Dp 430-5160/2(2

Wilpert, Jose F

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

ZWEITER BAND

2[27.
Buch 2-5
BIBLIOTHECA HERTZIANA
28 Via Gregoriana
ROMA

Dp
430
5160
2(2
gr

Dp 430-5160/2(2

Wilpert, Jose F

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

ZWEITER BAND

2[27.
Buch 2-5
BIBLIOTHECA HERTZIANA
28 Via Gregoriana
ROMA

gr. V 9205 (II, 3 nrh 3-5) Wilpert

Drittes Buch.

Untersuchungen über einzelne Darstellungen.

Erstes Kapitel.

Darstellungen aus dem Leben Jesu und Mariä.

Im Vorausgehenden wurden schon viele Malereien und Mosaiken mit neutestamentlichen, auf Christus und seine heilige Mutter bezüglichen Szenen behandelt. Wenn wir hier nochmals darauf zurückkommen, so geschieht es hauptsächlich, um einige allgemeine und zusammenfassende Bemerkungen machen und die noch nicht besprochenen Darstellungen vorführen zu können. Auf diese Weise werden wir sehen, wie groß die Zahl der von der römischen Kunst geschaffenen Bilder ist. Dadurch werden sich dann die nicht-römischen Schöpfungen leichter ausscheiden lassen. Wir legen unserer Untersuchung den Zyklus von S. Giovanni a Porta Latina wegen seines Reichtums an Szenen zu Grunde. Da wir aber darin vielen Fragmenten und selbst Lücken begegnen, so sind wir genötigt, noch andere Zyklen, namentlich die Mosaiken von Monreale, die Fresken von S. Angelo in Formis, die Reliefs der Ziboriumssäulen von S. Marco in Venedig und des Altarvorsatzes von Salerno heranzuziehen. Hinsichtlich des letzteren wurde schon bei der Besprechung der alttestamentlichen Szenen von S. Giovanni bemerkt, daß der Zyklus unvollständig ist. Wir müssen das gleiche auch gegenüber den neutestamentlichen Darstellungen wiederholen. Es fehlt sicher das Anfangsbild, die Verkündigung Mariä, die in einem größeren Zyklus unumgänglich notwendig war. In dem Felde darunter standen wohl die Magier im Anblick des Sternes. Diese Szene läßt sich ebenfalls mit Sicherheit annehmen, weil in dem folgenden Feld die Magier vor Herodes abgebildet sind. Es fehlt sodann auch sicher eine Tafel mit der Versuchung Christi durch Satan, welche von der Tafel mit den zwei Christus huldigenden Engeln direkt gefordert wird. Es ließen sich noch andere Lücken namhaft machen; wir dürfen jedoch hier nicht näher auf diese Frage eingehen, weil sie uns zu sehr von unserem Gegenstand ablenken würde. Das Gesagte reicht übrigens für die vorliegende Untersuchung vollkommen aus.

Selbstverständlich wurden auch die in den Miniaturen gebotenen Bilderreihen berücksichtigt. Da auf diesen Malereien die Darstellungen gewöhnlich durch Inschriften erklärt sind, so können sie auf die Auslegung von Szenen, deren Gegenstand nicht ganz klar ist, Licht verbreiten[1]. Daß es uns möglich wurde, auch die noch nicht veröffentlichten Miniaturen der *Handschriften des Kaisers Otto (III.) in Gotha, des Königs Heinrich (II.?) in Bremen,* des *Codex aureus des Eskorial* und des *Codex 9428 der Königlichen Bibliothek*

[1] Von dem reichsten Zyklus, dem des *Hortus deliciarum* der Äbtissin Herrad von Landsperg, sind leider nur die von Straub und Keller herausgegebenen Bruchstücke übrig. Wir werden auch davon einige Proben bringen.

von Brüssel zu benutzen, verdanken wir nur der Güte des Prof. Haseloff, welcher uns in der freigebigsten Weise seine Photographien überließ.

Bei der Besprechung der Darstellungen halten wir uns an die Reihenfolge der Zyklen, die bei aller Mannigfaltigkeit derart geordnet sind, daß sich vier Gruppen ergeben, indem sie mit den Szenen aus der Kindheit Jesu beginnen, daran die der Wunder und die des Leidens anreihen und mit der glorreichen der Auferstehung und den nach dieser erfolgten Ereignissen schließen. Nach dem Vorgang der Zyklen nehmen wir in die zweite Gruppe auch solche Szenen auf, welche nicht unter den Begriff des Wunders fallen, wie z. B. die Berufung der Apostel, die Geschichte der Ehebrecherin und die Darstellungen der Parabeln.

§ 1. Verkündigung Mariä.

Die Quelle, aus welcher die Künstler der drei ersten Jahrhunderte den Stoff für die Darstellungen aus dem Leben Jesu und Mariä schöpften, waren einzig und allein die Evangelien; im vierten Jahrhundert kam die Geheime Offenbarung hinzu und seit dem fünften wurden auch die Apokryphen benutzt, zunächst nur vorübergehend und für gewisse Szenen, seit dem Mittelalter aber öfters und in einem weiteren Umfang. Am frühesten erfuhr diesen Einfluß jene Szene, mit welcher alle umfangreichen Zyklen beginnen: die Verkündigung Mariä[1]. Der Einfluß der Apokryphen zeigt sich in dem mit der Purpurwolle angefüllten Korb, den die Künstler in die von den Katakombenmalern entworfene und für alle übrigen vorbildlich gewordene Komposition aufnahmen und zu den Füßen der Jungfrau anbrachten. Das sahen wir zum erstenmal auf dem Mosaik Sixtus' III. in S. Maria Maggiore (Taff. 53—55). Der Korb hat dort die Form eines hohen Papierkorbes; auf andern ist er niedriger oder gleicht einem Kelch mit breitem Fuß.



Fig. 309. Verkündigung. Geburt. S. Urbano alla Caffarella.

Den späteren Künstlern war es nicht immer um den Purpur der Apokryphen zu tun; sie wollten manchmal nichts anderes als eine innerhäusliche weibliche Beschäftigung andeuten. Mit Sicherheit dürfen wir dies bei

[1] Für die Wichtigkeit der Verkündigungsszene in der älteren und mittelalterlichen Kunst vgl. S. 678. In dem Zyklus von S. Angelo fehlen die acht ersten Darstellungen, welche die oberste Zone der Südwand ausmachten. Da das erste Bild der obersten Zone der Nordwand, auf welcher die Fortsetzung ist, den Befehl des Herodes zum Kindermord darstellt, so könnte man die Lücke mit den Malereien von S. Giovanni ausfüllen, wo dem Kindermord gerade acht Szenen vorausgehen.

dem Maler von S. Giovanni annehmen, welcher der Jungfrau einen Knäuel weißer Wolle gab (Taff. 252—255). Maria ist daran, den langen Faden aus dem Korb zu ziehen. Da tritt der Engel mit stürmischer Eile heran und unterbricht ihre Arbeit durch die Überbringung der frohen Botschaft. Eile charakterisiert meistens diesen himmlischen Boten. Es zeigte sie auch der Engel auf dem Verkündigungsbilde des Prudentius, wie die Worte ... SEDEMQVE REPENTE | INTRAT VIRGINEAM[1] nahelegen. Der hl. Ambrosius läßt in seinem Titulus Maria bei der *Anrede des Engels erröten*[2], und auf der Malerei, welche der Rhetor Choricius in der Sergiuskirche seiner Vaterstadt Gaza als Anfangsbild eines reichen Zyklus von christologischen Darstellungen sah, war die Jungfrau so „erschrocken, daß die Purpurwolle beinahe ihren Händen entfallen wäre“[3]. In S. Giovanni hält sie mit der Arbeit inne und lauscht den Worten des Engels. In der Höhe befindet sich das Himmelssegment, und darin ein schöner Stern, von welchem Strahlen nach ihrem Munde ausgehen. Der Stern gibt uns das Recht, ihn auch in dem verständnislos übermalten Segment des Bildes in S. Urbano alla Caffarella anzunehmen (Fig. 309). Die Bedeutung dieses Symbols ist die allgemein bekannte, die schon das berühmte priscillianische Fresko aus der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts zum Ausdruck



Fig. 310. Verkündigung Mariä. S. Maria in Trastevere.

[1] Prudent., *Dittochaeum* 25: Migne, *PL* 60, 101.

[2] ANGELVS AFFATVR MARIAM QVAE PARCA LOQVENDI | ORA VERECVNDO SOLVIT SVFFVSA RVBORE. Wir zitieren die Tituli des Heiligen nach Merkles Publikation in der *Röm. Quartalschr.* 1896, 214—222.

[3] Choricii Gazaei *Orationes, declamationes fragm.* ed. Boissonade 91. Der Zyklus bestand aus wenigstens vierundzwanzig Szenen; denn die Anbetung der Magier dürfte von dem Rhetor übergangen worden sein. Um die Zitierung nicht immer wiederholen zu müssen, fügen wir in der folgenden Liste die Seitenzahl der Boissonadeschen Ausgabe hinzu. 1. (S. 91) Verkündigung Mariä, 2. Heimsuchung Mariä, 3. (S. 92) Geburt Christi, 4. Verkündigung an die Hirten, 5. (S. 93) Darbringung im Tempel, 6. Verwandlung des Wassers in Wein auf der Hochzeit zu Kana, 7. (S. 94) Heilung der Schwiegermutter Petri, 8. Heilung des Mannes mit der verdorrten Hand, 9. Heilung des Knechtes des Hauptmanns, 10. Auferweckung des Sohnes der Witwe, 11. (S. 95) Mahl bei Simon, 12. Beschwichtigung des Sturmes auf dem Meere, 13. (S. 96) Rettung Petri aus den Fluten, 14. Heilung des Besessenen, 15. Heilung der Hämorrhoissa, 16. Auferweckung des Lazarus, 17. (S. 97) Letztes Abendmahl, 18. Verrat des Judas und Gefangennehmung des Herrn, 19. (S. 98) Verurteilung Christi durch Pilatus, der sich die Hände wäscht, 20. Verspottung Christi, 21. Kreuzigung Christi zwischen zwei Schächern, 22. Grab Christi von Soldaten bewacht, 23. Christus erscheint den heiligen Frauen, 24. Himmelfahrt Christi in Begleitung des „himmlischen Chores“, d. i. der Engel.

bringt: der Stern versinnbildet die Fülle des bei der Geburt des Messias aufgegangenen Lichtes, versinnbildet Christus selbst[1]. Auf dem Mosaik Cavallinis in S. Maria in Trastevere (Fig. 310) ist diese Symbolik etwas verändert; da schwebt in dem Segment die Büste Gott Vaters[2], der in den Strahlen die Taube des Heiligen Geistes zu der Jungfrau entsendet. Den gleichen Gedanken drückt auch die zum Sprechgestus geformte Hand Gott Vaters auf dem Mosaik des Domes von Monreale und auf der Miniatur des *Otto-Kodex von Aachen* aus[3]. Die Strahlengarbe mit der Taube allein bietet Herrads († 1195) Miniatur des *Hortus deliciarum*, welche besonders wegen der vielen Beischriften bemerkenswert ist (Fig. 311)[4]. Außer den Namen der beiden Gestalten lesen wir zu oberst den englischen Gruß: *Angelus dicit ad Mariam aue Maria gratia plena dns tecum*, und in der Mitte eine Umschreibung desselben: *Angelus | plena salu|tis aue: uer|bum patris ex|cipe suaue, Der Engel (sprach): Du des Heils Volle sei gegrüßt, nimm auf das süße Wort des Vaters.* Die Taube ganz allein sahen wir auf dem Mosaik Sixtus' III.; sie hat dort den Flug ebenfalls auf die Jungfrau gerichtet[5].



Fig. 311. Verkündigung Mariä. Hortus deliciarum.

Auf den altchristlichen Monumenten empfängt Maria die Botschaft des Engels immer, auf den mittelalterlichen gewöhnlich sitzend. Die erste Malerei unserer Tafeln, auf der sie sich von ihrem Sessel erhoben hat, stammt von Martin I. (Taf. 143, 1); die Darstellung hat einige Ähnlichkeit mit der Miniatur des *Rabulas*[6], welche siebzig Jahre älter ist. Das fragliche Motiv findet sich auch auf dem Relief einer der Ziboriumssäulen von S. Marco und auf den Miniaturen der Äbtissin Herrad, des *Egbert-Kodex* von Trier sowie der *Ottonischen Handschriften von Aachen* und *München*[7], fast alles Monumente, welche die Jungfrau freistehend, ohne die Kathedra[8], zeigen. Auf den zitierten Miniaturen von Trier und München

[1] Vgl. meine *Katakombenmalereien* Taf. 22, S. 188. Siehe oben S. 610, wo der hl. Ambrosius in seinen Distichon zu Josephs Traum dem Stern des Patriarchen diese Bedeutung zuschreibt: STELLAQVE CHRISTVS.

[2] Seit dem 14. Jahrhundert kommt diese Darstellungsform, wie bekannt, häufig vor.

[3] Gravina, *Il duomo di Monreale* Taf. 17 A. Beissel, *Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen* Taf. XX.

[4] Ed. Straub und Keller Taf. XXV^{ter}. Das Original bot außer den auf der Kopie wiedergegebenen Beischriften zwei weitere, die a. a. O. auf S. 4 des „Second Supplément" abgedruckt sind.

[5] Auf der Miniatur des *Chludof-Psalters* fliegt die Taube über dem nimbierten Haupt der Jungfrau. Vgl. N. Kondakof, *Die Miniaturen einer griech. Psalterhandschrift des IX. Jahrhunderts aus der Sammlung des A. I. Chludof*, in *Altertümer der Moskauer archäol. Gesellschaft* VII, Taf. I, 3 (russisch). Diese Ausgabe wird im folgenden zitiert.

[6] Garrucci, *Storia* III, Taf. 130, 1.

[7] Venturi, *Storia dell'arte* I 233 (mit der Überschrift ANNVNTIACIO). Kraus, *Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier* Taf. IX (mit der Überschrift ADNVNTIATIO). Beissel a. a. O. Leidinger, *Miniaturen aus Handschriften der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München*, Heft I: *Das sogenannte Evangeliarium Kaiser Ottos III.* Taf. 17. Vöge, *Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends — Kritische Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im 10. und 11. Jahrhundert*, in *Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst* 1891, 55 u. 59 (zitiert: *Deutsche Malerschule*).

[8] Auf der Miniatur des *Otto-Kodex von Gotha* (fol. 18 v) hat die Jungfrau einen runden Sessel.

sowie auf der des *Bremer Heinrich-Kodex* hat Maria die Stadt NAZARETH im Hintergrund; auf denjenigen von *Aachen* und des *Codex aureus des Eskorial* (fol. 594) steht sie in einer reichen Architektur, in welcher wie in einer Kirche eine mit Gemmen geschmückte Votivkrone hängt. Auf diesen Miniaturen hält der Engel meistens einen mit einem Kreuz bekrönten Stab und fehlt bei der Jungfrau immer der apokryphe Korb mit der Purpurwolle. Das Motiv des Stehens selbst mag sein Aufkommen bloß der größeren Bequemlichkeit der Künstler verdanken[1]: es war leichter, eine stehende als eine sitzende Gestalt darzustellen.

Die Kathedra der Jungfrau ist häufig mit Perlen und Edelsteinen geschmückt; sie steht auf dem sixtinischen Mosaik neben einem Hause, welches das Aussehen einer einschiffigen Basilika hat. Daß die Künstler, oder einige von ihnen, hierbei wirklich an eine Kirche dachten, zeigt das um etwa hundert Jahre jüngere Mosaik von Parenzo, auf dem eine dreischiffige Basilika hinter der Kathedra der Jungfrau abgebildet ist (Fig. 312). Bei dem durch und durch römischen Charakter der Mosaiken von Parenzo versteht es sich von selbst, daß dieses architektonische Detail von einer römischen Vorlage kopiert wurde. Die Fresken von S. Giovanni liefern den tatsächlichen Beweis dafür; denn dort ist die dreischiffige Basilika auf dem Bild der Heimsuchung Mariä, die einschiffige auf dem der Verkündigung gemalt. Der provinziale Künstler hat demnach eine Umstellung der beiden Gebäude vorgenommen.



Fig. 312. Verkündigung Mariä. Parenzo.

Die letzte Erweiterung erhielt die Szene der Verkündigung durch die Aufnahme einer Magd, welche den Vorhang des Hauses Mariä zurückzieht und sich dabei mit der gewohnten Neugier umschaut. Diese Zugabe dürfte wohl der Reflexion entsprungen sein, daß eine vornehme Dame einer Dienerin nicht entbehren könne. Von den römischen Malereien kommen hier zwei, die von S. Giovanni und S. Urbano, in Betracht. Auf dieser ist die Magd zwar ganz vorhanden, aber übermalt. Auf jener hat sie sich nur im unteren Teil und dazu noch sehr mangelhaft erhalten; sie stand vor einem Nebeneingang des Hauses;

[1] Das Motiv soll „syro-palästinensisch" sein. Vgl. Stuhlfauth, *Die altchristliche Elfenbeinplastik* 143 162 (Anm. 2) 177.

vor der Fassade selbst sitzt die Jungfrau. Die älteste bis jetzt bekannte Darstellung der Magd findet sich auf dem von Paschal I. (817—824) stammenden Behälter des Emailkreuzes in der Kapelle Sancta Sanctorum. Sie erscheint darauf nicht bloß in der Verkündigung, sondern auch in der Anbetung der Magier, und beidemal mit einem hohen und schmalen Krug[1].

Von der Unterschrift des Bildes in S. Giovanni konnte ich nur das Wort VIRGO lesen. Die Entzifferung der Buchstaben unter der Gestalt der Jungfrau scheiterte daran, daß links von VS mehrere und darunter halb erloschene Buchstaben miteinander verbunden sind.

§ 2. Heimsuchung Mariä.

Die gelegentlich des Besuches, den die Mutter Gottes ihrer Verwandten abgestattet hat, erfolgte Kundgebung des Kindes der hl. Elisabeth im Mutterleib[2] galt von jeher als die erste Anerkennung Christi von seiten Johannes des Täufers. Daher wurde die Heimsuchung von den Kirchenvätern frühzeitig zum Beweise für die Gottessohnschaft Christi herangezogen. Man folgerte daraus aber auch die hohe Würde Mariä[3]. Zu dieser Schlußfolgerung gelangte nicht bloß der Theolog in seinen wissenschaftlichen Abhandlungen, sondern sie drängte sich, was sehr beachtenswert ist, dem Beschauer eines Bildes der Heimsuchung von selbst auf: „(Elisabeth) möchte", sagt Choricius im Anblick einer solchen Darstellung, „die Knie Mariä umfangen; aber diese läßt es nicht zu und drückt sie an die Brust." Bei der großen Wichtigkeit, die man der Heimsuchung beilegte, dürfen wir wohl voraussetzen, daß ihre Komposition schon für den liberianischen Zyklus der alten Peterskirche entworfen wurde. Wie wir jedoch gesehen haben (S. 385 f), fehlen in Grimaldis Inventar alle der Taufe vorausgehenden Szenen.



Fig. 313. Heimsuchung Mariä. Parenzo.

[1] H. Grisar, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz* 81 f. Ph. Lauer, *Le trésor du Sancta Sanctorum* Taf. VII, in *Monuments et Mémoires* der Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Fondation Eugène Piot) 1906.

[2] *Lk* 1, 41.

[3] Vgl. für beides v. Lehner, *Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten* 116 148 174 187.

Man schuf zwei Haupttypen. Die Komposition, der man gewöhnlich begegnet und auf die auch Choricius in seiner Beschreibung anspielt, zeigt Maria und Elisabeth in dem Augenblick, wie sie sich umarmen. Seltener sieht man sie auf einander zugehen. Von dem letzteren Typus findet sich in der monumentalen Kunst das älteste Beispiel in der Apsis von Parenzo (Fig. 313)[1], als Gegenstück zu der Verkündigung. Damit ist zugleich bewiesen, daß beide Typen in Rom entstanden sind, da der erstere sich dort an sicher beglaubigten Beispielen bis in die erste Hälfte des 7. Jahrhunderts verfolgen läßt. Die älteste Darstellung des zweiten Typus bietet das kostbare Emailkreuz aus der Kapelle Sancta Sanctorum[2], welches nach einigen bis in das 6. Jahrhundert hinauf datiert werden könnte, in Wirklichkeit aber wohl erst von Paschal I., also von dem Papste stammt, der den silbernen, mit vielen wichtigen Reliefs ausgestatteten Behälter dazu machen ließ. Der Mosaizist von Parenzo scheint sich nicht ganz an die Vorlage gehalten zu haben; die starke Hervorhebung der Brust und der Schwangerschaft ist sicher seine Zutat, denn in der römischen Kunst wurden derartige Details nicht betont. Einiges sodann, wie z. B. das vorn überhängende Mantelende der hl. Elisabeth, dürfte großenteils von dem modernen Restaurator herrühren.



Fig. 314. Heimsuchung. Magier vor Herodes. Salerno.

Eine der interessantesten Darstellungen hat sich in S. Giovanni gerettet (Taff. 252—255). Die Umarmung geht stürmisch und vor einer reichen Architektur vor sich: links ist ein turmartiger Bau, rechts die dreischiffige Basilika, die wir schon oben erwähnt haben. Maria trägt rote Gewänder, Elisabeth eine weiße Talartunika und eine goldgelbe Palla. Vor dem mit drei Säulen geschmückten Eingang steht die Magd, die Hände an dem grünen Vorhang, den sie an einer der Säulen aufgebunden hat. An ihrer Gewandung ist die Contabulatio angedeutet, die bloß von der alten Vorlage herrühren kann. Als eine große Seltenheit heben wir auch hervor, daß der Maler der hl. Elisabeth ein ihrem Alter entsprechendes Aussehen gegeben hat. Für dieses Detail läßt sich aus der von uns behandelten Periode kein zweites Beispiel anführen. Die Künstler zogen bekanntlich auch für Männer, selbst für die beiden Greise der Susanna-Szene, das jugendliche Alter vor. Für den schmalen Bau zur Linken und die Magd verweisen wir auf das Relief des Altarvorsatzes von Salerno, dessen Darstellung außerordentlich lebendig ist (Fig. 314). Die Magd erscheint auch auf dem kurz vorhin erwähnten Behälter

[1] Ein zweites Beispiel bieten die Mosaiken von Monreale (ed. Gravina Taf. 17 A). Auf der Markus-Säule (Venturi, *Storia* I 234) stehen die beiden Heiligen je in einer Nische, sind daher mit Notwendigkeit getrennt. Maria hat allein den Nimbus.

[2] In vorzüglicher farbiger Wiedergabe bei Grisar, *Die Kapelle Sancta Sanctorum* Taf. II.

des Emailkreuzes Paschals I. Auf der Kathedra des Maximian in Ravenna stehen im Hintergrund die hll. Joseph und Joachim, ersterer mit dem Reisestab in der Hand[1]. An der Magd auf der Malerei von S. Giovanni fällt die für eine derartige Person zu reiche Gewandung auf. Vielleicht sollte dadurch die Vornehmheit der hl. Elisabeth besonders betont werden. Der Dienst, den sie ausübt, charakterisiert sie jedenfalls als eine Magd.

Die an *Lk* 1, 39f anklingende Unterschrift ist fast ganz erhalten: ubl (?) MONTANA PETENS AELISABET(H)QVE SALVTAT, *Hier (?) geht (Maria) übers Gebirge und begrüßt Elisabeth.* Das Ende erinnert an die Inschrift, welche unter dem Bilde des aus dem Jahre 830 stammenden Zyklus von St. Gallen zu lesen war: HIC GENETRIX DOMINI MEAT ELISABETHQVE SALVTAT[2]. Die Überschrift des Reliefs der Markus-Säule von Venedig berücksichtigt bloß die Reise der Jungfrau: MARIA IT AD HELISABET.

Ein dritter Typus schildert die Begegnung in einer sehr nüchternen Auffassung: die beiden Frauen reichen sich die Rechte. Er ist meines Wissens bis jetzt nur in einem ravennatischen Sarkophagrelief vertreten[3].

§ 3. Zweifel und Traum Josephs.

Die eine Säule des Altarziboriums von S. Marco (Fig. 315)[4] und der Paliotto von Salerno (Fig. 316) haben unter ihren Reliefs ein Bild, auf welchem Maria bei ihrem Bräutigam steht und beide Hände vor sich erhoben und ausgebreitet hat. Joseph sitzt beidemal traurig da. Auf dem Relief von Salerno, das vollständig ist, stützt er sein sorgenschweres Haupt auf die rechte Hand und den Arm auf das rechte Knie; auf dem der Säule von S. Marco scheint er mit der (abgebrochenen) Rechten den Redegestus gemacht zu haben. Die Überschrift des letzteren Bildes: SVSPITIO DE MARIA, *Verdacht wegen Maria,* sagt uns, daß es sich um eine Auseinandersetzung zwischen Maria und Joseph handelt[5]. Die Jungfrau enthüllt ihre übernatürliche Empfängnis und beteuert sie mit dem Gestus der wie zum Gebet erhobenen Hände. Joseph ist nicht ganz überzeugt, da er daran denkt, die Braut mit Rücksicht auf ihren Zustand zu entlassen. Dies haben wir aus der Szene zu folgern, welche auf



Fig. 315. Zweifel Josephs. S. Marco.

[1] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 414 A.

[2] Julius v. Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst,* in *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit* 1892 (Neue Folge IV. Band), 326. Der Zyklus ist auch abgedruckt von Garrucci (*Storia* I 599 f), der ihn dem Walafrid Strabo zuschreibt. Wir zitieren im folgenden immer nur J. v. Schlossers Ausgabe.

[3] Garrucci, *Storia* V, Taf. 344, 2. Liell, *Darstellungen der allerseligsten Jungfrau Maria* 220 (nach Photographie).

[4] Venturi, *Storia dell'arte* I 233. Diese und die folgenden Abbildungen der Reliefs der Säulen von S. Marco sind nach Photographien hergestellt, die wir Prof. Venturi verdanken.

[5] Die Verlobung Mariä mit Joseph, welche von dieser Szene vorausgesetzt ist, läßt sich in der Monumentalkunst bis jetzt nicht nachweisen. Es bringt sie aber beispielsweise das sog. *Evangeliarium Ottos III.,* ed. Leidinger I Taf. 17. Vgl. auch Vöge, *Deutsche Malerschule* 59.

dem Paliotto nebenan geschildert ist: dort wird Joseph im Traum von einem Engel über die Grundlosigkeit seines Verdachtes aufgeklärt; daraufhin nahm er seine Braut zu sich[1]. Diese beiden Szenen kommen schon auf einem gallischen Sarkophagrelief vor: links sitzt Joseph und schläft, während ein neben ihm stehender Engel zu ihm spricht; in der Nachbarszene faßt Joseph im Beisein des gleichen Engels Maria bei der linken Hand, um sie zu sich zu nehmen[2]. Daß solche Szenen selbst in die funerale Kunst eingedrungen sind, läßt einen Schluß auf die Wichtigkeit zu, die man im 5. Jahrhundert, der Zeit des Sarkophags[3], wohl unter dem Einfluß der christologischen Kämpfe, den Darstellungen der Mutter Gottes beilegte.



Fig. 316. Zweifel und Traum Josephs. Anbetung der Magier. Salerno.

Von dem Traum Josephs lernten wir in S. Maria Maggiore eine der ältesten und sonderbarsten Darstellungen kennen (Taff. 53—55). Da dort Joseph im wachen Zustand mit dem Engel spricht, die Szene deshalb nur in einer Bilderreihe wie der sixtinischen verständlich sein konnte[4], so fand sie in dieser Form keine Nachahmung. Man zog es vor, Joseph auf dem Bett liegend und den Engel vor ihm stehend darzustellen. Von einer solchen Fassung war zweifelsohne das Bild des Zyklus von St. Gallen mit der Unterschrift: ANGELVS HIC SPONSAM IOSEPH COMMENDAT ALENDAM, *Hier empfiehlt der Engel dem Joseph, die Braut zu sich zu nehmen*[5].

§ 4. Reise zur Volkszählung nach Bethlehem.

Als „vom Kaiser Augustus der Befehl ausging, das ganze Land zu beschreiben", da machte sich Joseph auf, um mit seiner schwangeren Braut in Bethlehem sich einschreiben zu lassen[6]. Wie er die Reise machte, darüber spricht sich die Heilige Schrift nicht aus. Die Künstler wissen dagegen aus den Apokryphen, daß Joseph seine Braut auf einen Esel setzte, daß er zu Fuß hintendrein ging und daß einer seiner Söhne oder ein Diener den Esel am Zügel führte[7]. So sehen wir die Szene auf der Malerei von S. Giovanni, der einzigen, die sich in der Monumentalkunst Roms erhalten hat (Taff. 252—255)[8]. Der Diener ist mit hohen Schuhen und einer geschürzten Tunika bekleidet; er trägt an dem geschulterten Stock

[1] *Mt* 1, 18 ff.

[2] Le Blant, *Sarcophages chrétiens de la Gaule* Taf. XVII, 4, S. 76. Garrucci, *Storia* V, Taf. 398, 1, S. 143 f. Meine *Beiträge zur christl. Archäol.* in *Röm. Quartalschr.* 1905, 185.

[3] Dieses Jahrhundert dürfte dem 4. vorzuziehen sein, weil sowohl Christus als auch der Engel den Nimbus hat.

[4] Siehe oben S. 479.

[5] Ausg. J. v. Schlosser 326.

[6] *Lk* 2, 1 ff.

[7] *Protoevangelium Iacobi* Kap. 17, ed. Tischendorf, *Evangelia apocrypha* 32.

[8] Sie findet sich auch auf den Mosaiken der Moschee Kahrié in Konstantinopel: Photographie von Sébah und Joaillier Nr 4. Aus der Kleinkunst erwähnen wir Paschals I. (817—824) kostbares Emailkreuz, auf welchem die Szene in der gleichen Weise dargestellt ist; vgl. H. Grisar, *Die Kapelle Sancta Sanctorum* Taf. II; Ph. Lauer, *Le trésor du Sancta Sanctorum* Taf. VI.



Fig. 317.
Reise nach Bethlehem. Traum Josephs. Salerno.

Feldflasche und Quersack, welche zur ständigen Ausrüstung von Fußreisenden gehören. Seine Gestalt abgerechnet, ist die Malerei sehr beschädigt; von dem Esel sieht man nur den Kopf und zwei Beine, von Maria gar nichts und von Joseph den rechten Fuß, welcher dessen Platz hinter, nicht neben[1] dem Esel bestimmt. Die Darstellung hatte demnach eine große Ähnlichkeit mit dem Relief des Altarvorsatzes von Salerno (Fig. 317). Von der Unterschrift haben sich auf unserer Malerei fast zwei Drittel gerettet: . . . S IOSEPH Cum MaRIA CONIVIE (sic) BEThlehem. Der Sinn ist durch das Bild selbst gegeben, welches ja die Erzählung von *Lk* 2, 4f zur Anschauung bringt, d. h. die *Reise Josephs mit Maria, seiner Frau, nach Bethlehem* schildert. Trotzdem verzichten wir auf eine Ergänzung der fehlenden Worte. Eine von der Malerei verschiedene Anordnung der Gestalten bietet die Miniatur des *Hortus deliciarum* (Fig. 318)[2], auf welcher Joseph den Esel führt und sein *Diener (Seruus ioseph)* den beiden Reisenden folgt. Bei Joseph steht die Beischrift: *Ioseph ducit Mariam a Nazareht in bethlehem, Joseph führt Maria von Nazareth nach Bethlehem.*

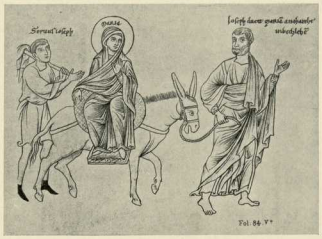


Fig. 318. Reise nach Bethlehem. Hortus deliciarum.

Aus der Zahl der Felder, die in S. Maria Antiqua (Taf. 152) der Geburtsszene vorausgehen, dürfen wir schließen, daß dort ebenfalls die Reise nach Bethlehem abgebildet war.

§ 5. Geburt Christi.

Die Evangelien schweigen fast vollständig über die näheren Umstände, welche die Geburt des Messias begleiteten. Nur das des hl. Lukas bietet in der Erwähnung der Krippe ein Detail, das die Künstler für die Verbildlichung dieses Ereignisses verwenden konnten. Im übrigen waren sie lediglich auf sich selbst angewiesen. Wie es in der römischen Kunst nicht anders zu erwarten war, nahmen sie, die orientalischen Kollegen dadurch beeinflussend,

[1] So z. B. auf dem Elfenbeinrelief der Kathedra des Maximian (Garrucci, *Storia* VI, Taf. 417, 3), wo ein Engel den Esel führt (nach *Pseudo-Matthäus* ed. Tischendorf 76). Ganz ähnlich auch auf einer Pyxis des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin (Garrucci a. a. O. Taf. 437, 4; *Die Elfenbeinbildwerke* Taf. 3 in: *Königl. Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen)* und einem Buchdeckel (Strzygowski, *Das Etschmiadzin-Evangeliar* Taf. I). [2] Ed. Straub u. Keller Taf. XXV^{ter}.

das Ereignis als geschehen an[1]: Maria sitzt bei dem in Windeln gewickelten Kind, das in der Krippe liegt. Diese Fassung hat die Komposition schon auf den Sarkophagen. Gewöhnlich ist die Gruppe mit Hirten oder Magiern zusammengestellt. Nie fehlen die beiden Tiere, Ochs und Esel, die sich auf den Monumenten bis in das Jahr 343[2] und in der Literatur bis zum Pseudo-Matthäus[3] hinauf verfolgen lassen.

Wir haben oben (S. 394) das älteste Monument veröffentlicht, auf welchem die Mutter Gottes mit dem Kind auf dem Bett liegend die Magier erwartet, die sich mit ihren Geschenken nähern. Wie wir sahen, wurde Maria in diese Szene aus einer Darstellung der Geburt Christi übernommen; denn das Motiv des Liegens auf der Matratze, später auf dem Bett, wird ein charakteristisches Merkmal und kehrt so regelmäßig wieder, daß man nur wenige Ausnahmen kennt. Eine solche ist z. B. die Miniatur des *Egbert-Kodex*, auf welcher Maria das Kind in die Krippe legt[4]. Wann die vollständig ausgebildete Darstellung mit der Waschszene und der apokryphen Zutat von der Hebamme mit der verdorrten Hand zum erstenmal auftrat, läßt sich jetzt nicht bestimmen; wir wissen nur, daß sie in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts bereits so eingebürgert war, daß man sie in ihre Komponenten auflöste und Teildarstellungen gab. So geschah es an einem Arkosol der Katakombe des hl. Valentin, dessen Bilderschmuck wir weiter unten besprechen werden.

Die allererste Komposition der Geburt Christi war selbstverständlich ungleich einfacher. Wie das vorhin erwähnte Relief nahelegt, wird sie schon im 4. Jahrhundert entworfen worden sein. In dieser fehlte sicher das apokryphe Wunder, wie es auch wieder auf den späteren Darstellungen fehlt, die auf das Urbild zurückgehen. Die Waschszene dürfte dagegen ursprünglich sein[5]; als eine dem praktischen Leben entlehnte Forderung mußte sie sich von selbst aufdrängen[6]. Daher war es nicht notwendig, daß sie dem Künstler erst durch bacchische Szenen vermittelt wurde. Der Hinweis auf den kapitolinischen Sarkophag[7] zumal ist gänzlich verfehlt; denn die Verschiedenheit zwischen dieser und der christlichen Waschszene könnte nicht größer sein[8].

Die Waschszene stellte anfänglich nichts anderes als die einfache, reale Reinigung des Kindes dar. Die Symmetrie verlangte, daß sie von zwei Dienerinnen besorgt wurde: die eine stand rechts, die andere links, und das Gefäß mit dem Kind nahm die Mitte ein. So

[1] Die Tatsache dieser Beeinflussung setzen die in der griechischen Kunst beliebten Darstellungen von sonstigen Geburtsszenen voraus.

[2] De Rossi, *Inscript. christ.* I 51. Sie waren natürlich auch auf dem von Choricius beschriebenen Bild zu sehen.

[3] Kap. 14, ed. Tischendorf, *Evangelia apocrypha* 80.

[4] Ed. Kraus Taf. XII. Ähnlich auch auf der davon abhängigen Miniatur der *Bremer Handschrift*, bei Beissel a. a. O. 86.

[5] Auf den Miniaturen der *Ottonischen Handschriften von Aachen* und *München* haben die Maler selbst die Waschszene ausgelassen: ed. Beissel Taf. 21; ed. Leidinger I Taf. 17 (die letztere Miniatur findet sich auch bei Vöge, *Deutsche Malerschule* 59).

[6] Vgl. die Geburtsszene bei Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des antiquités* s. v. alveus 219 (aus Ponce, *Les bains de Titus* 16).

[7] Veröffentlicht von H. Stuart Jones, *A Catalogue of the ancient Sculptures . . . The Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford 1912, Taf. 24, n. 46A.

[8] Das Gefäß allein hat bei beiden die im Altertum beliebte Kelchform, welche auch für die Darstellungen der Taufe und der Fußwaschung verwendet wurde, also nicht hinreicht, um die christliche Waschszene in ein Abhängigkeitsverhältnis zu der kapitolinischen zu bringen.

geordnet, bildete sie eine künstlerisch abgerundete Gruppe. Die Dienerinnen teilten sich in die Beschäftigung: während die eine das Kind hielt, goß die andere Wasser zu. Als die Künstler die Apokryphen heranzogen, wurden aus den Dienerinnen die beiden Hebammen: die gläubige Zelomi, welche von der übernatürlichen Geburt Zeugnis ablegte, und die ungläubige Salome, der zur Strafe für ihren Unglauben eine Hand verdorrte, die aber von dem Christkind sofort wieder geheilt wurde. Das älteste bis jetzt bekannte römische Monument, auf dem die Hebammen abgebildet sind, ist die seit langem zerstörte Malerei von S. Valentino aus der Zeit Theodors I. (642—649). Sie schmückte die Vorderwand eines Arkosols von der Form einer Apsis. Links sah man die Heimsuchung Mariä, rechts die Waschung des Kindes; über dem Arkosol die Heilung der Salome und in der Apsis das Brustbild der Mutter Gottes mit dem des Kindes, ähnlich wie auf dem Mosaik der Zenokapelle in S. Prassede[1]. Beischriften erläuterten die Darstellungen; neben der Madonna las man SCA—DEI GENETRIX, neben der sitzenden Hebamme in der Waschszene SALOME. Die Heilung der verdorrten Hand bedurfte keiner Erklärung; sie war schon jedermann geläufig.



Fig. 319.
Geburt Christi mit Salome. S. Marco.

Von dem Mosaik Johannes' VII. und dem Freskenrest Pauls I. mit diesem Gegenstande war oben (S. 393 711) die Rede. Die Heilung der Salome, die wir auf beiden Darstellungen sehen, gleicht derjenigen des Ziboriums von S. Marco (Fig. 319)[2]. Sie steht in einem großen Gegensatz zu der klassischen Gestalt der daneben sitzenden Gottesmutter, die von einem Sarkophag aus dem 4. Jahrhundert herrühren könnte. Wenn die Szene der Heilung schon auf dem vom Steinmetz kopierten Original vorhanden war — und alles spricht dafür — so haben wir in diesem eines der ältesten Beispiele davon zu erkennen. Joseph, der als Gegenstück zu Maria aufgefaßt ist, schaut der Heilung zu, aber stehend, nicht wie gewöhnlich sitzend. Die Überschrift des Reliefs lautet: NATIVITAS IESV CRISTI, *Geburt Jesu Christi.*

Wir veröffentlichen hier noch zwei Malereien mit der Geburtsdarstellung. Die ältere befindet sich in S. Urbano alla Caffarella (Fig. 309, S. 744). Maria ist mit dem Polster, auf dem sie mit erhobenem Oberkörper liegt, so ziemlich in die Mitte des Bildes gerückt. Links von ihr sieht man die Krippe mit dem Jesuskind und den zwei Tieren, und zu beiden Seiten je einen in anbetende Betrachtung versunkenen Engel. Letztere sollen wohl auf die „Menge der himmlischen Heerscharen, welche Gott lobten"[3], hinweisen; sie ragen nur mit dem Oberkörper hinter dem Hügel hervor, auf dem die heilige Familie sich niedergelassen hat. Über dem Kopfe des Kindes erglänzt in dem Himmelssegment der Stern mit dem gewohnten Strahlenschweif. Rechts zu unterst sitzt Joseph, sein greises Haupt auf die

[1] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 287, 1. [2] Venturi, *Storia* I 235. [3] *Lk* 2, 13.

rechte Hand gestützt. Gegenüber wird von zwei Dienerinnen das Kind gewaschen; die stehende gießt aus einem kleinen Krügchen irgend eine Essenz in das Wasser, wohl um das Bad angenehmer zu machen; die sitzende hält das Kind, welches die Arme nach Art der Oranten ausgebreitet hat.

