900. [2] Ed. Duchesne I 330.

Die hier erwähnte „Kirche" oder vielmehr Kapelle existiert noch. Von ihrer ehemaligen Ausschmückung haben sich aber nur die Mosaiken der Apsis und der Apsiswand erhalten; die Marmorbekleidung und die Malereien sind zu Grunde gegangen. Beides fand noch Panvinio vor. Von den Malereien, die ihm „sehr alt" zu sein schienen, sagt er, daß sie „drei Wände bedeckten und nicht unelegant waren"[1]. Über den Inhalt schweigt er und beraubt uns dadurch eines Mittels, das uns bei der Bestimmung des Alters der Malereien behilflich sein könnte[2]. Was er sonst darüber sagt, genügt nicht; denn er würde nicht bloß Malereien aus der Zeit Johannes' VII., sondern auch mittelalterliche, wie z. B. diejenigen der Taff. 155—160 162 ff 264 ff 279—296, „vetustissimas et non inelegantes picturas" genannt haben[3].

Die Mosaiken sind in einem ziemlich guten Zustand auf uns gekommen[4]; mit ihnen besiegelte der Papst, wie er in der metrischen Widmungsinschrift betont, sein Gelübde gegenüber den vaterländischen Märtyrern, denen zu Ehren er das Oratorium errichtet hat; sie seien, meint er, so herrlich, daß sie sich denen des benachbarten Baptisteriums würdig anreihen. In den zwei letzten Versen bittet er den Besucher der Kapelle, Christus durch die Prostration zu verehren und inbrünstige Gebete zum Himmel zu senden. Die Inschrift hatte nach der schon im 9. Jahrhundert angefertigten Kopie folgenden Wortlaut:

MARTYRIBVS XPI DNI PIA VOTA IOHANNES
REDDIDIT ANTISTES SANCTIFICANTE DO
AC SACRI FONTIS SIMILI FVLGENTE METALLO
PROVIDVS INSTANTER HOC COPVLAVIT OPVS
QVO QVISQVIS GRADIENS ET XPM PRONVS ADORANS
EFFVSASQVE PRECES MITTAT AD AETHERA SVAS[5].

Heute sind in der Inschrift einige Änderungen, die von den verschiedenen Ausbesserungen herrühren, namentlich von der letzten, die ein Mosaizist namens Narcisso Spina auf Anordnung Klemens' X. (1670—1676) ausführte. Die Ausbesserungen erstreckten sich natürlich auch auf den figürlichen Teil der Mosaiken; wie aus den Tafeln Ciampinis, welche vor der Restaurierung angefertigt wurden, ersichtlich ist, hatten sie aber keine wesentlichen Veränderungen zur Folge[6].

Der Inhalt der Mosaiken war durch den Zweck des Gebäudes gegeben (Fig. 308)[7]: Johannes IV. wollte die Märtyrer im Bilde zeigen, deren Reliquien er aus seiner engeren Heimat und aus Istrien nach Rom schaffen und unter dem Altar des Oratoriums beisetzen ließ. Da diese mutigen Streiter in der ewigen Seligkeit bei Christus sind, so mußte der

[1] Bei de Rossi, *Musaici* Fasz. XIII—XIV, fol. 3. Die Marmorbekleidung erwähnt Panvinio in seiner Schrift *De VII Urbis Romae ecclesiis* 166.

[2] Im 17. Jahrhundert besaß die Kapelle noch ein Bild der Madonna, das von dem Kardinal Rasponi *(De basilica et patriarchio Lateranensi* 238) der alten Zeit zugeschrieben wurde.

[3] De Rossi a. a. O.

[4] Bei Garrucci, *Storia* IV, Taff. 273 f.

[5] De Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 148, 16; *Musaici* a. a. O. fol. 1 v.

[6] Ciampini, *Vetera monimenta* II, Taff. XXX und XXXI, S. 106.

[7] Unsere Abbildung wurde nach der Mosaiktafel de Rossis hergestellt.

Künstler ein Stück Himmel vergegenwärtigen. Hierzu bediente er sich einiger Gegenstände der klassischen Mosaiken, welche die Apsis und die Apsiswand der lateranensischen Basilika schmückten, und setzte sie ganz geschickt zu einer eigenen Komposition zusammen. In der Mitte der Apsis brachte er die Gruppe des auf den Wolken schwebenden Erlösers mit den beiden anbetenden Engeln und darunter die Gottesmutter mit den hervorragendsten Bürgern des himmlischen Jerusalem an, denen er zu beiden Seiten, mit Ausnützung des unteren Feldes der Vorderwand der Apsis, die Märtyrergestalten anreihte; in der oberen Wand endlich, welche durch drei Fenster durchbrochen ist, brachte er die Evangelistensymbole mit den Städten Jerusalem und Bethlehem unter. Alles behielt seine ursprüngliche Bedeutung bei; nur die beiden Städte wurden zur himmlischen Stadt, dem Wohnsitz der Heiligen, erhoben.