Die zweite Darstellung bietet uns der Zyklus von S. Giovanni. Die Gruppierung der Personen dieser durch eine große Lücke entstellten Komposition unterscheidet sich etwas von der soeben beschriebenen. Maria und Joseph sind, wie so oft, einander gegenüber gestellt und zwischen ihnen vollzieht sich die Waschung. Da Ochs und Esel von Anfang an einen notwendigen Bestandteil der Komposition bildeten, also auch hier nicht fehlen durften, so ist anzunehmen, daß da, wo die Lücke ist, die Krippe mit dem Kind und den beiden Tieren gemalt war. Maria hat eine blaue, mit weißen Sternen geschmückte Tunika und eine rote Palla, von der ein Ende malerisch vorn herunterhängt; sie liegt auf einem gelben, mit weißen Vorhängen versehenen Bettpolster. Ein grüner Vorhang zieht sich hinter ihrem Haupte nach rechts und ist dort etwas heruntergesenkt, um Raum für den Stern zu lassen; vermutlich endete er hinter dem Kind, das in der Krippe lag. Von den Mägden hat die eine mit dem zerstörten Kopf weiße Gewänder; sie hält mit der Linken das Kind, welches größer ist als sie; ihr Kopf war unbedeckt. Die andere mit dem kleinen Krug trägt eine weiße Ärmeltunika, ein gelbes Kolobium und ein weißes Kopftuch. Joseph endlich hat die übliche Gewandung von weißer Farbe; er saß, ganz nach vorn gebeugt, auf rotem Gestein. Mit Hilfe des Cavallinischen Mosaiks (Fig. 320) können wir seine Gestalt vervollständigen. Wir haben der Waschszene der zwei letzten Malereien den ursprünglichen, von apokryphen Einflüssen unberührten Charakter des einfachen Vorgangs einer Kindesreinigung zurückgegeben. An der Geschichte von den zwei Hebammen scheint man damals keinen Geschmack mehr gefunden zu haben; vielleicht war sie auch schon vergessen. Die jüngste Darstellung des Wunders mit der verdorrten Hand stammt aus der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts. Sie war in S. Maria in Pallara gemalt, aber schon sehr lückenhaft,



Fig. 320. Geburt Christi. S. Maria in Trastevere.



Fig. 321. Fragment einer Geburt. Aus S. Maria in Pallara.

als Kardinal Barberini sie kopieren ließ (Fig. 321)[1]. Die Draperie des Bettes hat hier eine große Ähnlichkeit mit derjenigen von S. Giovanni. Die Unterschrift der letzteren Malerei ist diesmal vollständig: PROCESSIT DNS A MATRE IC XRVS AB ALIO, *Der Herr ging aus seiner Mutter hervor, Jesus Christus aus einem andern.*

Bei Cavallini ist die heilige Familie in einer Felsengrotte untergebracht[2]. Das beruht auf antiken Traditionen, die schon im hl. Justinus Martyr einen Vertreter haben[3] und die später auch von den Apokryphen adoptiert wurden[4]. Seine Komposition ist künstlerisch eine der vollendetsten: die Gottesmutter mit dem Kind in der Krippe und den zwei Tieren nimmt die Mitte ein, und Joseph, die Engel und die Hirten mit ihrer Herde sind malerisch um sie gruppiert. Einzelne Gestalten, wie die Madonna und der hl. Joseph, haben bei Torriti (Fig. 175, S. 508) ein gefälligeres Aussehen; als Ganzes verdient jedoch Cavallinis Anordnung den Vorzug. Meisterhaft ist namentlich die Verschmelzung der Geburtsszene und der Hirtenszene zu einem Bilde: rechts *verkündet* der Engel mit dem entrollten Spruchband einem Hirten die *große Freude*, welche mit der Geburt des Messias der Welt gebracht wird, und im Vordergrund, Joseph gegenüber, sitzt ein zweiter Hirte; dieser bläst zu Ehren des neugeborenen Sohnes Gottes auf seinem Horn so schöne Weisen, daß Maria, Joseph, die Engel und selbst einige Schafe mit dem wachsamen Hund ihm zu lauschen scheinen.



Fig. 322. Geburt. Grotta degli Angeli.

Auf einer noch unbekannten, aus dem Ende des 11. Jahrhunderts stammenden Malerei der Grotta degli Angeli bei Magliano Pecorareccio (Fig. 322)[5] befindet sich die Höhle, in welcher die Geburt erfolgte, unmittelbar neben einer

[1] *Cod. vat. lat.* 9071 fol. 235.

[2] Dies entspricht der späteren Auffassung. Wir erwähnen die Miniatur des *Menologiums Basilius' II.* (ed. Pio Franchi de' Cavalieri 271) und die Mosaiken von Monreale (ed. Gravina Taf. 17B), der Palatina (Alinari Nr 33117) und der Martorana von Palermo (Alinari Nr 19866).

[3] *Dial. cum Tryph.* 78: Migne *PG* 6, 657.

[4] Pseudo-Jakobus und Pseudo-Matthäus nennen die Grotte, wie Justin, σπήλαιον, „spelunca". Ed. Tischendorf 33 77.

[5] Eine kurze Beschreibung der Malereien der in einer unwirtlichen Gegend gelegenen und deshalb schwer zugänglichen Grotte veröffentlichte Hermanin: *La Grotta degli Angeli a Magliano Pecorareccio*, in *Bullettino della Società filologica romana* 1903, 1—11 (Sonder-Abdruck).

offenen Schafhürde, bei der ein kahlköpfiger, bärtiger Hirte Wache hält. Diesem verkündet ein Engel, welcher hinter der Höhle herbeifliegt, das frohe Ereignis. Im Innern der Höhle liegt Maria auf einer schmalen Matratze, wie immer ganz angekleidet; sie hat ihre Rechte mäßig erhoben und ausgestreckt, als wenn sie mit jemanden sprechen würde. Es ist aber niemand bei ihr als das in Windeln gewickelte Kind, das in eine mit Perlen und Edelsteinen geschmückte Krippe gelegt ist und von dem Hauch der beiden Tiere erwärmt wird. Darüber glänzt der Stern mit einer kurzen Strahlengarbe.

Sehr realistisch ist die Geburtszene auf dem Elfenbein von Salerno behandelt (Fig. 323). Maria unterhält sich mit Joseph. Die Haltung ihres zurückgewendeten Kopfes ist außerordentlich gut gelungen, daher in einem großen Gegensatz zu ihrer sonst mißratenen Gestalt. Sie liegt auf einem Bett, welches fünf gedrechselte Beine hat, die aller Perspektive zum Trotz in eine Linie gestellt sind. Dazwischen steht auf einem eigenen Gestell eine Amphora. Joseph sitzt auf einem Lehnstuhl, der gleichfalls gedrechselte Beine hat; er stützt seinen Kopf mit der Linken und hat die Rechte an dem eingezogenen Knie. Sein Gegenstück, ein bartloser Mann, sitzt auf der Erde, in einen Mantel gehüllt, dessen befranstes Endstück neben ihm ausgebreitet ist. Der Künstler wollte hier wohl den Diener oder Sohn Josephs vorführen. Hinter der Gottesmutter liegt auf einer Mauer das in Windeln gewickelte Jesuskind zwischen den beiden Tieren, und darüber erglänzt der Stern. In der Mauer ist ein Bogen, in dem eine Lampe hängt.



Fig. 323.
Geburt. Flucht nach Ägypten. Salerno.

Schließlich verdient noch hervorgehoben zu werden, daß auf einigen abendländischen Miniaturen des 10. bis 12. Jahrhunderts der Stall von Bethlehem das Aussehen einer Kirche und die Krippe das eines Altars hat[1].

§ 6. Verkündigung an die Hirten.

Wie wir gesehen haben, wurde die Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten von Cavallini, Torriti und andern mit der Geburt selbst zu einer Szene vereinigt[2]. Die gleiche Annahme legen auch die Tituli des *Dittochäums*[3] und des Zyklus von

[1] So in Handschriften der Pariser Nationalbibliothek (lat. 9428 [9. Jahrh.], 17325 [11. Jahrh.], 10434 [12. Jahrh.]). Diesen Hinweis verdanke ich Prof. Sauer.

[2] Wir erwähnen hier noch die Miniaturen der *Ottonischen Handschriften von Aachen* und *München*, ed. Beissel Taf. 21; ed. Leidinger Taf. 17; letztere auch bei Vöge, *Deutsche Malerschule* 59.

[3] Ed. Migne, *PL* 60, 102: PERVIGILES PASTORVM OCVLOS VIS LVMINIS IMPLET | ANGELICI NATVM CELEBRANS EX VIRGINE CHRISTVM | INVENIVNT TECTVM PANNIS PRAESEPE IACENTI | CVNA ERAT EXSVLTANT ALACRES ET NVMEN ADORANT, *Die Augen der wachenden Hirten blendet das Licht des Engels, der ihnen die Geburt Christi aus der Jungfrau verkündet. Sie finden ihn in Windeln gewickelt in der Krippe, die ihm als Wiege diente; sie jubeln vor Freude und beten die Gottheit an.*



Fig. 324. Verkündigung an die Hirten. Traum Josephs. S. Urbano alla Caffarella.

St. Gallen[1] nahe. Es kam jedoch öfters vor, daß die Szene in einem besondern Bild vergegenwärtigt wurde. Sie hatte auch eine solche Bedeutung, daß sie es verdiente, in einer selbständigen Komposition behandelt zu werden. Waren doch die Hirten die ersten, welche aus Engelsmund die freudvolle Nachricht von der Geburt des Messias erfuhren: PASTORES PRIMI COGNOSCVNT GAVDIA MVNDI, heißt es auf der Miniatur des *Kodex von Bremen*. Wieder sind es die beiden Kirchen von S. Urbano und S. Giovanni, die uns je ein Bild davon bewahrt haben. Auf jenem (Fig. 324) macht der Engel die Mitteilung im Fluge; er hielt in der Linken den bei der Übermalung unterdrückten Stab und macht mit der Rechten den Sprechgestus. Der Hirte, an den er sich richtet, sitzt auf einem niedrigen Fels in der Mitte und hat vor Staunen beide Hände erhoben; der Hund neben ihm bellt den Engel an. Zwei weitere Hirten haben einem Gitarrenspieler, der jetzt ein Geiger ist, zugehört; bei dem Anblick des Engels sind sie aufgesprungen und laufen auf ihn zu, freudig mit den Händen gestikulierend, während der Spieler nichts ahnend weiter musiziert. Auf der Seite ihnen gegenüber steht der Schafstall, vor dem zwei einander zugewendete Hunde hocken, und etwas weiter im Hintergrund erhebt sich die Hirtenhütte.



Fig. 325. Fragment einer Verkündigung an die Hirten. Aus S. Maria in Pallara.

Der Hund, der den heranfliegenden Engel anbellt, war schon auf dem von Choricius beschriebenen Bilde zu sehen. Er erscheint auch bei der Gestalt des Engels, welcher auf dem Relief der Holztür von S. Sabina den Propheten Habakuk in die Lüfte hebt, um ihn zu Daniel zu bringen[2]. Das Motiv ist also sehr alt. Wo die Hirten in selbständiger Komposition vorgeführt wurden, da konnten in der Tat weder die Herde noch die sie

[1] Ed. J. v. Schlosser 327: NVNCIAT ANGELICVS CHRISTVM PASTORIBVS YMNVS | IN STABVLO DOMINVM CELEBRANT EN OMNIA PARVVM, *Der Hymnus der Engel verkündet den Hirten Christus, und siehe, alles verherrlicht im Stalle das Herrenkind.*

[2] Ed. Wiegand Taf. XIX.

bewachenden Hunde fehlen. Erstere wird auch von dem Evangelisten ausdrücklich erwähnt[1], und die letzteren gehörten notwendig zum Bestand einer Herde. Ebenso lag es nahe, dem Hund jene Haltung zu geben, weil derselbe, wie Choricius sagt, „instinktiv gegen alles Fremde eingenommen ist". Das Motiv wird demnach mit der Komposition gleichzeitig sein[2]. Auf dem Freskenrest von S. Maria in Pallara (Fig. 325)[3] schnüffelt der Hund in dem Korb herum, den die Hirten in der Grotte stehen ließen, während zwei von den sechs die Herde bildenden Schafen zu dem Engel emporschauen.

Auf der Malerei von S. Giovanni hat der Engel sich auf die Erde herabgelassen und spricht zu zwei Hirten, welche über die Pfosten der Schafhürde gelehnt mit großer Spannung ihm zuhören. Diese schöne Gruppe kontrastiert in ihrer Ruhe mit dem Gitarrenspieler[4], welcher rechts als Gegenstück gemalt ist: die Erscheinung des Engels hat ihm einen solchen Schrecken eingejagt, daß er zu Boden gefallen und die Gitarre seiner Hand entglitten ist; von der Gestalt des himmlischen Boten geblendet, hält er sich die Hand vor die Augen. Hinter ihm standen Bäume, von denen sich bloß die äußersten Zweige links erhalten haben. Er ist mit einer langen, weißen Tunika und einer roten Chlamys bekleidet. Die Hirten tragen, soviel man sehen kann, über der Tunika einen zottigen Schulterkragen (alicula). Der Engel endlich hat seine gewohnten Kleider und Attribute. Die fast vollständig erhaltene Unterschrift gibt kurz den Inhalt an: ANGELVS ALLOQVITVR pastORES EX SIDERibus MISSus, *Der vom Himmel gesandte Engel redet die Hirten an.*



Fig. 326. Verkündigung an die Hirten. Kindermord. Salerno.

Bündiger noch ist die Überschrift des Reliefs der Säule von S. Marco[5]: ANGELVS AD PASTORES NVNTIAT, *Der Engel verkündet den Hirten.* Sich an die Zahl der Magier haltend, stellte der Künstler drei Hirten dar, je einen in einer Nische. Diese Zahl ist die gewöhnliche. Der Engel ist zu ihnen gewendet und hat die Rechte im Sprechen ausgestreckt. Von den Hirten sieht der erste den himmlischen Boten erschrocken von der Seite an, der zweite blickt in die Höhe und zeigt nach der gleichen Richtung, während der dritte nach dem Engel zurückschaut. Alle hatten Stöcke, deren oberer Teil jetzt meistens fehlt; zwei tragen über der Tunika einen Mantel: der mittlere die über der rechten Schulter

[1] *Lk* 2, 8.

[2] Ebenso alt und selbstverständlich sind die Details, die Choricius (a. a. O.) an den Hirten hervorhebt, nämlich daß der eine seinen Stab in der Hand hält, der andere sich darauf stützt usf.

[3] *Cod. vat. lat.* 9071 fol. 235.

[4] Das Spiel war mit dem Hirtenleben so eng verbunden, daß selbst der Gute Hirt häufig mit der Pfeife (syrinx) abgebildet wurde. Auf dem Mosaik der heutigen Moschee Kahrié in Konstantinopel hat einer der Hirten eine Flöte (Photographie von Sébah und Joaillier Nr 6).

[5] Venturi, *Storia* I 236 f.



Fig. 327. Maria mit dem Kind und einem Hirten. S. Sebastiano.

mit einer runden Spange zusammengehaltene Chlamys und der dritte das in klassischer Weise um den linken Vorderarm geschlungene Pallium.

Der Schnitzer des Elfenbeins von Salerno legte der Hirtenverkündigung (Fig. 326) eine solche Wichtigkeit bei, daß er trotz der Winzigkeit des Raumes drei Engel, die sämtlich den Sprechgestus machen, damit betraut hat. Von den Hirten nehmen zwei die bekannte „Hirtenstellung" ein, indem sie auf den Stab gestützt und mit gekreuzten Beinen dastehen; der dritte, der den Engeln am nächsten ist, scheint vor Freuden zu hüpfen. Hinter ihnen drängt sich die Herde heran. An der Tunika zweier Engel ist der sorgfältig ausgeführte Klavus zu beachten.

In der sepulkralen Kunst sehen wir die an ihren Stäben kenntlichen Hirten häufig neben dem neugeborenen Sohne Gottes, der entweder in der Krippe liegt oder von seiner Mutter auf dem Schoß gehalten wird. Von der letzteren Gattung bringen wir ein aus S. Sebastiano, der alten Basilika der Apostel, stammendes Fragment, das wegen der realistischen Auffassung der Gruppe unsere Aufmerksamkeit verdient (Fig. 327). Maria ist mit einem kleinen Kopftuch und einer leichten Tunika bekleidet, welche Hals, Schulter und Arme unbedeckt läßt; sie hält das Kind auf dem Schoß, das sich mit großer Natürlichkeit an die Mutter schmiegt. Ein Hirte hat sich von rückwärts genähert und betrachtet die Gruppe. Neben ihm steht die Hirtenhütte, aus der ein Schaf hervorkommt (Fig. 328). Auf den übrigen Monumenten zeigen uns die Künstler die Hirten ebenfalls, wie sie in Anbetung des neugeborenen Messias versunken dastehen. Die Verkündigung wird als bereits erfolgt angenommen.



Fig. 328. Maria mit dem Kind und einem Hirten. S. Sebastiano.

§ 7. Darbringung Jesu im Tempel.

Von der Darbringung Jesu im Tempel sahen wir auf dem Triumphbogen in S. Maria Maggiore die großartigste Darstellung. Sie ist unter den in der Monumentalkunst erhaltenen auch die älteste, hat aber wegen der Fülle der in ihr auftretenden Persönlichkeiten und hauptsächlich wegen des apokryphen Beigeschmacks keine Verbreitung gefunden. Die Künstler hielten sich an die einfachere, höchstwahrscheinlich schon für den liberianischen

Zyklus von S. Peter entworfene Komposition, welche sich auf die fünf im Evangelium des hl. Lukas genannten Persönlichkeiten beschränkt[1]. Jede von ihnen ist in einem charakteristischen Moment aufgefaßt: Joseph trägt auf verhüllten Händen zwei Tauben; sein Gegenstück, die vierundachtzigjährige Witwe Anna, ist als Prophetin durch die Schriftrolle ausgezeichnet; Maria hält das Jesuskind und überreicht es dem Greise Simeon, der sich anschickt, es in seine verhüllten Hände zu empfangen, oder sie hat es ihm bereits übergeben, so daß er es auf seinen Händen trägt; in der Mitte endlich steht der von dem Baldachin überdachte Altar zur Andeutung des Tempels, in welchem die Szene vor sich geht. Diese Anordnung ist typisch und kehrt auf allen Darstellungen wieder: ein Beweis, daß alle auf einen gemeinsamen Urtypus zurückgehen. In einem Motiv nur, in der Haltung der beiden Hauptpersonen, bietet die Komposition eine größere Verschiedenheit, je nachdem Maria das Kind dem Simeon anbietet oder dieser es bereits in seinen Händen hat. Diese zweite Fassung kommt seltener vor; wir nennen dafür die Mosaiken Cavallinis (Fig. 329) und der Basilika von Monreale[2]. Von dem ersteren, vorherrschenden Schema[3] haben wir schon vier Monumente besprochen: das Mosaik Sixtus' III., das Mosaik und Fresko Johannes' VII. und das Mosaik Torritis[4]. In dem reichen Zyklus von S. Giovanni ist die Szene sonderbarerweise nicht vertreten. Von einer Darbringung, die in S. Saba um die Mitte des 8. Jahrhunderts gemalt wurde, hat sich nur das kleine Bruchstück gerettet, welches auf Taf. 189, 2 in einem Drittel der Originalgröße wiedergegeben ist, nämlich das Jesuskind, das in anmutiger Weise dem Simeon die Händchen entgegenstreckt. Nach dem Erhaltenen zu schließen, war diese Darstellung eine ganz tüchtige Leistung.



Fig. 329. Darbringung im Tempel. S. Maria in Trastevere.

[1] *Lk* 2, 22 ff.

[2] Ed. Gravina Taf. 17 B.

[3] Auf der von Choricius beschriebenen Malerei hielt Maria das Kind ebenfalls in den Armen. Vgl. auch die Miniaturen des *Chludof-Psalters* (ed. Kondakof Taf. III, 1), des *Hortus deliciarum* (ed. Straub und Keller Taf. XV^{ter}: Detail) und des *Menologiums Basilius' II.* (ed. Pio Franchi de' Cavalieri 365). In dem Zyklus des *Dittochäums* fehlt die Darbringung Jesu im Tempel.

[4] Siehe Taff. 57—60; Taf. 153; Fig. 128, S. 390; Fig. 134, S. 395; und Fig. 177, S. 509.

Weniger schön, aber von sehr guter Erhaltung ist die Malerei in der Grotta degli Angeli (Fig. 330)[1]. Der Künstler bot hier den gewöhnlichen Typus mit drei kleinen Verschiedenheiten: das Kind ist schon ein Knabe, und die greise Prophetin Anna ein junges Mädchen, das dazu noch einen viel zu reichen Haarputz hat und wie Joseph zwei Täubchen auf verhüllten Händen trägt. Einen andern Sinn als den, der Symmetrie zu genügen, werden wir wohl in dem letzten Detail nicht anzunehmen brauchen. Alle fünf Personen haben den Nimbus, Christus natürlich den kreuzförmigen. Die Architektur im Hintergrund erinnert an die von S. Clemente. Zur Erklärung der Szene dient ein Hexameter, der in dem unteren Streifen der Einfassung geschrieben ist: † QVEM SIMEON MVNDIS · VENERANS · ECCEPIT *(accepit)* IN VLNIS, *Den Simeon ehrfurchtsvollst auf seine reinen Hände nimmt.* Die Inschrift schloß sich an die der vorausgehenden Szenen der Geburt Christi und Huldigung der Magier an. Sie kehrt mit einigen Veränderungen auf der um wenige Jahrzehnte älteren Miniatur der *Bremer Handschrift des Königs Heinrich* wieder: HIC IHESVM SANCTAS SYMEON SVSCEPIT IN VLNAS[2].



Fig. 330. Darbringung im Tempel. Grotta degli Angeli. (Magliano)

Der Fall ist wichtig, weil er uns die große Verwandtschaft der römischen Inschriften der Hauptstadt mit denen der Provinzen vor die Augen führt. Von dem allerorts übernommenen Bilde selbst hat der Kopist zu seinem Nachteil nur wenig verwendet. Er zeigt innerhalb einer runden Stadtmauer den mit Stufen versehenen Altar und rechts Simeon mit dem erwachsenen Kind in den unverhüllten Armen, links Maria, das Taubenpaar opfernd, und hinter ihr den hl. Joseph. Wenn man von der Architektur absieht, hat die Szene eine große Ähnlichkeit mit den Miniaturen des *Codex aureus vom Eskorial* und der *Gothaer Handschrift.*

Von sehr guter Erhaltung war ferner die ungefähr aus dem 10. Jahrhundert stammende Malerei, die zu dem noch unedierten Zyklus der Vorhalle der alten Laurentiusbasilika

[1] Siehe oben S. 756 Anm. 5.

[2] Andere Varianten bietet die Miniatur der *Gothaer Otto-Handschrift* (bei Beissel, *Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen* 26): HIC SYMEON VETVLIS IHESVM SVSCEPIT IN VLNIS. Im folgenden zitiert: *Handschrift des Kaisers Otto.*



Fig. 331. Darstellungen aus der Kindheit Jesu. Laurentiusbasilika.

gehörte (Fig. 331)[1]. Auch hier sind alle Gestalten nimbiert, und hält Maria das schon erwachsene Kind in den Händen. Anna ist wieder als junges Mädchen geschildert, hat aber ihre Hände nur mit einem Tuch bedeckt, ohne etwas zu tragen. Wahrscheinlich liegt ein Versehen des Kopisten vor; denn auch der hl. Joseph steht mit leeren Händen da, während er auf dem Original sicher die Tauben trug. Die von dem Gesetz *vorgeschriebene Opfergabe* war so unumgänglich notwendig, daß in dem Zyklus von St. Gallen selbst die Inschrift darauf Bezug nahm[2]. Der Christusknabe hat auf dem Fresko von S. Lorenzo in der Linken die Schriftrolle und scheint mit der Rechten den Redegestus zu machen.

Eine sonderbare Fassung bekam die Szene auf dem silbernen Behälter des Emailkreuzes Paschals I.: Maria überreicht auf einem Lehnstuhl sitzend das Kind; Simeon nähert sich, wie auf dem Mosaik Sixtus' III., in weiten Schritten und mit verhüllten Händen der Jungfrau, und Joseph kommt von der andern Seite mit den Tauben heran[3]. Über dem Kind und neben der Säule hinter Simeon erglänzt je ein Stern zur Andeutung des von Simeon gepriesenen „Lichtes zur Erleuchtung der Heiden“[4]. Für die Prophetin Anna reichte der Raum nicht aus. Aus demselben Grunde wurde selbst der Altar unterdrückt, so daß der Tempel nur durch eine Säule angedeutet ist. Der Altar hat gewöhnlich die Würfelform und ist mehrmals von einem Baldachin überragt. Auf der Miniatur des *Aachener Otto-Kodex*[5] ist der Tempel als eine dreischiffige Basilika gedacht; über dem Altar und in den beiden Seitenschiffen hängen vom Gewölbe Votivkronen herab.



Fig. 332. Darbringung im Tempel. Wunder zu Kana. Salerno.

Wir nennen schließlich das Altarrelief von Salerno (Fig. 332), auf welchem Anna ihre Rechte in Begeisterung hoch erhoben hat. Diese Gestalt wurde auch sonst noch kleinen Veränderungen unterworfen: während ihr Cavallini

[1] Die in der Stamperia Reale käuflichen Kopien sind von G. Mariani für eine Monographie über S. Lorenzo angefertigt worden.

[2] Ed. J. v. Schlosser 327: SISTITVR HIC DOMINO IESVS CVM MVNERE IVSSO | MOX IPSVM DOMINVM DIDICERVNT CORDA PIORVM.

[3] Ed. Grisar S. 83; ed. Lauer Taf. VII.

[4] *Lk* 2, 32.

[5] Ed. Beissel Taf. XXII.

wohlweislich eine geschlossene Schriftrolle gab, hat sie auf dem Mosaik von Monreale und dem Torritis eine offene, und darauf Worte, welche andere, nicht sie, gesprochen haben[1].

§ 8. Die Magier.

Die Magier wurden schon von der altchristlichen Kunst in drei verschiedenen Momenten vergegenwärtigt: wie sie den wunderbaren Stern sahen, wie sie bei Herodes Erkundigungen über den „neugeborenen König der Juden“[2] einzogen, und wie sie das Kind schließlich fanden und ihm durch Übergabe von Geschenken ihre Huldigung darbrachten. Mit diesen drei Szenen nahm man auch in der späteren Zeit gewöhnlich fürlieb. Eine Ausnahme macht zunächst der Zyklus der Säulen von S. Marco (Fig. 333), der auch die von den Magiern vor ihrer Reise angestellten *Nachforschungen über die Prophetie,* die SCRVTATIO PROPHETIE, veranschaulicht: einer von den Weisen prüft den Himmel, der die richtige Form einer Sphäre hat; der zweite forscht in einer Schriftrolle; und der dritte, der zum Himmel schaut, hat den Stern, ihren Führer zum „neugeborenen König der Juden“, entdeckt. Selten und erst im Mittelalter wird sodann die Szene vorgeführt, welche die Rückkehr der Weisen in ihre Heimat schildert. Einigemal sehen wir schließlich, wie ein Engel die schlafenden Magier weckt und ihnen den Weg zur Heimreise angibt. CAELITVS AMMONITI SVNT RECTO CALLE REVERSI, *Vom Himmel ermahnt, sind sie geradenwegs zurückgekehrt,* sagt die erklärende Überschrift einer Miniatur[3].



Fig. 333. Nachforschungen der Magier. S. Marco.

Es kommt selten vor, daß die drei oben genannten Szenen zusammen auf einem und demselben Monument abgebildet wurden. Meistens begnügte man sich mit zweien oder auch nur mit einer einzigen. Bei zweien wählte man öfters die Magier mit dem Stern und die Huldigung. So geschah es schon im 3. Jahrhundert in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus[4]. Ein zweites Beispiel sahen wir in S. Maria Antiqua (Taf. 194). Eine weitere Darstellung boten die Malereien von S. Maria in Pallara, von denen der Kopist nur kleine Bruchstücke von der unteren Hälfte der Gestalten vorgefunden hat (Figg. 334 335)[5]. Umgekehrt waren auf den so ziemlich gleichzeitigen

[1] In Monreale sind es Worte Simeons (*Lk* 2, 34): POSI|TVS EST·|HIC·IN·RVINAM, *Dieser ist gesetzt zum Falle;* bei Torriti enthält die Rolle Worte, mit denen im Lukasevangelium (11, 27) ein Weib die Mutter Jesu selig pries. Siehe oben S. 509.

[2] *Mt* 2, 2.

[3] So in dem *Gothaer Otto-Kodex* (beschrieben von Beissel a. a. O. 22). Vgl. auch die Darstellungen in dem *Hortus deliciarum* (ed. Straub und Keller Taf. XXVII bis), auf der Bronzetür der Kathedrale von Benevent (Alinari Nr 11 504) und auf dem Portal von St-Trophime in Arles.

[4] Vgl. meinen *Zyklus christologischer Gemälde* Taff. 1—4.

[5] *Cod. vat. lat.* 9071 fol. 236.

Bildern der Vorhalle der alten Basilika des hl. Laurentius nur Bruchstücke von der oberen Hälfte erhalten (Fig. 331), als de Rossi sie kopieren ließ. Beide Szenen finden sich auch auf den Mosaiken der Palatina von Palermo[1] und der Basilika von Monreale[2], auf denen die Magier die Reise nicht, wie gewöhnlich, zu Fuß, sondern zu Pferde machen[3]. Auf den Malereien von S. Urbano (Figg. 336 und 341) haben sie bereits ihre Namen: BALDASSAR, CASPAR, MELCHIOR[4], und sind einmal durch das Zepter, welches die beiden äußeren tragen, als Könige ausgezeichnet; der mittlere entbehrt dieser Auszeichnung, weil er vor Freude über den Stern beide Arme ausgebreitet und die Hände geöffnet hat. Ihre Gewänder sind stets die gleichen persischen, anfangs reich geschmückt, später gewöhnlich einfacher, aber fast immer vollständig, also: Schuhe, enge Hosen, gegürtete Tunika, Chlamys und die phrygische Mütze, die auf den orientalischen oder orientalisch beeinflußten Monumenten mitunter eine winzige, würfelartige Form hat, welche sich etwas komisch ausnimmt[5].

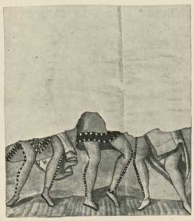


Fig. 334. Die Magier sehen den Stern. Fragment aus S. Maria in Pallara.

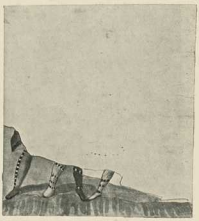


Fig. 335. Anbetung der Magier. Fragment aus S. Maria in Pallara.



Fig. 336. Anbetung der Magier. Kindermord. S. Urbano alla Caffarella.

Ganz eigenartig ist das Relief der Ziboriumssäule von S. Marco[6]. Herodes, durch den Namen kenntlich gemacht, befindet sich hier, in nachdenklicher Haltung dasitzend, zwischen Darstellungen, die sich auf die Geburt des „Königs der Juden" beziehen. Er ist nach rechts gewendet, schaut sich aber nach der entgegengesetzten Seite um, als würde er von dort jemand erwarten; sein Haupt ruht in der rechten Hand, und die linke ist am rechten Knie. Der Kopf ist leider stark beschädigt, so daß sich über den Gesichtsausdruck nichts sagen läßt.

[1] Alinari Nr 33117. [2] Ed. Gravina Taf. 17 C.

[3] So auch auf der vorhin zitierten Miniatur von Gotha, ferner auf dem Mosaik der Moschee Kahrié in Konstantinopel (Photographie von Sébah und Joaillier Nr 12).

[4] Auf der Miniatur des *Egbert-Kodex* (ed. Kraus Taf. XV) lesen wir über dem ersten Magier: MELCHIAS, über den beiden andern: PVDIZAR. Diese Miniatur ist sodann eine der ältesten Darstellungen von Magiern mit Kronen, die man auch auf den Miniaturen von Gotha (fol. 18v), Bremen und dem Eskorial sieht.

[5] Z. B. Taf. 161, 2 und Fig. 337. [6] Venturi, *Storia* I 237.

Die Magier vor Herodes fanden wir zuerst auf dem Mosaik Sixtus' III. in S. Maria Maggiore (Taff. 61 62). Doch die älteste Komposition mag für den ersten monumentalen Zyklus entworfen worden sein. Tatsächlich taucht sie gegen Ende des 4. Jahrhunderts schon in der sepulkralen Kunst in der Provinz auf[1]. Wie gesagt, wurde sie selten wiedergegeben. Ein vorzüglich erhaltenes Beispiel liefert der Altarvorsatz von Salerno (Fig. 314, S. 749), auf welchem Herodes und die Magier denselben griechischen Redegestus machen. Ersterer sitzt auf einem so hohen Thron, daß von der zahlreichen Leibwache nur die Köpfe mit den Helmen hinter der Rücklehne sichtbar sind.

Der Altarvorsatz ist übrigens eines von den selteneren Monumenten, auf denen die drei aus dem Altertum übernommenen Szenen zusammen vorkamen. Die erste, welche die Magier auf der Reise veranschaulichte, war unter der Verkündigung Mariä angebracht; die Platte mit diesen beiden Szenen ist jedoch seit langem verschollen. Die Magier vor Herodes haben wir soeben erwähnt. Die dritte Szene, die Huldigung, füllt das Feld unter den schon oben (S. 751) genannten zwei Szenen Josephs. Sie setzt sich, wie die ältere Darstellung in S. Maria Antiqua (Taf. 161, 2), aus den Hauptpersonen sowie aus Joseph und dem Engel zusammen.



Fig. 337. Fragment einer Anbetung der Magier. Grotta degli Angeli.

Alle diese Gestalten erscheinen auch auf der Malerei von S. Urbano (Fig. 336). Der Engel, welcher vor der Übermalung die Magier zum Näherkommen einlud, ist in der unteren Hälfte von Wolken, in S. Maria Antiqua von einem Hügel und auf dem Freskenrest der Grotta degli Angeli (Fig. 337) von der Madonnengruppe mit dem ersten Magier verdeckt. Auf der Miniatur des *Menologiums Basilius' II.*[2] geht er, in seiner ganzen Gestalt sichtbar, den Magiern voran, und auf dem Elfenbein von Salerno (Fig. 316, S. 751) sowie auf Torritis Mosaik (Fig. 176, S. 508) hat er sich in die Lüfte geschwungen und fliegt über den Magiern hin. Joseph, der selten fehlt, ist fast immer hinter dem Thron der Mutter Gottes aufgestellt.

Wird auf einem Monument bloß eine Szene vorgeführt, so ist es stets die Huldigung. So war es schon zu Beginn des 2. Jahrhunderts, so im ganzen Altertum und Mittelalter, und so ist es bis in unsere Zeit geblieben. Die aus den Katakomben entlehnte Komposition bleibt sich in der monumentalen Kunst in der Hauptsache die ganze Zeit hindurch

[1] Garrucci, *Storia* V, Taf. 303, 2.

[2] Ed. Pio Franchi de' Cavalieri 272.

gleich. Mit einer Ausnahme[1] sitzt das Kind auf dem Schoße seiner Mutter und sind es drei die persische Tracht tragende Magier, welche die Geschenke darbringen. Um nicht gegen die Gesetze der Symmetrie zu verstoßen, waren die Künstler genötigt, der Mutter Gottes ihren Platz auf einer Seite, nicht in der Mitte, zuzuweisen. Wie bekannt, brachten die Katakombenmaler die Dreizahl mitunter der Symmetrie zum Opfer; sie ließen jedoch den Magiern die charakteristische Tracht. Allen Traditionen entgegen stellte sie der Künstler, dem wir das silberne, aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts stammende Reliquienkästchen von S. Nazaro in Mailand verdanken, als „Weise" mit dem Philosophenmantel dar, der einen großen Teil ihres Oberkörpers unbedeckt läßt (Fig. 338). Die Dreizahl änderte er auf zwei ab, weil er Maria in die Mitte setzte, und dem Kinde nahm er alle Gewandung. Für beides konnte er sich auf sepulkrale Malereien berufen. Die sechs Gestalten im Hintergrund hatten dagegen keine Vorläufer; soviel man aber heute sagen kann, hatten sie Nachfolger, vorausgesetzt daß wir in ihnen, wie es scheint, Engel zu erkennen haben[2].



Fig. 338. Anbetung der Magier. S. Nazaro.



Fig. 339. Anbetung der Magier. S. Maria in Trastevere.

Das jüngste uns interessierende Beispiel der Magieranbetung in der Freskomalerei haben wir in S. Giovanni (Taff. 252—255). Auf diesem Bilde ist man wieder zu der ursprünglichen Zahl der Persönlichkeiten zurückgekehrt; Joseph und der Engel fehlen[3]. Die Magier haben noch ihre phrygischen Mützen, während sie bei Cavallini (Fig. 339) und auf der viel älteren Miniatur des *Egbert-Kodex*[4], wie

[1] Die Ausnahme bildet das Mosaik Sixtus' III. in S. Maria Maggiore (Taff. 63—65).

[2] Auf dem soeben erwähnten Mosaik Sixtus' III. sahen wir im Hintergrund vier Engel.

[3] Von der Anwesenheit einer Magd bei der Huldigung der Magier auf dem silbernen Behälter des Emailkreuzes von Sancta Sanctorum war schon oben (S. 748) die Rede.

[4] Ed. Kraus Taf. XV.

bemerkt, Kronen tragen; der erste auf dem Mosaik hat die seinige heruntergenommen, um seine Unterwürfigkeit gegenüber dem „König der Könige" zu bekennen. Selbstverständlich ist der Sessel der Madonna, namentlich auf den späteren Darstellungen, reich mit Perlen und Edelsteinen verziert; nicht selten erhebt sich hinter ihm bald mehr bald minder phantastische Architektur. Auf dem Relief der Holztür von S. Sabina sitzt Maria ausnahmsweise auf einem Klappstuhl, der auf einer tribunenartigen Erhöhung aufgestellt ist. Es scheint, daß dadurch die Würde der Gottesmutterschaft Mariä, deren feierliche Proklamation auf dem Konzil von Ephesus mit der Entstehung des Reliefs ungefähr zusammenfällt, besonders betont werden sollte[1].

Von der Inschrift hat sich in S. Giovanni nichts erhalten; einen Ersatz bietet die metrische des Zyklus von St. Gallen: ECCE MAGI SOLIO PRAESENTANT MVNERA VERO, *Siehe, die Magier bieten dem wahren Throne Geschenke an*[2]. Der *wahre Thron* ist hier dem des *Tyrannen Herodes* gegenübergestellt, mit dem sich das nächste Bild beschäftigte. Die Unterschrift des Freskos von Ferentillo, das mit dem von S. Giovanni eine große Ähnlichkeit hat, ist unvollständig, dem Sinne nach aber leicht zu ergänzen: hic magi dant (?) AVRVM THVS MIRRAM mVNERA $\overline{\text{XPO}}$, *Die Magier bringen hier Gold, Weihrauch und Myrrhen Christus zum Geschenke dar.* Auch Prudentius legt in seiner Inschrift, die eine Darstellung von der gewöhnlichen Form voraussetzt, das Hauptgewicht auf die Geschenke und gibt davon die bekannte mystische Deutung, indem er Maria bei sich erwägen läßt, *Gott, den Menschen und den höchsten König geboren zu haben*[3]. Aus der Überschrift des Reliefs der Säule von S. Marco erfahren wir dagegen nur, daß die *Magier zu Christus kommen:* MAGI VENIVNT AD CRISTVM[4].

Der Zyklus von Ferentillo enthielt außer den Magiern mit dem Stern und der Anbetung auch die, wie gesagt, selten dargestellte Heimreise. Die Komposition ist höchst originell. „Wir sehen drei Tore, das mittlere ganz von vorn, die seitlichen schräg gestellt. Links kommt der Reiter von innen heraus", der zweite reitet „dem Tore parallel ruhig nach rechts" und der dritte „sprengt auf lebhaft sich bäumendem Rosse durch das Tor nach links hinein"[5], so daß er sich bloß von der Rückseite zeigt. Die Könige haben noch ihre alte Gewandung; alle tragen Lanzen. In der Unterschrift hat der Maler aus Versehen einen Teil des Titulus kopiert, der unter dem Bilde der Herreise der Magier stand: MAGI · VIDENTES · STELLAM GAVISI SVNT · REVERSI SVNT IN REGIONEM SVAM, *Die Magier freuten sich beim Anblick des Sternes; sie kehrten in ihre Heimat zurück.* Die Heimreise der Magier figurierte schließlich auch in dem Zyklus des Sedulius Scottus mit folgender Unterschrift[6]: INDE MAGI PATRIAM DIVISO CALLE REVISVNT, *Darauf kehren die Magier auf getrennten Wegen in ihre Heimat zurück.*

[1] Ed. Wiegand Taf. XIII, S. 64. [2] Ed. J. v. Schlosser 327. [3] Prudent., *Dittoch.* 27: Migne, *PL* 60, 102. [4] Venturi, *Storia* I 240. [5] August Schmarsow, *Romanische Wandgemälde der Abteikirche S. Pietro bei Ferentillo*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft* 1905 (Bd. 28), 401. [6] Bei J. v. Schlosser 337, 12.

§ 9. Joseph erhält im Traum den Befehl zur Flucht nach Ägypten.