Fig. 308. Mosaiken im Oratorium des hl. Venantius.

Unter den Märtyrern gab Johannes IV., wohl mit Rücksicht auf den Namen seines Vaters[1], dem Bischof *Venantius* (S̄C̄S̄ VENANTIVS) den Vorrang, indem er ihn neben den Evangelisten *Johannes* (S̄C̄S̄ IOHANNIS ĒV̄), den Titular der benachbarten Kapelle, stellte. Und unmittelbar neben Venantius ließ er sich selbst mit dem Modell des Oratoriums auf den verhüllten Händen abbilden. Er ist also im Begriff, die Kapelle dem Märtyrer anzubieten. Dieser beachtet das aber tatsächlich nicht; er steht in der für Bischöfe in der Kunst seit langer Zeit üblichen Haltung da und unterscheidet sich nicht von den zwei andern heiligen Bischöfen, von denen *Domnio* (S̄C̄S̄ DOMNIO) gegenüber von ihm, *Maurus* (S̄C̄S̄ MAVRVS) rechts von der Apsis dargestellt ist. Rechts von Domnio steht als Gegenstück des Stifters ein namenloser Papst, welcher auf den verhüllten Händen einen Gemmenkodex hält. Man

[1] *Liber pontificalis* ed. Duchesne I 330, Mommsen 177: „Ioannis, natione Dalmata, ex patre Venantio".

hat ihn gewöhnlich für Theodor I. (642—649) oder seltener für Hilarus erklärt. Letzteres scheint mir unwahrscheinlich zu sein, weil die Gestalt des Nimbus entbehrt. Die erstere Erklärung halte ich dagegen für sehr begründet; denn es ist leicht möglich, daß Johannes IV. in seinem kurzen Pontifikat das begonnene Mosaik nicht vollendet hat und daß es erst von seinem Nachfolger zu Ende geführt wurde. Wir hätten hier demnach einen Fall, der auch anderswo, z. B. bei Nikolaus I. und Anaklet II., eingetreten ist: jener hat das von seinem Vorgänger Benedikt III. begonnene Apsismosaik in S. Martino ai Monti vollendet, dieser als Gegenpapst die von Kalixt II. gebaute Kapelle des hl. Nikolaus nach dessen Entwürfen ausgemalt[1]. Die bis an den Kopfumriß heranreichenden Namen sind schuld, daß weder Theodor I. noch Johannes IV. den viereckigen Nimbus bekam.

In sinniger Weise wurde Maria, wie auf den Bildern der Himmelfahrt, in der Haltung der Betenden vergegenwärtigt. Die Dedikationsinschrift nimmt hierauf keinen Bezug; sie ladet bloß im allgemeinen den Besucher zum Beten ein, ist also zum mindesten unvollständig. Was Johannes IV. dem Beschauer der Mosaiken zu denken überläßt, findet sich in der Inschrift einer mittelalterlichen Apsisdekoration (Taf. 224)[2], welche in der unteren Hälfte mit unsern Mosaiken eine große Verwandtschaft hat, klar ausgesprochen: der Stifter der Kirche und ihrer Malereien bittet die Mutter Gottes sowie die hll. Sebastianus und Zotikus, seine Wünsche gnädig zu erhören, damit er *mit Hilfe ihrer Gebete* in den Himmel komme — ut precibus CAPIAT VESTRIS CaELestia regna. Die Inschrift erinnert demnach an die alten Epitaphien, auf denen die Hinterbliebenen ihre verstorbenen Angehörigen um ihr Gebet bitten, und an jene, auf denen die Angehörigen diesem Wunsche nachkommen, indem sie auf den Grabplatten als Betende (Oranten) erscheinen[3]. Auf der Apsismalerei ist es nur die Mutter Gottes, welche alsogleich die Bitte erfüllt: während die beiden Märtyrer ihre Kronen dem Heiland anbieten, steht sie in der Haltung des Gebetes da. Ähnlich haben wir es auf unsern Mosaiken: die Gestalten der Märtyrer, deren Gebeine der Papst in die Kapelle übertrug und die er durch das Mosaik ehren wollte, nehmen mit den übrigen dargestellten Heiligen ihre gewohnte Haltung ein; nur die Mutter Gottes hat die Hände zum Gebete erhoben, verwendet sich also in dem angegebenen Sinne für den Stifter. Wir sehen es hier abermals, wie weniges die Inschriften mitunter von dem Inhalt der Bilder erklären, denen sie zur Erklärung beigegeben sind.