In den großen Zyklen von S. Urbano, S. Giovanni und dem des Altarvorsatzes von Salerno folgt auf die Huldigung der Magier der Traum, in welchem ein Engel dem hl. Joseph befiehlt, mit dem Kinde und seiner Mutter nach Ägypten zu fliehen, um sich den Nachstellungen des Herodes zu entziehen. Die Fassung der Szene entspricht natürlich derjenigen des ersten Traumes, da es sich um den gleichen Vorgang handelt. Joseph schläft und neben ihm steht ein Engel, der die Rechte zum Sprechgestus erhoben hat, ihm also den Befehl zur Flucht erteilt. So zeigt uns die Szene der Mosaizist Sixtus' III. in S. Maria Maggiore (Taff. 59 60), dessen Darstellung, wohlgemerkt, unter den erhaltenen die älteste ist. Joseph schläft hier auf dem Boden. In S. Urbano dient, wie auf andern älteren Denkmälern, eine Matratze als Lagerstätte; in S. Giovanni war dieselbe ein mit vorn überhängenden Tüchern ausgestattetes Bett[1], von dem aber nur ein kleines Stück übrig ist; auf dem Salerner Elfenbein (Fig. 317, S. 752) endlich liegt Joseph nicht auf, sondern in dem Bett, angekleidet und bis zu den Oberschenkeln zugedeckt. Es fand also in dieser Einzelheit eine gewisse Entwicklung statt: von dem einfachen Boden schritten die Künstler zur Darstellung einer Matratze oder eines Bettes und legten den Schlafenden zunächst darauf, dann hinein und deckten ihn mit einer Decke zu.

§ 10. Flucht nach Ägypten.

Die drei vorhin erwähnten Zyklen bringen oder brachten auch die Ausführung des Befehls, den Joseph im Traum erhalten hatte[2], nämlich die Flucht nach Ägypten, zur Darstellung. In S. Giovanni ist die Szene so gut wie ganz zerstört; daß sie aber hier gemalt war, ergibt sich mit Sicherheit aus dem vorhergehenden und folgenden Bilde. Sie ist zudem durch den Rest des erklärenden Titulus: MONITVS SVMIt, gefordert. Dem Sinne nach glich derselbe augenscheinlich demjenigen, den wir auf der Miniatur des *Gothaer Otto-Kodex* über dem Traum Josephs und der Flucht nach Ägypten lesen: ANGELVS VT IVSSIT IOSEPH SVRREXIT ET IVIT, *Wie der Engel es befohlen, stand Joseph auf und ging.* Nach den erhaltenen Monumenten zu urteilen[3], haben wir uns die zerstörte Flucht in S. Giovanni in der Hauptsache ähnlich wie die Reise nach Bethlehem zu denken. Die große Verwandtschaft beider Szenen lehrt ein Vergleich zwischen der hier abgedruckten Miniatur des *Hortus deliciarum*

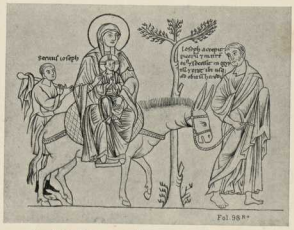


Fig. 340. Flucht nach Ägypten. Hortus deliciarum.

[1] Ein Bett sieht man auch auf dem Fig. 342 abgebildeten Mosaik der Palatina (Alinari Nr 33122) sowie auf dem von Monreale (ed. Gravina Taf. 17 A). Hier erteilt der Engel den Befehl im Stehen, dort im Fliegen.

[2] Alle drei Szenen folgen sich ebenfalls in dem *Menologium Basilius' II.* (ed. Pio Franchi de' Cavalieri 272—274).

[3] Vgl. auch die Miniatur des *Chludof-Psalters* ed. Kondakof Taf. III, 2.

mit der Darstellung der Flucht (Fig. 340)[1] und derjenigen der Reise, die wir weiter oben aus derselben Quelle wiedergegeben haben (Fig. 318, S. 752). Der Hauptunterschied zwischen dieser und der Flucht besteht in dem Kind, das dort fehlt, hier von Maria auf dem Schoß gehalten wird. Bei dem Diener Josephs steht die nämliche Beischrift wie auf der Reise; die neben Joseph ist dem Evangelium des hl. Matthäus (2, 14f) entlehnt.

Durch das Tor, welches auf der Malerei von S. Urbano (Fig. 341) der den Esel an der Leine führende Diener bereits erreicht hat, wollte der Künstler wohl andeuten, daß die heilige Familie am Ende der Reise angelangt ist. Deutlicher drückt diesen Gedanken das Mosaik von Monreale[2] aus, auf dem die Reisenden sich einer Stadt genähert haben. Joseph, der dem Esel vorausgeht, weist mit der linken Hand auf das offene Tor hin, als wollte er sagen, daß dieses das Ziel sei. Doch am deutlichsten ist darin die Miniatur des vatikanischen *Menologiums*[3], auf welcher die Personifikation der Stadt mit ehrfurchtsvoll verhüllten Händen den Ankömmlingen entgegeneilt, um ihnen ihre Verehrung zu bezeigen und sie zum Eintreten einzuladen[4]. Auf dem Elfenbein von Salerno (Fig. 323, S. 757) ist die Stadt ebenfalls in Sicht. Der Engel, der als Führer dient, wendet sich zu der Gottesmutter um und scheint sie darauf aufmerksam zu machen, da er die geöffnete Linke erhoben hat. Hinter ihm steht ein Mann, der sich aus Ehrfurcht verneigt und auf verhüllten Händen anscheinend eine Schale zur Erfrischung anbietet[5]. Das Mosaik von Monreale und das der Palatina (Fig. 342) verdient schließlich noch aus einem andern Grunde unsere Beachtung: Joseph trägt das Jesuskind auf der Schulter, um der Mutter die Mühe der Reise etwas zu lindern[6]. Dieser realistische Zug gehört der altchristlichen Zeit an und ist uns schon auf einigen Sarkophagreliefs mit der Darstellung des Auszugs der Israeliten aus Ägypten begegnet[7]. Da Ägypten



Fig. 341. Die Magier sehen den Stern. Flucht nach Ägypten. S. Urbano alla Caffarella.

[1] Ed. Straub und Keller Taf. XXVII bis.

[2] Ed. Gravina Taf. 17 A.

[3] (Ed. Pio Franchi de' Cavalieri) 274.

[4] Die beiden Miniaturen des *Cod. vat. graec.* 1156 fol. 280 f mit der Darstellung der Flucht zeigen die Stadtpersonifikation, wie sie auf einem Dach sich im Gestus der Adoration auf die Knie geworfen hat.

[5] Auf einem Elfenbein des Museo Civico von Bologna ist es eine weibliche, nur mit dem Oberkörper herausragende Gestalt, welche die Schale darreicht. Vgl. Stuhlfauth, *Die altchristliche Elfenbeinplastik* Taf. II, 1.

[6] Hierhin gehört ferner das silberne Paliotto, das Cölestin II. (1143—1144) der Kathedrale von Città di Castello in Umbrien schenkte. Bei d'Agincourt, *Storia dell' arte* IV, Taf. XXI, 13.

[7] Garrucci, *Storia* V, Taf. 308, 1 2; 309, 1 2.

in beiden Fällen, hier als Ausgangspunkt, dort als Ziel, in Frage kommt, so mag vielleicht dadurch die Aufmerksamkeit des Künstlers auf jene Kompositionen gelenkt worden sein.



Fig. 342. Traum Josephs. Flucht nach Ägypten. Cappella Palatina.

§ 11. Kindermord zu Bethlehem.

Mit Ausnahme des klassischen Mosaiks Sixtus' III., das den Moment vor dem Morden veranschaulicht, kommen alle Darstellungen des bethlehemitischen Kindermordes darin überein, daß sie die Ausführung des grausamen Befehls schildern. Auf der einen Seite sitzt *Herodes* und *befiehlt,* mit dem Sprechgestus seiner rechten Hand[1], *die kleinen Kinder grausam zu töten*[2]; ihm gegenüber befinden sich gewöhnlich zwei Mütter, welche verzweiflungsvoll die Hände ringen, und in der Mitte zwei Soldaten in der Ausübung der gräßlichen Tat. So beschaffen ist das Durchschnittsbild. Wenn daher Prudentius in die Unterschrift seines Bildes *die von dem Blut der kleinen Säuglinge rauchenden Wiegen*[3] einführt, so dürfte das eine poetische Lizenz sein, die zwar gut in den Vers paßte, aber in der künstlerischen Behandlung des Kindermordes keinen Halt hatte.

Selbstverständlich waren die Einzelheiten der Komposition Veränderungen unterworfen. So gibt es z. B. Darstellungen, welche nur einen einzigen Soldaten oder eine einzige Frau[4],

[1] Auf der Miniatur des *Gothaer Otto-Kodex* macht er den Gestus mit der Linken, weil er mit der Rechten das Zepter hält.

[2] *Carmina Sangall.*, ed. J. v. Schlosser 327. Die Künstler von Monreale (ed. Gravina Taf. 17 C) und S. Angelo (Kraus, *Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis* Taf. III), die über eine große Raumfülle verfügten, trennten den Befehl zum Mord von seiner Ausführung und widmeten ihm ein besonderes Bild.

[3] *Dittoch.* 29: Migne, *PL* 60, 103: FVMANT LACTEOLO PARVORVM SANGVINE CVNAE.

[4] Auf dem Mosaik der Moschee Kahrié zu Konstantinopel sind mehr Soldaten als Kinder und Frauen zusammen dargestellt (Photographie von Sébah und Joaillier Nr 13). Die Miniatur des *Hortus deliciarum* (ed. Straub und Keller Taf. XXV) zeigt drei Frauen, zwei Soldaten und mehrere Kinder. Neben Herodes steht eine in dem biblischen Bericht unbekannte Notiz, welche den grausamen König durch Selbstmord umkommen läßt: *Post occisio|nem infantium | Herodes occi|dit se ipsum.*

und selbst gar keine bieten. Wir erwähnen an erster Stelle als Ausnahme ein zerstörtes Bild, das in der Vorhalle der alten Kirche des hl. Laurentius gemalt war (Fig. 331, S. 763): es ist das einzige, auf welchem der Künstler die Frauen ausgelassen hat. Herodes saß, wie gewöhnlich, auf der linken Seite und gab den Befehl zum Morden. Hinter ihm stand ein Gardist, mit Maschenhemd, spitzem Stahlhelm und Schild ausgestattet. Zwei Soldaten in gleicher Tracht waren daran, den Befehl des Königs auszuführen; der eine schwang in der Rechten ein Kind am Bein, um es zu zerschmettern, und hielt ein anderes mit der Linken bei den Haaren; der zweite durchstach sein Opfer mit dem Schwert.

In S. Giovanni waren, nach den Spuren zu urteilen, drei Soldaten gemalt; man sieht ihre Beine und etwas von der Gewandung, sowie auch die Beine von zwei Kindern, die sie mit dem Schwerte morden. Herodes, der wiederum zur Linken saß, ist zerstört, nur einige Linien des Suppedaneums des Thrones sind noch zu sehen. Von den Frauen fällt die eine, wie es scheint, dem Soldaten in die Arme, der ihr Kind tötet; sie hat zum Zeichen des Schmerzes den Oberkörper entblößt. Eine offene Brust[1] zeigte auch auf der ursprünglichen Malerei von S. Urbano die Frau, welche die Arme wie eine Betende ausgebreitet hat (Fig. 336, S. 765). Ihre Nachbarin kniete am Boden und beweinte ihr totes Kind. Im übrigen kann man nur sagen, daß zwei Soldaten vorhanden waren und daß Herodes zur Rechten saß. Von der Unterschrift in S. Giovanni habe ich die Worte: (Herodes) pueROS PRO XRI NOMIne MACTAT ATRO (?), gelesen; in dem übrigen scheint eine Form von TRVCIDARE zu stecken. Dem Sinne nach kann man sie durch die Inschrift ersetzen, die wir auf der Bremer Miniatur lesen: HIC IVBET INFANTES OCCIDERE SEVVS HERODES, *Hier befiehlt der grausame Herodes die Kinder zu töten.*

Aus Mangel an Raum hat der Maler eines sonderbarerweise noch unveröffentlichten Bildes der Kapelle neben der sogenannten Platonia in S. Sebastiano[2] das Morden einem einzigen Soldaten überlassen. Derselbe gebärdet sich als grausamer Wüterich, der die Kleinen mit seinem Schwert in Stücke haut. Auf dem Boden liegen bereits Hände, Füße, verstümmelte und ganze Leiber. Zu den zwei klagenden Müttern fügte der Maler zwei weitere hinzu, von denen die eine ihr Kind stillt, die andere es an die Brust drückt. Sie ahnen, daß es zum letztenmal ist; man kann es in ihren bekümmerten Gesichtern lesen. Dieser Kontrast soll offenbar das tragische Moment der Darstellung erhöhen. Was für ein Riesenabstand zwischen dem Mosaik Sixtus' III. und diesem Bilde! Es liegen allerdings fast acht Jahrhunderte dazwischen; denn die Malerei stammt von Honorius III. (1216—1227).

Auf der Miniatur des *Pariser Homilienkodex*[3] und dem Elfenbein von Salerno (Fig. 326, S. 759) wurde in die Komposition die im *Evangelium Iacobi*[4] erzählte Episode von der hl. Elisabeth und dem kleinen Johannes aufgenommen. Hiernach spaltete sich zu ihrer Rettung

[1] Vgl. dafür auch die Miniaturen des *Egbert-Kodex* (ed. Kraus Taf. XIII), der *Bremer Handschrift des Königs Heinrich* und des *sog. Evangeliariums Kaiser Ottos III.* (ed. Leidinger I Taf. 19).

[2] Die Malerei blieb wohl wegen der geringen Beleuchtung unbeachtet.

[3] Ed. Omont Taf. XXXII.

[4] Kap. 22, ed. Tischendorf, *Evangelia apocrypha* 42 ff.

auf Gottes Geheiß der Berg, so daß die Heilige sich in die Höhle flüchten konnte. Die auf der Miniatur den Figuren beigeschriebenen Namen ΕΛΙCΑΒΕΤ und ΗΡΟΔΙΟΝ lassen an der Deutung keinen Zweifel aufkommen. Auf dem Relief steht der vordere Soldat auf einem Haufen von Kinderleichen. Er ist eben daran, noch ein Kind zu erstechen; wie auf dem Mosaik von Monreale erhebt die Mutter vor Schmerz beide Hände über den Kopf. Der zweite Soldat hat die Heilige verfolgt, die in der plötzlich entstandenen Höhle verschwunden ist. Er steht ratlos da, mit dem Schwert in der Rechten.

Von der Zusammenstellung der Magierhuldigung mit dem Kindermord kannte man in der funeralen Kunst bisher nur ein Beispiel auf dem Deckel eines Sarkophags aus Marseille[1].



Fig. 343. Kindermord. Anbetung der Magier. Labarum zwischen den Aposteln. Sarkophag aus St-Remy.

Ein zweiter Sarkophag mit einem ähnlichen Deckel wurde in einer Kapelle der Kirche des hl. Martin zu St-Remy entdeckt und ist in dieser Kirche lange Zeit verblieben, bis er in der Revolution zu Grunde ging. Eine Kopie davon, die den beiden Herausgebern der sepulkralen Monumente Galliens entgangen ist, verirrte sich in den *Cod. vat. lat.* 9136 fol. 217, aus dem ich sie hier veröffentliche (Fig. 343)[2]. Die Szene des Kindermordes war hier reicher als auf dem bekannten Sarkophag; Herodes hatte zwei Gardisten und die Mütter waren gleichfalls zu zweien. Die beiden Soldaten glichen sich vollständig: der erste trug ein Kind auf den Schultern, der zweite, der falsch kopiert ist, hatte es in den Armen[3].

[1] Garrucci, *Storia* V, Taf. 334, 3. Le Blant, *Sarcophages chrétiens de la Gaule* Taf. L.

[2] Die erklärende Unterschrift des Entdeckers lautet wörtlich: „Pierre sepulchrale en Marbre trouvée dans une Chapelle ancienne de l'Eglise Collegialle, et parrochielle S[t] Martin de la Ville de S[t] Remy posée maintenant sur le portail de la mesme Eglise, ayant 9 Pans de longueur et 8 Pans et demy d'hauteur."

[3] Die Darstellung des Sarkophages selbst: die Apostel mit dem von Soldaten bewachten Labarum und dem gestirnten Himmel, vermehrt die Zahl der oben (S. 33 54) behandelten Monumente. Der über den Köpfen der Apostel gezeichnete Nimbus ist selbstverständlich eine Zutat des Kopisten.

§ 12. Der Jesusknabe zwischen den Lehrern.

Die Künstler schlossen die Jugendzeit Christi mit dem Bilde ab, welches ihn als zwölfjährigen Knaben im Tempel zwischen den Lehrern vergegenwärtigt. Diese aus dem Evangelium des hl. Lukas (2, 43 ff) entlehnte Darstellung ist in der funeralen Kunst unbekannt[1]; sie kommt nur auf Miniaturen sowie in den großen Zyklen der Basiliken vor. Die ausführlichste enthält der *Pariser Homilienkodex*[2]. Wir sehen da den Knaben, wie er sich von den Seinigen getrennt hat und allein in den Tempel geht, wo er *zwischen den Lehrern,* ΜΕϹΟΝ ΤΩΝ ΔΙΔΑϹΚΑΛΩΝ, sitzt, und wie er schließlich von den Eltern wiedergefunden wird. Die mittlere Szene, die uns hier allein interessieren darf, ist dem Miniaturisten am wenigsten gelungen: ein Riesenknabe zwischen sechs winzigen, zum großen Teil bärtigen Lehrern, die anscheinend auf einer gemeinsamen niedrigen Bank sitzen und durch ihre Gewandung als Juden charakterisiert sind. Sein Stuhl ist durch einen mit Tüchern behangenen Tisch verdeckt, auf welchem ein offenes Buch aufliegt. Den Hintergrund bildet eine Exedra[3].

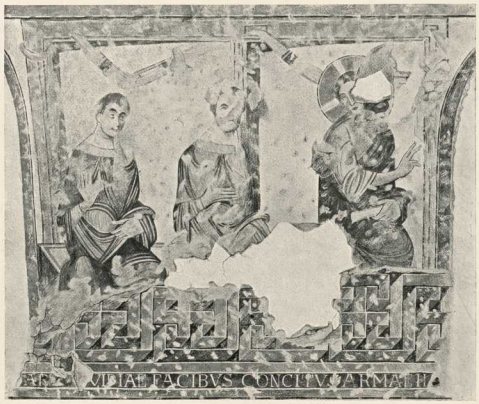


Fig. 344. Jesusknabe zwischen den Lehrern. Goldbach.

Bei den meisten Darstellungen tritt das Bestreben zu Tage, die Komposition symmetrisch zu gestalten. Auf der von Pokrowski[4] veröffentlichten Miniatur und auf dem Mosaik von Monreale[5] sitzt Jesus zwischen sechs Lehrern, welche meist als bärtige Greise geschildert sind, um die Jugend Christi desto mehr hervortreten zu lassen. Die Symmetrie ist jedoch bei beiden Bildern dadurch gestört, daß sich Maria und Joseph von einer Seite nahen. Diese Unvollkommenheit wußte auch, nach dem Erhaltenen zu schließen,

[1] Über die Bedeutung des schönen Sarkophags aus Perugia, auf dem man nach de Rossis Vorgehen vielfach die Darstellung des zwölfjährigen Jesusknaben im Tempel vermutet hat, vgl. meine *Beiträge zur christlichen Archäologie,* in *Röm. Quartalschrift* 1906, Taf. I, S. 1 ff.

[2] Ed. Omont Taf. XXXV.

[3] Der Szene des Wiederfindens wußte der Miniaturist eine herzliche, gemütsvolle Fassung, aber auf Kosten der biblischen Treue, zu geben: Maria küßt den Jesusknaben, der ihr die rechte Wange darreicht; darüber stehen die losgerissenen Worte: ΤΙ ΟΤΙ ΕΖΗΤΟΥΜΕΝ ΣΕ, *Warum? Weil wir dich gesucht haben.*

[4] *Die Evangelien auf den ikonographischen Denkmälern der byzantinischen u. russischen Kunst* (russisch) 153, Fig. 69.

[5] Ed. Gravina Taf. 17 B.

der Maler der Kirche von Goldbach (Fig. 344)[1], welcher die Szene zu beiden Seiten eines Fensters anbrachte, nicht zu vermeiden; denn auf der linken Hälfte des Bildes, die allein übrig ist, stellte er den Jesusknaben neben zwei Lehrern dar, weshalb wir uns rechts vom Fenster zwei weitere Lehrer und, wie auf jener Miniatur, Maria und den Nährvater Joseph zu denken haben. Die Vervollständigung des Bildes wird uns noch leichter fallen, wenn wir die Miniatur des *Egbert-Kodex*[2] durchpausen und die Pause umdrehen.

Die Malerei von Goldbach wurde von dem Herausgeber nicht richtig erklärt. Wir glauben mit der vorgeschlagenen Deutung um so weniger zu irren, als die Szene auch in den Zyklen von Benediktbeuern[3] und St. Gallen[4] vertreten war. Die des letzteren hatte die Inschrift: EN SENIBVS POTIOR REPERITVR PVSIO DOCTOR | QVI TAMEN IMPERIVM DIGNATVR FERRE PARENTVM, *Siehe, den Greisen überlegen wird der kindliche Lehrer gefunden; trotzdem fügt er sich willig in die Herrschaft der Eltern.*

Das Bild des Zyklus von S. Giovanni fiel dagegen symmetrisch schön aus, da die Eltern auf beide Seiten verteilt wurden. Bei dem karg zugemessenen Raum mußte der Künstler die Zahl der Lehrer auf zwei beschränken. Von dem zur Linken wie auch von der daneben stehenden Madonna ist nur der Unterkörper übrig. Die drei andern Figuren sind zum Glück ziemlich gut erhalten. Christus hat das seinem Alter entsprechende Aussehen eines Knaben; er macht mit der Rechten den klassischen Redegestus und hält in der Linken eine bläulichweiße Schriftrolle, die er auf das Knie aufstützt; sein lebhafter Blick ist nach links gerichtet, wo Maria steht. Ebendahin schaut auch der greise, bärtige Lehrer auf der rechten Seite mit dem langen, bis auf die Schultern herabfallenden Haar und einer Gewandung von etwas ungewohnten Farben: einer gelben Tunika, einer roten, grünverbrämten Pänula und einem graublauen, in Streifen gefaltetem Halstuch[5]; er hat die Rechte zum griechischen Redegestus ausgestreckt, stellt also an den Jesusknaben Fragen. Der andere machte wohl den Gestus des Beifalls. Joseph ist ebenfalls als Greis geschildert: er hat einen kurzen Vollbart und reiches, in die Stirn gekämmtes Haar; seine Rechte ist zum Zeichen des Staunens ausgestreckt. Auf der zu drei Viertel erhaltenen Inschrift lesen wir zum erstenmal das Anfangswort *ubi*, mit dem die erklärenden Unterschriften in den Zyklen gewöhnlich beginnen: VBI DOCTORES AMIRANTur pRVDENTIA XPI . . ., *Hier bewundern die Lehrer die Klugheit Christi. . . .* Der Künstler dachte offenbar an *Lk* 2, 47. Vortrefflich sind auch die



Fig. 345. Jesusknabe zwischen den Lehrern. Hortus deliciarum.

[1] Künstle, *Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert und der neuentdeckte karolingische Gemäldezyklus zu Goldbach bei Überlingen* 47.

[2] Ed. Kraus Taf. XVII.

[3] J. v. Schlosser, *Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des hohen Mittelalters*, in *Sitzungsberichte der Kais. Akademie der Wissensch. in Wien* 1891, 106. Zitiert: *Beiträge.*

[4] Ed. J. v. Schlosser 327.

[5] Soviel man erkennen kann, waren die Kleider des beschädigten Gegenstückes gleichfarbig.

Inschriften auf den Miniaturen von Gotha und Bremen. Auf dieser lesen wir: DOCTORVM MEDIVS SEDET HIC SAPIENTIA CHRISTVS, *Inmitten von Lehrern sitzt hier Christus, die Weisheit selbst;* auf jener: VT DISCENS AVDIT DOCTORES OMNIA QVI SCIT, *Wie ein Schüler hört den Lehrern zu, der alles weiß.* Acht Lehrer sind auf der letzteren Miniatur anwesend: sechs links und zwei rechts von Christus, der durch eine Fußbank ausgezeichnet ist. Dem Maler lag also gar nichts an der Symmetrie. Maria und Joseph fehlen. Sie fehlen auch auf der Miniatur des *Kodex* 9428 von Brüssel, auf welcher Christus zwischen zwei bärtigen und zwei bartlosen Lehrern sitzt.

Die Malerei von S. Angelo, welche wie in S. Giovanni auf den Kindermord folgt, erinnert in der viel zu großen Gestalt des zwölfjährigen Knaben an die eingangs erwähnte griechische Miniatur. Christus sitzt zwischen zwei Lehrern und hat in der Linken ein geschlossenes Buch. Eine Säulenhalle, hinter welcher die nimbierten Köpfe Josephs und Mariä sichtbar sind, deutet den Tempel an.



Fig. 346. Silberbehälter des Gemmenkreuzes aus Sancta Sanctorum.

Zwischen vier bärtigen, teils verhüllten, teils unverhüllten Lehrern zeigt ihn sodann die Miniatur des *Hortus deliciarum* (Fig. 345)[1]. Der halbkreisförmige Raum, in welchem der Knabe und die *doctores* sitzen, hat einen antiken Anklang und erinnert an Moses' Disputa auf den Mosaiken von S. Maria Maggiore (Taf. 16); die Türme, die sich über dem Bogen erheben, sind jedoch mittelalterlich.

Eine Darstellung des lehrenden Jesusknaben aus der Zeit Paschals I. bietet der silberne Behälter des Gemmenkreuzes vom Sancta Sanctorum (Fig. 346). Das Auditorium bilden vier Lehrer, welche aus Mangel an Raum beiderseits hintereinander sitzen. Der vordere links ist großenteils durch die Gestalt der Mutter Gottes verdeckt, welche sich ihrem Sohne nähert. Joseph wurde in die Komposition nicht aufgenommen, wie auch jede Andeutung des Tempels fehlt. Trotzdem war der Künstler sicher, verstanden zu werden, ein Beweis für das häufige Vorkommen des Bildes in der römischen Kunst. Dies darf man schließlich auch aus der Miniatur des aus der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts stammenden *Kodex des Corpus Christi College* von Cambridge[2] folgern (Fig. 354, S. 787), die eine

[1] Ed. Straub und Keller Taf. XXVIII^{bis}. Die Überschrift: *Duodennis ihc sedet in medio doctorum audiens illos et interrogans eos,* ist *Lk* 2, 46 entlehnt.

[2] E. A. Bond und E. M. Thomson, *Facsimiles of Manuscripts and Inscriptions,* in *The Palaeographical Society.* I. Serie, Taff. 34 40, Text zu Taf. 34.

noch einfachere Komposition als das Relief bietet: Christus zwischen zwei männlichen Gestalten und von links herzukommend Maria[1]. Die beigeschriebenen Worte: FILI QVID FECISTI NOBIS SIC, *Kind, warum hast du uns das getan?*[2] erklären den Vorgang und zeigen mit den inhaltlich gleichen des *Pariser Gregor-Kodex*, daß diese Künstler den Moment des Wiederfindens veranschaulichen wollten.

§ 13. Taufe Jesu.

Fast alle Künstler stellten, dem Evangelium folgend, an die Spitze der Darstellungen aus dem öffentlichen Leben Jesu die Taufe im Jordan[3]. Dieses Ereignis wird von den drei ersten Evangelisten ausführlich erzählt und von dem vierten angedeutet[4]. Seine Wichtigkeit brachte es mit sich, daß es schon im 2. Jahrhundert in künstlerische Formen gekleidet und für den Gräberschmuck der Katakomben verwendet wurde. Die Gewandung des hl. Johannes und die Taube verhinderten eine Verwechslung der Taufe Christi mit der eines gewöhnlichen Neophyten. Auf den späteren Darstellungen, welche die äußere Anordnung der Gestalten beibehielten, kam noch hinzu, daß Jesus mit Bart und langen Haaren geschildert wurde, und daß einer oder mehrere Engel der Szene beiwohnten.



Fig. 347. Taufe Jesu. Verklärung. Salerno.

Die Taufe Christi war in der Monumentalkunst ein bevorzugter Gegenstand. Sie gehörte zu den wenigen, welche in der konstantinischen Basilika des Lateran als Glieder der ersten Konkordanz vorgeführt waren; wie wir gesehen haben, figurierte sie als Gegenstück zur Sündflut. Außerdem war sie dort noch in dem Triumphalkreuz des Apsismosaiks dargestellt. Etwas später wurde sie mit ihrem alttestamentlichen Vorbild für das Presbyterium der Kirche des hl. Johannes vor der Porta Latina in der Weise kopiert, daß die Taufe die linke, die Sündflut die rechte Wand schmückte. Augenscheinlich wollte man hier durch diese beiden Malereien das Andenken an den *Vorläufer Christi* in besonderer Weise ehren. Daher wurden sie bei den vielen gründlichen Veränderungen, welche die Basilika durchgemacht hat, immer wiederholt, das letzte Mal im 18. Jahrhundert. Auf diese Weise sind sie uns erhalten geblieben. Ein zweites Beispiel der Taufe Christi befand sich in dem Zyklus der Hochwände der letztgenannten Kirche. Auf dieser Malerei, die wieder sehr beschädigt ist, waren zwei Engel in der gewohnten Haltung, mit vorgestreckten und verhüllten Händen,

[1] Auf unserer nach Garrucci (*Storia* III, Taf. 141, 1) angefertigten Abbildung, welche weiter unten folgt (Fig. 354, S. 787), sind die Beischriften wegen der geringen Größe ausgelassen.

[2] *Lk* 2, 48.

[3] Eine Ausnahme macht der Mosaizist von Monreale, der das Weinwunder der Taufe voranstellt. Der Maler von S. Angelo in Formis leitete die Taufe mit der Predigt des Täufers ein.

[4] *Mt* 3, 13 ff; *Mk* 1, 9 ff; *Lk* 3, 21 f; *Io* 1, 32.

dargestellt; sie standen auf dem rechten Ufer des Jordans. Man sieht ihre grünen Nimben, einen Flügel, einen Fuß und etwas von der Gewandung; von Johannes, der von der linken Seite des Ufers aus die Taufe spendete, sind nur unbestimmte Farbspuren, von Jesus die Füße übrig.

Die in S. Giovanni getroffene Anordnung der Figuren war die gewöhnliche. Wir finden sie z. B. auf der Kathedra des Maximian[1], auf dem Mosaik von Monreale[2] und auf dem Relief von Salerno (Fig. 347). Auf den zwei letzten Monumenten hat der Täufer die klassische Gewandung, auf der Kathedra außerdem noch ein Stück Fell. Während auf dieser über Jesus die Taube allein schwebt, sieht man auf den beiden andern Darstellungen in der Höhe das Himmelssegment und darin die zum Sprechen geformte Hand des himmlischen Vaters, also zusammen die Trinität[3]. Wie die Malereien von S. Angelo und S. Giovanni in diesem Punkte waren, entzieht sich der Feststellung, weil auf dieser der in Frage kommende Teil mit dem Stuck zerstört, auf jener verblaßt ist. Auf dem Fresko in S. Saba waren neben dem Segment, von dem sich ein winziges Stück erhalten hat, die Worte geschrieben, welche die „Stimme vom Himmel sprach" (Fig. 348): οὗτός ἐστιν Ο ΥΙΟC ΜΟΥ· Ο ΑΓΑΠΗΤΟΣ, *Dieser ist mein geliebter Sohn. . . .*[4] Der blaue Grund der Inschrift verbietet uns, sie auf die Verklärung, welche ebenfalls in dem Zyklus vorhanden war, zu beziehen; denn bei dieser stand die Überschrift auf rotem Grunde. Die angeführte Inschrift ist übrigens das einzige Zeichen dafür, daß die Taufe Christi einst in S. Saba gemalt war.



Fig. 348.
Inschriftfragment von einer Taufe Jesu. S. Saba.

Das Relief von Salerno zeigt dort, wo auf dem Fresko von S. Angelo und auf dem Mosaik von Monreale die Personifikation des Jordans sich gelagert hat, einen Gegenstand, der unsere Aufmerksamkeit verlangt: ein in den Fluten des Flusses auf hoher Säule aufgepflanztes Kreuz, auf welches Jesus mit der Rechten zeigt. Das Kreuz kehrt beispielsweise auch auf dem Portal von S. Paul[5] und auf fünf Miniaturen wieder, von denen diejenigen des *Chludof-Psalters*, des vatikanischen *Menologiums* und des *Hortus deliciarum* (Fig. 349)[6] seit langem bekannt sind[7]. Sein Vorhandensein in dem „Sakrament des Kreuzes"[8] kann uns nicht überraschen: „Ich muß mich", sagte Christus, „mit einer andern Taufe taufen lassen; und wie drängt es mich, bis es vollbracht ist."[9] Das Kreuz enthält, mit andern Worten, einen Hinweis auf das dem Erlöser bevorstehende Leiden, das mit dem vollen Triumph enden sollte. Daher trägt die Taube auf dem Elfenbein, nach antikem Empfinden, eine Krone, das Zeichen des Sieges, im Schnabel. Dieses

[1] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 418, 2.

[2] Ed. Gravina Taf. 17 C.

[3] So auch auf der Malerei des Holzkästchens aus der Kapelle Sancta Sanctorum, ed. Grisar S. 115; ed. Lauer Taf. XIV, 2.

[4] Die erste Zeile der Inschrift dürfte durch Fehler entstellt sein; daher übergehen wir sie.

[5] D'Agincourt, *Storia dell' arte* II, Taf. XIV, 2.

[6] Ed. Straub und Keller Taf. XXVIII bis.

[7] Außer der des *Menologiums* (ed. Pio Franchi de' Cavalieri 299), alle abgedruckt von Pokrowski, *Evangelien* 167 169 f 182, und Strzygowski, *Ikonographie der Taufe Christi* Taf. III.

[8] Siehe oben S. 193 223.

[9] *Lk* 12, 50.

interessante Motiv findet sich ferner auf einer dem 6. Jahrhundert zugeschriebenen Elfenbeinplatte des British Museum[1].

Die Miniatur des *Hortus* ist wieder so reichhaltig, daß wir ihr noch einige Worte widmen müssen. Christus, im Wasser stehend[2], macht mit der herabgelassenen Rechten den klassischen Redegestus; vermutlich spricht er die soeben zitierten Worte. Was der von seiner Linken ausgehende flatternde Streifen sein mag, ist nicht recht klar; vielleicht hat Herrad nicht richtig kopiert. Die Beischrift unter der Hand, *Baptisma cru|ce consecratur*, sagt, daß die *Taufe durch das Kreuz seine Weihe bekommt*, und bestätigt die Deutung, die wir von dem auf der Säule aufgepflanzten Kreuz gegeben haben. Der neben seiner Urne gelagerte Flußgott *(Iordanis)* schaut zu Christus hinauf und erhebt die Linke vor Verwunderung; seine Anwesenheit verbürgt das hohe Alter der von der Äbtissin kopierten Vorlage. Johannes trägt eine gegürtete und mit Halbärmeln versehene Tunika aus zottigem Fell. Er berührt mit den Fingerspitzen seiner Rechten das Haupt Christi. Hierauf bezieht sich die Beischrift: *Baptista con|tremuit et non au|det tangere | sacrum dei uerticem*, *Der Täufer bebt und wagt nicht, den heiligen Scheitel Gottes zu berühren.* Das ist ein wenig übertrieben, denn tatsächlich berührt er, wie gesagt, das Haupt. Die daneben stehende längere Beischrift, die zum Teil aus *Mt* 3, 16f entlehnt ist, erklärt die über dem Heiland dargestellten Gegenstände. Sie lautet: *Baptizato dño aperti | sunt celi et sicut columba | super eum spiritus mansit | et uox patris audita | est · hic est filius meus di|lectus in quo mihi bene complacui | Dum baptizatur non | ipse sed unda lauatur*, *Nachdem der Herr getauft war, öffneten sich die Himmel, und wie eine Taube blieb über ihm der Geist, und die Stimme des Vaters wurde gehört: Dieser ist mein geliebter Sohn, an dem ich mein großes Wohlgefallen habe. — Während er getauft wird, wird nicht er, sondern die Welle gewaschen.* Demgemäß sehen wir in der Höhe den Himmel *(celum)* von der gewohnten Form einer Scheibe. Darin ist eine rundbogige Tür



Fig. 349. Taufe Jesu. Hortus deliciarum.

[1] Dalton, *Catalogue of Early Christian Antiquities of the British Museum* Taf. VII, 294, S. 52.

[2] Auf dem Portal von S. Maria im Kapitol zu Köln steht der Heiland auf dem Drachen, dem Sinnbild Satans (vgl. Hugo Rahtgens, *Die kirchl. Denkmäler der Stadt Köln*, bei Paul Clemen, *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz* VII, I Taf. XXI, S. 234.

angebracht, deren Flügel geöffnet sind. Über der Türe erscheint zwischen acht abgekürzten Engelgestalten *(angeli)* die Büste Gott Vaters[1], und von derselben ausgehend eine auf Christus gerichtete Strahlengarbe, in welcher die von dem großen Nimbus umschlossene Taube und ein henkelloses Gefäß schweben. Letzteres gießt seinen Inhalt heiligen Öles auf den Heiland aus. Dies erinnert an den beispielsweise von Ephräm dem Syrer bezeugten Brauch, „das Taufwasser mit dem köstlichen Öle zu vermischen"[2]. Von der einen Seite nähern sich dem Heiland ehrfurchtsvoll drei Engel mit vorgestreckten und verhüllten Händen, ihm ihre Dienste anbietend. Die Überschrift: *Angeli ministrant ei, Die Engel dienen ihm,* ist daher nicht ganz genau. Hinter den Engeln erheben sich schroffe Felsen, denen auf der gegenüberliegenden Seite hinter dem Täufer ähnliche entsprechen. Sie verdecken großenteils zwei *Jünger des Johannes (discipuli | iohannis).* Etwas tiefer steht ein Baum, an den eine Axt angelehnt ist — eine deutliche Anspielung auf die Worte: „Schon ist die Axt an die Wurzel der Bäume gelegt"[3], die der Wüstenprediger den „Pharisäern und Sadduzäern" zugerufen hat.

§ 14. Versuchung Jesu in der Wüste.

Die Mosaiken von Monreale[4] und die Fresken von S. Angelo[5] führen nach der Taufe im Jordan die Versuchung Jesu in der Wüste vor. Die Künstler folgten darin den drei ersten Evangelien, welche nach der Taufe die Versuchung erzählen. Gemäß dem biblischen Bericht haben beide Künstler dem Ereignis drei im wesentlichen miteinander übereinstimmende Szenen gewidmet. Einen Unterschied bieten in der ersten Szene nur die Steine, die auf dem Mosaik offen am Boden, auf der Malerei in einem kelchartigen Gefäß liegen. In der zweiten Szene steht Christus auf einem kleinen Tempel, in der dritten auf einer kleinen Erhöhung. Jedesmal ist der Teufel nackt und beflügelt. Auf der Miniatur des *Pariser Homilienkodex*[6], welche ebenfalls alle drei Szenen enthält, hat er dagegen ein dem Pallium der Philosophen nachgebildetes Gewandstück. Die Versuchung befand sich ferner in der Basilika von Ingelheim, also einem Monument Ludwigs des Frommen (781—826)[7]; sie gehörte sodann zu den Zyklen von Benediktbeuern und St. Gallen[8] und ist auf den Miniaturen der *Handschriften von Aachen, Gotha, Bremen, Brüssel* und *des Eskorials* zu sehen. Daß sie schließlich auf dem Altarvorsatz von Salerno



Fig. 350. Engel huldigen Jesus. Auferweckung des Jünglings von Naim. Salerno.

[1] Mit Recht bärtig gibt ihn die auf der vorhergehenden Tafel (XXVIII) enthaltene Kopie wieder.

[2] *Ausgewählte Schriften des heiligen Kirchenvaters Ephräm,* Innsbr. 1830 ff, ed. P. Zingerle II 47; IV 181. Einen Hinweis auf die im Altertum gewöhnlich mit der Taufe gespendete Firmung möchte ich hier wegen der zu engen Verbindung des Öles mit der Taufe nicht sehen.

[3] *Mt* 3, 10.

[4] Ed. Gravina Taf. 18 A.

[5] Ed. Kraus Taf. III.

[6] Ed. Omont Taf. XXXV.

[7] J. v. Schlosser, *Beiträge* 106.

[8] Ed. J. Schlosser 327.

abgebildet war, beweist die Platte, auf welcher zwei Engel, der Befehle gewärtig, sich vor dem Heiland verbeugen (Fig. 350)[1].

Von den Miniaturen der *Ottonischen Handschriften* sind die von Aachen[2] und München[3] besonders interessant, weil sie in die dritte Szene auch die Engel aufgenommen haben. Christus hat den Ehrenplatz in der Mitte und weist den Satan ab, der im Weggehen noch einen Blick auf ihn zurückwirft; gegenüber stehen zwei Engel in der gleichen Haltung wie auf dem Relief von Salerno, nur etwas weniger tief verneigt. In den Inschriften wird meistens der dreifache Sieg Christi über den Satan hervorgehoben: DAEMON TEMPTAVIT QVEM CHRISTVS TER SVPERAVIT, heißt es beispielsweise in der von Bremen.

Die römischen Monumente mit der Darstellung der Versuchung sind zerstört.

§ 15. Verklärung Jesu.

In dem Zyklus von S. Giovanni folgt auf die Taufe die Verklärung (Taff. 252—255). Der Grund dieser Nebeneinanderstellung dürfte darin liegen, daß sowohl bei der Taufe als auch bei der Verklärung Christus von seinem himmlischen Vater in feierlicher Weise und beidemal mit den gleichen Worten als der Sohn Gottes anerkannt wurde[4].

Gemäß dem biblischen Bericht mußte sich die Szene der Verklärung aus zweimal drei Personen zusammensetzen, von denen die eine Dreiheit, Christus, Moses und Elias, als die Hauptpersonen zu figurieren hatte. Der Künstler, der die Komposition entwarf, ging nach den in der alten Kunst herrschenden Prinzipien vor. Er teilte die Szene in zwei ungleiche Hälften, brachte die größere oben an und gab den in ihr auftretenden Personen eine größere Gestalt. Vorbilder dafür hatte er z. B. in den Apsismosaiken der lateranensischen und der vatikanischen Basilika[5]. Die Komposition wird bei ihrer Wichtigkeit wohl schon für den großen Zyklus des 4. Jahrhunderts, wenn nicht gar für das lateranensische Baptisterium, wohin sie gut paßte, geschaffen worden sein. Sie muß dann eine allgemeine Verbreitung gefunden haben; denn sie gleicht sich in der Hauptsache auf allen Monumenten: Christus schwebt zwischen Moses und Elias und zu seinen Füßen befinden sich die drei Apostel Petrus, Johannes und Jakobus in Stellungen und mit Gebärden, welche Staunen und heilige Scheu ausdrücken sollen. In den Einzelheiten herrscht wie immer Abwechslung. Christus steht gewöhnlich in dem großen Nimbus, der in dieser Szene mehr als sonst irgendwo am Platze ist, daher wohl schon auf dem ältesten Bild vorhanden war. Moses ist meistens bartlos, Elias immer bärtig; sie befinden sich bald außerhalb, bald innerhalb des Nimbus[6]; seltener sind ihre Gestalten,

[1] *Mt* 4, 11. Auf der Holztür des Domes von Spalato, deren Reliefs achtundzwanzig Szenen bieten, begnügte man sich mit der Darstellung Christi und der Engel. Vgl. Ehrhard, *Die altchristliche Prachttüre von S. Sabina in Rom und die Domtüre von Spalato*, in *Ephemeris Spalatensis* 1894, Taf. II, 2 (besser in Venturi, *Storia* III 105).

[2] Ed. Beissel Taf. VII.

[3] Ed. Leidinger I Taf. 20.

[4] *Mt* 3, 17; 17, 5; *Mk* 1, 11; 9, 6; *Lk* 3, 22; 9, 35.

[5] Nach denselben Prinzipien ist auch das Deckengemälde mit der Darstellung der Lokalheiligen in S. Pietro e Marcellino entworfen (vgl. meine *Katakombenmalereien* Taf. 252).

[6] Vgl. Garrucci, *Storia* IV, Taff. 268 284; unsere Taff. 114, 1; *Chludof-Psalter* ed. Kondakof Taf. IV, 1 und die von Pokrowski, *Evangelien* 197f abgedruckten Miniaturen.

wie z. B. auf der Miniatur des *Pariser Homilienkodex*[1], von der Lichtscheibe zum Teil bedeckt. In diesem Falle scheinen sie natürlich hindurch, da es sich um einen Lichtkörper handelt.

Die älteste Nachricht, die wir von einer Darstellung der Verklärung besitzen, knüpft sich an das Mosaik, mit dem der Bischof Johannes von Neapel um das Jahr 585 die Apsis der durch einen Brand vernichteten und von ihm wieder aufgebauten Kirche geschmückt hat. Da sein Mosaik vermutlich nur eine Wiederholung des alten war, das vor dem Brand in der Kirche existierte, so erhalten wir damit sehr wahrscheinlich eine Verklärung aus dem 4. Jahrhundert[2]. Dieses frühe Vorkommen der Szene kann nicht auffallen, da dieselbe ja auch in dem Zyklus des hl. Ambrosius vertreten war[3]. Die Vorlage wird natürlich aus Rom, dem damaligen Zentrum aller künstlerischen Tätigkeit, gekommen sein. Die Komposition wurde, wie bemerkt, vielleicht schon für das Baptisterium des Lateran geschaffen, das ja auch die Vorlagen für die neapolitanische Taufkirche geliefert hat.

Die älteste der erhaltenen Darstellungen, diejenige des Apsismosaiks von S. Apollinare in Classe bei Ravenna, gehört zu der Klasse jener, die sich fast nur aus Symbolen zusammensetzen, daher in der Monumentalkunst außerordentlich selten sind; sie wurde kurz vor 549, dem Dedikationsjahre der Kirche, vollendet[4]. Die Tatsache, daß man den historischen Vorgang der Verklärung in Symbole kleiden[5] und dabei auf ein Verständnis der Gemeinde rechnen konnte, setzt voraus, daß man viele Verklärungsbilder hatte, auf denen die handelnden Persönlichkeiten in ihrer wahren Gestalt auftraten, und daß diese Darstellungen seit langer Zeit in Übung waren. Für Rom darf man dies auch daraus schließen, daß auf dem Triumphbogenmosaik von S. Prassede[6], welches Christus mit Heiligen in der himmlischen Stadt vergegenwärtigt, auch die beiden alttestamentlichen Zeugen der Verklärung dargestellt sind, Moses an der Gesetzestafel mit dem Worte LEGE erkennbar, Elias ohne jegliches Abzeichen. Beide kehren ferner auf dem inhaltlich verwandten Mosaik der Stirnwand der Apsis von S. Maria in Domnica wieder[7], wo sie nur durch den Gesichtstypus kenntlich gemacht sind. Dies zwingt zur Annahme, daß Moses und Elias oft zusammen, natürlich in der Verklärungsszene abgebildet wurden. Aber nur in vier Kirchen haben sich fragmentierte oder ganze Darstellungen erhalten: in S. Saba, S. Nereo ed Achilleo[8], in der Zenokapelle von S. Prassede[9] und in S. Giovanni a Porta Latina.

Von der ersten, einem Fresko aus der Mitte des 8. Jahrhunderts, bringen wir zwei größere Fragmente auf Taff. 171, 4 und 189, 7. Hier fügen wir noch das Bruchstück der auf

[1] Ed. Omont Taf. XXVIII.

[2] E. Müntz, *Mosaïques* in *Revue archéol.* 1883, I 29. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale* 63 f.

[3] Merkle in *Röm. Quartalschr.* 1896, 214. Die erklärenden Verse lauten: MAIESTATE SVA RVTILANS SAPIENTIA VIBRAT | DISCIPVLISQVE DEVM SI POSSINT CERNERE MONSTRAT.

[4] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 265, 1, S. 73. Wir haben über das Mosaik schon oben (S. 266 f) einige Bemerkungen eingeflochten. In die Zeit Justinians verlegt man auch das Sinai-Mosaik, für das es noch immer an einer den wissenschaftlichen Anforderungen genügenden Reproduktion gebricht (bei Garrucci a. a. O. Taf. 268).

[5] Ein analoges Beispiel haben wir an dem Sarkophag des Junius Bassus mit den biblischen, durch Symbole ausgeführten Szenen.

[6] Garrucci a. a. O. Taf. 285; de Rossi, *Musaici* Fasz. IX—X.

[7] Garrucci a. a. O. Taf. 293; de Rossi, *Musaici* Fasz. XV—XVI. Das gewöhnlich mißverstandene Mosaik wurde richtig gedeutet von de Waal, *Zur Ikonographie der Transfiguratio in der älteren Kunst*, in *Röm. Quartalschr.* 1902, 29.

[8] Garrucci a. a. O. Taf. 284; de Rossi, *Musaici* Fasz. XXI—XXII.

[9] Garrucci a. a. O. Taf. 288; de Rossi, *Musaici* Fasz. XI—XII.

rotem Grunde gemalten Überschrift bei (Fig. 351), welche zu oberst auf beiden Seiten von der Mandorla vermutlich in dieser Weise verteilt war: † ἡ μεταμόρφωσις — σις τυ ζυ, *die Verklärung des Herrn*[1]. Christus ist, wie auf diesen Darstellungen immer, bärtig; er machte mit der Rechten den orientalischen Redegestus und hielt in der Linken eine Rolle. Während er in den übrigen Szenen der Basilika stets mit purpurner Tunika und purpurnem Pallium bekleidet war, trug er hier weiße Gewänder, entsprechend den Worten der drei Evangelisten[2]. Er stand auf „einem hohen Berg"[3], auf dem die Zehen seines rechten Fußes erhalten geblieben sind. Elias hatte zu seinem Ausweis das Viergespann neben sich, was sonst nirgends vorkommt, und Moses trug wahrscheinlich eine Rolle oder ein Buch[4]. Von den Aposteln stand Johannes, † ΙΩΑΝΝΗΣ, links; er hielt sich die Hände vor die Augen, weil er das Licht, das von Christus ausströmte, nicht zu ertragen vermochte. Von den zwei andern Aposteln lag der mittlere vielleicht am Boden mit zur Erde gewandtem Gesicht, und der dritte hatte wohl, wie die *angeli stupentes*, das Gesicht abgewendet und die Rechte mit der Innenfläche nach vorn ausgestreckt[5].



Fig. 351. Inschriftfragment von einer Verklärung. S. Saba.

Diese Gebärde macht auf der Malerei von S. Giovanni, die sehr beschädigt ist (Taff. 252 bis 255), der links kniende Apostel. Ähnlich war auch sein Gegenstück gefaßt. Von dem mittleren Apostel und von Christus sind nur unbestimmte Spuren zu sehen, und die beiden alttestamentlichen Gestalten weisen große Lücken auf; man kann indes noch erkennen, daß Elias rechts steht. Von der Inschrift hat sich bloß das letzte Wort, REDEMTOR, *Erlöser*, erhalten. Bei der geringen Höhe des Bildes wurden die drei Apostel nicht unterhalb, in einem besondern Felde, dargestellt, sondern auf beide Seiten von Christus verteilt. Wenn die undeutliche Photographie nicht trügt, hat die Malerei von S. Angelo, welche die mittlere Zone der Nordwand einleitet, eine große Ähnlichkeit mit der von S. Giovanni; nur steht der bärtige Elias zur Rechten, der jugendliche Moses zur Linken des Herrn[6].

Die Verteilung der Apostel zu beiden Seiten Christi sehen wir auch auf den zwei Mosaiken. In S. Nereo ed Achilleo „fallen sie auf ihr Angesicht"[7] und haben die vor sich ausgestreckten Hände mit dem Pallium verhüllt. Christus und die ihn umgebenden Gestalten machen sämtlich den Redegestus; Elias ist wie immer als bärtiger Greis mit langen Haaren geschildert; der Bart des Moses dürfte dagegen einer nachträglichen Restaurierung zuzuschreiben sein, weil er in der Monumentalkunst bei ihm etwas Ungewohntes ist. Leo III. (795—816), dem wir das Mosaik verdanken, hat die Verklärung als das Hauptbild zwischen der Verkündigung und der mit dem Jesuskind thronenden Gottesmutter anbringen lassen, was ein neuer Beweis für die Wichtigkeit ist, die man der Szene in Rom beilegte. In der

[1] Die gleiche kurze Überschrift liest man auf dem Mosaik von Monreale: TRANSFIGVRATIO DOMINI.

[2] *Mt* 17, 2; *Mk* 9, 2; *Lk* 9, 29. [3] *Mk* 9, 1.

[4] Auf dem Mosaik von Monreale (ed. Gravina Taf. 18 B) hat Moses die Gesetzestafeln.

[5] Eine Ergänzung der fehlenden Teile veröffentlichte Dr Styger in *Röm. Quartalschr.* 1914, 74.

[6] Von Kraus (a. a. O. S. 93) ist die Szene sonderbarerweise als „Christi Bergpredigt?" gedeutet.

[7] *Mt* 17, 6.

Zenokapelle, einem Werke Paschals I. (817—824), ist sie mit dem zwischen den Apostelfürsten thronenden Kreuz, mit dem Abstieg zur Hölle, dem auf dem Berg mit den Evangelienströmen stehenden Gotteslamm und den trinkenden Hirschen, also mit lauter wichtigen und beliebten Gegenständen, vereinigt. Unsere farbige Abbildung des Mosaiks (Taf. 114, 1) berichtigt in einigen Punkten die veröffentlichten Kopien.

Auf die unschöne materielle Form der späteren griechischen oder von der griechischen Kunst beeinflußten Darstellungen mit den drei Bergspitzen und dem radartigen großen Nimbus, in welchem der Heiland „wie angenagelt" erscheint, hat schon Didron hingewiesen. Manchmal sind die von Christus ausgehenden Strahlen nicht durch eine Zirkellinie miteinander verbunden, so daß ein Rad ohne Felge entsteht[1]. Aus den so gefaßten Darstellungen, welche mit dem einen oder dem andern der gerügten Mängel behaftet sind, nennen wir z. B. die Miniatur des *Hortus deliciarum*[2], das Mosaik von Monreale (Fig. 352)[3], die Miniatur eines griechischen Evangeliars und die zum Teil noch unter der Tünche verborgene Malerei von S. Maria in Vescovio[4].



Fig. 352. Verklärung Jesu. Monreale.

Schließlich gibt es auch Darstellungen, auf denen der verklärte Christus nicht in der großen Lichtscheibe, sondern mit dem gewöhnlichen Heiligenschein abgebildet ist. So vergegenwärtigt ihn das Paliotto von Salerno (Fig. 347, S. 777), auf dem die Verklärung nicht ohne Grund das Feld unter der Taufe einnimmt. Auf diese Weise konnte die zu oberst in dem Himmelssegment dargestellte Hand, das Symbol Gott Vaters, für beide Szenen verwendet werden. Weitere Beispiele einer Verklärung ohne den großen Nimbus bieten die Miniaturen des *Gelaterevangeliums*[5] und der *Ottonischen Handschriften von Aachen*[6] und *München*[7].

§ 16. Berufung der Apostel.

„Als Jesus am galiläischen Meere wandelte, sah er zwei Brüder, Simon, der da Petrus genannt wird, und Andreas, seinen Bruder, wie sie ihr Netz ins Meer warfen; denn sie

[1] Didron, *Manuel d'Iconographie chrétienne* 178 Anm. 1; deutsche Übersetzung von Schäfer *(Handbuch der Malerei vom Berge Athos)* 190. Vgl. Pokrowski, *Evangelien* 198.

[2] Ed. Straub und Keller Taf. XXXII.

[3] Ed. Gravina Taf. 18 B; Alinari Nr 33279.

[4] Stegensek, *Santa Maria in Vescovio*, in *Römische Quartalschrift* 1902, 20 f.

[5] Pokrowski, *Evangelien* 198. Die von einigen als Verklärung gedeutete Miniatur des *Rabulas-Kodex* (Garrucci, *Storia* III, Taf. 133, 1) ist ganz unsicher.

[6] Ed. Beissel Taf. X, S. 74 f. Auf dieser Miniatur sieht man über dem Kopfe Christi drei kurze Strahlenbündel leuchten.

[7] Ed. Leidinger I Taf. 29. Dieselbe bei Vöge, *Deutsche Malerschule* 50. Auf der Miniatur des *Codex aureus vom Eskorial* steht Christus zwischen den Strahlen, die aus dem Himmelssegment kommen.

waren Fischer. Und er sprach zu ihnen: Folget mir nach, so will ich euch zu Menschenfischern machen! Sie aber verließen die Netze und folgten ihm nach."[1] Diese Episode bildet den Inhalt eines der musivischen Bilder des Zyklus von S. Apollinare Nuovo zu Ravenna (Taf. 97). Es ist eines der schönsten. Die beiden Fischer sind in voller Tätigkeit. Andreas, an dem struppigen Haar kenntlich, handhabt das Ruder, und Petrus zieht das mit Fischen gefüllte Netz in den Nachen — ganz wie es noch heute bei kleinen Leuten des Fischerhandwerks zu geschehen pflegt. Auf die Anrede Christi hin haben sie ihre Köpfe erhoben und schauen den Redenden mit großen Augen an. Als Fischer sind sie nur notdürftig mit der Exomis bekleidet, welche bei Petrus weiß, bei Andreas dunkelgrau ist. Dadurch tritt dieser mehr in den Hintergrund. Der Heiland hat in dem Zyklus immer einen silbernen, durch das goldene Gemmenkreuz geteilten Nimbus und trägt purpurne Gewänder, welche die gewohnten, in Gold ausgeführten Zierstücke haben. Er ist jugendlich und hat reiches dunkelblondes Haar, welches fast die ganze Stirn bedeckt und auf den Rücken herabfällt. Der Begleiter ist ebenfalls jugendlich; bei ihm sind der Klavus und das gammaähnliche Zeichen schwarz, die Kleider weiß. Neben dem Netz schwimmt der von den Fischern gefürchtete Delphin. Der Künstler hat ihn nicht allein zur größeren Belebung der Wasserfläche, sondern auch zur Andeutung des „(galiläischen) Meeres" hinzugefügt.

Mit diesem Mosaik hat die Miniatur des *Pariser Homilienkodex*[2] in der Anordnung der Gestalten eine große Ähnlichkeit. In den Einzelheiten sind Unterschiede zu verzeichnen: Christus ist bärtig, ohne jede Begleitung, und hat in der Linken eine Rolle. Von den zwei Fischern, die wohlweislich mit den Namen (ΠΕΤΡΟC, ΑΝΔΡΕΑC) versehen sind, hält Andreas mechanisch das Netz in der Hand; die Worte des Herrn haben ihn und seinen Bruder so getroffen, daß sie das Fischerhandwerk für immer aufgeben werden: Petrus setzt sich schon in Bewegung, um den Kahn zu verlassen.

Der Evangelist läßt auf die Berufung der zwei genannten Apostel die der hll. Johannes und Jakobus, der Söhne des Zebedäus, folgen, „welche ihre Netze ausbesserten", als der Herr sie rief. „Sie verließen allsogleich die Netze und ihren Vater und folgten ihm"[3]. Der Künstler reihte auf der erwähnten Miniatur diesen Vorgang so an den ersten an, daß die Gestalt des Heilandes für beide Darstellungen dient. Wie in der oberen Szene, ist ein Apostel, diesmal Johannes, schon daran, die Barke zu verlassen; er hat die Hände nach dem am Ufer stehenden Heiland ausgestreckt und scheint den etwas zaghaften Bruder aufzufordern, ihm zu folgen.

Beide Szenen sind auf den Miniaturen der *Handschriften von Gotha* und des *Eskorials* nebeneinander dargestellt; links spricht Christus zu Petrus und Andreas, rechts zu Johannes und Jakobus, neben denen Zebedäus am Steuerruder sitzt. Von den Inschriften gibt die letztere den der Szene entsprechenden biblischen Text wieder; die erstere lautet: HIC DVO GERMANI CAPIVNTVR FAMINE CHRISTI · HIC DVO CVM NAVI PATREM

[1] *Mt* 4, 18—20. [2] Ed. Omont Taf. XXX. [3] *Mt* 4, 21 f.

LIQVERE COACTI, *Hier werden die zwei Brüder durch das Wort Christi gefangen. Hier verlassen die beiden gezwungen zugleich mit dem Schiff den Vater.*

Diese drei Miniaturen sind für uns von besonderer Wichtigkeit, weil sie uns lehren, daß der auf Taf. 188,2 aus S. Saba wiedergegebene Rest eines Nachens und eines Fischers mit den Namen der hll. Jakobus und Johannes von einem Bilde der Berufung der beiden Apostel herrührt. Die Haltung des Fischers, der nach vorn gebeugt war, paßt zu der Bemerkung des Evangelisten, daß Jakobus und Johannes in dem Augenblick ihrer Berufung „die Netze ausbesserten". In der vorausgehenden Szene war natürlich die Berufung der hll. Petrus und Andreas, die hervorragendere, vermutlich in einer dem ravennatischen Mosaik ähnlichen Weise vergegenwärtigt; denn dieses ist ja nur eine Kopie der römischen Komposition. Die Überschrift der ersten Szene wird *Ἔνθα ὁ κς ἐκάλεσεν Πέτρον καὶ Ἀνδρέαν*, *Hier berief der Herr den Petrus und Andreas*, gelautet haben. Bei der des zweiten Bildes muß eine passive Wendung gewählt werden, weil die übrig gebliebenen Namen im Nominativ stehen. Außerdem darf man annehmen, daß die Gestalt des Herrn, wie auf der griechischen Miniatur, bloß bei der ersten Szene stand, weil diese sich in der zweiten fortsetzte. Demnach würde die Überschrift folgendermaßen zu ergänzen sein: *Ἔνθα ἐκλέαντο οἱ υἱοὶ τοῦ Ζεβεδαίου* ΙΑΚΩΒΟC ΚΑΙ ΙΩΑΝΝΗC, *Hier wurden die Söhne des Zebedäus, Jakobus und Johannes, berufen.*



Fig. 353. Berufung von Petrus und Andreas. Heilung des Wassersüchtigen. Salerno.

Die Ziboriumssäule von S. Marco weist ebenfalls die Berufung der beiden Brüderpaare in zwei Barken auf[1]. Die Insassen sind jedoch sehr stark mitgenommen. Wie die eine Gestalt zeigt, waren sie nur mit dem Lendentuche bekleidet. Über ihnen liest man: VOCATIO DISCIPVLORVM IN MARE GALILEE, *Berufung der Jünger im galiläischen Meere.*

Choricius hat die Berufung der Apostel in dem Zyklus seiner Heimatskirche nicht vorgefunden; sie fehlt auch auf den Mosaiken von Monreale. Wir vermissen sie ferner auf den erhaltenen Fresken von S. Angelo in Formis. Hier ist jedoch die Möglichkeit vorhanden, daß sie auf einem von den vielen zerstörten Bildern vergegenwärtigt war. Wir vermuten es, weil sie sich auch sonst findet. Wir bilden hier die Berufung des ersten Brüderpaares auf dem Relief des Paliotto von Salerno ab (Fig. 353). Die Szene gleicht dem Ravennater Mosaik, nur sind die Gestalten im umgekehrten Sinne gegeben. Es scheint auch, daß Petrus die Ruder führt und Andreas das Netz mit den Fischen herauszieht[2]. Ersterer hat bei den Worten Christi die Ruder losgelassen und streckt nun beide Hände zu ihm hin.

[1] Venturi, *Storia* I 243.

[2] So auch auf der Miniatur des Eskorials.

Die Miniatur des *Homilienkodex* vergegenwärtigt in zwei Bildern noch eine dritte Apostelberufung, die des Evangelisten Matthäus[1]. Der Herr trifft diesen am Wechseltisch und redet zu ihm; offenbar sagt er ihm die Worte: „Folge mir!" weil nebenan *der Zöllner Christo nachfolgt,* Ο ΤΕΛΩΝΗC ΑΚΟΛΟΥΘΕΙ ΤΩ ΧΩ. Daß auch diese Berufung in der römischen Kunst frühzeitig dargestellt wurde, lehrt uns die Miniatur des *Kodex des Corpus Christi College* zu Cambridge[2], auf welcher der Heiland, von einem Apostel begleitet, mit einem zweiten Apostel redet, der beide Hände erhoben aber aus Ehrfurcht verhüllt hat (Fig. 354). Die dem hl. Lukas entlehnten Worte: IHS DICIT SEQVERE ME, *Jesus spricht: Folge mir!*[3] sagen uns, daß die Szene die Berufung des hl. Matthäus darstellt. Die Tituli von St. Gallen[4] bezeugen schließlich, daß in dem Zyklus außer der Berufung der Apostel Petrus und Andreas auch diejenige der hll. Nathanael und Philippus vertreten war. Es fehlte dafür die des hl. Matthäus. Diese findet sich auf den schon oben erwähnten Miniaturen von Gotha und des Eskorials: auf beiden sitzt Matthäus am Wechseltisch, auf welchem kelchartige, mit Geldstücken gefüllte Gefäße stehen; dort hält er in der Linken eine Wage, hier stützt er sich auf einen Tau-Stab. Die Gothaer Miniatur zeigt uns nebenan im Hause des Matthäus den Heiland zu Tisch mit fünf teils bärtigen und teils bartlosen Aposteln, die sämtlich zu seiner Rechten Platz genommen haben; von der andern Seite nähern sich der Tafel noch weitere Gäste, zu denen Christus spricht. Wir haben hier also die Fortsetzung von der Berufung des Matthäus, an welche der Evangelist das Mahl anschließt: „Und es geschah, als er . . . zu Tische sich setzte, siehe, da kamen viele Zöllner und Sünder und setzten sich mit Jesus und seinen Jüngern zu Tische."[5] Die über beide Szenen sich erstreckende Inschrift berücksichtigt nur die Berufung des hl. Matthäus: ARDOR LVCRANDI FRIGESCIT VOCE SEQVENDI · | SPEM PECCATORI DANT HAEC EXEMPLA MATHEI, *Die Gewinnsucht erlischt bei der Stimme, die zur Nachfolge ruft. Hoffnung verleiht dem Sünder das Beispiel des Matthäus.*

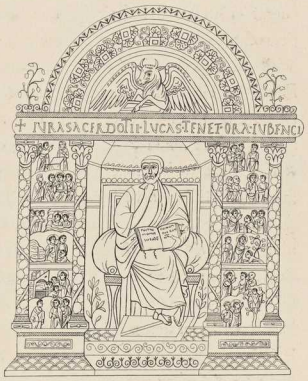


Fig. 354. Lukas. Darstellungen aus dem Leben Jesu. Cambridge.

§ 17. Freisprechung der Ehebrecherin.

Obgleich die Geschichte der Ehebrecherin in dem *Malerbuch* vom Berge Athos unter den darzustellenden Gegenständen aufgeführt ist[6], hat man sie der griechischen Kunst

[1] Ed. Omont Taf. XXX.

[2] Ed. Bond u. Thomson Taf. 44. Garrucci, *Storia* III, Taf. 141, 1. Die Berufung des hl. Matthäus findet sich ferner auf den Miniaturen des *Egbert-* und des *Bremer Otto-Kodex* (ed. Kraus Taf. XXIX und ed. Beissel 22).

[3] *Lk* 5, 27.

[4] Ed. J. v. Schlosser 327.

[5] *Mt* 9, 10.

[6] Ed. Didron 184; ed. Schäfer 194.

rundweg abgesprochen. Man glaubte sogar „mit Sicherheit annehmen zu können, daß Zyklen, in denen" sie „auftritt, nicht dem griechischen, sondern dem lateinischen Gedanken- und Empfindungskreise angehören"[1]. Diese Behauptung dürfte wegen der Vorschrift des *Malerbuches* vielleicht etwas zu gewagt sein. Immerhin ist es eine Tatsache, daß die Szene in der griechischen Kunst bis jetzt gänzlich fehlt[2], während sie in der abendländischen öfters angetroffen wird[3].

Wir erwähnen an erster Stelle die Malerei von S. Angelo[4], die zu den besterhaltenen des Zyklus gehört. Christus, der mit den zuschauenden Aposteln das Gegenstück zu der Angeklagten und den Klägern bildet, sitzt auf der Himmelskugel und hat die Rechte zum Redegestus erhoben; er spricht wohl die Worte: „Wer von euch ohne Sünde ist, werfe zuerst einen Stein auf sie!"[5] Die Schriftgelehrten und Pharisäer, durch die Worte stutzig gemacht, sind bereits am Fortgehen, wenden sich aber mit dem Kopf noch zurück. Das Weib zittert vor Furcht; seine Beine schlottern, der Kopf mit der weinerlich verzogenen Miene ist ein wenig zur Seite geneigt und die Hände sind auf der Brust zusammengelegt. Diese Gestalt und die der Pharisäer sind dem Künstler — d. h. dem Urheber der Komposition, da der Maler ja nur die Vorlage kopiert hat — sehr gut gelungen. Daß die erwähnten Vorzüge wirklich der Originalkomposition eigneten, sehen wir an den mit unserem Bild großenteils übereinstimmenden Worten, mit denen das *Malerbuch* vom Athos die Fassung der Szene vorschreibt: „Der Tempel, und Christus sitzt und schreibt auf die Erde ... Und hinter ihm sind die Apostel; und vor ihm steht ein Weib, welches seine Hände auf der Brust gekreuzt hält, und Schriftgelehrte und Pharisäer fliehen und schauen zurück."[6] Dem Maler von S. Angelo haben wir es aber zuzuschreiben, daß er hier und in der folgenden Szene der Samariterin dem Heiland die Himmelskugel als Sitz gegeben hat. Diese ungerechtfertigte Verschwendung von starken Ausdrucksmitteln charakterisiert den Provinzkünstler.

Viel einfacher war die Malerei von S. Giovanni. Christus hatte die (beschädigte) Rechte wohl zum Sprechgestus erhoben; hinter ihm standen zwei Apostel, von deren Gestalten nur etwas Gewandung erkennbar ist. Am besten hat sich die Angeklagte erhalten. Sie trägt eine weiße Ärmeltunika, darüber ein rotes, am unteren Rand mit einem gelben Besatz[7] verbrämtes Kolobium und einen weißen, mit roten Kreuzen verzierten Schleier; die Hände hatte sie mit der Innenfläche nach außen nach Art der Betenden vor sich erhoben. Hinter ihr befindet sich ein grüner Berg und rechts von ihr etwas Unbestimmbares. Der Tempel

[1] Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst* II 66.

[2] Nach Bayet (*L'art byzantin* 76) wäre die Ehebrecherin schon in dem von Choricius beschriebenen Zyklus vertreten gewesen. Hier liegt jedoch ein Versehen vor: Choricius spricht nicht von der adultera, sondern von der Sünderin bei *Lk* 7, 37—50, wie auch Boissonade, der von Bayet zitierte Herausgeber des Choricius, erkannt hat (a. a. O. 95 Anm. 1). Wir behandeln die Darstellungen der Sünderin in § 22.

[3] Kraus a. a. O. Anm. 2; derselbe, *Die Wandgemälde von S. Angelo* 88. Zu den dort zitierten Monumenten sind noch das Mosaik von Monreale (ed. Gravina Taf. 19 D) und das Fresko von S. Giovanni hinzuzufügen (unsere Taff. 252—255).

[4] In Farben bei Salazaro, *Studi sui monumenti dell' Italia meridionale* Taf. 9.

[5] *Io* 8, 7.

[6] Ed. Didron 184; ed. Schäfer 194.

[7] Auch auf dem Mosaik von Monreale und der Miniatur des *Codex Egberti* sieht man einen breiten Besatz an der Tunika.

ist wie in S. Angelo in keiner Weise angedeutet, und die Pharisäer haben sich bereits entfernt. Hier ist also der letzte Moment des Vorfalls veranschaulicht: Christus hatte sich vom Schreiben aufgerichtet; und als er die Angeklagte allein vor sich stehen sah, da wollte auch er sie nicht verurteilen, sondern entließ sie mit der Warnung, nicht mehr zu sündigen[1]. Als einzige Darstellung der Ehebrecherin in der römischen Monumentalkunst hat die Malerei trotz ihres traurigen Zustandes einen hohen Wert. Von der Inschrift hat sich nur das Wort MVLIER und davor der Buchstabe A (adulterA?) erhalten. Sie hatte, nach den in S. Giovanni sonst erhaltenen zu schließen, nicht die gefällige Form derjenigen des Zyklus von St. Gallen[2]: HIC SCRIBAE DOMINO SISTVNT IN CRIMINE CAPTAM | QVAM PLACIDVS CENSOR DAMNATIS SOLVIT EISDEM, *Hier stellen Schriftgelehrte dem Herrn eine in der Sünde Ertappte; der milde Richter spricht sie aber frei und verurteilt die Ankläger.*



Fig. 355. Freisprechung der Ehebrecherin. Monreale.

Am ausgebildetsten ist die Komposition auf dem Mosaik von Monreale (Fig. 355)[3]. Christus bückt sich zur Erde, um zu schreiben; hinter ihm sind Apostel, vor ihm das Weib, welches wie in S. Angelo die Hände auf die Brust gelegt und den Kopf wie immer verhüllt hat; nebenan stehen die Schriftgelehrten und Pharisäer, von denen die eine Hälfte zu Christus gewendet ist, die andere bereits abschwenkt, um sich zu entfernen; im Hintergrund der Tempel. Der Evangelist sagt nicht, welche Worte der Herr auf die Erde schrieb; daher wählte der Mosaizist den dem Schreiben vorausgehenden Moment: „Jesus aber bückte sich nieder"[4] usf. Bei den Schriftgelehrten und Pharisäern sind die oben angeführten Worte[5] als geschrieben vorausgesetzt, weil einige sich bereits zum Fortgehen anschicken.

Eigenartig ist schließlich die Miniatur des *Gothaer Otto-Kodex*, auf welcher die Ankläger sich bereits mit Steinen versehen haben, um die Schuldige zu töten, und diese zum Zeichen ihres Schmerzes mit aufgelösten Haaren dasteht. Im übrigen nähert sich die Szene der musivischen Darstellung. Der Miniaturist hat sie mit der Samariterin in einer Zone vereinigt und beide Bilder durch folgende Inschrift erläutert: POSCIT AB HAC POTVM NECIS HAC PELLENDO REATVM, *Von dieser verlangt er zu trinken, und diese befreit er von todeswürdiger Schuld.*

[1] *Io* 8, 10 f.
[2] Ed. J. v. Schlosser 327.
[3] Ed. Gravina 19 D; Alinari Nr 33271.
[4] *Io* 8, 6.
[5] *Io* 8, 7. Das Malerbuch (a. a. O.) verlangt tatsächlich, daß der Künstler den Heiland diese Worte auf die Erde schreiben lasse. Auf der Miniatur des *Codex Egberti* (ed. Kraus Taf. XXXVII) liest man: TERRA TERRAM ACCVSAT, also die Auslegung des Vorgangs.

§ 18. Jesus und die Samariterin.

Das in S. Giovanni auf die beschriebene Darstellung folgende Feld ist so zerstört, daß man auch nicht eine einzige Gestalt mehr erkennen kann. In S. Angelo sowie auf den Miniaturen des *Egbert-*[1] und des *Gothaer Otto-Kodex* hat der Maler das Bild der ADVLTERA an das der Samariterin gerückt. Vielleicht haben wir etwas ähnliches auch für S. Giovanni anzunehmen; denn es lag nahe, Szenen, in welchen eine Frau die Hauptrolle spielt und die selbst inhaltlich eine gewisse Verwandtschaft miteinander haben, sich auch räumlich folgen zu lassen[2].



Fig. 356. Jesus und die Samariterin. Auferweckung des Lazarus. Einzug in Jerusalem. Salerno.

Die Samariterin am Jakobsbrunnen gehört zu den nicht gerade zahlreichen Gestalten, die in der sepulkralen Kunst schon im 2. Jahrhundert abgebildet wurden. Sie erscheint dort immer nur allein, wie sie stehend und mit dem Wassergefäß in der Hand mit dem Herrn spricht. Auf den jüngeren Katakombenmalereien[3] wie auch auf einer von den älteren sitzt Jesus, „weil er von der Reise ermüdet war"[4]. So ging die Komposition in die monumentale Kunst über[5]. Wir haben oben (S. 235 f) ein Beispiel aus der neapolitanischen Taufkirche besprochen, das einzige, das die altchristliche Zeit überliefert hat. Das Bild des Zyklus von S. Peter, wo die Szene nicht fehlen konnte, wird wohl schon den Typus geboten haben, welcher außer Christus und der Samariterin auch Apostel[6], meistens zwei, zeigt, die gemäß den Worten des Evangeliums mit den Einkäufen aus der Stadt zurückgekehrt waren[7]. Von dieser Fassung ist die Szene auf der Malerei von S. Angelo[8], bei der man durch das Fehlen der Ziehvorrichtung am Brunnen zum Wasserschöpfen an den aus der Katakombenmalerei bekannten Typus erinnert wird. Dieses Detail ist sonst gewöhnlich mit großer Sorgfalt behandelt. Zwei Beispiele bieten das Mosaik von Monreale und das Relief von Salerno (Fig. 356). Auf der Malerei von S. Angelo ist die Frauengestalt wieder vortrefflich charakterisiert: sie steht in

[1] Ed. Kraus Taf. XXXVI f.

[2] Beissel (*Handschrift des Kaisers Otto* 23) macht noch darauf aufmerksam, daß die beiden Sünderinnen auch „äußerlich zueinander in Beziehung stehen, indem ihre Geschichte in den Evangelien des Freitags und Samstags nach dem III. Fastensonntag gelesen wird".

[3] Bezüglich der ersten siehe meinen *Zyklus christologischer Gemälde aus der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus* (Taff. II und IV). Die zweite Malerei wurde im Jahre 1914 in der gleichen Katakombe entdeckt und wird demnächst in einem Ergänzungsheft zu den *Katakombenmalereien* von mir veröffentlicht werden.

[4] *Io* 4, 6.

[5] Zu den schon genannten Miniaturen erwähnen wir noch den *Pariser Homilienkodex*, ed. Omont Taf. XXXIX. Vgl. ferner Pokrowski, *Evangelien* 211.

[6] Die Darstellung auf der Ziboriumssäule von S. Marco ist noch auf die beiden Persönlichkeiten beschränkt. Die Überschrift lautet: IESVS LOQVITVR SAMARITANE, *Jesus spricht zur Samariterin.*

[7] Auf dem Mosaik von Monreale (ed. Gravina Taf. 18 B) und auf der Miniatur des *Codex Egberti* (ed. Kraus Taf. XXXVI) trägt der hl. Petrus einige Brote im Bausch seines Palliums. Herrad hat in ihre Komposition auch einige Samaritaner aufgenommen (*Hortus deliciarum*, ed. Straub und Keller Taf. XXXIII).

[8] Ed. Kraus Taf. II.

nachdenklicher Haltung da und hört ebenso aufmerksam als ergeben auf die Unterweisungen des Herrn, deren Kernpunkt, die Art der künftigen Anbetung Gottes, der Künstler durch den im Hintergrund aufgestellten christlichen Altar ausgedrückt hat[1]. Weniger glücklich war die Wahl der Himmelskugel als Sitz, welche, wie schon oben bemerkt wurde, als Zutat des Malers, nicht des Urhebers der Komposition, zu betrachten ist.

§ 19. Verwandlung des Wassers in Wein auf der Hochzeit zu Kana.

Eingedenk der Worte des Evangelisten, wonach Jesus den „Anfang der Wunder zu Kana in Galiläa machte"[2], hat der Mosaizist von Palermo die Verwandlung des Wassers in Wein auf der Hochzeit zu Kana an die Spitze der Wunder, und selbst noch vor die Taufe im Jordan gestellt[3]. Seine Komposition ist eine der besten. Links sitzen Jesus und Maria mit den Hochzeitsgästen zu Tisch. Einer von diesen, ein bärtiger Greis, ist über die Güte des Weines verwundert und richtet einen fragenden Blick auf Jesus, welcher die Rechte zum Redegestus ausgestreckt hat, also den Dienern befiehlt, die sechs steinernen Krüge mit Wasser zu füllen[4]. Von den Dienern gießt der eine dem Befehl gemäß eben Wasser in die Krüge, der andere kredenzt den wunderbaren Wein, während der Speisemeister den Eindruck beobachtet, den derselbe bei den Gästen hervorruft. So ist nach den alten Prinzipien der im Bild veranschaulichte Vorgang in die erforderlichen Teilhandlungen zerlegt und jede der daran beteiligten Personen in der ihr gebührenden Haltung hingestellt. Ähnlich wird die von Choricius beschriebene Malerei gewesen sein, an der die gleichen Vorzüge gerühmt werden und die ebenfalls die Darstellungen der Wunder einleitete. Letzteres gilt auch von derjenigen des Prudentius, für deren Form sich aus dem Titulus entnehmen läßt, daß sie schon das völlig ausgebildete Schema bot: das Wunder geschah an der Hochzeitstafel, und Maria machte Jesus auf den Weinmangel aufmerksam, der Heiland gab den Befehl zum Füllen der leeren Krüge mit Wasser, und von den Dienern führte der eine den Befehl aus, während der andere das in Wein verwandelte Wasser den Gästen reichte[5].



Fig. 357. Einladung zur Hochzeit von Kana. S. Marco.

Die ersten Beispiele des Weinwunders finden sich in den Katakomben, wo sie bis in das 3. Jahrhundert heraufreichen. Eines der ältesten ist bereits mit dem Hochzeitsmahl

[1] Die den Altar verhüllende Decke hat am unteren Saum außer den üblichen Fransen eine breite Verzierung in Form eines Schachbrettmusters, mit dem auch Cavallinis Altar auf dem Weltgericht verziert ist (Taff. 279—281).

[2] *Io* 2, 11.

[3] Ed. Gravina Taf. 17C. Im Mittelalter wurde das Wunder zusammen mit der Taufe Christi liturgisch auf den Dreikönigstag verlegt, also an den Anfang der eigentlichen Wirksamkeit des Herrn.

[4] *Io* 2, 7.

[5] *Dittoch.* 32: Migne *PL* 60, 104 f: FOEDERA CONIVGII CELEBRABANT AVSPICE COETV | FORTE GALILAEI IAM DEERANT VINA MINISTRIS | CHRISTVS VASA IVBET PROPERANTER AQVARIA LYMPHIS | IMPLERI INDE MERI VETERIS DEFVNDITVR VNDA.



Fig. 358. Gang zum Hochzeitssaal in Kana. S. Marco.

verbunden. Christus hat sich jedoch nicht mit den Gästen zum Mahle gelagert, sondern steht nebenan und berührt mit dem Stabe einen der sechs Krüge, um das Wunder zu wirken[1]. Dieses ist zugleich die einzige bis jetzt bekannte zömeteriale Malerei mit dem Hochzeitsmahl. Gewöhnlich wird das Wunder als selbständige Szene vorgeführt. Die meisten Darstellungen hat die Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus geliefert; noch im November 1914 hatte ich die Genugtuung, eine neue festzustellen, welche in künstlerischer Hinsicht die bis dahin bekannten übertrifft.