Die Mosaiken von S. Venanzio sind namentlich für die Form und Farbe der Gewänder von größter Wichtigkeit. Die Talartunika und die über den Kopf gezogene Palla der Mutter Gottes sind von veilchenblauer Farbe, die durch Gold gehöht wird, der Haarüberzug und der vorn in einem langen Streifen überhängende Gürtel weiß, die Schuhe rot mit orangefarbigen Lichtern. Der Gürtel ist mit einem roten, die Brust mit einem goldenen Kreuz geschmückt. Diese Kreuze häufen sich mit der Zeit; auf den Tafelbildern, von denen nur eines aus dem ersten

[1] Siehe oben S. 162 und 165 f.

[2] Wir sprechen über diese Malerei weiter unten in Buch III, Kapitel 7, wo wir den *Aufenthaltsort der Seligen* behandeln.

[3] Vgl. darüber meinen *Zyklus christologischer Gemälde* 39 ff.

Jahrtausend stammt (Taf. 226), sieht man sie zum wenigsten auf den beiden Schultern und auf dem Kopf. Wie die der zwei sie umgebenden Apostelfürsten war auch ihre Gestalt jedermann geläufig; deshalb entbehren alle drei der Namen. Paulus hat als Attribut das Buch, Petrus die Schlüssel und ein rotes Kreuz von der sogenannten lateinischen Form, das an einem dünnen Stock befestigt ist. Das gleiche Kreuz hält auch, zum erstenmal in der römischen Kunst, *Johannes der Täufer* (S̄C̄S̄ IOHANNIS B̄Ā). Der beigeschriebene Name war übrigens nicht notwendig; man erkennt den Wüstenprediger zur Genüge am Typus und an der dunklen Gewandung. Sein Partner, der Evangelist, hat ein jugendliches Gesicht und als Attribut das Buch; die Gewänder sind wie die der Apostelfürsten weiß. Um den in Dalmatien hoch verehrten Märtyrer *Anastasius* (S̄C̄S̄ · ANASTASIVS), der seinem Stande nach ein Walker (fullo) war, besonders auszuzeichnen, gab ihm der Mosaizist ein golddurchwirktes Pallium. Die Tonsur, die er, obwohl Laie, trägt, ist eine Folge der Ausbesserung des Mosaiks unter Klemens X.; auf der von Ciampini veröffentlichten Kopie hat er volles Haar. Er und die vier Soldaten (S̄C̄S̄ · PAVLINIANVS, S̄C̄S̄ · TELIVS, S̄C̄S̄ · ANTIOCHIANVS und S̄C̄S̄ · GAIANVS) halten mit der verhüllten Linken und der offenen Rechten die Märtyrerkrone, der Presbyter *Asterius* (S̄C̄S̄ · ASTERIVS) eine Schriftrolle und der Diakon *Septimius* (S̄C̄S̄ · SEPTIMIVS)[1] ein Buch; dieser hat die seinem Stande zukommende Dalmatik mit breiten Ärmeln, Asterius die Kasel, die Soldaten eine weiße Chlamys mit dem purpurnen Tablion über der gegürteten, mit Segmenten reich verzierten Tunika von derselben Farbe. Weiß ist schließlich auch die Dalmatik des hl. Septimius. Auf diese Weise sind die Farben in einem richtigen Verhältnis zueinander verteilt: in der Mitte der echte und der veilchenblaue Purpur zwischen Weiß, dann einige dunklere Farben und zuletzt wieder Weiß.

Um eine Vorstellung von dem Original zu vermitteln, bringe ich auf Taf. 111 die vier Märtyrer rechts von der Apsis[2]. Wie man sieht, wurde hier das Mosaik an verschiedenen Stellen ausgebessert, namentlich der untere Teil der Gewandung der drei letzten Gestalten ist ganz neu, daher auch durch Fehler entstellt, die sich bei einem Vergleich derselben mit den noch im ursprünglichen Zustand erhaltenen von selbst ergeben. Besonders störend wirkt das Stück Spirale in dem von der linken Hand herunterhängenden Teil der Chlamys, und an dem Rand der Dalmatik fehlen rechts die abstehenden Flocken, welche selbst Ciampini auf seiner Kopie angegeben hat.

[1] Richtiger Septimus, wie die in Salona gemachten Funde gezeigt haben.

[2] Gern hätte ich das ganze Mosaik reproduziert, aber der moderne Altar ist so hoch, daß er das untere Drittel desselben verdeckt und dadurch eine photographische Aufnahme unmöglich macht.

Bibliotheca Hertziana
Max-Planck-Institut
für Kunstgeschichte
Rom

E00401004375F781

ANTONIO AGNOLETTO
LIBRI