Die zwei Darstellungen des Wunders, welche in der altchristlichen und frühmittelalterlichen Monumentalkunst erhalten sind, wurden schon oben (S. 236 f 527 f) einer eingehenden Besprechung unterzogen. Hier wollen wir noch einige Worte über die Monumente der Kleinkunst anfügen.

Auf der Ziboriumssäule von S. Marco hat man dem Ereignis viel Platz eingeräumt. Die von den Interpreten zum Teil mißverstandenen Darstellungen folgen sich aber nicht hintereinander, sondern sind durch andere getrennt, und die Überschriften stehen nicht immer an richtiger Stelle. Es geht die *Einladung* voraus (Fig. 357): *(Jesus)* INVITATVR AD NVPTIAS CHANA GALILEE. Der Bote, der die Einladung besorgte, führt die Geladenen zu dem Festgemach, das durch einen turmartigen Bau angedeutet ist; davor sind, wie es scheint, die Hochzeitsgeschenke aufgestellt (Fig. 358). In der Überschrift müßte es *invitantur* heißen; denn auch Maria begibt sich mit ihrem Sohne zur Hochzeit. Nach Einschaltung der Szene der Berufung der Apostel folgt die *Hochzeit* selbst (Fig. 359): NVPTIAE IN CHANA GALILEE, d. h. ein nach antiker Art, aber nur von zweien abgehaltenes Mahl; seitwärts steht Maria mit der zum Redegestus ausgestreckten Rechten. Neben der Szene der Samariterin am Brunnen sieht man zwei Diener Wasser in die Krüge gießen, worüber DE AQVA VINVM, *aus Wasser (machte Jesus) Wein*, geschrieben ist (Fig. 360). Unter die Darstellungen des Zachäus endlich hat sich der Mundschenk verirrt, welcher den Wein dem an seinem Stab erkennbaren Speisemeister (architriclinus) in einem Becher anbietet (Fig. 361)[2].



Fig. 359. Hochzeitsmahl zu Kana. S. Marco.

[1] Die ganz im Stile der Katakombenmalerei gehaltene Darstellung des Wunders auf der Sabina-Tür, deren Reliefs bekanntlich viele Willkürlichkeiten aufweisen, zeigt sieben Krüge (ed. Wiegand Taf. V). [2] Venturi, *Storia* I 238 f 241 f 245 248.



Fig. 360. Füllung der Krüge auf der Hochzeit zu Kana. S. Marco.

Auf dem Paliotto von Salerno (Fig. 332, S. 763) stehen im Vordergrund die sechs Krüge, dahinter zwei Diener, von denen der eine Wasser herbeiträgt, der andere in die Krüge gießt, und der mit dem Stab versehene Speisemeister, welcher dem Heiland einen Becher reicht. Dieser, der an der Tafel gelagert ist, schaut zu seiner Mutter zurück, welche ihn auf den Weinmangel aufmerksam macht; er hat, wie auf dem Mosaik von Monreale, die Rechte zum Sprechgestus ausgestreckt, erteilt also seine Befehle. Bei den Tischgenossen merkt man den Weinmangel: keiner von ihnen hat einen Becher. Aufgetischt sind nach altchristlichem Brauch Brote und ein Fisch.

Auf den Miniaturen von Gotha und dem Eskorial sind das Mahl und das Wunder der Hauptsache nach ganz gleich dargestellt. Rechts sieht man Maria in bittender Haltung, einen Diener, der die Krüge mit Wasser füllt, und den von zwei Aposteln begleiteten Herrn, welcher mit der herabgelassenen Rechten auf die Krüge hinweist oder den Redegestus darüber macht. Nebenan ist der Speisesaal mit dem Hochzeitstisch, an welchem der Bräutigam, die Braut und ein oder zwei Gäste sitzen. Der Architriklinus mit seinem Stab waltet seines Amtes, indem er einen Becher Wein anbietet[1]. Dies tut er aber nur auf der Miniatur des Eskorials, welche eine feinere Hand und mehr Verständnis verrät. Hier haben die Schmausenden bereits den Wein verkostet und sind entzückt über seine Güte. Auf der andern Miniatur hat der Maler über dem Bräutigam das Wort ARCHITRI|CLINVS geschrieben und dem wahren Speisemeister eine zugedeckte Schüssel statt des Bechers in die Rechte gegeben. In den Überschriften wird beidemal die Verwandlung des Wassers in Wein als das erste Wunder hervorgehoben. Die metrische der Miniatur von Gotha lautet: FECIT AQVA VINVM DEVS INTER FERCVLA PRIMVM, *Hier machte Gott zuerst beim Mahle Wein aus Wasser.*



Fig. 361. Diener dem Speisemeister den Wein anbietend. S. Marco.

Für die symbolisch-eucharistische Bedeutung des Kanawunders sind von großer Wichtigkeit die drei Reliefs, welche auf dem Deckel des silbernen, von Paschal I. (817—824) stammenden Behälters des Gemmenkreuzes von Sancta Sanctorum die drei Felder der Mitte einnehmen (Fig. 346, S. 776)[2]. Links vollzieht

[1] Der *Bremer Kodex* enthält nur das an den Krügen vollführte Wunder.

[2] H. Grisar, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz* 97; Ph. Lauer, *Le trésor du Sancta Sanctorum* Taf. IX.

Christus auf die Bitten seiner Mutter hin das Wunder, indem er, wie auf den altchristlichen Darstellungen, mit dem Stabe einen von den sechs Krügen berührt, die ein Diener mit Wasser gefüllt hat. In dem Felde gegenüber ist Christus ganz von einem Weinstock umrahmt; er hat in der Linken wie gewöhnlich die Schriftrolle und macht mit der Rechten den Redegestus. Aus dem Weinstock haben wir zu folgern, daß hier das Gleichnis von dem Weinstock und den Reben vorgetragen wird[1]. Die Zuhörer des Herrn sind seine Jünger und Maria. Alle haben aus Ehrfurcht die Hände verhüllt. Das mittlere Feld endlich zeigt Christus am Altar, auf dem man zwei Kelche und zwei Brote, letztere von einer ungewöhnlichen Form, sieht. Christus greift nach dem Brote, um es den Umstehenden zusammen mit dem Kelch zu reichen. Über der heiligen Versammlung schweben im Hintergrund zwei Begleitengel, nur mit dem Oberkörper die Apostel überragend. Der Altar hat auf der Vorderseite die typische, aus den dem Gamma ähnlichen Zeichen und dem Kreuz bestehende Verzierung. Um die Szene herum ist die an das *Volk Gottes* gerichtete Widmung geschrieben: † PASCHALIS | EPISCOPVS | PLEBI DEI[2] | FIERI IVSSIT.

Paschalis war ein notorischer Verehrer der Mutter Gottes. Ihr zu Ehren stellte er die dem Untergang nahe Diakonie S. Maria in Domnica von Grund aus und in einem größeren Umfang wieder her und schmückte ihre Apsis und den Triumphbogen mit Mosaiken aus, die noch heute existieren. Hier, auf dem silbernen Behälter, wählte er als Hauptdarstellungen solche Szenen aus, in welchen Maria entweder gefordert war oder wo sie mit einiger Freiheit eingeführt werden konnte. Der Fall ist interessant, weil er das persönliche Eingreifen des Bestellers an Bildern zeigt, die durch die lange Tradition eine feste Form angenommen hatten.

§ 20. Wunderbare Vermehrung der Brote und Fische.

Die Katakomben haben uns viele und zum Teil hochwichtige Darstellungen des Speisungswunders bewahrt[3]. Aus der Zahl der Körbe, je nachdem zwölf oder sieben vorhanden sind, kann man erkennen, welche von den zwei gewirkten Vermehrungen der Brote und Fische[4] die Künstler darstellen wollten. Die symbolische Bedeutung war bei beiden Wundern die gleiche: beide galten als Vorbilder der Eucharistie; deshalb wurde in den Katakomben wie auch in der Monumentalkunst in einem Zyklus immer nur eines abgebildet[5]. Das erste war das bevorzugte, weil mit weniger Broten und Fischen eine größere Menge gesättigt wurde und mehr Stücke übrig blieben[6].

[1] *Io* 15, 1 ff.

[2] Auf dem Original irrtümlich DEP.

[3] Vgl. meine *Katakombenmalereien* 45 284 ff und *Fractio panis* 83 Anm. 1.

[4] Das erste Wunder wirkte Christus an „fünf Broten und zwei Fischen“: es wurden da fünftausend Mann gesättigt und zwölf Körbe mit den übriggebliebenen Stücken gefüllt (*Mt* 14, 17—21); das zweite geschah mit „sieben Broten und wenigen Fischlein“: die Zahl der Gespeisten betrug viertausend, die der Körbe mit den aufgehobenen Stücken sieben (*Mt* 15, 34—38; *Mk* 8, 5—9).

[5] Beide Wunder sind auf den Miniaturen des *Kodex von Sinope* (bei Omont, *Fac-similés des miniatures* Taf. A) und der *Bremer Handschrift des Königs Heinrich* vorgeführt.

[6] In dem *Codex aureus vom Eskorial* sind dem ersten Speisungswunder zwei Miniaturen gewidmet.

Von den Darstellungen der großen Kunst haben sich nur zwei kleine Fragmente erhalten. Das eine wurde schon oben (S. 237) besprochen. Auf dem andern, in S. Maria in Via Lata, sieht man noch den einen Jünger, der auf verhüllten Händen die Fische reichte, ferner die auf die Fische gelegte Hand sowie den unteren Teil des Heilandes und sechs Körbe, die zwischen Christus und dem Apostel am Boden stehen (Taf. 138, 2). Gegenüber hat man sich den andern Apostel mit den Broten und sechs weitere Körbe zu denken, die nicht fehlen durften[1]. Unter der oberen Schicht kommen die Füße Christi und des Apostels zum Vorschein, ein Beweis, daß die obere Malerei eine ältere desselben Inhaltes ersetzt hat. Auf einer noch tieferen Schicht war Christus allein und in größerem Maßstabe dargestellt. Es ist möglich, daß neben ihm die Körbe standen, die er nach dem in der funeralen Kunst gewöhnlicheren Schema mit dem Stabe berührte. Diese Bilderreste von S. Maria in Via Lata befinden sich auf der inneren Seite der Eingangswand der Kammer, welche derjenigen der alttestamentlichen, oben (S. 698 ff) behandelten Szenen benachbart ist. Die unterste Schicht stammt aus dem 6. oder 7., die mittlere aus der Mitte des 8. und die oberste aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts. Die jüngste der drei Malereien stellte bekanntlich den Typus dar, welcher einmal in der Malerei der Katakomben und öfters in der Sarkophagskulptur vertreten ist.

Schon auf einer aus dem 4. Jahrhundert stammenden afrikanischen Elfenbeinpyxis[2] wurde das Vermehrungswunder etwas bereichert, indem man zu beiden Seiten weitere Apostel darstellte, die auf verhüllten Händen Brote davontragen, um die hungrige Menge damit zu speisen. Wenn man bedenkt, daß die wunderbare Brotvermehrung von Anfang an das hervorragendste Vorbild der Eucharistie war und daß solche elfenbeinerne Pyxiden zur Aufbewahrung des konsekrierten Brotes dienten, welches man im 4. Jahrhundert und noch später den Gläubigen mit nach Hause gab, so ist klar, daß man zum Schmuck jener Behälter keinen passenderen Gegenstand als das Vermehrungswunder wählen konnte.

Die Menge, die mit den wunderbar vermehrten Broten gespeist werden soll, hat sich der Beschauer der Pyxis zu ergänzen. Auf den älteren Malereien der Katakomben ist dieselbe gewöhnlich durch sieben Männer vorgestellt, welche auf dem Speisesofa gelagert sich mit den aufgetischten Broten und Fischen sättigen[3] — *die die Segnungen des Herrn Essenden,* ΤΑC ЄΥΛΟΓΙΑC ΤΟΥ ΚΥ ЄCΘΙΟΝΤЄC, wie sie auf dem Fresko der alexandrinischen Katakombe aus dem 5. oder 6. Jahrhundert bezeichnet werden[4]. Der Mosaizist von Monreale[5] hat dagegen eine wirkliche Menge dargestellt, so daß seine Komposition in diesem Punkte vollständiger ist. Im übrigen entbehrt sie der den altchristlichen Darstellungen eigenen Klarheit: Christus übergibt ein Brot dem hl. Andreas, der in seinen verhüllten

[1] Prudentius (*Dittoch.* 37: Migne, *PL* 60, 106) hebt die zwölf Körbe mit den gesammelten Brocken besonders hervor. Daher werden sie auf dem Bilde seines Zyklus vorhanden gewesen sein.

[2] De Rossi, *Bullett. crist.* 1891, Taf. IV—V, S. 47—52.

[3] Wilpert, *Katakombenmalereien* Taff. 27 41.

[4] De Rossi, *Bullett. crist.* 1865, S. 57—64. *Εὐλογία* ist hier bekanntlich gleichbedeutend mit Eucharistie.

[5] Ed. Gravina Taf. 19 C; Alinari Nr 33273. Das älteste Monument mit der Darstellung der auf dem Gras gelagerten Menge sind bis jetzt die ungefähr aus dem 6. Jahrhundert stammenden Miniaturen des *Kodex von Sinope.*

Händen schon andere hat; hinter ihm verteilt Philippus, der zweite Apostel, Brote unter die Menge; ein dritter endlich ist schon daran, die zwölf im Vordergrund stehenden Körbe mit den übrig gebliebenen Stücken zu füllen. Das Wunder der Vermehrung ist also hier vorausgesetzt; man weiß indes nicht recht, woher Christus die Brote nimmt. Das gleiche gilt von dem Relief von Salerno (Fig. 362), auf welchem der Heiland zwei bärtigen Aposteln Brote auf die verhüllten Hände legt und ebensoviele Apostel die in fünf Reihen gelagerte Menge speisen. Von den Miniaturen der *Ottonischen Handschriften* ist die von Aachen[1] besonders deshalb merkwürdig, weil die Speisung noch nicht begonnen hat: die Gelagerten strecken bittend die Hände zu Christus aus und die sieben in Kreuzesform aufgestellten Körbe sind noch leer. Die Komposition zeichnet sich also durch Folgerichtigkeit aus. Auf der Münchener Miniatur[2] bemerkt man unter den Gelagerten auch zwei als Gegenstücke sich entsprechende Frauen mit ihren Kleinen in den Armen; die zur Linken reicht dem Kinde die Brust. Auf diesen späten Monumenten sind die Fische meistens verschwunden; es werden nur Brote verabreicht, weil man mehr die Kommunion selbst als das Vorbild darstellen will. Aus demselben Grunde spricht schon Origenes, wo er die Speisung der Menge erklärt, nur von den „von Jesus gesegneten Broten", in denen er die Eucharistie vorgebildet sieht[3].



Fig. 362. Brotvermehrung. Abendmahl. Fußwaschung. Salerno.

Da das auf der Hochzeit zu Kana gewirkte Wunder ebenfalls symbolisch-eucharistische Bedeutung hatte, so lag es nahe, es mit der Vermehrung der Brote und Fische zusammen darzustellen; denn dadurch wurde zu gleicher Zeit sowohl auf die Verwandlung des Weines in das Blut als auch auf die des Brotes in das Fleisch Christi angespielt, welche durch die von dem Priester in der Messe gesprochenen Konsekrationsworte bewirkt werden. Die Zusammenstellung der zwei Symbole erfolgte mit Vorliebe in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus[4]. Es sei mir erlaubt, auf das hervorragendste Beispiel derselben hier noch einmal zurückzukommen. Das Fresko, ein Rundbild, setzt die beiden Wunder als geschehen voraus[5]. Wir erblicken darauf den sitzenden Heiland, welcher mit der Rechten den Redegestus macht, mit der Linken eine halbgeöffnete Schriftrolle hält und zu seinen Füßen drei dickbauchige Amphoren sowie eine viereckige, bis an den Rand mit Brot gefüllte Kiste (arca) hat. Die Zuhörer, an die Christus seine Worte richtet, muß der Beschauer sich ergänzen.

[1] Ed. Beissel Taf. XV.

[2] *Das sogenannte Evangeliar Kaiser Ottos III.*, ed. Leidinger I Taf. 38. Vgl. auch Vöge, *Deutsche Malerschule* 53.

[3] Orig., *Comment. in Matth.* 10, 25: Migne, *PG* 13, 902 f.

[4] Sie geschah auch auf dem Relief der Tür von S. Sabina (ed. Wiegand Taf. V), wo auf beiden Darstellungen Christus, wie er mit dem Stab die Körbe und Krüge berührt, abgebildet ist.

[5] Wilpert, *Katakombenmalereien* Taf. 166, 1, S. 306 f.

Sie finden sich dagegen auf dem silbernen Kästchen von S. Nazaro in Mailand, einem gleichzeitigen römischen Monument (Fig. 363), welches das lakonische Fresko in dankenswerter Weise ergänzt. Auf dem Relief erscheint Christus gleichfalls mit den eucharistischen Symbolen, und zwar mit den sechs Krügen von Kana und fünf mit Brot gefüllten Körben; auch hier sitzt er und spricht er. Seine Zuhörer sind elf Männer, von denen die mehr im Vordergrund Stehenden die Gewandung der heiligen Gestalten tragen; sie repräsentieren, wie ich schon an einer andern Stelle hervorgehoben habe[1], jene Jünger, welche der „harten Rede" Christi über die Eucharistie beigewohnt haben. „Von dieser Zeit an", berichtet der Evangelist, „gingen viele seiner Jünger zurück, und sie wandelten hinfür nicht mehr mit ihm."[2] Die Mienen und Gebärden einiger der elf Männer scheinen wirklich diese ungünstige Wirkung der Predigt Jesu auszudrücken. Das Bild ist auf dem Deckel, also auf dem hervorragendsten Platz, angebracht. Man hat deshalb allen Grund zur Annahme, daß das Kästchen seiner ursprünglichen Bestimmung nach eine eucharistische Arca war; in Wirklichkeit hat es dann aber als Reliquienbehälter Verwendung gefunden.



Fig. 363. „Harte Rede" Christi. S. Nazaro.

In den gleichen Gedankenkreis gehört nach meiner Ansicht das viel umstrittene Relief der Sabina-Türe[3], auf welchem Christus zwischen zwei Palmbäumen und zwei Aposteln dargestellt ist. Alle drei Persönlichkeiten haben den Nimbus, eine Auszeichnung, die den Aposteln auf den übrigen Reliefs der Türe nicht widerfahren ist. Der Heiland hält in der Linken ein Brot und hat die Rechte zum Gestus des Sprechens erhoben. Letzteren macht auch der eine Apostel, dessen Kopf ganz zu Christus gewendet ist, während der andere die Hände vor sich ausgestreckt und aus Ehrfurcht mit dem Pallium bedeckt hat. Die Handgebärden aller drei Gestalten sind ein Zeichen, daß hier nicht die Übergabe des konsekrierten Brotes an die Apostel vergegenwärtigt sein kann; denn die Apostel würden da die unverhüllten Hände zum Empfange der Partikel ausstrecken[4] und Christus würde das Brot überreichen. Die Gebärden sind dagegen sehr gut gewählt, wenn wir das Bild auf die „harte Rede" beziehen: Christus hält seine Ansprache; und als er zuletzt an die Apostel die Frage stellt: „Wollt auch ihr weggehen?" da antwortet Petrus: „Herr! zu wem sollen wir gehen? Du hast

[1] A. a. O. 307. [2] *Io* 6, 67. [3] Ed. Wiegand Taf. XVII. [4] Siehe darüber unten § 49.

Worte des ewigen Lebens!"[1] Der andere Apostel endlich hört ehrfurchtsvollst zu. Bei dieser Erklärung[2] bietet die Szene nicht bloß keine Schwierigkeit, sondern erweist sich sogar als ganz korrekt. Man kann den Künstler, der auf dem Bilde der Himmelfahrt (Fig. 12, S. 56) den beiden Aposteln den Nimbus vorenthielt, nicht einmal der Willkür beschuldigen, weil es zu augenscheinlich ist, daß er dort diese Auszeichnung bloß wegen der Gestirne und der Scheibe mit dem Kreuz unterdrückt hat.

„Als Hinweis auf den Beweggrund zur Barmherzigkeit Gottes gegen die Verstorbenen sind die eucharistischen Bilder zu nehmen, welche so oft . . . an den Gräbern der Katakomben angebracht wurden."[3] Wie richtig diese unsere Auffassung ist, zeigt Ephräm der Syrer, wo er folgendes Gebet für die Verstorbenen zum Himmel sendet: „Sei uns gnädig, o Herr, und gib unsern Verstorbenen die ewige Ruhe und allen Toten, welche dich gläubig bekannt und dein Fleisch gegessen und dein lebendiges Blut getrunken haben! Mache uns würdig, o Herr, daß wir mit deinen Lämmern in deine Hürde kommen und mit deinen Heiligen deiner Majestät die gebührende Lobpreisung darbringen in alle Ewigkeit!" Und wie in den Katakomben die Bilder der Eucharistie sehr häufig mit denen der Taufe zusammengestellt werden, so tut es auch der Heilige. „Staub und Asche", sagt er in einem andern Gebet, „werden die Familien und Geschlechter der Menschen und harren des Auferweckungsrufes; sie harren, daß du, unser Herr, ihre toten Leiber verklärt auferwecken werdest, denn sie haben dich angezogen in der Taufe, haben dein Fleisch gegessen und getrunken dein Blut. Darum laß sie, o Herr, stehen zu deiner Rechten und mit den Engeln im Eden sich ergötzen."[4] Bei dem hervorragend praktischen Charakter der für die Gemeinde berechneten Schriften dieses Kirchenvaters († 378) haben wir die beiden Texte um so lieber abgedruckt, als sie auch hier durchaus nicht überflüssig sind und später noch gute Dienste tun werden.

§ 21. Auferweckung des Lazarus.

Die symbolische Bedeutung der wunderbaren Vermehrung der Brote und Fische brachte es mit sich, daß man ihre Darstellung in der sepulkralen Kunst gern mit der Auferweckung des Lazarus vereinigte. Auch Prudentius wußte es so einzurichten, daß in seinem Zyklus die beiden Wunder sich folgten[5]. Diese Zusammenstellung hatte den Zweck, allsogleich die Wirkung der Kommunion, die „Hoffnung auf die Auferstehung zum ewigen Leben"[6] zum Ausdruck zu bringen. Daher wurden beide Szenen zweifellos zu einer und derselben Zeit entworfen. In der Cappella greca, wo uns in der Fractio panis und den dabei abgebildeten Brotkörben

[1] *Io* 6, 68 f.

[2] Bisher deutete man die Szene als „Christus inter discipulos" (Mamachi), als „Dominus legem dat" (Kondakof), als „Verklärung Christi" (Garrucci und die meisten andern), als „Verurteilung der Alten durch Daniel" (Ehrhard) und als „Emmaus-Szene" (Wiegand). Die näheren Angaben bei Wiegand a. a. O. 78 ff, der die Literatur in wünschenswertester Vollständigkeit bringt.

[3] Wilpert, *Katakombenmalereien* 283.

[4] P. Zingerle, *Sechsundsiebenzig Ermahnungen zur Buße vom hl. Ephräm* (Innsbruck 1831) S. 155 f und 145.

[5] *Dittoch.* 37 f: Migne, *PL* 60, 106.

[6] Vgl. meine *Katakombenmalereien* 282 ff 309 f.

die älteste Anspielung auf das Brot- und Fischwunder entgegentritt, finden wir auch das älteste Beispiel der Auferweckung des Lazarus. Auf diesem schlecht erhaltenen Fresko, welches ich unter einer Stalaktitenkruste gefunden habe, ist Lazarus zweimal: als Mumie in dem Grabgebäude und daneben als Auferstandener mit einer seiner Schwestern, abgebildet[1]. Christus dagegen fehlt; der Beschauer hat sich ihn wie in der Heilung des Gichtbrüchigen in derselben Kapelle zu ergänzen. Die Malerei stammt aus der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts. In der folgenden Zeit fehlt Christus nie und verschwindet die Gestalt der Schwester des Lazarus, bis sie mit dem 4. Jahrhundert wieder auftaucht. Von da ab hat auch Christus bisweilen einen oder zwei Apostel als Begleiter.

Die Monumentalkunst behielt von dem alten Typus der Katakomben das Grabgebäude[2] mit der Mumie des Lazarus und die Apostel bei, und fügte die zweite Schwester und gewöhnlich auch einige Juden hinzu, von denen einer oder zwei damit beschäftigt sind, Lazarus von den Fesseln der Tücher zu befreien. Christus wirkt das Wunder nicht mehr mit dem Stab, sondern mit der Macht seines Wortes, und die Schwestern haben sich ihm zu Füßen geworfen, um ihn zu bitten, daß er den Bruder zum Leben erwecken möge: MARIA ET MARTA ROGABANT DN̄M, wie es auf der Miniatur des *Kodex des Corpus Christi College* (Fig. 364)[3] heißt. Aus den genannten Persönlichkeiten besteht die Komposition, die auf eine größere Vollständigkeit Anspruch erheben will.



Fig. 364. Darstellungen aus Leben und Leiden Jesu. Cambridge.

Die musivische Darstellung in S. Apollinare Nuovo[4], die älteste in der Monumentalkunst, ist noch sehr einfach gehalten; sie unterscheidet sich von einem Katakombenbilde der späteren Zeit nur durch den Sarkophag, den der Mosaizist in das Grabgebäude aufgenommen hat. Eine vollständig ausgebildete Darstellung besitzt S. Urbano alla Caffarella (Fig. 365). Sie ist zwar übermalt, aber in ihren Grundzügen noch klar zu erkennen. In einem Punkte glich sie dem Urbild: wir sehen Lazarus zweimal, zunächst wie er als Mumie im Grabhaus steht und dann wie er nebenan von den Tüchern befreit wird. Der Diener, der dieses besorgt, bringt, um Marthas Worte: „Herr! er riecht schon"[5], zu rechtfertigen, die Hand an die Nase.

[1] Wilpert, *Fractio panis* Taf. XI.

[2] Seltener ist die Mumie des Lazarus in der Malerei der Katakomben ohne die aedicula abgebildet; nie hat das Grab die Form einer Felsenhöhle. Vgl. meine *Katakombenmalereien* 313 319. Weitere Literatur bei Haseloff, *Codex purpureus Rossanensis* 142 Anm. 192.

[3] A. a. O. S. 68. Aus dem schon genannten Grunde — Kleinheit der hier wiedergegebenen Kopie — hat Garrucci die auf dem Original den einzelnen Szenen hinzugefügten Beischriften ausgelassen. Vgl. oben S. 777 Anm. 1, und Fig. 354 S. 787.

[4] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 249, 1.

[5] *Io* 11, 39.



Fig. 365. Auferweckung des Lazarus. Abendmahl. S. Urbano alla Caffarella.

Dieses Motiv fehlt fast auf keinem nichtzömeterialen Bilde[1]. Besonders drastisch ist es auf der Miniatur des *Codex Rossanensis* (Fig. 366)[2] ausgedrückt, wo der den Lazarus herausführende Mann seine Nase in die heraufgezogene Tunika gesteckt hat und die beiden Nachbarn entsetzt davonlaufen. Lazarus ist noch ganz mit den bläulich-weißen Tüchern umwickelt; seine Gestalt hebt sich lebhaft von dem schwarzen Grund der Grabhöhle ab. Die zwei Schwestern haben sich zu den Füßen des Herrn geworfen, welcher auf sie herabschaut; der Sprechgestus seiner Rechten gilt jedoch dem Lazarus. Von den in zwei Gruppen verteilten Juden blicken die meisten den Auferweckten an.

Das Detail der heraufgezogenen Tunika zeigt sich ferner auf dem Bruchstück der Wandmalerei von S. Maria in Pallara (Fig. 367)[3]; wir sehen es auch bei den zwei den Lazarus von den Binden lösenden Dienern auf dem Relief der Ziboriumssäule von S. Marco[4] (Figg. 368 369). Die Inschrift lautet: QVATRIDVANV̄ DN̄S LAZARVM SVSCITAT, *Der Herr erweckt den vor vier Tagen verstorbenen Lazarus zum Leben.* Nicht minder deutlich ist die Gebärde auf dem Elfenbein von Salerno, auf dem sich der Diener den Ärmel vor die Nase hält (Fig. 356, S. 790)[5]. Der Stab, den der Heiland hier untätig in der Linken hat, bekundet den Zusammenhang des Reliefs mit dem in den Katakomben üblichen Schema.



Fig. 366. Auferweckung des Lazarus. Rossano.

Die Malerei von S. Giovanni (Taff. 252—255) ist sehr verblaßt und im unteren Teil zusammen mit dem Stuck zerstört. Die Szene entsprach dem beschriebenen Durchschnittsbild. Hinter Christus kamen drei Apostel, und neben dem Manne, der Lazarus loswickelt und sich die Nase zuhält, stand nur ein Jude. Die unterhalb der

[1] Das gleiche tut ein neben dem Grabgebäude stehender chlamydatus auf der Miniatur des *sog. Evangeliarium Kaiser Ottos III.*, ed. Leidinger I Taf. 45.

[2] Haseloff, *Codex purpureus Rossanensis* Taf. I; Muñoz, *Il Codice purpureo di Rossano* Taf. I.

[3] *Cod. vat. lat.* 9071, fol. 337.

[4] Venturi, *Storia* I 253 255.

[5] Ähnlich auf den Mosaiken der Palatina zu Palermo (Alinari Nr 33121) und der Basilika von Monreale (ed. Gravina Taf. 18 B; Alinari Nr 33280).

letzten Gestalt sichtbaren Reste scheinen auf die beiden Schwestern hinzuweisen, welche, wie auf dem Relief von Salerno, im Begriffe waren, sich dem Herrn zu Füßen zu werfen. Zu den Füßen Christi sahen wir sie beide schon auf dem Mosaik Johannes' VII. (Figg. 128 135, S. 390 397) und eben auch auf der Miniatur des *Rossanensis*. Beide waren ferner auf der Malerei in S. Maria in Pallara zu sehen. Auf der Miniatur des *Pariser Homilienkodex*, die sie gleichfalls bietet, küßt ΜΑΡΙΑ dem Heiland die Füße, während Μάρθα zu ihm hinaufschaut[1]. Das Wunder wird dort im engsten Kreise vorgenommen; Juden und Apostel fehlen. Lazarus steht an der Schwelle des Felsengrabes, und Christus macht mit der Rechten die Sprechgebärde. Umgekehrt müssen auf der von Choricius beschriebenen Malerei zahlreiche Zuschauer gewesen sein. Der Rhetor erwähnt namentlich Frauen, von denen die eine der Nachbarin das Gesehene zeigte, die andere in Freudenbezeigungen ausbrach: *ἡ μὲν οὖν ὑποδείκνυσι τῇ πλησίον, ἡ δὲ πρὸς τὴν χαρὰν ἀποπτέρωται.*



Fig. 367. Auferweckung des Lazarus. Aus S. Maria in Pallara.

Die Darstellung der Gothaer Miniatur weicht in einigen Punkten von den übrigen ab: Lazarus steht in einem einfachen Sarkophag, dessen Deckel von zwei Dienern weggehoben ist; Zuschauer sind Juden und die beiden Schwestern, voran Maria in einer reicheren Gewandung; die Apostel fehlen. Die Überschrift erstreckt sich auch auf die benachbarte Blindenheilung: ISTE LAVANS VIDIT LAZARVS DE MORTE RESVRGIT, *Dieser wäscht sich und wird sehend, Lazarus steht vom Tode auf.*

Schließlich veröffentlichen wir in einer farbigen Abbildung die wertvolle Darstellung der Auferweckung, welche in dem Diptychon des Boëthius gemalt ist (Taf. 297)[2]. Sie bringt ein schon erwähntes Detail: in dem Grabgebäude steht ein Sarkophag, dessen Deckel neben der Tür aufgestellt ist. Lazarus hat sich bei den wunderwirkenden Worten des Herrn in seinem Steinsarg aufgerichtet und wartet nun auf seine Befreiung von den Fesseln; zwei Juden erkennen in ehrfurchtsvoller Haltung die Allmacht Christi an, während die eine von den Schwestern sich zu den Füßen des Herrn niedergeworfen hat; der Apostel endlich und der hinter dem Sarkophagdeckel stehende Mann halten sich die Nase zu. Wie meine Kopie zeigt, ist die Malerei sehr beschädigt. Die Farben sind infolge des vielen Anfassens stellenweise abgegriffen; einige haben sich abgeblättert, namentlich das Gold, welches die innere Leiste der Umrahmung und den Nimbus deckte, ist vollständig verschwunden.

[1] Ed. Omont Taf. XXXVIII.

[2] Garrucci, *Storia* III, Taf. 156, 4 5, S. 92 ff. Das Original befindet sich im Städtischen Museum von Brescia, dessen Verwaltung auf meine Bitte hin das Diptychon in der zuvorkommendsten Weise nach Rom sandte, damit ich es untersuchen und durch meinen Maler kopieren lassen konnte. Cav. Ettore Modigliani, dem Direktor der Brera, der meine Bitte persönlich vortrug, sage ich hier meinen verbindlichsten Dank.

Auf der zweiten Platte des Diptychons sind die schon oben (S. 151) herangezogenen Bildnisse der lateinischen Kirchenväter Augustinus, Hieronymus und Gregorius gemalt, und zu unterst folgen, nach den Worten: QVOS DEO OFFERIMVS, *die wir Gott darbringen,* die Namen AVGVSTINI, GERONIMI, GREGORII und die Gebetsformel für die Verstorbenen: † MEMENTO DN̄E OMNIVM | ORTHODOXORVM PONTIFI|CVM DN IMP·VEL OMNIuM|XPIANORVM PRECIPVE usf., *Gedenke, o Herr, aller rechtgläubigen*



Fig. 368. Auferweckung des Lazarus. S. Marco.



Fig. 369. Auferweckung des Lazarus. S. Marco.

Bischöfe, unseres Herrn, des Kaisers, und aller Christen, besonders usf. Aus der Erwähnung des Kaisers hat man mit Recht geschlossen, daß dieser Passus erst nach 800, der Errichtung des Kaiserreichs durch Karl d. Gr., in das Diptychon geschrieben worden sein kann[1]. Die Liste der unter der Gebetsformel durchscheinenden Namen und die beiden Bilder sind jedoch älter und dürften etwa aus der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts stammen. Selbstredend war das Diptychon schon damals für Verstorbene bestimmt, sonst hätte man statt der Auferweckung des Lazarus einen andern Gegenstand gewählt.

§ 22. Jesus von der Sünderin gesalbt.

In S. Maria Antiqua haben wir mehrere Gräber kennen gelernt, die nach Art der Lokuli der Katakomben in den Wänden der Basilika ausgehöhlt waren und bemalt wurden. Die heutige Unterkirche von S. Cosma e Damiano besitzt in der runden Vorhalle, dem sogenannten Tempel des Romulus, sogar zwei in dieser Weise angelegte Arkosolien. Nur eines wurde ausgemalt. Dank dem nachträglichen Mauerverschluß, den Giacomo Boni im Jahre 1913 entfernen ließ, hat es seine Malereien in einem ziemlich guten Zustand bewahrt. Wir geben sie in Farben auf den Tafeln 264—267 wieder. Wie wir zeigen werden, stammen sie aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Sie bilden also eine Mittelstufe zwischen den Fresken von S. Giovanni und denen Cavallinis und sind deshalb von unschätzbarem Wert.

[1] Garrucci a. a. O. 94.

Die Szene, die das Feld im Bogen zur Linken füllt (Taf. 265), vergegenwärtigt das Mahl bei Simon. Der Künstler folgte in der Hauptsache dem Bericht des hl. Lukas[1]; in den nebensächlichen Dingen machte er von seiner Freiheit Gebrauch. Der Pharisäer Simon, erzählt der Evangelist, lud den Heiland einst zu einem Essen ein, und dieser nahm die Einladung an. Um die bevorzugte Dreizahl der Gäste zu erhalten, setzte der Künstler voraus, daß die Einladung auch an den hl. Petrus, den Vertreter des Apostelkollegiums, ergangen sei. Aus Christus, dem Apostel und Simon besteht also die Tafelrunde. Ersterer hat bei Tisch den Ehrenplatz; ihm gegenüber sitzt der an seinem weißen Kopftuch kenntliche Pharisäer und in der Mitte Petrus. Trotz der reich besetzten Tafel scheint die Unterhaltung im höchsten Grade ernst zu sein. Denn der Apostel hat seine Rechte vor Verwunderung ausgestreckt und schaut mit Besorgnis zu dem Meister hinüber. Dieser ist augenscheinlich erregt; er spricht, macht ein fast finsteres Gesicht und begleitet seine Worte mit einem energischen Sprechgestus der nach unten gestreckten Rechten, so daß seine Gebärde zugleich als die des Zeigens wirkt. Sie gilt der weiblichen Gestalt, die sich ihm zu Füßen geworfen hat — das „Weib, die eine (öffentliche) Sünderin in der Stadt war“[2]; sie hat seine Füße gesalbt und mit Tränen benetzt und trocknet sie jetzt mit den aufgelösten Haaren ihres Hauptes[3]. Da der Herr alles dieses nicht hinderte, so glaubte ihm Simon in seinem Innern die Prophetenwürde absprechen zu sollen und überließ sich Gedanken, welche ihm die verdiente Zurechtweisung einbrachten. Christus begann mit dem Gleichnis von dem Gläubiger und den zwei Schuldnern. „Dann wandte er sich zu dem Weibe und sprach zu Simon: Siehst du dieses Weib? Ich kam in dein Haus, und du gabest kein Wasser für meine Füße; diese aber benetzte meine Füße mit Tränen und trocknete sie mit ihren Haaren. Du gabest mir keinen Kuß; sie aber hörte nicht auf, seit sie hereingekommen ist, meine Füße zu küssen. Du salbtest mein Haupt nicht mit Öl; diese aber salbte mit Salbe meine Füße. Darum sage ich dir: ihr werden viele Sünden vergeben, weil sie viel geliebt hat.“[4] Diese Worte beleuchten vortrefflich die Stimmung, die der Künstler in seinem Gemälde zum Ausdruck bringen wollte. Jedermann muß zugeben, daß er seinen Zweck voll erreicht hat.

Die Sünderin trägt eine lose Tunika, die mit einem auffallenden Muster gezeichnet ist. Dadurch sollte vielleicht auf ihren leichtfertigen Lebenswandel angespielt werden. Die Gestalt, welche auf dem von Choricius beschriebenen Bilde gemalt war, zeichnete sich nicht bloß durch elegante, weichliche Gewänder und schönes, wohlgepflegtes Haar aus, sondern trug auch „die gewohnten goldenen Schmucksachen“ zur Schau. Seitdem die Sünderin aber die Verirrungen ihres Wandels erkannt hatte, verachtete sie alles dieses: es lag ihr nichts mehr an ihrer Schönheit; sie verlangte nur den Herrn zu verehren, dessen Füße sie gesalbt hat. Unser Künstler stellte sie in dem Arkosol noch zweimal dar: gegenüber mit zwei andern Verschleierten am heiligen Grabe[5] und auf der hinteren, apsisartig erweiterten Wand zur Linken des thronenden Erlösers. Um sie kenntlich zu machen, gab er ihr jedesmal die

[1] *Lk* 7, 36—50. [2] *Lk* 7, 37. [3] Ebd. 7, 38. [4] Ebd. 7, 44—47. [5] Vgl. darüber unten § 63.

Tunika mit dem schreienden Muster. Dieses dreimalige Vorführen einer Gestalt an einem und demselben Monument ist ein Beweis dafür, daß sie eine wichtige Persönlichkeit war: er hielt sie offenbar für Maria Magdalena[1].

Die gleiche Ansicht ist auf der schon oben (S. 801) zitierten Miniatur des *Homilienkodex* mit aller nur wünschenswerten Klarheit ausgedrückt: links vollzieht sich die Auferweckung des Lazarus, rechts das Mahl, das man dem Heiland daraufhin in Bethanien bereitete und woran Lazarus teilnahm[2]. Maria, die bei der Auferweckung dem Heiland zum Dank den (rechten) Fuß küßt, salbt ihm bei dem Mahl die Füße und trocknet sie mit ihren Haaren ab; dort lesen wir über ihrer Gestalt den Namen MAPIA, hier das brutale Wort H ΠΟΡΝΗ[3]. Das Mahl selbst ist als *das Mahl bei Simon*, O ΔΕΙΠΝΟC ΤΟΥ CIMONOC, charakterisiert. Neben Christus sitzt der Pharisäer; dann kommen drei in Tunika und Pallium gekleidete Männer, von denen der erste der Mumie in der Szene daneben gleicht, also Lazarus ist, und der zweite durch die Gewandung als Apostel gekennzeichnet ist; der dritte endlich, der im Vordergrund sitzt und dieselbe Gewandung wie der zweite hat, schaut verwundert auf Christus, der mit ihm spricht: es ist Judas, der sich über den Verbrauch des kostbaren Nardenöls entrüstet stellt und dafür vom Herrn zurecht gewiesen wird. Der angehende Verräter bildet hier sowohl ikonographisch als auch psychologisch ein von dem Künstler wohl durchdachtes Gegenstück zu der Sünderin: während diese früher in ihrem Sündenleben sich von Gott fern hielt und jetzt nach ihrer Bekehrung sich Gott genähert hat, ist jener nach einem längeren und intimen Zusammenleben mit Gott im Begriff, sich für immer von ihm zu trennen.



Fig. 370. Mahl bei Simon. Kopie nach S. Angelo in Formis.

Von einer zweiten Wandmalerei mit der Darstellung des Mahles bei Simon fand ich eine Federzeichnung, zusammen mit der Kopie des letzten Abendmahls, in dem *Cod. Barb. lat.* 4423, fol. 39 f, beide ohne jegliche Angabe. Der Band enthält in bunter Folge Kopien

[1] Der hl. Ephräm der Syrer, der die „Buhlerin" dem Sünder als tröstendes Vorbild der Gnade Gottes in seinen Ansprachen jeden Augenblick vorhält, ihr sogar eine ganze Homilie gewidmet hat, gibt sie gleichfalls für Magdalena aus. Vgl. P. Zingerle, *Ausgewählte Schriften des heiligen Kirchenvaters Ephräm* II 31—60. Vgl. auch 131 und 171, wo die „Sünderin" mit ihrem Namen „Maria" genannt wird.

[2] *Io* 12, 2. Beide Szenen standen auch nebeneinander in dem Zyklus von St. Gallen (ed. J. v. Schlosser 329); sie folgen sich ferner im *Codex Egberti* (ed. Kraus Taff. XLI f).

[3] Auf der Miniatur des *Chludof-Psalters* (ed. Kondakof Taf. IV 3) steht unter der Gestalt der Sünderin geschrieben H ΠΟΡΝΗΙΑ, und Boissonade druckt in seiner Ausgabe des Choricius (a. a. O. 95 Anm. 4) ein Epigramm mit der Überschrift *Εἰς τὴν πόρνην* ab. Der Evangelist sowie Asterius in seiner bekannten *Homilie* (*Εἰς τὸν πλούσιον καὶ τὸν Λάζαρον*) gebrauchen das Wort *ἁμαρτωλός* und Choricius *γύναιον ἀχάλαστον*. Die letzteren drücken sich also sanfter aus.

aller möglichen Monumente, von denen die meisten in den Lateran gehören. Demnach konnte man auch für die angezogene Malerei lateranensischen Ursprung annehmen, bis ein Vergleich der beiden Zeichnungen mit den von Kraus veröffentlichten Photographien der Malereien von S. Angelo in Formis mir die Überzeugung verschaffte, daß die fraglichen Kopien eine ziemlich getreue Wiedergabe der beiden Mahlszenen dieser Kirche sind. An dem Mahle bei Simon (Fig. 370) nehmen vier Personen teil: Christus, auf dem Ehrenplatz wie immer und mit einer Schriftrolle in der Linken, Simon an dem gegenüberliegenden Tischende und zwischen beiden der ungenau kopierte Apostel Petrus mit einem zweiten Pharisäer. Simon, der von dem Heiland getadelt wird, hat die Rechte wie abwehrend erhoben. Den nämlichen Gestus machte er also auch auf dem gerade in diesem Punkt beschädigten Fresko von S. Cosma e Damiano. Er ist mit zwei Tuniken und wie sein Kollege mit einer mit Perlen und Edelsteinen verzierten Chlamys bekleidet. Die Sünderin hat sich nicht auf den Boden geworfen, sondern steht nur gebückt beiseite da und trocknet mit ihrem Haar den linken Fuß Christi ab. Neben ihr steht am Boden das leere Gefäß, dessen Inhalt das ganze Haus mit Wohlgeruch erfüllt hat. „Da sagte . . . Judas Iskariot: Warum hat man die Salbe nicht um dreihundert Denare verkauft und den Armen gegeben?“[1] Wir sind dem Verräter schon auf der griechischen Miniatur begegnet, wo er unter den Tischgenossen abgebildet ist. Der Maler von S. Angelo hat ihn aus Verachtung auf den Boden gesetzt, ihm aber zur besseren Erkennung die Gewänder der heiligen Gestalten gelassen[2]. Ähnlich wird uns Judas noch auf einem etwas älteren Gemälde des letzten Abendmahls begegnen.

Wem es noch zweifelhaft sein sollte, daß die mittelalterlichen Künstler in der Sünderin die Schwester des Lazarus sahen, dem muß das Mosaik von Monreale[3] jeden Zweifel benehmen; denn auf diesem ist folgende Überschrift zu lesen: MARIA · MAGDALENA · VNGIT · PEDES · X · ET · LACRIMIS · | LAVAT · ET CAPILLIS · EXTERGIT, *Maria Magdalena salbt die Füße Christi und wäscht sie mit den Tränen und trocknet sie mit den Haaren.* Ihre Haltung gleicht derjenigen der Malerei von S. Cosma e Damiano, wie auch Christus auf dem Mosaik eine ähnliche Gebärde mit der Rechten macht, sich aber damit an Simon, nicht an Judas, wendet.

Das Vorhandensein des Mahles bei Simon auf altchristlichen Monumenten ist uns durch Choricius bezeugt. Es hat sich aber kein einziges Beispiel aus jener Zeit erhalten[4].

Das Mahl in Bethanien, von dem der hl. Johannes[5] spricht, brachte der Miniaturist des *Egbert-Kodex*[6] in etwas sonderbarer Weise zur Darstellung. Christus sitzt getrennt auf einem hohen, mit Rollkissen versehenen Sessel und spricht zu den drei *Aposteln* (APostoLI), welche daneben an einem von drei Löwenfüßen getragenen Tische Mahl halten und sämtlich die

[1] *Io* 12, 4f.

[2] Kraus (a. a. O. 89) und Dobbert (a. a. O. 148) halten Judas für Martha, die Schwester des Lazarus.

[3] Ed. Gravina, Taf. 19 D; Alinari Nr 33 272.

[4] Die Sünderin, die außerhalb des Mahles das wohlriechende Öl auf Christus gießt, wird uns in § 38 begegnen. Sie soll so auch an ihrem Sarkophag in St-Maximin (Provence) abgebildet gewesen sein. Vgl. Le Blant, *Sarcophages chrétiens de la Gaule* 151.

[5] *Io* 12, 1—8.

[6] Ed. Kraus Taf. XLII.

Rechte erhoben oder ausgestreckt haben. Sie erheben Einsprache gegen die Verschwendung der „kostbaren Salbe von echter Narde", mit der Maria die Füße Jesu gesalbt hat, die sie nun mit den Haaren abtrocknet[1]. Der dritte von ihnen ist mit dem Namen IVDAS bezeichnet. An Lazarus hat der Miniaturist nicht gedacht; ihm war es bloß um die Apostel zu tun, an die Christus die Worte: „Lasset sie nur, damit sie es für den Tag meines Begräbnisses tue!"[2] richtet. Die Szene leitet mit dem Einzug in Jerusalem und der Fußwaschung zu den Passionsdarstellungen über. Hinter Maria kommt Martha heran und trägt eine Schüssel auf; sie hat wie die Schwester aufgelöstes Haar. Dadurch hat der Künstler, wohl ohne es zu wissen, die alte Sitte der „delicati" aufgefrischt, welche mit langen, kunstvoll gepflegten Haaren bei Tische bedienten.

Ein Seitenstück zu dem eben beschriebenen Mahle bietet die Miniatur des *Aachener Otto-Kodex*[3], auf welcher der Besuch Christi bei dem Schwesternpaar gemäß dem Bericht des hl. Lukas dargestellt ist[4]. Christus tritt uns in einer ähnlichen Auffassung wie dort entgegen. Zu seinen Füßen hat sich Maria niedergesetzt und hört auf sein Wort. Mit ihrer Gestalt hängt der Begriff der Salbung so eng zusammen, daß der Miniaturist ihr auch hier aufgelöste Haare gab, ja sogar die Füße des Herrn auf ihre Kniee setzte. Martha ist von links in das Zimmer getreten und steht mit vorwurfsvoller Miene Maria anschauend da. Christus erteilt ihr den bekannten Verweis, indem er die zum Redegestus erhobene Rechte zu ihr ausgestreckt hat. Von der „reichlichen Bewirtung"[5] ist nichts zu merken; die anwesenden Apostel, voran Petrus, wohnen der Szene als stumme Zuschauer bei[6].

§ 23. Rettung Petri aus den Fluten.

Drei Evangelisten, Matthäus, Markus und Johannes[7], reihen an die wunderbare Speisung der Menge die Erzählung von dem Wandeln Christi auf den Meereswogen an. Der erste verbindet damit ein Ereignis, das in der kirchlichen Literatur, namentlich in den liturgischen Gebeten[8], eine große Rolle spielt und schon in der funeralen Kunst dargestellt wurde: die Rettung Petri aus den Fluten. Das älteste Beispiel bietet das Bruchstück eines Sarkophagdeckels, das bei den von mir veranstalteten Ausgrabungen in der zömeterialen Basilika des hl. Sixtus zum Vorschein kam[9]. Das Relief zeigt eine Barke mit drei Insassen, die als Fischer nur mit dem Schurz bekleidet sind. Petrus, der sich außerhalb der Barke in den Fluten dem Heiland nähert, ist dagegen mit der Tunika und dem um die Lenden geschlungenen Pallium bekleidet, wodurch er sich von der sonst ähnlichen, später zu erwähnenden Szene des reichen Fischfangs unterscheidet[10]. Er ragt zur Hälfte aus dem Wasser heraus.

[1] *Io* 12, 3. [2] Ebd. 12, 7. [3] Ed. Beissel Taf. 23.
[4] *Lk* 10, 38—42. [5] Ebd. 10, 40.
[6] Ähnlich die Miniatur im *Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II.*, ed. Leidinger *(Miniaturen aus Handschriften der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München)* V Taf. 34. Auch in dem *sog. Evangeliarium Kaiser Ottos III.*, a. a. O. I Taf. 37, ist das Mahl in keiner Weise angedeutet.
[7] *Mt* 14, 26—32; *Mk* 6, 45—51; *Io* 6, 17—20.
[8] Der hl. Ephräm z. B. führt die Rettung des Apostelfürsten zu seinem und der Sünder Trost so fortwährend im Munde, daß es überflüssig ist, Beispiele zu zitieren.
[9] Vgl. Wilpert, *Die Papstgräber und die Cäciliengruft* 86 ff, Taf. VIII, 1.
[10] Siehe unten § 68.

Auf dem Bilde, das Choricius sah, war von der Gestalt des Apostels ebenfalls nur so viel über Wasser, als genügte, um den Eindruck der Rettung durch Christus hervorzurufen: ὅσον ἐμφαίνει σωζόμενον ἔνι. Wahrscheinlich haben wir in dem wohl noch aus dem 4. Jahrhundert stammenden Relief eine Kopie der Szene vor uns, die für den Zyklus der Monumentalkunst komponiert wurde. Die Inschrift, die Prudentius für eine solche verfaßte, könnte tatsächlich auch unter das Relief gesetzt werden. Sie zeigt uns den *Herrn, wie er, über die beweglichen Wogen hinwegschreitend, mitten auf den Meeresfluten wandelt, wie er dem Jünger aus dem schwankenden Nachen zu steigen befiehlt, dieser aber kleinmütig zu sinken beginnt, bis er ihm die Hand reicht und den Weg festigt*[1].

Die Monumente, welche die Szene vergegenwärtigten, sind jedoch fast ganz zu Grunde gegangen. Außer dem eben erwähnten Sarkophagrest besitzt nur die Kirche des hl. Sabas ein kleines Bruchstück eines Freskos (Taf. 188, 1). Christus wandelte auf den dunkelblauen Meereswogen und reichte dem sinkenden Apostelfürsten die Rechte. Von beiden Gestalten ist der untere Teil zerstört. Die erklärende Überschrift habe ich aus fünfzehn Fragmenten fast ganz zusammensetzen können: ЄΠΟΧ Ο ΚϹ · ЄΝ ΤΗ ΘΑΛΑϹϹΗ · ΟΡЄΓЄΙ ΤΗΝ ΧЄΙΡΑ | ΤΩ ΑΓΙΩ ΠЄΤΡΩ, *Hier reicht der Herr auf dem Meere die Hand dem hl. Petrus.* Rechts befand sich der von der aufgeregten Flut geschaukelte Nachen mit einigen Aposteln, wie auf der Skulptur, oder, was aber weniger wahrscheinlich ist, mit dem ganzen Kollegium, wie auf der Miniatur des *Pariser Homilienkodex*[2] und dem Mosaik von Monreale[3]. Auf letzterem lesen wir als Überschrift: IESVS · SVPER · MARE · AMBVLAT · ET · PETRVM MERGENTEM | ALLEVAT, *Jesus wandelt auf dem Meere und zieht den sinkenden Petrus in die Höhe.* In S. Giovanni fehlt die Szene; für S. Angelo und für das Paliotto von Salerno darf man sie unter den zerstörten vermuten.

§ 24. Besänftigung des Sturmes auf dem Meere.

Von einem Fresko mit der Darstellung des Sturmes auf dem Meere besitzt S. Saba ein Bruchstück, das außer einem winzigen Teil des Schiffleins die Inschrift mit dem Angstschrei der Apostel: † ΚϹ ϹΟϹΟΝ ΗΜΑϹ·, *Herr, rette uns!* enthält (Fig. 371)[4]. Die eigentliche Überschrift des Bildes war darüber in einem rotbraunen Streifen mit Weiß gemalt. Davon ist noch ein Interpunktionszeichen und etwas von einem Ο oder Ω übrig. Der Maler hatte sich offenbar an die



Fig. 371. Fragment einer Besänftigung des Seesturms. S. Saba.

[1] *Dittoch.* 55: Migne, *PL* 60, 105f: IT MARE PER MEDIVM DOMINVS FLVCTVSQVE LIQVENTES | CALCE TERENS IVBET INSTABILI DESCENDERE CYMBA | DISCIPVLVM SED MORTALIS TREPIDATIO PLANTAS | MERGIT AT ILLE MANVM REGIT ET VESTIGIA FIRMAT.

[2] Ed. Omont Taf. XXXVI.

[3] Ed. Gravina Taf. 19 B; Alinari Nr 33265. Auf der Miniatur des *Codex aureus vom Eskorial* sieht man fünf Apostel in der Barke und Petrus zweimal: wie er aus dem Nachen springt und wie er von Jesus aus den Wellen gezogen wird.

[4] *Mt* 8, 25.

Worte des Evangeliums gehalten; denn „das Schifflein war mit Wellen bedeckt“[1]. Man erkennt an der Barke einen von den Pflöcken, die zur Befestigung des Segels dienten; rechts davon ist ein Tau und daneben der rechte Arm eines mit einer ärmellosen, weißen Tunika bekleideten Apostels, der vor Angst die Hände über dem Kopf zusammenschlug. Die Gestalt war so groß, daß unmöglich das ganze Apostelkollegium abgebildet gewesen sein kann. Wahrscheinlich hatte man sich, wie so oft auf altchristlichen Monumenten und auch später, mit einigen Vertretern desselben begnügt. Die Winde waren wohl in der gewöhnlicheren Form, als menschliche Halbfiguren mit Flügeln und in ein Muschelhorn blasend, gemalt. Die links befindlichen Spuren kann ich nicht deuten. Von dem Heiland ist nirgends etwas zu sehen.

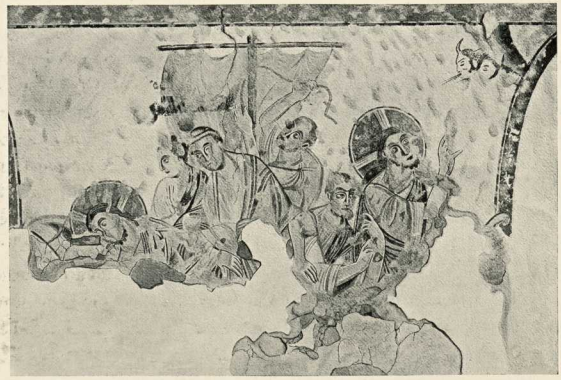


Fig. 372. Besänftigung des Seesturms. Goldbach.

In einem besseren Zustande befindet sich das Fresko der Georgskirche auf der Reichenau[2]. Dort sind alle Apostel im Nachen. Zwei halten je ein Ruder, zwei die Taue des von den Winden geschwellten Segels, und Petrus weckt den Herrn, der am Vorderteil der Barke schläft. Auf dem Hinterteil erscheint Christus noch einmal und befiehlt den Winden, welche rechts in der Höhe über einem Wolkenstreifen durch Tierköpfe mit Hörnern symbolisiert sind. Das Schifflein geht so hoch, daß die Wogen nicht hineinfluten können. Die Gefahr, in der die Apostel schweben, kommt deshalb weniger zum Bewußtsein als bei dem Fragment des Freskos von S. Saba. Am Ufer liegt eine von zinnenbekrönten Mauern umschlossene Stadt. Die metrische Unterschrift ist erschöpfend; sie enthält sogar den Angstschrei der Apostel, der auf dem Fresko von S. Saba isoliert geschrieben war. Wir drucken sie mit den vorgeschlagenen Ergänzungen ab: CARNE DEVS DORMIT PERIMVS IESVSQVE

[1] *Mt* 8, 24. [2] Kraus, *Die Wandgemälde der S. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau* Taf. IX.

RESVRGIT | MAIESTATE IVBET VENTVS ET VNDA SILET[1], *Gott schläft den leiblichen Schlaf. Wir gehen zu Grunde! Da erhebt sich Jesus in seiner Majestät, und sein Befehl bringt Wind und Welle zur Ruhe.* Von dem Bilde des Goldbacher Zyklus, das in der unteren Hälfte leider zerstört ist, bringen wir in Fig. 372 eine Wiedergabe[2]. Die Malerei näherte sich in der Hauptsache der von der Reichenau; das Schiff enthielt aber nur vier Apostel, nicht das ganze Kollegium. Die sonderbare Bartform Christi, die uns zum erstenmal in S. Croce auf Werken aus dem Pontifikat Lucius' II. (1144—1145) begegnet ist, bringt die römischen Malereien in verwandtschaftliche Beziehung zu denen der Schule von Reichenau. Wir kommen darauf später zurück.

Vollständig erhaltene Darstellungen des Meeressturmes bieten außer der Reichenau die Miniaturen des *Codex Egberti*, des *Aachener Otto-Kodex* und des *Gelaterevangeliums*[3]: auf allen dreien ist Christus am Vorderteil des Nachens in einen tiefen Schlaf versunken, aus dem ihn Petrus weckt, und gegenüber besänftigt er den Wind, welcher auf der letzteren Miniatur die Form eines menschlichen Kopfes, auf den beiden ersten die zweier gehörnter Tierköpfe hat, also darin den Fresken vom Bodensee gleicht.



Fig. 373. Besänftigung des Meeressturmes. S. Marco.

Auch die Darstellung auf der Säule des Ziboriums von S. Marco (Fig. 373)[4] ist schließlich vollständig; sie setzt sich aber aus so wenigen Personen zusammen, daß sie nicht mehr als einen Auszug enthält: der Kahn hat bloß einen Insassen, der am Steuerruder sitzt, und auf dem Vorderteil steht Christus und *befiehlt den Winden*, IMPERAT VENTIS, d. i. einem menschlichen Kopf, der aus seinem Munde einen Strahlenbüschel auf den Nachen bläst. Dieses Relief ausgenommen, fehlt der Meeressturm in allen jenen Zyklen, die wir hier heranzuziehen pflegen, wird aber von Choricius erwähnt, wurde also schon im Altertum entworfen. Es ist daher zu bedauern, daß die Malerei von S. Saba nicht in einem besseren Zustand auf uns gekommen ist; denn diese dürfte mit ihrer geringen Apostelzahl eine Kopie der altchristlichen Komposition gewesen sein.

§ 25. Heilung des Gichtbrüchigen.

Die wunderbaren Heilungen wurden sehr häufig und schon in früher Zeit an den Gräbern der Katakomben abgebildet. Den Anfang machte man mit der Heilung des Gichtbrüchigen,

[1] Bei Kraus a. a. O. 11 Anm. 14.

[2] Nach Künstle, *Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert und der Gemäldezyklus zu Goldbach* 51.

[3] Ed. Kraus Taf. XXIV; ed. Beissel Taf. 8, S. 73 f. Weitere Beispiele bei Pokrowski, *Evangelien* 235; Kraus, *Die Wandgemälde der S. Georgskirche* 11; Vöge, *Deutsche Malerschule* 46 f; *Das sog. Evangeliarium Kaiser Ottos III.*, ed. Leidinger I Taf. 27.

[4] Venturi, *Storia* III 103.

welche zu Beginn des 2. Jahrhunderts in der Cappella greca dargestellt wurde. Das Bild könnte nicht einfacher sein; denn es beschränkt sich auf die Gestalt des Gichtbrüchigen, der geheilt sein Bett nach Hause trägt[1]. In dieser Form kehrt das Wunder auch in der folgenden Zeit gewöhnlich wieder. Seltener erscheint auch der die Heilung wirkende Heiland. In der Cappella greca und der Sakramentskapelle A[3] tritt der Gichtbrüchige zusammen mit der Taufszene und mit baptismalen Vorbildern auf, hat daher auch die nämliche Bedeutung[2]. Hieraus darf man folgern, daß die Maler in beiden Fällen die bei dem Teiche von Bethsaida gewirkte Heilung vorführen wollten, da nur diese für ein Symbol der Taufe gehalten wurde.

Seit dem 3. Jahrhundert gilt der Gichtbrüchige in der Regel als der sinnbildliche Ausdruck des Glaubens an die Gottheit Christi, eine Bedeutung, welche ihm auch in der Monumentalkunst zukommt. Seit jener Zeit haben die Künstler der Katakomben bei der Darstellung der Heilung wohl meistens an die von den Evangelisten Markus und Lukas erzählte Begebenheit gedacht[3], bei welcher der Kranke durch das Dach heruntergelassen und vor Jesus hingestellt wurde, um geheilt zu werden. Da der Schlußakt des Wunders der nämliche war wie bei dem von Bethsaida, so mußten sich beide Darstellungen gleichen. Bei nicht-zömeterialen Darstellungen ist es deshalb unmöglich, zu erraten, welche von den beiden Heilungen vorgeführt werden sollte. Auf der Ziboriumssäule von S. Marco[4] hilft uns nicht einmal die Überschrift, da sie ganz allgemein gehalten ist: SANATVS TOLLIT GRAVATVM, *Der Geheilte nimmt sein Bett.* Die Skulptur unterscheidet sich in nichts von jenen einfachen Katakombenmalereien, auf denen zu dem das Bett tragenden Geheilten der das Wunder wirkende Christus hinzugefügt ist.

Ein Unterscheidungsmerkmal brachte erst die Aufnahme von nebensächlichen, aber charakteristischen Umständen, als man nämlich zu dem ersten Wunder den das Wasser aufrührenden Engel, zum zweiten die Männer hinzufügte, welche den Kranken durch das Dach herunterlassen.

Der Mosaizist von S. Apollinare Nuovo stellte beide Wunder dar. Das erste steht am Anfang des Zyklus und ist ganz im Katakombenstil entworfen[5]. Christus spricht, und der Geheilte trägt, wie fast immer, sein Bettgestell von dannen. Was das Bild von einer zömeterialen Malerei unterscheidet, ist das Felsstück neben dem Gichtbrüchigen und der Begleiter Christi. Wenn wir dieses Mosaik als die Darstellung des Wunders am Schafteich bezeichnen, so geschieht es nur, weil das zweite Bild das soeben erwähnte charakteristische Merkmal aufweist[6]. Hier steht Christus vor einem höchst primitiven Haus, von dessen Dach zwei Männer mit Stricken das Bett mit dem Gichtbrüchigen herunterlassen. Der Kranke ist bis zu den Hüften zugedeckt und hat beide Hände hilfeflehend zu Christus ausgestreckt, der mit der Rechten den Redegestus macht, also die wunderwirkenden Worte spricht. Hinter

[1] Wilpert, *Fractio panis* Taf. VI.
[2] Vgl. meine *Katakombenmalereien* 264 f.
[3] *Mk* 2, 3—12; *Lk* 5, 18—25.
[4] Venturi, *Storia* I 254.
[5] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 248, 1.
[6] A. a. O. Taf. 248, 3.

dem Heiland kommt der in diesem Zyklus nie fehlende Begleiter. Die Wirkung des Wunders, der Geheilte mit dem Bett auf dem Rücken, wurde nicht abgebildet, weil der Beschauer sich ihn von dem andern Mosaik zu ergänzen hat.

Die Mosaiken von S. Apollinare Nuovo gehören zu den wenigen erhaltenen Monumenten, wo beide Wunder vereinigt sind. Von dem zweiten hat sich in S. Saba ein ziemlich gut erhaltenes Beispiel gerettet (Taf. 188, 2). Das Fresko zeigt im Hintergrund ein Gebäude von einer Form, die schon auf altchristlichen Monumenten vorkommt, nämlich ein auf acht Säulen ruhendes Ziegeldach[1], auf welchem vier Männer durch eine Öffnung den auf seinem Bett liegenden Gichtbrüchigen an Stricken herunterlassen. Im Vordergrund steht rechts eine Gruppe Juden, links Apostel und in der Mitte Christus, der mit der Rechten den Redegestus macht und in der Linken eine Schriftrolle hält. Neben ihm steht der Geheilte, welcher gemäß dem Befehle des Herrn sein Bett auf dem Rücken davonträgt. Die beiderseits verteilte Inschrift lautet: † ЄΠΟΧ Ѡ ΚϹ ΪΧϹ | ΤѠ — ΤѠΝ παραλυτικόν, *Hier heilte der Herr den Gichtbrüchigen.*



Fig. 374. Heilung des Gichtbrüchigen. Christus in der Vorhölle. Salerno.

Auf dem Mosaik von Monreale ist die Szene etwas vereinfacht. Der von zwei Männern bereits vom Dach heruntergelassene und vor den Herrn hingestellte Kranke hat sich bei den Worten Christi auf seinem Bett halb erhoben und streckt beide Hände bittend vor sich aus, gleicht also dem des ravennatischen Mosaiks. Christus sitzt und macht dieselbe Handgebärde wie auf dem Fresko; hinter ihm stehen Apostel, hinter dem Geheilten eine Anzahl Juden[2]. Die Überschrift ist ausführlicher: MISERVNT·PER·TECTV̄·HOMINĒ· PARALITICV̄ | Ī·LECTO·ANte·PEDES·IESV : ET·SANAVit· EVM·, *Sie ließen den paralytischen Menschen im Bett durch das Dach vor die Füße Jesu herunter, und er heilte ihn.*

In dem Zyklus von S. Angelo fehlt die Szene, wie auch die meisten andern Heilungen; wahrscheinlich war sie in der mittleren Zone der Südwand gemalt, wo alles zerstört ist.

Das Wunder der Heilung am Teiche von Bethsaida in seiner späteren Form bildet den Gegenstand eines Reliefs von Salerno (Fig. 374). Es ist gemäß dem biblischen Bericht in drei Momenten vorgeführt. Im Hintergrund liegt neben einem Kuppelbau, der von einem auf zwei Säulen ruhenden Bogen überspannt ist, der Schafteich, dessen Wasser von einem aus dem Himmel kommenden Engel aufgerührt wird. Vor dem Teich sitzt der Kranke am Boden und streckt die Rechte zum Herrn aus, der zu ihm spricht. Nebenan ist er schon

[1] Vgl. oben Fig. 155, S. 438. Auf der Miniatur des *Codex Rossanensis* (Fig. 387, S. 839) mit der Austreibung der Tempelschänder hat sogar der Tempel eine ähnliche Form (ed. Haseloff Taf. III, ed. Muñoz Taf. III).

[2] Die Fassung der Szene entspricht der Miniatur des *Pariser Homilienkodex* (ed. Omont Taf. XLVI) bis auf den kleinen Unterschied, daß auf dieser der Kranke wie in S. Apollinare Nuovo eben durch eine Öffnung des Daches heruntergelassen wird.

geheilt und trägt, sich umschauend, das Bett davon[1]. Hinter Christus stehen zwei Apostel; für die Juden war kein Platz vorhanden. Gegenüber dem Relief fällt die Miniatur des *Codex Egberti*[2], auf welcher der Maler bloß den Anfang des Wunders vorführt, sehr ab: Christus (IHC XPC), von drei Aposteln begleitet, spricht zu dem Kranken, der mit entblößtem Oberkörper auf einer Matratze liegt. Im Hintergrund ist der Teich (PISCIN), in welchen ein nur mit dem Oberkörper sichtbarer Mann ein nacktes Kind hineintauchen will, und darüber schwebt ein ähnlich wie auf dem Relief von Salerno gebildeter Engel, der mit einem Stabe das Wasser berührt. Das charakteristische Wahrzeichen des Wunders, der mit dem Bett davoneilende Geheilte, fehlt. Vielleicht hat der Miniaturist eine Vorlage benutzt, auf welcher, wie in S. Apollinare Nuovo, beide Wunder, das eine mit, das andere ohne den Geheilten, vergegenwärtigt waren.

§ 26. Blindenheilungen.

Von den verschiedenen Blindenheilungen lernten wir in der monumentalen Kunst Roms bis jetzt nur zwei Beispiele kennen: die Säulenmalerei in S. Maria Antiqua und das zerstörte Mosaik der Grabkapelle Johannes' VII. (705—707)[3]. Beide Monumente stellen, wie wir gesehen haben, die Heilung des Blindgeborenen dar. Bei dem geringen verfügbaren Raum veranschaulichte der Maler bloß den Akt des Wunders, wie es schon in den Katakomben üblich war[4]. Das Charakteristische dieser Darstellungen besteht darin, daß Jesus gemäß dem Bericht des Evangelisten[5] die Augen des Blinden mit dem Finger der Rechten bestreicht. Eine Ausnahme macht das Relief der Türe von S. Sabina[6], auf dem das Wunder durch den Redegestus gewirkt wird. Die geschlossenen Augen und der Stab, dessen sich der Blinde bedient, bestimmen zwar den Gegenstand zur Genüge, reichten aber nicht hin, um irrtümliche Auslegungen ganz auszuschließen.



Fig. 375. Heilung des Blindgeborenen. Rossano.

Eine Erweiterung erhielt das Bild dadurch, daß der auf das Wunder folgende Akt, die Waschung „im Teiche Siloe", in die Komposition aufgenommen wurde. Dies muß in der Monumentalkunst sehr früh erfolgt sein; denn schon der Titulus des Prudentius setzt die Waschung voraus: . . . SILOAM VOCITANT SPVTIS VBI COLLITA CAECI | LVMINA SALVATOR IVSSIT DE FONTE LAVARI, . . . *man nennt (den Teich) Siloe, in dessen*

[1] Auf der Miniatur des *Gothaer Otto-Kodex* trägt der Geheilte einen Sack und hat der Teich die Form eines Brunnens; auf der von *Bremen* ist letzterer gar nicht angegeben.

[2] Ed. Kraus Taf. XXXV.

[3] Siehe Taf. 164, 1 und Fig. 128, S. 390.

[4] Vgl. meine *Katakombenmalereien* 54 220 ff; Garrucci, *Storia* II, Taf. 29, 3; VI, Taf. 443.

[5] *Io* 9, 6.

[6] Ed. Wiegand Taf. V.

Wasser die mit dem Speichel bestrichenen Augen der Erlöser dem Blinden zu waschen befiehlt[1]. Das älteste bis jetzt bekannte Beispiel einer solchen Darstellung bietet die Miniatur des *Codex Rossanensis* (Fig. 375)[2], auf welcher der Teich die Form eines viereckigen, bis an den Rand mit Wasser gefüllten Kastens hat. Diese prosaische Ausdrucksweise kann, nebenbei gesagt, unmöglich von einer römischen Vorlage stammen; auf dieser wäre der Teich vermutlich durch etwas Wasser auf dem Boden angedeutet gewesen. Dem Heiland folgen zwei Apostel, der bärtige Andreas und ein bartloser. Bei dem Waschen schauen acht Neugierige zu, wohl die von dem Evangelisten erwähnten „Nachbarn"[3]; drei von ihnen haben das Maforte über den Kopf gezogen, wodurch der Bartlose ein weibliches Aussehen erhält.

In einem kreuzförmigen Behälter wäscht sich der Blinde auf der Miniatur des *Pariser Gregor-Kodex*[4], auf welcher der Künstler zum Überfluß einen fliegenden Engel, der von der Höhe aus mit einem Stabe das Wasser berührt, hinzugemalt hat. Künstlerischer gestalteten das Detail der Miniaturist des *Codex Egberti*[5] und der Maler von S. Angelo: bei jenem erscheint ein durch einen Pfau gespeister Brunnen, der AQVEDVCTVS SILOAE, bei diesem eine Wanne, in die ein Tierkopf Wasser speit[6]. Den gleichen Brunnen setzt die Haltung des Geheilten auch auf dem Fresko der Georgskirche auf der Reichenau voraus[7]. Ähnlich, nur von etwas reicheren architektonischen Formen, ist derselbe auf dem Paliotto von Salerno (Fig. 376) und auf demjenigen von S. Ambrogio in Mailand[8]. Alle diese Darstellungen bewegen sich also wesentlich in dem gleichen Vorstellungskreis; überall handelt es sich um einen Brunnen. Dem römischen Geist mehr angepaßt ist das Mosaik von Monreale, welches den Teich als einen Fluß wiedergibt[9]. Hierin steht die Darstellung einzig da.



Fig. 376. Heilung des Blindgeborenen. Frauen am Grabe. Salerno.

Markus und Lukas erzählen von einem Blinden, der „am Wege saß und bettelte". Sein Name war Bartimäus. Als er hörte, daß Jesus vorüberging, „fing er an zu schreien und zu sagen: Jesu, Sohn Davids, erbarme dich meiner!" Die Apostel wollten ihn zum Schweigen bringen; „aber er schrie noch mehr", bis Christus ihn schließlich heilte[10]. Dieser Vorfall ist in einigen deutschen Handschriften vergegenwärtigt. Auf der Miniatur von Bremen sitzt links unter einem Baum der Blinde, in der linken Hand einen Tau-Stab haltend und die rechte zu Christus ausstreckend; er hat den Kopf zur Seite geneigt, die Augen fest geschlossen und die langen Haare wie eine weibliche Gestalt mit weißen

[1] *Dittoch.* 131 f: Migne *PL* 60, 105.
[2] Ed. Haseloff Taf. IX, S. 107 f; ed. Muñoz Taf. XI.
[3] *Io* 9, 8.
[4] Ed. Omont Taf. XLVI.
[5] Ed. Kraus Taf. XL.
[6] Auf der Miniatur des *Bremer Heinrich-Kodex* dient als Wasserspeier ein auf einer gewundenen Säule sitzender Hahn.
[7] Ed. Kraus Taf. X.
[8] D'Agincourt, *Storia dell' arte* Taf. XXVI A.
[9] Ed. Gravina Taf. 18 C.
[10] *Mk* 10, 46—52; *Lk* 18, 35—43.

Bändern umwunden. Der Heiland hat sich zu ihm gebeugt und macht den Redegestus, *verleiht* also *durch die Macht seines Wortes dem Blinden das Augenlicht,* wie es in der Überschrift heißt: HIC XPC VERBO DAT LVMEN CERNERE CAECO. Die Miniatur von Gotha gibt die Anordnung in umgekehrtem Sinne und zeigt neben dem hockenden Blinden den Knaben, der ihn zu führen pflegt und ihn jetzt auf die Nähe Jesu aufmerksam macht. Die Überschrift bezieht sich auch auf die daneben geschilderte Darstellung des kananäischen Weibes; wir drucken sie weiter unten (S. 823) ab[1].

Von Heilungen zweier Blinden berichtet der hl. Matthäus an zwei verschiedenen Stellen. Das eine Mal folgten die Blinden dem Heiland, laut um Erbarmen flehend, bis „nach Hause", wo er sie dann durch Berührung ihrer Augen heilte. Das zweite Mal waren es Blinde, die



Fig. 377. Heilung des Blinden. S. Marco.



Fig. 378. Der geheilte Blinde wäscht die Augen. S. Marco.

„am Wege saßen". Als sie „hörten, daß Jesus vorübergehe", schrien sie zu ihm, daß er ihre Augen öffnen möchte. Er „erbarmte sich über sie, berührte ihre Augen, und sogleich sahen sie und folgten ihm nach"[2]. Obgleich der Akt des Wunders bei beiden Heilungen der gleiche ist, kann man doch die Darstellungen auseinander halten. Die zweite Heilung sehen wir z. B. auf dem Mosaik von Monreale[3], wo die Blinden am Wege sitzend und Christus anrufend vergegenwärtigt sind. Die Überschrift gibt den erklärenden Teil des heiligen Textes wieder: IESVS ILLVMINAT · DVOS · CECOS · SECVS · VIA · | SEDENTES · ET · CLAMANTES · DNE · MISERERE · NRI, *Jesus macht zwei Blinde sehend, welche an der Straße sitzen und rufen: Herr, erbarme dich unser!*

Die erste Heilung findet sich auf einem Mosaik von S. Apollinare Nuovo[4]. Sie nähert sich in ihrer Form der Darstellungsart der Katakombenmalereien. Christus, von einem

[1] Der Miniator des *sog. Evangeliariums Kaiser Ottos III.* (ed. Leidinger I Taf. 31) fügte zu dem unter einem Doppelbogen sitzenden Blinden einige Zuschauer hinzu.

[2] *Mt* 9, 27—29; 20, 30—34.

[3] Ed. Gravina Taf. 19 D. Die Heilung der zwei am Wege sitzenden Blinden ist auch auf den Mosaiken der Moschee Kahrié in Konstantinopel dargestellt (Photographie von Sébah und Joaillier Nr 37).

[4] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 249, 4; Ricci, *Ravenna* 73 (nach guter Photographie).

Jünger begleitet, berührt mit dem Zeigefinger der rechten Hand das linke Auge des Blinden, der ihm zunächst steht und einen Stock in der Hand hat. Der andere Blinde hält sich am Mantel seines Gefährten; er hat die Augen ebenfalls fest geschlossen[1]. Ihre Bekleidung ist die des Mannes aus dem Volk[2].

Eine besondere Beachtung verdient schließlich die Darstellung des Wunders auf der Ziboriumssäule von S. Marco (Fig. 377)[3]. Dort lesen wir über der Szene die erklärende Inschrift: LVTVM FECIT DNS ET VNXIT OCVLOS CECI NATI, *Der Herr bereitete Lehm und bestrich damit die Augen des Blindgeborenen.* Von alledem sieht man jedoch auf dem Relief nichts; Christus macht mit der Rechten die Sprechgebärde, und der Blinde nähert sich, mit herabgelassener Rechten und in der Linken den Stab haltend. Sodann handelt es sich hier nicht um den einen Blindgeborenen, sondern um zwei Blinde. Der zweite hat ebenfalls den Stab und steht abgewendet da, als wenn er warten würde, bis die Reihe an ihn käme. Dieses Beispiel ist also wieder lehrreich: es zeigt, wie wenig manchmal die Tituli mit dem Gegenstand übereinstimmen, den sie erklären sollen. Daraus ergibt sich für den Interpreten die Pflicht, bei Inschriften von zerstörten Zyklen nicht jedes Wort auf die Wagschale zu legen. Manches Motiv mag in dem Titulus nur deshalb ausgedrückt sein, weil es in dem heiligen Text vorkommt.

Die Waschszene entspricht dagegen der Überschrift, da bloß einer am Brunnen steht (Fig. 378). Die Waschung ist bereits vorüber; der Geheilte hat die Augen weit geöffnet und den Stock weggeworfen. Der Brunnen erinnert in seiner kunstvollen Form an den des Paliottos von Salerno.

§ 27. Heilung der Hämorrhoissa.

Die Heilung der Hämorrhoissa wurde zum erstenmal in der Passionskrypta der Katakombe des Prätextat, also schon in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts, gemalt. Die vier übrigen sepulkralen Darstellungen gehören sämtlich der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus an. Drei stammen aus dem 3., eine aus dem 4. Jahrhundert[4]. Von jenen ist eine noch nicht veröffentlicht; sie wurde vor kurzem (im Jahre 1914) in ihrer ursprünglichen Farbenfrische entdeckt (Fig. 379). Die fünf Malereien gleichen sich im wesentlichen, weil die



Fig. 379. Heilung der Hämorrhoissa.
Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus.

[1] Hierin ist Garruccis Kopie irreführend, da auf derselben der zweite Blinde die Augen offen hat.

[2] Auf der nicht viel jüngeren Miniatur des *Kodex von Sinope* (bei Omont a. a. O. Taf. B) vollzieht Christus die Heilung ähnlich, aber unmotiviert stürmisch. Es folgen ihm ein Jünger und drei Männer aus dem Volk. Die Blinden stützen sich beide auf den Stock, an dem sie besonders kenntlich sind, und halten den Heiland beim Mantel fest; der eine trägt ein kleines Körbchen am Arm — ein für eine monumentale Darstellung zu kleinliches Detail.

[3] Venturi, *Storia* I 250 ff.

[4] Vgl. meine *Katakombenmalereien* 216 f.

Komposition dem biblischen Wortlaut gemäß entworfen wurde: die Frau hat sich auf ein oder beide Knie geworfen und berührt mit der Rechten „den Saum des Kleides" Christi; dieser ist ausschreitend und, mit einer Ausnahme, nach der Frau sich umwendend aufgefaßt. Die Ausnahme bietet das jüngste Bild, auf welchem der Heiland das Wunder, „ohne sich umzuwenden", wirkt[1]. So beschaffen war auch die von Choricius gesehene Malerei; denn Christus heilte die Frau *μηδὲ μεταστραφείς*.

Die Darstellung der Hämorrhoissa ist zweifelsohne frühzeitig in die römische Monumentalkunst übergegangen. Es hat sich aber kein einziges Beispiel erhalten. Von derjenigen des ambrosianischen Zyklus werden wir auf S. 830 den Titulus bringen. Die Möglichkeit daß sie in S. Giovanni abgebildet war, wurde schon oben ausgesprochen. Ebenso scheint sie in S. Angelo vorhanden gewesen zu sein. Nach Ciampinis Vorgehen hat man die Szene auch auf einem Mosaik in S. Apollinare Nuovo vermutet, während dort in Wirklichkeit die Kananäerin dargestellt ist. Sie fehlt auch in den Zyklen des Papstes Johannes VII., der Kirchen von S. Urbano, S. Pietro in Ferentillo und des Altarvorsatzes von Salerno. Wir sehen sie dagegen auf der Ziboriumssäule von S. Marco (Fig. 380)[2], wo man sie mit einer auf die Kananäerin bezüglichen Überschrift ausgestattet hat. Wir sehen sie auch auf den Mosaiken von Monreale[3]. Der Mosaizist scheint den Hauptnachdruck auf das „viele Volk", die „turba multa"[4], gelegt zu haben; denn eine große Menge Juden und viele Apostel begleiten den Herrn. Die Kranke hat dem Gefolge gegenüber eine zwerghafte Gestalt; sie berührt den abfliegenden Zipfel des Palliums. Die Überschrift erzählt mit umständlicher Breite das Wunder, wogegen die von St. Gallen trefflich und in bündiger Kürze den Vorgang charakterisiert: FVRATVR MVLIER SACRA DE VESTE SALVTEM, *Es erstiehlt sich das Weib von dem heiligen Kleid die Genesung*[5].



Fig. 380. Heilung der Hämorrhoissa. S. Marco.

Auf der Miniatur des *Gothaer Otto-Kodex* ist die Heilung mit der Auferweckung des Jünglings von Naim in einer Zone vereinigt. Der Heiland, von einer sich drängenden Menge begleitet, sieht sich nach der Kranken um, welche tief zur Erde gebückt den Saum seiner Tunika berührt. In der Inschrift werden beide Wunder kurz erwähnt: SANGVINIS HANC FLVXV SOLVIT HVNC MORTIS AB ICTV.

Der Miniaturist des *Codex aureus vom Eskorial* hat die Hämorrhoissa zwar richtig mit der Auferweckung der Tochter des Jairus zusammengestellt[6], aber Christus beschäftigt sich

[1] A. a. O. Taf. 130. [2] Venturi, *Storia* I 257.
[3] Ed. Gravina Taf. 19 B; Alinari Nr 33 266.
[4] *Mk* 5, 24.
[5] Ed. J. v. Schlosser 328.
[6] So auch das *sog. Evangeliarium Kaiser Ottos III.*, ed. Leidinger I Taf. 22.

nicht mit ihr, noch nimmt die Überschrift irgendwie Bezug auf sie. Die Haltung der Kranken gleicht derjenigen der Gothaer Miniatur.

§ 28. Auferweckung der Tochter des Jairus.

Jesus heilte die Hämorrhoissa, als er auf dem Wege zum Synagogenvorsteher Jairus war, um dessen Töchterlein zum Leben zu erwecken. Von dieser Szene haben wir in der Katakombenmalerei nur ein einziges[1], in der Sarkophagskulptur zwei Beispiele[2], die den Vorgang entsprechend der Erzählung der Evangelisten[3], daher in übereinstimmender Weise schildern: Christus faßt mit der Rechten die Hand des Mädchens, und dieses hat sich auf dem Bett mit dem Oberkörper erhoben. So vollzieht sich das Wunder auch auf der Elfenbeinkassette von Brescia[4], wo neben dem Bett vier Klageweiber (praeficae, *γυναῖκες ὀλοφυρόμεναι*) mit aufgelösten Haaren stehen. Diese waren in der klassischen Kunst zu einer Totenfeier so unumgänglich notwendig, daß der Schnitzer sie auch hier abgebildet hat. Choricius erwähnt sie, nebenbei gesagt, auf dem Bilde der Auferweckung des Sohnes der Witwe zu Naim.

In der Monumentalkunst sind uns zwei Beispiele der Auferweckungsszene gerettet: das Mosaik von Monreale[5] und die Malerei der Georgskirche von Oberzell[6]. Wie es schon im Altertum geschah[7], hielten sich beide Künstler an die in den Evangelien gebotene Reihenfolge; denn bei jenem kommt die Auferweckung der Tochter des Jairus unmittelbar auf die Heilung der Hämorrhoissa, und dieser hat beide Szenen in einem Felde vereinigt[8]. Das Mosaik bietet die Eigentümlichkeit dar, daß der Heiland mit der Linken die Verstorbene bei der Hand gefaßt hat und mit der Rechten den Redegestus macht. Von der hinter dem Totenbett aufgestellten Menge dürften die beiden Personen im Vordergrund die Eltern der Auferweckten sein. Auf der Malerei von Oberzell sind sie die einzigen, welche nebst einigen Aposteln dem Wunder beiwohnen. Christus wirkt es durch die Macht seines Wortes, ohne die Verstorbene zu berühren. Dieses ist auch in der Unterschrift ausgedrückt[9]: IVBEt dOrmIENTEm VOLO SVRGE PVELLA MODO. Die Tatsache, daß das Bild in der Georgskirche gemalt war, läßt vermuten, daß es auch in dem Zyklus von S. Angelo nicht gefehlt hat.

Der Miniaturist des *Codex aureus* hat der Auferweckung zwei nebeneinander gestellte Szenen gewidmet. In der ersten schildert er, wie Jairus dem von Petrus und einem bartlosen Apostel begleiteten Herrn die Bitte vorträgt; in der zweiten, welche im Innern des Hauses vor sich geht, ergreift Christus die Hand der bereits zum Leben Wiedererwachten: links von ihm steht der Vater, rechts die Mutter, welche mit ihrem weiß umsäumten Kopftuch

[1] Vgl. meinen *Zyklus christologischer Gemälde* Taf. VII, 3.
[2] Garrucci, *Storia* V, Taf. 316, 3; 376, 4; Le Blant, *Sarcophages d'Arles* Tafel XVII.
[3] *Mt* 9, 25; *Mk* 5, 41 f; *Lk* 8, 54 f.
[4] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 442.
[5] Ed. Gravina Taf. 19 B; Alinari Nr 33 267.
[6] Ed. Kraus Taf. IV.
[7] Garrucci, *Storia* V, Taf. 316, 3; VI, Taf. 439, 1.
[8] Auf der Miniatur des *Pariser Gregor-Kodex* (ed. Omont Taf. XXXIII) geschah die Vereinigung auf Kosten der Szene der Auferweckung; denn Christus, der nur einmal abgebildet ist, schenkt seine Aufmerksamkeit bloß der Hämorrhoissa und läßt den Synagogenvorsteher mit den um die Verstorbene Versammelten unbeachtet. Umgekehrt nimmt er auf der Miniatur des *Codex aureus*, wie wir gesehen haben, keine Notiz von der Blutflüssigen.
[9] Kraus a. a. O. 9.

ganz das Aussehen einer Nonne hat. Die Inschrift erklärt beide Vorgänge: ROGAVIT IHESVM QVIDAM PRINCEPS VT SVSCITARET FILIAM EIVS · | ET IPSE INTRAVIT · ET TENVIT MANVM PVELLAE ET SVRREXIT, *Es bat Jesus ein Vorsteher, daß er seine Tochter auferwecken möchte. Und dieser trat ein, ergriff die Tochter bei der Hand, und sie stand auf.*

§ 29. Auferweckung des Jünglings von Naim.

Wie schon andere bemerkt haben, gehört die Auferweckung des Jünglings von Naim „zu den seltensten Darstellungen der altchristlichen Kunst“[1]. In der Malerei der Katakomben ist sie bis jetzt unbekannt; und in der Sarkophagskulptur läßt sie sich mit Sicherheit nur in zwei Fällen nachweisen: auf einem Sarkophag des Lateranmuseums und auf einem, der von Rom nach Leiden geschafft wurde[2]. Auf beiden liegt der Tote in einem Sarkophag und streckt die Witwe ihre Hände flehentlich zum Heiland aus, der durch Berührung mit dem Stabe das Wunder vollzieht. Die Gestalt der Witwe bestimmt allein die Darstellung; wo sie fehlt, haben wir es mit einer Auferweckung im allgemeinen zu tun.

Die Komposition wurde also bereits im 4. Jahrhundert entworfen. Zwei Jahrhunderte später findet sie sich in dem auf ältere Vorlagen zurückgehenden Zyklus des *Kodex* des *Corpus Christi College*[3]. Die Miniatur zeigt die Darstellung in einer sehr abgekürzten Form: Man sieht ein Tor, aus dem einer von den Trägern der Bahre herausgetreten ist; auf ihr liegt der mit einer Tunika bekleidete Verstorbene, von dem man nur den Oberkörper sieht. Neben dem Träger steht Christus, der seine Rechte nach der Bahre ausgestreckt hat. Im Hintergrund der gewohnte Begleiter des Herrn. Trotz der Knappheit der Ausdrucksmittel ist das Bild verständlich genug, so daß man zu seiner Erklärung der Beischrift: ECCE DEFVNCTVS EFFER, *Siehe, da trug man einen Toten hinaus*[4], nicht bedarf. Ungleich reicher, aber weniger bestimmt ist das Mosaik von Monreale[5]. Der Verstorbene liegt auf einem Bett, nicht auf der Bahre, und könnte wegen seiner Gewandung für ein Mädchen gehalten werden. Aus der Menge ragt die Witwe heraus, welche die unverhüllten Hände bittend ausstreckt. Christus spricht die zum Leben erweckenden Worte und faßt den Verstorbenen bei der Hand.

Sehr bestimmt und klar ist dagegen wieder die Malerei der Georgskirche von Oberzell[6]. Wir sehen das Tor der Stadt Naim, aus welchem vier Träger mit dem auf der Bahre liegenden Verstorbenen herausgetreten und vor dem Herrn stehen geblieben sind. Dieser ist in Begleitung seiner Jünger von der entgegengesetzten Seite gekommen; er erhebt die

[1] Kraus ebd. gegen Garrucci, der ein öfteres Vorkommen der Szene annimmt, ohne es jedoch zu begründen (*Storia* I 381).

[2] Garrucci, *Storia* V, Taf. 316, 1; 319, 4. Den letzteren Sarkophag veröffentlichte ich in photographischer Abbildung in meinen *Beiträgen zur christlichen Archäologie*, in *Römische Quartalschrift* 1906, Taf. II.

[3] Oben Fig. 354, S. 787; Bond und Thomson Taf. 44; Garrucci, *Storia* III, Taf. 141, 1.

[4] *Lk* 7, 12.

[5] Ed. Gravina Taf. 19 B; Alinari Nr 33 266.

[6] Ed. Kraus Taf. V. Wenn man von den Gebäulichkeiten im Hintergrund absieht, so gleicht diese Malerei vollständig derjenigen von Goldbach (ed. Künstle Taf. II, S. 43 ff). In dem Zyklus von St. Gallen hatte das Bild die Inschrift: VNICVS EN VIDVAE REDIVIVVS REDDITVR ORBAE (ed. J. v. Schlosser 328). Von Miniaturen erwähnen wir die des *sog. Evangeliariums Kaiser Ottos III.*, ed. Leidinger I Taf. 36.

Rechte im Reden und schaut auf die Witwe herab, welche vor ihm kniet. Die Worte: „Jüngling, ich sage dir, stehe auf!“[1] sind schon gesprochen; denn der Verstorbene hat sich auf der Bahre halb aufgerichtet und streckt die Hände zu Christus aus. Die der Bahre folgende Menge ist bloß durch einen Mann angedeutet. In der Haltung Christi, der Witwe und des Verstorbenen hat die Malerei eine große Ähnlichkeit mit dem Relief von Salerno (Fig. 350, S. 780). Das übrige ist verschieden. Man sieht auf dem Elfenbein nur zwei Träger mit der Bahre außerhalb des Tores, und Christus hat bloß einen Begleiter, während hinter der Bahre sich das Volk herandrängt, vertreten durch einen Mann, ein Mädchen, zwei verschleierte Frauen, die alle vor freudiger Verwunderung die Hand erheben, und ein Klageweib, das sich die Haare ausrauft.

Wie bemerkt, erwähnt auch Choricius die *γυναῖκες ὀλοφυρόμεναι* auf der von ihm gesehenen Malerei. Er fügt hinzu, daß dieselben nach vollbrachtem Wunder zu dem Schauspiel herbeiliefen und ihre Freude kundgaben. Augenscheinlich hat der Rhetor die an dem Leichenzug beteiligten Frauen mit Klageweibern verwechselt; denn eine Gestalt kann nicht zugleich weinen und jubeln, Freude und Trauer ausdrücken. Auf jener Malerei waren, wie auf dem Relief, sowohl die praeficae als auch Frauen zu sehen, die den Gestus des Staunens oder der Freude machten.

§ 30. Heilung der Schwiegermutter des hl. Petrus.

Unter den wunderbaren Heilungen, die Choricius in seiner Heimatskirche gemalt sah, nennt er an erster Stelle diejenige der Schwiegermutter des hl. Petrus. Der Herr heilte sie, „indem er ihr bloß die Hand reichte“, *τὴν χεῖρα μόνον ὀρέγων*. Das entspricht übrigens den Worten zweier Evangelisten, denen zufolge Christus die Kranke dadurch heilte, daß „er sie bei der Hand nahm“[2]. Eine Darstellung des Vorgangs sehen wir auf der Miniatur des *Pariser Gregor-Kodex*, auf der die Szene sich aus den drei Hauptpersonen: aus Christus, der Schwiegermutter (Η ΠΕΝΘΕΡΑ ΠΕΤΡΟΥ) und dem Schwiegersohn Petrus, zusammensetzt[3]. Die Kranke liegt auf dem Bett, halb aufgerichtet und in eine Decke gehüllt. Der Heiland hat sie bei der Hand gefaßt und schaut ihr ins Gesicht. Das Bild hatte demnach in der Fassung des Wunders eine Ähnlichkeit mit der Auferweckung der Tochter des Jairus. Um beide Szenen voneinander zu unterscheiden, läßt der Mosaizist von Monreale Christus die Heilung durch den Sprechgestus vornehmen[4]. Sehr gut ist ihm die Schilderung der Kranken gelungen, welche mit abgewendetem Gesicht dem Herrn ihr Leid zu klagen scheint. Neben dem Heiland steht Petrus und im Hintergrund weitere Apostel. Hinter der Kranken sieht man in einer Türöffnung eine Magd, welche den Vorhang zurückgezogen hat, um besser zuschauen zu können.

Auf der Miniatur von Gotha hat Christus die Rechte zu der Kranken ausgestreckt. Da diese den nämlichen Gestus macht und die zwei Zuschauer beide Hände bittend ausstrecken,

[1] *Lk* 7, 14. [2] *Mt* 8, 14; *Mk* 1, 31. [3] Ed. Omont Taf. XXXVI. [4] Ed. Gravina Taf. 19 B; Alinari Nr 33 267.

so ist der Eindruck des Bildes sehr einförmig[1]. Die Überschrift, welche auch die nebenan gemalte Heilung des Gichtbrüchigen berücksichtigt, ist insofern von Interesse, als sie die Handgebärde der Zuschauer erklärt und bei der Nachbarszene den mit dem Bett fortgehenden Geheilten erwähnt, der nicht abgebildet ist: HIC SANATVS ABIT PLEBS HIC PRO FEBRE ROGAVIT, *Dieser geht geheilt von dannen, und hier bittet die Volksmenge um Heilung des Fiebers.*

In der sepulkralen Kunst wurde die Heilung nicht dargestellt; sie fehlt auch bis jetzt in der älteren monumentalen, obgleich es bei der Wichtigkeit des Apostelfürsten nicht zweifelhaft sein kann, daß sie spätestens für den musivischen Zyklus der vatikanischen Basilika geschaffen wurde.

§ 31. Heilung des Sohnes des Regulus.

Auf der Miniatur, welche in dem *Pariser Gregor-Kodex* die Heilung der Schwiegermutter Petri bringt, ist auch eine Szene vorgeführt, welche man bisher allgemein für die „Heilung der Tochter des Jairus“[2] gehalten hat. Ein Irrtum schien ausgeschlossen zu sein; denn der Miniaturist selbst, der doch darüber zu entscheiden hatte, schrieb über dem Kopf des Mannes, der dem Heiland die Bitte vorträgt, Ο ΑΡΧΙCΥΝΑΓΩ|ΓΟC, und über der auf dem Krankenbett ruhenden Gestalt Η ΘΥΓΑΤΗΡ ΤΟΥ|ΑΡΧΙCΥΝΑΓΩΓΟΥ. Und doch liegt ein Irrtum vor. Der vermeintliche Synagogenvorsteher hat römische Feldherrntracht und das Diadem, ist also ein König; und seine „Tochter“ ist ein Jüngling. Wir haben es also mit der von dem hl. Johannes erzählten Heilung des Sohnes des Regulus[3] zu tun. Diesem Wunder sind auf der Säule von S. Marco zwei Bilder gewidmet. Auf dem ersten (Fig. 381) erscheint der an seiner Tracht, zumal dem Diadem, kenntliche „König“ mit verhüllter Linken und mit einer Bittschrift, dem „libellus precum“ in der Rechten[4]. Der Heiland, an den die Bitte gerichtet ist, steht mit heruntergelassenen und ausgebreiteten Armen da, gleichsam die Bedürftigen zu sich einladend. Die Auffassung des Bittstellers ist sonderbar, aber antik und unterliegt keinem Zweifel, da sie die Überschrift führt: REGVLVS ORAT PRO FILIO. Auf dem zweiten Bilde (Fig. 382) ist der Regulus mit vorgestreckten und verhüllten Händen zu Christus gewendet, um ihm seine Ehrfurcht zu bezeigen; es folgt ihm ein Hauptmann in voller kriegerischer Tracht und Ausrüstung. Die Überschrift sagt nur, daß es sich *nochmals um den Regulus handelt:* ITEM DE REGVLO.



Fig. 381. Bitte des Regulus um Heilung des Sohnes. S. Marco.

[1] Die Miniatur des *sog. Evangeliariums Kaiser Ottos III.* (ed. Leidinger I Taf. 35) bietet nichts Besonderes.

[2] Ed. Omont Taf. XXXVI, S. 22.

[3] *Io* 4, 46 ff.

[4] Von den Interpreten bisher unbeachtet gelassen.

Die Darstellung der wunderbaren Heilung des Sohnes des Regulus ist sehr selten[1]. Ich kenne davon nur noch die Miniatur des *Codex aureus vom Eskorial.* Sie schildert das Wunder in zwei Szenen. In der linken trägt der Regulus seine Bitte vor, und rechts erfährt er von den Dienern die Genesung seines Sohnes, der im Innern des Hauses auf einer Matratze liegt. Der „König" ist zwar reich gekleidet, hat aber kein besonderes Kennzeichen; denn der Stab, den er trägt, kann nicht das Zepter bedeuten, da auch ein Diener einen solchen hat. Die Inschrift erzählt den Vorgang mit den Worten des Evangelisten[2]: QVIDAM REGVLVS ROGAVIT IESVM VT DESCENDERET ET SANARET FILIVM EIVS · DIXIT EI IHESVS · VADE FILIVS TVVS VIVIT, *Ein Königlein bat Jesus, daß er hinabkomme und seinen Sohn heile ... Jesus sagte zu ihm: Geh hin, dein Sohn lebt.*

Choricius erwähnt die Heilung in dem von ihm gesehenen Zyklus nicht. Sie wird aber in dem *Malerbuch vom Berge Athos,* wenngleich in etwas verschiedener Form aufgeführt: „Eine Stadt, und Christus segnet. Und hinter ihm sind die Apostel und vor ihm ein Mann mit einer gefütterten Mütze und mit glänzenden Gewändern, der ihn anruft. Und hinter dem Mann sind drei Soldaten, welche auf ihn schauen und hinter sich einen großen Palast zeigen, worin ein Bett ist, und auf demselben liegt ein Jüngling, der seinen Gürtel hält."[3] Auf den beiden Miniaturen fehlt die Stadt, und der Regulus ist einmal allein, und das andere Mal hat er vier Soldaten in seiner Begleitung, von denen keiner hinter sich zeigt; von dem Palast ferner ist nur eine durchbrochene Wand gemalt, durch welche man auf das Krankenlager sieht. Der Kranke hat auf der griechischen Miniatur als Sohn eines Regulus, wie König Ezechias auf dem Bild in S. Maria Antiqua (Taf. 178), einen Diener hinter sich, der ihm mit einem Wedel Kühlung zufächelt. Uns interessiert an dieser Miniatur auch der oben erwähnte Irrtum des Künstlers, weil er aufs neue zeigt, mit welcher Oberflächlichkeit man bei der Anbringung von erklärenden Beischriften zu verfahren pflegte.



Fig. 382. Der Regulus den Herrn verehrend. S. Marco.

§ 32. Bitte des Hauptmanns.

Auf den Sarkophagskulpturen begegnet man öfters der Gestalt eines Soldaten, der in demütiger Haltung und mit ehrfurchtsvoll verhüllten Händen vor dem Heiland steht: es ist der Hauptmann, der die Bitte um Heilung seines Knechtes vorträgt. Eine der ältesten Darstellungen dieser Szene sahen wir auf den Kuppelmosaiken im Mausoleum der

[1] Von der Miniatur der Äbtissin Herrad von Landsperg (*Hortus deliciarum* ed. Straub und Keller Taf. XXX bis) wurde von dem Kopisten leider nur der in einem Prachtbett ruhende Kranke mit der Überschrift *Filius reguli Capharnaum* abgezeichnet.

[2] *Io* 4, 47 53.

[3] Ed. Didron 168; ed. Schäfer 182.

Konstantina[1]; sie war dort, wie auf den Skulpturen, auf die beiden Hauptpersonen beschränkt. Choricius erwähnt sie unter den von ihm gesehenen, erzählt aber nur den geschichtlichen Vorgang, ohne ein beschreibendes Wort über ihre Form hinzuzufügen.

Als man sich in der späteren Zeit mit der lakonischen Darstellungsart der Katakomben nicht mehr begnügte, scheint die Szene weniger in Gebrauch gewesen zu sein. Sie fehlt in dem an neutestamentlichen Bildern so reichen *Pariser Homilienkodex*, in dem Zyklus von St. Gallen und auf dem Altarvorsatz von Salerno. Der Grund liegt wohl in der Schwierigkeit, die Bitte und ihre Erfüllung in einem Bilde zu vereinigen. Der Miniaturist der *Bremer Handschrift des Königs Heinrich* brachte es mit einiger Naivität fertig, indem er zur Illustrierung der biblischen Worte: „. . . mein Knecht liegt zu Hause gichtbrüchig . . .“[2] neben dem Hauptmann ein Haus und davor den auf einer Matratze liegenden Knecht malte. Ähnlich verfuhr der Mosaizist von Monreale[3]. Rechts sieht man die Begegnung des Hauptmanns mit dem von seinen Jüngern begleiteten Herrn und links den Kranken, der sich auf seinem Lager vor Schmerzen windet. Er wird in der Überschrift nicht als „Knecht“, sondern als „Sohn“ ausgegeben: DN̄E · FILIVS · MEVS · IACET IN · LECTO · PARALITICVS · ET · MALE · TORQVETVR, *Herr, mein Sohn liegt gichtbrüchig zu Bett und leidet große Qual.* Die Gestalt des Hauptmannes ist weder auf der Miniatur noch auf dem Mosaik gelungen. Dort steht er mit breit gestellten Beinen und in nachlässiger Haltung vor dem Heiland, welcher mit abgewendetem Kopf, um nicht auf den Kranken sehen zu müssen, mit der erhobenen Rechten den Redegestus macht[4]. Auf dem Mosaik hat der Hauptmann so wenig Militärisches an sich, daß er, wenn man die Spange seines Mantels in die Mitte der Brust rücken würde, ganz gut als jüdischer Priester gelten könnte. Beide Monumente haben augenscheinlich alle Fühlung mit den altchristlichen Darstellungen verloren. Mit Hilfe des Mosaiks läßt sich vielleicht das „sehr verdorbene Bild“ erklären, welches in S. Angelo zwischen denen der Doppeldrachme und des Scherfleins der Witwe gemalt ist[5]. Die veröffentlichte Photographie zeigt rechts einen auf dem Bett liegenden Mann, der eine große Ähnlichkeit mit dem Knecht des Mosaiks hat. Vor ihm scheint einer zu sitzen und ihm Gesellschaft zu leisten. Links von dem Kranken steht, wie in Monreale, ein Haus und daneben ein Mann in bittender Haltung. Links zu äußerst müßte also der Heiland gemalt sein; dort ist aber das Fresko so zerstört, daß die Umrisse seiner Gestalt sich auf der Photographie nicht mehr erkennen lassen.

§ 33. Bitte des kananäischen Weibes.

Eine der soeben besprochenen Szene ähnliche Entwickelung erfuhr in der Kunst die Bitte der kananäischen Frau, die eine „von einem bösen Geiste arg geplagte Tochter“

[1] Siehe oben S. 308. [2] *Mt* 8, 6. [3] Ed. Gravina Taf. 19 E.
[4] Die Inschrift schildert kurz den Inhalt der Malerei: SERVVM CREDENTIS HIC CVRAT CENTVRIONIS.
[5] Kraus (*S. Angelo* 93) vermutet darin „Christus das Kind segnend“. Dobbert (*Zur byzantinischen Frage* 136) hat seinerseits auf eine Deutung verzichtet.

hatte und den Herrn in der bekannten aufdringlichen Weise um Heilung derselben bat. Als Christus ihren starken Glauben sah, machte er die Tochter gesund[1]. In beiden Fällen handelt es sich also um eine Heilung aus der Ferne. Wie bei dem Hauptmann, so wurde auch bei dem Weibe zunächst nur die Bitte zum Ausdruck gebracht. Die Komposition dürfte schon im 4. Jahrhundert entworfen worden sein. Eine sichere Darstellung findet sich aber erst auf dem Mosaik von S. Apollinare Nuovo[2], das man bis jetzt sonderbarerweise entweder als „Heilung der Hämorrhoissa"[3] oder als „Lossprechung der Ehebrecherin"[4] erklärt hat. Wir sehen darauf rechts eine Gruppe Juden, links Christus mit seinem Begleiter und in der Mitte das Weib zu den Füßen des Herrn und mit verhüllten, zum Gestus des Flehens ausgestreckten Händen. Die Fassung dieser Gestalt entspricht also den Worten: „Sie aber kam, betete ihn an und sprach: Herr, hilf mir!"[5]

In nur wenig veränderter Form kehrt die Szene auf der Malerei von S. Angelo wieder[6]. Dort ist Christus nur von Aposteln umgeben und spielt sich die Szene vor dem Tore einer Stadt ab. Von der Inschrift ist noch das Ende zu entziffern: . . . VOCANS MATER ADORAT. Das erste Wort spielt auf das Nachrufen der Frau an, was den Aposteln so lästig war, daß sie den Herrn baten, sie zu „entlassen"[7]. Beides stellte der Miniaturist des *Codex aureus des Eskorial* in zwei nur wenig voneinander verschiedenen Gruppen dar: in der ersten schreitet der Heiland in Begleitung von zwei Aposteln nach rechts und wird von der stehenden, aber etwas gebückten Kananäerin um Heilung der Tochter angefleht, welch letztere wie der Knecht des Hauptmanns auf der Bremer Miniatur neben dem Hause liegt. In der zweiten Gruppe macht der eine Apostel Christus auf das Weib aufmerksam. Dieser hat sich nach der Kananäerin umgewendet, rühmt ihren Glauben und erfüllt ihr die Bitte, wie die dem Evangelisten entlehnte Inschrift[8] sagt. Die Miniatur von Gotha ist ähnlich, aber einfacher; es fehlen in der ersten Szene das Haus und die Kranke, und in der zweiten die Apostel. Die Überschrift bezieht sich auch auf die daneben dargestellte Blindenheilung: CONDONAT LVCEM NATAM SANAT CHANANEAE, *Er schenkt (dem Blinden) das Augenlicht und heilt die Tochter der Kananäerin.*

Der Mosaizist von Monreale fügte der Bitte die Erhörung hinzu[9]. In dem Hause daneben sieht man, wie der „böse Geist" die auf dem Bett liegende Kranke verläßt, indem er in Gestalt eines nackten und geflügelten Männchens aus ihrem Munde fährt. Die Bitte selbst ist auf dem Mosaik ausdrucksloser; die MVLIER CANANEA steht mit ausgebreiteten Armen da, nimmt also eine Haltung ein, die ihrer bedrängten Lage wenig entspricht. Man

[1] *Mt* 15, 22—28.

[2] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 249, 3.

[3] Ciampini, *Vetera monimenta* II 98; Venturi, *Storia* I 292 Anm. 1; Ricci, *Ravenna* 73, Fig. 65.

[4] Garrucci a. a. O. 57; Dobbert a. a. O. 143 f; J. P. Richter, *Die Mosaiken von Ravenna* 46 f; Kurt, *Die Mosaiken der christlichen Ära* I: *Die Mosaiken von Ravenna* 146.

[5] *Mt* 15, 25.

[6] Von Kraus (a. a. O. 89) als „Christus mit der Mutter der Zebedaiden" erklärt. Richtig hat die Szene Dobbert gedeutet, a. a. O. 147.

[7] *Mt* 15, 23.

[8] *Mt* 15, 28.

[9] Ed. Gravina Taf. 19 A.

kann sich deshalb zur Erklärung der von uns als Kananäerin gedeuteten Gestalt weder auf das Mosaik noch auf die beiden Miniaturen berufen[1]. Eine Bestätigung unserer Deutung finden wir dagegen in der Skulptur der Ziboriumssäule von S. Marco[2], auf welcher über der fraglichen Gestalt die Inschrift: SANAT FILIAm CHANANEE, *(Jesus) heilt die Tochter der Kananäerin,* eingemeißelt ist (Fig. 383). Aus der Inschrift: ORAT CHANANEA, *Es bittet die Kananäerin,* welche irrtümlicherweise über der Heilung der Hämorrhoissa steht[3], erfahren wir, daß auf dem für die Ziboriumssäule kopierten Original die Geschichte des kananäischen Weibes zwei Bilder umfaßte: die von der Mutter vorgetragene Bitte und die Heilung der Tochter. Der Steinmetz hat die Darstellung, wie es scheint, nicht verstanden, da er die Hämorrhoissa hineinzog und die Überschriften nicht an die richtigen Stellen setzte oder ganz unterdrückte. Auch die Hintergründe sind verwechselt: hinter der Hämorrhoissa, deren Heilung auf offener Straße stattfand, steht das Haus der Kananäerin, über welchem die kranke Tochter liegt, und hinter der bittenden Mutter steht eine verhüllte Frau, durch welche der ursprüngliche Künstler die zur Hämorrhoissa gehörige Menge andeuten wollte.



Fig. 383. Heilung der Tochter der Kananäerin. S. Marco.

§ 34. Heilung des Besessenen.

Die Evangelisten Markus und Lukas berichten von der Heilung eines Besessenen[4], welche schon in der Malerei der Katakomben, allerdings nur einmal, nachweisbar ist[5]. In der Monumentalkunst sind es wieder die Mosaiken von S. Apollinare Nuovo, welche das älteste erhaltene Beispiel bieten[6]. Die Komposition ist sehr einfach. Christus, von einem Apostel begleitet, streckt seine Rechte gegen den Besessenen aus, welcher vor ihm kniet und die Gebärde des Flehens macht. Im Hintergrunde erhebt sich ein Berg mit dem Eingang zu den Gräbern, der Wohnung des Besessenen, welche auf den Miniaturen des *Pariser Homilienkodex*[7] und der *Ottonischen Handschrift in Aachen*[8] in buchstäblicher Anlehnung an den biblischen Text durch zwei geschlossene Sarkophage angedeutet ist. Rechts daneben befindet sich das Meer und darin die aus drei Schweinen bestehende Herde, in welche die „unreinen Geister" gefahren sind.

Auf der Katakombenmalerei ist der Besessene gemäß den Worten des hl. Lukas völlig unbekleidet, auf dem Mosaik trägt er eine kurze, gegürtete Tunika. Die Ketten, mit denen

[1] Das gleiche gilt von den Miniaturen des *Egbert-* und des *Bremer Otto-Kodex* (ed. Kraus Taff. XXXIII f und Beissel a. a. O. 23).

[2] Venturi, *Storia* I 256 f.

[3] Siehe oben Fig. 380, S. 816.

[4] *Mk* 5, 1—17; *Lk* 8, 27—39.

[5] Vgl. meine *Katakombenmalereien* Taf. 246, S. 223 f.

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

[7] Ed. Omont Taf. XXXVI.

[8] Ed. Beissel Taf. XIV.

er gefesselt war, sind weder auf der Malerei noch auf dem Mosaik angedeutet; wir sehen sie aber unter anderm auf den etwas späteren Elfenbeinreliefs[1]. Es fand sie auch Choricius auf der Malerei seiner Heimatskirche; er begründet sie durch den Hinweis auf den gefährlichen Zustand des Besessenen, welcher drohend um sich blickte, *ἐξεστηκὸς περισκοπῶν ὅτῳ κακόν τι προστρίψεται.* Der Rhetor hebt noch hervor, daß der böse Geist den Unglücklichen bereits verlassen hatte. Das eine Elfenbein ist doppelt interessant, weil es hinter dem Kopf des Besessenen einen Dämon in Gestalt eines nackten, die Arme ausbreitenden Männchens zeigt.

Die „Legion" der Geister wurde erst auf späteren Monumenten durch vier kleine beflügelte und unbeflügelte Dämonen dargestellt, nämlich auf den Miniaturen des *Codex Egberti*[2], der *Otto-Handschriften von Aachen* und *München*[3] und der Malerei der Georgskirche von Oberzell[4], wo überall hierin eine große Übereinstimmung herrscht: ein Dämon entfährt dem Munde des Besessenen und drei reiten auf Schweinen, die sich in wilder Flucht in das Meer stürzen. Diese Künstler haben auch weder die „Stadt der Gerasener" noch die „Hirten" vergessen[5], welche bei dem Anblick der Austreibung der „unreinen Geister" „davon flohen und es in der Stadt und auf dem Lande verkündeten"[6].

In S. Giovanni und auf dem Salerner Altarvorsatz fehlt die Heilung des Besessenen. Die Malerei von S. Angelo ist fast ganz zerstört. Man erkennt noch Christus mit zwei Jüngern und vor ihm den laufenden Kranken, der nur mit dem Perizoma bekleidet ist[7]. Die Szene war auch in dem Zyklus von St. Gallen vertreten, dessen Inschrift die beiden Momente, wie die Geister aus den Besessenen getrieben werden, und wie sie sich mit Christi Erlaubnis in die Schweineherde flüchten, umfaßt: SPIRITIBVS DIRIS HOMINVM DE CORPORE PVLSIS | DAS PECVDVM FVRIARE GREGES IVSTISSIME IVDEX[8]. Aus dem Plural *hominum* darf man folgern, daß diese Komposition nach dem Evangelium des hl. Matthäus, der von zwei Besessenen redet[9], entworfen war. Eine solche Darstellung findet sich auch auf der Miniatur des *Rabulas-Kodex*[10], wo die ausgetriebenen Geister in der üblichen Form über den Geheilten sichtbar sind. Eine weitere Darstellung bietet die oben erwähnte Pariser Miniatur. Die des *Codex aureus vom Eskorial* ist vollständiger, da sie nicht bloß die Schweineherde enthält, sondern auch zwei von den Bürgern, die aus der Stadt gingen und den Herrn baten, „daß er sich von ihren Grenzen entfernen möchte"[11]. Die lange

[1] Garrucci, *Storia* VI, Taff. 438, 5; 456. Andere Beispiele von Heilungen des Besessenen verzeichnet Kraus, *Wandgemälde in der S. Georgskirche* 10.

[2] Ed. Kraus Taf. XXVII.

[3] Ed. Beissel Taf. XIV; ed. Leidinger I Taf. 27. Vgl. auch Vöge, *Deutsche Malerschule* 50 f.

[4] Ed. Kraus Taf. VII.

[5] Ähnlich auch auf der Gothaer Miniatur, auf der wir neben der beschriebenen Teufelsaustreibung eine zweite sehen. Diese gleicht vollständig der Bremer Miniatur, stellt also die von dem hl. Lukas (11, 14) erzählte dar, dem zufolge *Jesus durch Teufelsaustreibung einem Stummen die Sprache wiedergab:* SERMONEM MVTO DAT IHC DOEMONE (sic) PVLSO. Die Schweineherde gilt dort für beide, wie die gemeinsame Inschrift beweist: DOEMONIBVS PVLSIS FIT DIRA VESANIA PORCIS. [6] *Mk* 5, 14.

[7] Ed. Kraus Taf. III. Die Szene wurde von Dobbert (a. a. O. 139) festgestellt.

[8] Ed. J. v. Schlosser 327.

[9] *Mt* 8, 28.

[10] Garrucci, *Storia* III, Taf. 134, 2.

[11] *Mt* 8, 34.

Überschrift erklärt die Darstellung mit den Worten des Evangelisten. Schließlich schreibt auch das *Malerbuch vom Berge Athos* die Heilung der zwei Besessenen vor[1].

Von diesen Heilungen haben wir jene zu unterscheiden, bei welcher der Besessene mit Gewalt zu Christus gebracht wird[2]. Davon hat sich in der Kirche von Goldbach ein ziemlich vollständiges Bild gerettet[3]. Es zeigt den Besessenen in seinem tollsten Zustand: zwei Knechte halten ihn bei den Armen und schleppen ihn zum Heiland, der im Sprechen die Rechte erhoben hat. Man sieht schon die Wirkung der Worte: ein kleiner Dämon von der bekannten Form[4] hat den Besessenen verlassen und ergreift die Flucht.

Eine mit dieser Malerei verwandte Darstellung, welche vorzüglich erhalten ist, bietet die Miniatur der *Ottonischen Handschrift* in Aachen[5]. Auf dieser wohnen die Eltern des Besessenen und einige Neugierige dem Wunder bei. Der Vater hat den Unglücklichen, der sich mit dem Oberkörper ganz zurückgeworfen hat, unter der rechten Achsel und bei dem linken Arm gefaßt und hält ihn aufrecht; die Mutter steht dahinter und blickt auf Christus; dieser befiehlt mit der zum Sprechgestus ausgestreckten Rechten dem Teufel, den Besessenen zu verlassen; der Dämon gehorcht und fährt zum Munde des Kranken hinaus. Hinter der Mutter sind einige Zuschauer angedeutet, und als Abschluß des Bildes nach oben dient das schematische Bild der Stadt.

Eine letzte Variante bietet die Miniatur des *sog. Evangeliariums Kaiser Ottos III.*[6], auf welcher die die untere Hälfte der Seite füllende Darstellung sichtlich in ein Abhängigkeitsverhältnis zu der in der oberen Hälfte abgebildeten Heilung der Schwiegermutter Petri steht, sich daher wie eine Fortsetzung ausnimmt. Das stimmt zu dem Bericht des hl. Lukas, der auf jene Heilung die der Kranken folgen läßt, welche von den Angehörigen zum Heiland gebracht und von ihm durch Händeauflegung geheilt wurden. „Es fuhren aber von vielen böse Geister aus, indem sie schrieen und sprachen: Du bist der Sohn Gottes!" fügt der Evangelist hinzu[7]. Auf der Miniatur sind zwei Kranke gemalt. Der eine gleicht ganz dem zuletzt beschriebenen, dessen Heilung die Eltern beiwohnen; der andere hat einen entblößten Oberkörper, also eine Ähnlichkeit mit dem Besessenen, von dem am Eingang die Rede war. Beide, wie auch die sie umgebenden, schauen nach oben, wo Christus die Schwiegermutter Petri heilt.

§ 35. Heilung des Mannes mit der verdorrten Hand.

Der von Choricius beschriebene Zyklus wies unter den Heilungen auch die des Mannes mit der verdorrten Hand auf (*ἀνὴρ τὴν χεῖρα διεφθαρμένος*)[8]. Diese Darstellung gehört zu den seltenen. Aus der altchristlichen Periode ist mir kein Beispiel bekannt. Sie fehlt auch in den meisten von den Zyklen, die wir heranzuziehen pflegen; wir finden sie bloß

[1] Ed. Didron 171; ed. Schäfer 184.
[2] *Mt* 9, 13—25.
[3] Ed. Künstle Taf. III.
[4] Auf der sonst sehr gut gelungenen Kopie ist dieses Detail nicht ganz genau wiedergegeben.
[5] Ed. Beissel Taf. 16.
[6] Ed. Leidinger I Taf. 35.
[7] *Lk* 4, 40 f.
[8] *Mt* 12, 9 ff; *Mk* 3, 1 ff; *Lk* 6, 6 ff.

in dem *Codex Egberti*[1], auf den Mosaiken von Monreale[2] und auf denen der Moschee Kahrié[3]. Die genannte Miniatur zeigt zwei *Älteste* (SENIORES), daneben zwei Apostel und den Herrn mit dem Gestus des Sprechens und zu äußerst rechts den Mann, der auf den Befehl Christi hin: „Strecke deine Hand aus!"[4] die Rechte ausstreckt, indem er sie, wie die ungläubige Hebamme auf den Nativitätsbildern, mit der Linken unterstützt. Die Mosaiken haben eine ähnliche Fassung und zeichnen sich nur durch einen größeren Reichtum an Figuren sowie durch die Gebäulichkeiten im Hintergrund aus.

Älter war die Malerei des Zyklus von St. Gallen[5]: REDDIDIT EN STVPIDAE DOMINVS SVA MVNIA DEXTRAE, *Es gab der unnütz gewordenen Rechten der Herr ihre Beweglichkeit wieder.* Die Überschrift des Mosaiks von Monreale schildert in schlichter Weise den Vorgang: IHS · HOMINE MANV ARIDA · HABENTEm · SABATO · In| SYNAGOGA · CVRAT.

§ 36. Heilung von Aussätzigen.

In der Heilung des einen Aussätzigen haben wir wieder eine Szene, die schon in der Malerei der Katakomben abgebildet wurde. Sie hat dort bekanntlich eine große Ähnlichkeit mit der Heilung des Blindgeborenen und unterscheidet sich von dieser nur durch den Redegestus Christi[6]. Die monumentale Kunst behielt den Gestus bei: der Heiland wirkt das Wunder stets mit zum Sprechen erhobener Rechten. Es sind jedoch nur sehr wenige Beispiele, kein einziges aus der altchristlichen Zeit, erhalten. Die Szene hatte eine ähnliche Entwicklung wie die Blindenheilung: während man sich in den Katakomben mit dem Vollstrecken des Wunders begnügte, wurde später auch das Dankopfer des Geheilten vergegenwärtigt. Letzteres geschah jedoch nicht immer; gerade auf dem spätesten Monument, dem Mosaik von Monreale, wird nur das Wunder vollzogen[7]. Das gleiche gilt von der Miniatur des *Pariser Homilienkodex*[8]. Das Mosaik hat vor dieser Miniatur und den Katakombenbildern bloß die größere Zahl der Personen und die Architektur des Hintergrundes voraus. Dann ist der Aussätzige als solcher durch die Wunden kenntlich gemacht, was uns in aufdringlicher Weise auch auf der griechischen Miniatur entgegentritt, wogegen es für die altchristliche Periode in Rom ein Ding der Unmöglichkeit war.

Am höchsten ausgebildet erscheint die Komposition auf der Malerei der Georgskirche von Oberzell[9]. Links wird der Kranke in der hergebrachten Weise geheilt. Soviel man an der beschädigten Gestalt erkennen kann, trug er eine aufgerissene Tunika, also die gesetzmäßige Gewandung[10], und hatte ein Horn umgehängt, um die Vorübergehenden vor seiner

[1] Ed. Kraus Taf. XXIII.
[2] Ed. Gravina Taf. 19 B; Alinari Nr 33 265.
[3] Photographie von Sébah und Joaillier Nr 40.
[4] *Mt* 12, 13.
[5] Ed. J. v. Schlosser 328.
[6] Vgl. meine *Katakombenmalereien* 222 f 539.
[7] Ed. Gravina Taf. 19 D.
[8] Ed. Omont Taf. XXXVI.
[9] Ed. Kraus Taf. VI.
[10] *Lv* 13, 45. Nach dem *Malerbuch* (ed. Schäfer 183, ed. Didron 169) soll der Aussätzige vor dem Herrn „knien" und „nackt und voll Wunden" sein. Keine einzige Darstellung entspricht diesen Vorschriften.

Nähe warnen zu können[1]. Nebenan erscheint er noch einmal, mit Tunika und Pänula bekleidet und nach der Vorschrift[2] einen Vogel dem Priester anbietend, der auf einer Bank vor dem Tempel sitzt. Ähnlich war wohl auch das Bild in S. Angelo, wo es kaum gefehlt haben kann. Es ist jedoch möglich, daß dort nur das Wunder abgebildet war, wie wir es auf der ungefähr gleichzeitigen und augenscheinlich aus der gleichen Schule stammenden Malerei der Kirche von Goldbach sehen[3]. Beides, Heilung und Opfer, bietet schließlich auch die Miniatur des *sog. Evangeliariums Kaiser Ottos III.*[4]; jene füllt die obere, dieses die untere Hälfte der Seite.

Die Inschrift des Zyklus von St. Gallen[5] setzt eine Darstellung der zehn Geheilten[6] voraus, die z. B. auf einer Miniatur des *Pariser Gregor-Kodex*[7] und auf dem Mosaik von Monreale[8] in ziemlich übereinstimmender Weise gegeben ist: links Christus mit zum Redegestus erhobener Rechten, rechts die in die Höhe aufgebaute Kolonne der zehn nur mit dem Lendentuch bekleideten Aussätzigen. Auf den Miniaturen der *Handschriften von Gotha, Bremen* und dem *Eskorial* haben sie eine reichlichere Gewandung und sind in zwei Szenen geschildert: in der ersten strecken sie bittend ihre Hände zu Christus aus, der im Begriff ist, sie zu heilen; in der zweiten ziehen von den Geheilten neun ab und einer, SAMARITANVS überschrieben, hat sich auf den Boden geworfen, um für die Genesung zu danken. Dies wird auch in den Inschriften betont. Die von Gotha lautet: DENOS MVNDABAT GRATES AST VNVS AGEBAT, *Zehn wurden geheilt, einer nur hat gedankt.*

§ 37. Heilung des Wassersüchtigen.

Eine der ältesten Darstellungen der Heilung des Wassersüchtigen findet sich auf der Miniatur des *Cambridger Kodex des Corpus Christi College*[9]. Die Fassung der Komposition ist sehr unbestimmt: Christus spricht zu einem bartlosen, mit dem Philosophenmantel bekleideten Mann, hinter welchem ein gleichfalls bartloser Kahlkopf steht. Die Beischrift: YDROPICVM CVRAVIT IHS, sagt uns, daß hier *Jesus den Wassersüchtigen heilt.* Ohne Beischrift könnte man die Miniatur verschieden, beispielsweise auch als Heilung des Aussätzigen, deuten. Hieraus darf gefolgert werden, daß in der sepulkralen Kunst, wo der Behelf erklärender Beischriften so gut wie unbekannt ist, diese Szene entweder gar nicht oder nicht in dieser Form existierte. Tatsächlich ist denn auch bis jetzt keine einzige Darstellung davon bekannt. Den Kahlkopf der Miniatur hält man mit Recht für einen der Pharisäer, die den Heiland, da er den Kranken an einem Sabbat heilte, „beobachteten“[10].

[1] Auf der Miniatur des *Codex Egberti,* ed. Kraus Taf. XX, hat der Aussätzige das Horn an einer Schnur umgehängt. Ähnlich auch auf denen von Gotha und Bremen.

[2] *Lv* 14, 4.

[3] Künstle, *Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. u. X. Jahrhundert und der Gemäldezyklus zu Goldbach* Taf. I, S. 41 f.

[4] Ed. Leidinger I Taf. 26.

[5] Ed. J. v. Schlosser 328.

[6] *Lk* 17, 12—19.

[7] Ed. Omont Taf. XXXIX.

[8] Ed. Gravina 19 D; Alinari Nr 33269.

[9] Oben Fig. 354, S. 787; Bond und Thomson Taf. 44; Garrucci, *Storia* III, Taf. 141, 1.

[10] *Lk* 14, 1.

Auf der Miniatur des *Kodex von Bremen* sind ihrer fünf, auf der von *Gotha* zwei; Christus sitzt dort auf einem Thron, hier am Tisch, der mit einem weißen Tuch gedeckt ist, aber keine Speisen trägt; der Wassersüchtige endlich ist ganz nackt und dort aufgedunsen, hier mit einem Aussatz bedeckt; er hockt beidemal neben dem Heiland, der mit der Rechten das Wunder wirkt, hier ihn berührend[1], dort den Redegestus machend. Von den Inschriften verdient nur die der Miniatur von Bremen wiedergegeben zu werden: HIC SANATVR INOPS VIRTVTIS CORPORIS YDROPS, *Hier wird der körperlicher Gesundheit bedürftige Wassersüchtige geheilt.*

In der mittelalterlichen Monumentalkunst wie auch auf einigen Miniaturen hat der Wassersüchtige jene unerfreuliche Gestalt, in der wir ihn auf dem Elfenbein von Salerno sehen (Fig. 353, S. 786)[2]. So erscheint er auf dem Mosaik von Monreale[3], wo die Worte des Evangelisten: „Da faßte er ihn an und heilte ihn"[4], genau befolgt sind; denn Christus hält den Kranken mit der Linken bei der Hand und macht mit der Rechten den Redegestus, spricht also die die Heilung wirkenden Worte. Auf der Malerei von der Reichenau[5] ist der Kranke noch elender; da wird er von zwei Männern gestützt, weil er sich nicht auf den Beinen halten kann. Der Heiland steht in einer gewissen Entfernung und hat die Rechte zum Reden erhoben; hier wie dort ist er von seinen Jüngern begleitet. Der Elfenbeinschnitzer fügte zu dem Wassersüchtigen einen Krüppel und zwischen beiden einen dritten hinzu, von dem man nicht weiß, ob er auch heilungsbedürftig ist oder nur den Wassersüchtigen begleitet. Wahrscheinlich schwebten dem Schnitzer Stellen der Evangelien vor, in denen von verschiedenen Heilungen zur nämlichen Zeit die Rede ist. Christus macht die gleiche Sprechgebärde wie auf der Malerei der Reichenau. Auf dem Bilde des Zyklus von St. Gallen[6] berührte er dagegen den Kranken, wie aus der Inschrift ersichtlich ist: YDROPICVM TANGENTE MANV QVAE CVNCTA CREAVIT | PALLIDVS HVMOR ABIT FACIES ET LAETA RVBESCIT, *Indem die Hand, die alles erschaffen hat, den Wassersüchtigen berührt, weicht die feuchte Blässe und kehrt das freudige Rot ins Antlitz zurück.*

§ 38. Christus und Zachäus.

Zachäus, der wegen seiner kleinen Gestalt auf einen Feigenbaum stieg, um den vorübergehenden Heiland zu sehen[7], ist uns schon auf den Mosaiken der Grabkapelle Johannes' VII. begegnet[8]. Der Vorgang war dort nicht selbständig behandelt, sondern mit einer andern Szene verbunden. Ähnlich geschah es auf der Kathedra des Maximianus[9] und auf den Malereien von S. Urbano und Ferentillo (Fig. 384), wo er von dem Feigenbaum aus den

[1] Ähnlich auch auf der Miniatur des *Codex aureus vom Eskorial*, bis auf den Umstand, daß dort je drei Pharisäer auf jeder Seite von Christus aufgestellt sind.

[2] Die Miniatur des *Pariser Homilienkodex* (ed. Omont Taf. XXXVI) zeigt nur die Anfänge der Aufgedunsenheit des Kranken, was vielleicht als ein Beweis dafür gelten darf, daß sie die Kopie einer älteren Vorlage ist.

[3] Ed. Gravina Taf. 19 D.

[4] *Lk* 14, 4.

[5] Ed. Kraus Taf. VIII.

[6] Ed. J. v. Schlosser 328.

[7] *Lk* 19, 1—10.

[8] Siehe oben S. 396 und Fig. 128.

[9] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 418.

feierlichen Einzug des Herrn in Jerusalem beobachtet. Er ist bärtig und hat auf dem Elfenbein der Kathedra die Arme wie ein Betender ausgebreitet; auf den beiden Malereien hält er sich mit den Händen an den Ästen fest: dadurch unterscheidet er sich von den Knabengestalten, welche beim Einzug Zweige abbrechen, um sie auf den Weg zu streuen.

Wenn hier die beiden Ereignisse nur äußerlich miteinander verbunden sind, so bestand auf dem ambrosianischen Bild, welches den kleinen Zachäus mit der Heilung der Hämorrhoissa vereinigte, zwischen den beiden Persönlichkeiten vor allem ein innerer Zusammenhang: sowohl die Frau als auch Zachäus galten dem hl. Ambrosius, dem Verfasser der Tituli, als Typus der Heidenkirche[1]. Auf dem Bilde war ihre Verbindung natürlich mit Leichtigkeit herzustellen; denn als Christus auf dem Wege zu Jairus die Hämorrhoissa heilte, hatte ihn eine große Menge Volkes umringt, und gerade die Volksmenge war es immer, die den Oberzöllner des Anblicks des Herrn beraubte und ihn schließlich zum Besteigen des Baumes zwang. In der Inschrift gibt der Heilige nur den Inhalt an: ZACHEVS IN RAMO EST RAPTI IAM PRODIGVS AVRI|FEMINAQVE IMMVNDVM MIRATVR STARE CRVOREM, *Zachäus auf dem Ast ist bereits verschwenderisch mit dem zusammengerafften Golde, und die Frau bemerkt mit Staunen die Stillung ihres unreinen Blutflusses.*



Fig. 384. Einzug in Jerusalem mit Zachäus. Ferentillo.

Ist durch den ambrosianischen Zyklus das hohe Alter der Zachäusdarstellung bezeugt, so spricht dafür auch die Tatsache, daß sie schon in die Funeralkunst Eingang gefunden hat. Nur ein einziges Beispiel, ein Sarkophagrelief des Museums von Arles, ist erhalten. Christus ruft darauf den Zachäus vom Baume herab, während die Hämorrhoissa sein Gewand berührt[2]. Nach der guten Ausführung zu urteilen, stammt der Sarkophag spätestens aus dem 5. Jahrhundert.

Auf der Miniatur des *Chludof-Psalters*[3] erscheint Zachäus mit dem beigeschriebenen Namen ZAKXAIOC und ist nicht allein mit der Hämorrhoissa (H AIMOPOOYCA), sondern auch mit der Sünderin (H ΠΟΡΝΗΙΑ) vereinigt; jene berührt das Gewand, diese schüttet das kostbare Öl auf den rechten Fuß des ausschreitenden Herrn. Sie hätte kaum einen

[1] Die Beweisstellen bei Merkle, *Die ambrosianischen Tituli*, a. a. O. 219 Anm. 15.

[2] Garrucci, *Storia* V, Taf. 399, 2; Le Blant, *Sarcophages d'Arles* Taf. XVIII 2.

[3] Ed. Kondakof, Taf. IV 3.

ungünstigeren Augenblick für ihr Liebeswerk wählen können. Die sonderbare Laune des Miniaturisten zeigt sich ferner darin, daß er in die benachbarte Szene der Austreibung der Händler aus dem Tempel[1] eine Gestalt aufnahm, welche seinem Zachäus aufs Haar gleicht[2]; doch ließ er sie namenlos.

Es gibt indes auch Monumente, auf denen die Begegnung des Oberzöllners mit Jesus eine eigene Szene bildet[3]. Das älteste liegt dem Mailänder Elfenbeinrelief zu Grunde[4]. Es folgt dann die Miniatur des *Kodex des Corpus Christi College*[5]. Zachäus ist hier ähnlich auf dem Baum veranschaulicht wie in S. Urbano, nur trägt er außer der Tunika noch die Pänula. Christus, von einem Jünger begleitet, hat die Rechte erhoben; er spricht und schaut dabei zu ihm empor. Die Beischrift: ZACHEVS IN ARBORE, *Zachäus auf dem Baum*, war diesmal überflüssig. Wenn wir von dem um einige Apostel vermehrten Gefolge absehen, so kehrt die Szene in gleicher Fassung in dem *Pariser Homilienkodex*[6] und in S. Angelo[7] wieder. Diese Übereinstimmung ist wohl aus einem gemeinsamen Ursprung herzuleiten.

Die Szene fehlt in den Zyklen von St. Gallen und Monreale sowie auf dem Altarvorsatz von Salerno. In dem der Ziboriumssäulen von S. Marco[8] erstreckt es sich über mehrere Nischen: wir sehen, wie *Jesus zu Zachäus kommt*, IESVS VENIT AD ZACHEVM, und wie *Zachäus auf den Baum geklettert ist*, ZACHEVS ASCENDIT in arborem.

Schließlich ist noch die Miniatur des *Perikopenbuchs Kaiser Heinrichs II.*[9] zu erwähnen, welche dem Zachäus zwei Darstellungen gewidmet hat: in der oberen Hälfte des Blattes sehen wir den Heiland, wie er, von Petrus, Andreas und Johannes (?) begleitet, den Zöllner vom Baume ruft; in der unteren bewirtet letzterer den Herrn und die genannten Apostel mit einem Mahle. Bei der Gewandung des Zöllners ist zu beachten, daß der Maler darin, daß er ihm in der Baumszene den Mantel, beim Mahle dagegen nur die Tunika gab, der Wirklichkeit gefolgt ist; denn zu Hause machte man es sich bequem und legte den zum Ausgehen notwendigen Mantel ab.

§ 39. Opferpfennig der armen Witwe.

Eines der anmutigsten Bilder von S. Apollinare Nuovo stellt die Opfergabe der „armen Witwe" dar[10]. Obwohl diese, wie das Evangelium erzählt, bloß „einen Pfennig in den Opferkasten hineinwarf", war ihr Opfer größer als das der „vielen Reichen", die „viel hineinwarfen"; denn sie gab von ihrer Armut, diese von ihrem Überfluß. Dieses Lob stellte ihr der Heiland bei seinen Jüngern aus, der den Opfergang beobachtete[11]. Der Urheber der musivischen Komposition hat sich seiner Gewohnheit gemäß auf das äußerste beschränkt; er schloß die Reichen aus und brachte nur die Hauptpersonen, die Witwe und Christus mit

[1] Über diese Darstellung siehe unten § 45, S. 838 ff.

[2] Denselben Typus verwendete er auch für den Repräsentanten der Unterwelt.

[3] Als solche behandelt sie auch das *Malerbuch* (ed. Didron 183; ed. Schäfer 194).

[4] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 449, 2.

[5] Oben Fig. 354, S. 787; Bond und Thomson Taf. 44; Garrucci, *Storia* III, Taf. 141, 1.

[6] Ed. Omont Taf. XXX.

[7] Ed. Kraus Taf. II, S. 87.

[8] Venturi, *Storia* I 248 f.

[9] Ed. Leidinger V Taf. 36.

[10] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 248, 5.

[11] *Mk* 12, 41—44; *Lk* 21, 1—4.

einem Begleiter, zur Darstellung[1]. Die Frau, wie Turtura (Taf. 136) in dunkelbraune Gewänder gehüllt, ist im Begriff, mit der Rechten ihre Gabe durch den Spalt in den Opferkasten gleiten zu lassen. Christus spricht und hat die zum Redegestus erhobene Rechte zu ihr ausgestreckt, wogegen der in das Pallium gehüllte Begleiter die Gebärde des Staunens macht.

Karger noch ist die Miniatur des *Pariser Homilienkodex*[2], auf welcher selbst der Vertreter des Apostelkollegiums, augenscheinlich aus Mangel an Raum, ausgelassen wurde. Christus und die Witwe machen die gleichen Gebärden wie auf dem Mosaik; während sie aber dort nach verschiedenen Richtungen hin schauen, blicken sie sich hier gegenseitig an. Der Opferstock hat auf der Miniatur eine pyramidale Form und ist mit drei nach oben sich verjüngenden Rechtecken verziert; er steht auf breiter Basis und ist von einem Bogen überragt, der ihm etwas Monumentales verleiht. Auf dem Mosaik gleicht er einem auf vier hohe Beine gestellten Kasten. Über dem Kopf der Witwe schrieb der Miniaturist die Worte: Η ΧΗΡΑ ΒΑΛΟΥCΑ | ΤΑ ΔΥΟ ΛΕΠΤΑ, *Die Witwe wirft die beiden Heller (in den Opferstock).*

Zu einer reichen Entfaltung gelangte die Szene auf der Malerei von S. Angelo[3], die eine viel wortgetreuere Illustrierung des biblischen Textes bietet. Links sitzt Christus auf einem Sessel[4] und hat drei Apostel vor sich, denen er die Tat der Witwe rühmend berichtet. Rechts steht zur Andeutung des Tempels ein Ziborium und davor der Opferkasten, umgeben von vier Reichen, die ihre Gaben darin niedergelegt haben, und links daneben die Witwe, die ihr Scherflein eben in den Opferstock hineinwarf.

In der Basilika des hl. Martin zu Tours war „die Geschichte der Witwe über dem Westeingang" gemalt, um den Besucher desto wirksamer zu einer Opfergabe zu bewegen. Die lange unter dem Bild angebrachte Inschrift schloß mit den Versen: NON QVAE MVLTA DEDIT SED QVAE SIBI NVLLA RELIQVIT | LAVDARI MERVIT IVDICIS ORE DEI[5], *Nicht die vieles gab, sondern die nichts behielt, hat das Lob aus dem Munde des göttlichen Richters verdient.*

§ 40. Pharisäer und Zöllner.

Der musivische Zyklus von S. Apollinare Nuovo ist der einzige, der eine Darstellung der Parabel von dem Pharisäer und Zöllner besitzt[6]. Die Komposition hat eine streng symmetrische Form. Die beiden Persönlichkeiten stehen vor dem Tempeleingang, dessen Vorhang in die Höhe gezogen und aufgebunden ist. Als Juden sind beide mit der engärmeligen

[1] Auf der Miniatur des *sog. Evangeliariums Kaiser Ottos III.* (ed. Leidinger I Taf. 42) sitzt Christus und hat vier Apostel hinter sich.

[2] Ed. Omont Taf. XLVI.

[3] Ed. Kraus Taf. III. Die von Kraus nicht gedeutete Szene wurde von Dobbert (*Zur byzantinischen Frage*, in *Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsamml.* 1894, 136 f) richtig erklärt.

[4] Der Elfenbeinschnitzer des mailändischen Buchdeckels gab dem Heiland als Sitz die Himmelskugel; unmittelbar daneben steht der Opferstock, in welchen die Witwe die Geldstücke hineinwirft, und im Hintergrund sind zwei Juden abgebildet (bei Garrucci, *Storia* VI, Taf. 455). Weitere Darstellungen verzeichnet Dobbert a. a. O.

[5] Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule* I 173 f.

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

Talartunika, der Pänula und niedrigen Schuhen bekleidet. Die Tuniken sind unter den Knien mit viereckigen Zierflecken geschmückt, welche bei dem Pharisäer ein eingezeichnetes Rechteck mit einem Punkt in der Mitte, nicht die Buchstaben ELI, wie behauptet wurde[1], enthalten. Der Pharisäer betet nach antiker Art mit erhobenen und ausgebreiteten Armen. Er ist noch ganz jung, hat einen Anflug von Bart und schaut gleichgültig vor sich hin. Der Zöllner, dem der Ehrenplatz eingeräumt ist, hat den Kopf etwas zur Seite geneigt; er wagt „seine Augen nicht gen Himmel zu erheben, sondern schlägt an seine Brust"[2]. Die Kennzeichnung dieser beiden grundverschiedenen Charaktere ist dem Künstler gut gelungen, wie auch der architektonische Hintergrund mit den symmetrisch verteilten Säulen einen angenehmen Eindruck macht. Die Darstellung des *Malerbuches*[3] hat mit dem Mosaik keine Ähnlichkeit.

§ 41. Kluge und törichte Jungfrauen.

In den Katakomben findet sich die Parabel von den klugen und den törichten Jungfrauen an zwei aus dem 4. Jahrhundert stammenden Gräbern weiblicher Verstorbenen, vermutlich gottgeweihter Jungfrauen. Beide Malereien sind der „Ausdruck der Bitte um Einreihung der Verstorbenen unter die klugen Jungfrauen und um Aufnahme derselben in die ewige Seligkeit"[4]. Die Künstler haben auch gleich die Erfüllung der Bitte veranschaulicht: auf dem Bilde des Coemeterium maius erscheint die Verstorbene beim himmlischen Mahle, und auf dem der Katakombe der hl. Cyriaka ist sie in den himmlischen Palast ihres Bräutigams, d. i. Christi, aufgenommen.

Da in dem Gleichnis von einem Hochzeitszug die Rede ist und bei einem solchen wohl Fackeln, aber nicht Lampen gebraucht wurden[5], so haben sich die Katakombenmaler in diesem Punkt mit aller Freiheit über den Wortlaut des heiligen Textes hinweggesetzt, indem sie den klugen Jungfrauen brennende, den törichten ausgelöschte Fackeln gaben. Dadurch verlor das Gleichnis einiges von seiner Eigentümlichkeit; denn die vollen und leeren Ölgefäße[6] waren mit Fackeln unvereinbar, mußten deshalb von dem Urheber der Komposition ausgelassen werden. Die Arbeit des Malers wurde jedoch vereinfacht, das Bild selbst gewann an Klarheit und die Symbolik büßte nichts ein: jeder, der die zehn fackeltragenden Gestalten sah, wußte sofort, daß er die Darstellung der Parabel vor sich hatte. Man war an diese Fassung derselben so gewöhnt, daß selbst Damasus sich in seiner Grabschrift auf seine Schwester Irene, eine gottgeweihte Jungfrau, des Wortes *facula* bedient, wo er auf die Parabel anspielt: NVNC VENIENTE DEO NOSTRI REMINISCERE VIRGO | VT TVA PER DOMINVM PRAESTET MIHI FACVLA LVMEN, *Jetzt, da Gott (dein Bräutigam) kommt, gedenke unser, o Jungfrau, damit deine Fackel uns Licht durch den Herrn verleihe*[7].

[1] Garrucci a. a. O. S. 57. [2] *Lk* 18, 13.
[3] Ed. Didron 224; ed. Schäfer 228.
[4] Vgl. meine *Katakombenmalereien* 427 f u. *Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche* Taf. II, 1 5.
[5] Dieser ständige Gebrauch hatte zur Folge, daß „taedae", Fackeln, gleichbedeutend mit „nuptiae" waren. Vgl. Forcellinide Vit, *Lexicon* s. h. v.
[6] *Mt* 25, 3 f. [7] Ihm, *Damasi epigrammata* S. 15.

Die römische Vorlage erhielt in der Provinzialkunst einige Bereicherungen, von denen nicht alle zu Gunsten der Komposition ausgefallen sind. So hat der Miniaturist des *Rossanensis* (Fig. 385)[1] im gedankenlosen Eifer, das Bild mit dem biblischen Text in Übereinstimmung zu bringen, den Jungfrauen nicht bloß Fackeln, sondern auch Ölgefäße in die Hände gegeben. Er zeigt auf seiner Malerei links die törichten Jungfrauen, die mit glimmenden oder ganz ausgelöschten Fackeln und leeren Ölkrügen an der verschlossenen Tür durch Klopfen um Einlaß bitten; eine hat die Fackel sogar zu Boden geworfen, so daß ihre Nachbarin sich verwundert nach ihr umschaut. Rechts von der Tür steht der Heiland mit den klugen Jungfrauen im Paradies; er weist mit der zum Sprechen erhobenen Rechten die törichten ab. Die klugen tragen brennende Fackeln und Krüge, die noch reichlich mit Öl versorgt sind. Das Paradies, in das sie zugelassen wurden, ist wie überall durch einen Garten dargestellt. Der größeren Deutlichkeit halber hat der Miniaturist noch die vier Ströme hinzugefügt, die auf römischen Monumenten schon zu Anfang des 4. Jahrhunderts vorkommen und in der gleichen Form seit jener Zeit überall wiederholt wurden. Nicht römisch scheint dagegen die Zusammenstellung der isolierten Tür mit dem paradiesischen Garten zu sein. Sie begegnet uns auch auf der Miniatur des *Pariser Homilienkodex*[2], auf welcher neben einer mit der Überschrift Ο ΠΑΡΑΔΕΙCΟC versehenen Dattelpalme die verschlossene Tür mit dem Cherub als Wächter des Paradieses steht. In der römischen Kunst sind solche Halbheiten vermieden; da hat man entweder bloße Andeutungen[3] oder vollere Formen, indem man Bäume oder Blumen oder beides, oder das Schema der himmlischen Stadt wählt.



Fig. 385. Kluge und törichte Jungfrauen. Rossano.

Die Beschreibung, welche das *Malerbuch* von der Darstellung der Parabel gibt, ließe sich, den letzten Satz abgerechnet, auf die Miniatur anwenden: „Das Paradies, und Christus ist darin und schaut hinaus, und hinter ihm sind die fünf weisen Jungfrauen, welche angezündete Lampen tragen; und außerhalb sind die fünf törichten, welche ausgelöschte Lampen tragen; und sie schlagen an das Tor des Paradieses“[4] usf. Die Parabel fehlt in allen monumentalen Bilderreihen, die hier herangezogen werden.

§ 42. Barmherziger Samaritan.

Wie der Bräutigam der klugen Jungfrauen, so wurde der barmherzige Samaritan in der Parabel von dem unter die Räuber Gefallenen als Christus gedeutet. Die patristischen

[1] Ed. Haseloff Taf. IV; ed. Muñoz Taf. IV.

[2] Ed. Omont Taf. XXIV.

[3] Auf Paschals I. silbernem Behälter des Emailkreuzes aus Sancta Sanctorum ist das Paradies nur durch einen zwischen die vier Ströme gelegten Rosenzweig angedeutet (ed. Grisar S. 80; Lauer Taf. VII).

[4] Ed. Didron 217; ed. Schäfer 222.

Belege für diese symbolische Auslegung des Gleichnisses, die „in der alten Kirche sehr beliebt" war, brachte A. v. Harnack in seiner und O. v. Gebhardts Ausgabe des *Kodex von Rossano*[1]. Die Einführung des Herrn für den Samaritan ging natürlich auch in die Kunst über. Bei der in den ersten Jahrhunderten herrschenden Vorliebe für Symbolik, zumal wenn es sich um den Erlöser handelte, mag sie gerade auf den älteren Darstellungen zur Anwendung gekommen sein. Von den Werken aus altchristlicher Zeit hat sich jedoch nur die Miniatur des *Rossanensis*[2] erhalten (Fig. 386). Sie veranschaulicht die Hauptmomente. Der Reisende liegt halbtot und vollständig entkleidet am Boden. Zu seinen Häupten steht der durch den Kreuznimbus als Christus gekennzeichnete Samaritan; er beugt sich zu ihm nieder, um ihn aufzuheben, und ist dabei von einem Engel begleitet, welcher auf verhüllten Händen eine goldene Trinkschale mit einer Erfrischung hält; nebenan führt Christus den Verwundeten auf dem Lasttier zur Herberge. Der Wirt hat sich in seiner ungegürteten Tunika und mit den Rechnungsbüchern unter dem Arm eingefunden; er empfängt von dem Samaritan die „zwei Denare" in die rechte Hand, den Kopf nach vorn gebeugt, um besser sehen zu können. Links zu äußerst ist das bekannte Schema eines Stadtbildes gemalt. Obgleich der Name fehlt, bedeutet es zweifellos Jerusalem; denn von dort ging der Mann weg, um sich nach Jericho zu begeben[3]. Die Überschrift lautet: ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΕΜΠΕΣΟΝΤΟΣ ΕΙΣ ΤΟΥΣ ΛΗΣΤΑΣ, *Von dem unter die Räuber Gefallenen.*



Fig. 386. Barmherziger Samaritan. Rossano.

Der Miniaturist des *Pariser Homilienkodex*[4] wollte sich noch strenger an den biblischen Bericht halten und malte beide Städte, links Jerusalem, rechts Jericho, und dazwischen in vier Bildern die einzelnen Vorgänge der Parabel: der Mann verläßt auf einem Esel reitend die Stadt; drei Räuber schlagen mit Knitteln auf ihn ein; er liegt, nur mit einem Perizoma bekleidet, voller Wunden da und schaut zu dem Priester und dem Leviten hinüber, welche teilnahmslos an ihm vorübergegangen sind, wogegen der barmherzige Samaritan in Gestalt Christi ihn auf sein Lasttier lädt. Die letzte Episode, die Unterbringung des Unglücklichen bei dem Wirte, fehlt. Zu dieser Unvollständigkeit mußte sich der Miniaturist aus Mangel an Raum verstehen; die von ihm benutzte Vorlage wird sicher auch die Szene mit dem Wirt enthalten haben.

Ein Beispiel aus der Monumentalkunst hat uns zunächst der Zyklus von S. Angelo bewahrt. Der Zustand des Gemäldes ist zwar nicht besonders gut, aber doch noch derart,

[1] *Evangeliorum codex graecus purpureus Rossanensis Σ litteris argenteis sexto ut videtur saeculo scriptus picturisque ornatus* — Seine Entdeckung, sein wissenschaftlicher und künstlerischer Wert dargestellt von Oskar v. Gebhardt und Adolf v. Harnack, S. XLI Anm. 1. [2] Ed. Haseloff Taf. X; ed. Muñoz Taf. XII. [3] *Lk* 10, 30—35. [4] Ed. Omont Taf. XXXIII.

daß man aus der photographischen, von Kraus unerklärt gelassenen Abbildung[1] den Inhalt erkennen kann. Wie die beiden Miniaturen unter sich verschieden sind, so bieten sie auch beide wenig Vergleichspunkte zu dem Wandgemälde. Mit dem *Homilienkodex* hat dieses bloß die zwei Städte gemein, welche den Ausgangspunkt und das Endziel der Reise anzeigen. Den Überfall führen zwei Räuber aus; der eine hat bereits die geraubten Kleider auf dem Arm, der andere scheint den geplünderten Reisenden zu schlagen, der sich vor Schmerz am Boden windet. In der folgenden Szene beugt sich der Heiland zu dem Unglücklichen, um ihm hilfreich beizustehen, während nicht weit davon der Levit und der Priester gleichgültig ihres Weges weiter ziehen. Die Teilnahmslosigkeit dieser beiden hat der Maler sowohl in der Körperhaltung als auch in den Mienen vorzüglich auszudrücken gewußt. Das vierte Bild ist weniger gelungen: hier übergibt Christus dem Wirt seinen Pflegling zur weiteren Versorgung, indem er ihm die nötigen Weisungen erteilt. Unterdessen sitzt der Unglückliche am Boden, nur mit dem Schurz bekleidet. Der Wirt, dessen reiche Gewänder in einem schroffen, vielleicht beabsichtigten Gegensatz zu dem Entblößten stehen, hört mit Aufmerksamkeit zu. Das Haus neben ihm deutet die Herberge an.

Unter den drei beschriebenen Darstellungen der Parabel ist diejenige des *Rossanensis* die bündigste und beste. Der Künstler bekundet noch klassisches Empfinden; er vermeidet die unschöne Szene der Schlägerei, indem er sie dem Beschauer bloß in den Folgen vorführt. Daß er sodann mit der Aufnahme des Engels einen guten Griff getan hat, kann nicht genug betont werden. Er wußte auch den Wirt durch die Rechnungsbücher und die Gier, welche sich im Blick und in der ganzen Haltung ausdrückt, so trefflich zu zeichnen, daß der Beschauer förmlich gezwungen ist, einen Vergleich zwischen dem Eigennutz und der selbstlosen Nächstenliebe anzustellen. Die Güte des barmherzigen Samaritan erstrahlt dadurch um so reiner. Schließlich enthalten hier die drei Bilder soviel als der Maler von S. Angelo durch vier, der Miniaturist des *Gregor-Kodex* nicht einmal durch vier ausgedrückt hat, da bei ihm die letzte Szene fehlt.

Die schöne Parabel fand eine verhältnismäßig geringe Verwendung in der Monumentalkunst[2]. Wir vermissen sie in den großen Zyklen, die wir zu benützen pflegen. Der Grund liegt wahrscheinlich darin, daß sie einen zu großen Raum beanspruchte, wenn man sie erschöpfend schildern wollte. Man sieht es namentlich an der aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts stammenden Malerei der Kirche zu Burgfelden, wo selbst die lauernden Räuber in einem eigenen Bilde vorgeführt sind. Diese Darstellung hat ein eigentümlich realistisches Gepräge; sie nimmt sich dermaßen wie ein Überfall von Raubrittern aus, daß

[1] Ed. Kraus Taf. III. Nur Dobbert (a. a. O. 137) hat den Gegenstand richtig gedeutet.

[2] Die Miniaturen des *Hortus deliciarum* (ed. Straub und Keller Taff. XXX^{bis} und XXX^{ter}) schildern in vier Szenen, wie der Reisende von vier Räubern überfallen, seiner Kleider beraubt und blutig geschlagen wird, wie der Priester und der Levit an ihm vorüberreiten, wie der Samaritan ihn auf sein Pferd lädt und dann gegen Einhändigung zweier Geldstücke dem Wirt überweist. Weitere Darstellungen der Parabel bei Weber, *Die Wandgemälde zu Burgfelden auf der schwäbischen Alb* Taf. II, 14 15, S. 91; *Das sog. Evangeliarium Kaiser Ottos III.*, ed. Leidinger I Taf. 39; Vöge, *Deutsche Malerschule* 234.

man sie als von solchen Überfällen beeinflußt annehmen darf. Damit mag es auch zusammenhängen, daß man den barmherzigen Samaritan nicht mit dem Heiland identifizierte. In Burgfelden lag übrigens noch ein anderer Grund zu weitläufiger Darstellung vor: hier war die Parabel mit dem Weltgericht in engste Verbindung gebracht, um die Worte des Richters: „... was ihr einem dieser meiner geringsten Brüder getan habt, das habt ihr mir getan!" zu beleuchten.

§ 43. Der reiche Prasser und der arme Lazarus.

Auf die Darstellung des barmherzigen Samaritans folgt in dem Zyklus von S. Angelo die der Parabel von dem reichen Prasser und dem armen Lazarus. Die Malerei zerfällt in zwei Bilder. Auf dem ersten hält der Reiche seine „herrliche Mahlzeit"[1] mit nur einem Freunde, der, wie er selbst, prächtige Gewänder anhat. Hinter diesem scheint ein Diener zu stehen. Nebenan sitzt am Boden der arme Lazarus, halbnackt und von einem hochbeinigen Hunde beleckt. Das Bild rechts davon zeigt einen mit drei runden Öffnungen für die Holzeinlage versehenen Ofen, in welchem das Feuer in hellen Flammen brennt; darin steht ein Mann, der mit der Rechten auf die Zunge zeigt, also der Reiche im höllischen Feuer; er ist nach rechts gewendet, wo Abraham mit der als Kind gebildeten Seele des Lazarus sitzt.

In einer verschiedenen Auffassung tritt uns das Gleichnis auf der Miniatur des *Pariser Gregor-Kodex*[2] entgegen. Der Künstler hat von dem Mahle ganz abgesehen. Er läßt zuerst den Reichen auf einem stolzen Schimmel an dem fast nackt auf der Erde sitzenden Lazarus vorüberreiten, der die Rechte bittend erhoben hat und von dem Hunde beleckt wird. Zu äußerst links ist vor einem Palast die Leiche des Reichen auf einem Paradebett aufgebahrt; er hat noch die prächtige Gewandung und wird von zwei Klageweibern beweint. Rechts liegt, von allen verlassen, die in Tüchern eingewickelte Leiche des Lazarus. Unterhalb dieser Szenen sieht man links den nackten *Reichen in dem Ofen* (O ΠΛΟΥCΙΟC ΕΝ ΤΗ ΚΑΜΙΝΩ) mit der gleichen Gebärde wie auf dem Fresko von S. Angelo, und rechts Abraham mit der Seele des Lazarus in Kindesgestalt auf dem Schoß, welche zwei Engel auf verhüllten Händen gebracht haben (O ΛΑΖΑΡΟC ΕΙC ΤΟΝ ΚΟΛΠΟΝ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ).

Herrad führt die Parabel in drei Szenen vor[3]. In der ersten zeigt sie den reichen Prasser mit Frau und drei Freunden in festlichen Gewändern, er sogar mit der Königskrone auf dem Kopfe, beim Mahle, und daneben am Boden den armen Lazarus, der nur mit dem Lendenschurz und einer Tasche ausgestattet ist und von zwei Hunden beleckt wird. Auf dem zweiten Bilde ist der Tod des Reichen dem des Armen gegenübergestellt: bei jenem entsteigt in Gegenwart seiner Frau und eines Freundes die Seele dem Munde und wird von zwei grinsenden Teufeln in Beschlag genommen; die Seele des verlassenen Armen wird dagegen von zwei Engeln fortgetragen[4]. Die letzte Miniatur zeigt den Prasser, wie er nackt

[1] *Lk* 16, 19. [2] Ed. Omont Taf. XXXIV.

[3] *Hortus deliciarum*, ed. Straub und Keller Taff. XXXII bis, XXXIII und XXXIII bis.

[4] Bei diesem Bilde hat man auch die Beischriften kopiert. Über der Seele des Reichen lesen wir: *dives moritur · et demones animam eius rapiunt;* über der Frau und dem Freund *uxor divitis, amicus divitis;* über dem Armen: *Lazarus mendicus, angeli,* und *Lk 16, 22,* wo der Tod desselben erzählt ist.

in riesigen Höllenflammen steht und mit dem Zeigefinger der Rechten auf die vorgestreckte Zunge zeigt; er wendet sich dabei zu Lazarus, der als kleiner, schön gekleideter Knabe auf dem Schoße Abrahams sitzt. So fand die Parabel in dem Werke der Äbtissin eine erschöpfende Behandlung, während bei den zwei andern Künstlern je eine Szene fehlt.

Die Darstellungen der Parabel gehören zu den selteneren[1]. Trotz ihrer eindringlichen Sprache fehlt sie, abgesehen von S. Angelo, in unseren monumentalen Zyklen. Dies ist um so sonderbarer, als beispielsweise Ephräm der Syrer das Los des Prassers und des Armen sehr oft mit dem letzten Gericht in Verbindung bringt.

§ 44. Parabel von dem unfruchtbaren Feigenbaum.

Von dem Feigenbaum, welchen der Heiland zur Verwunderung der Apostel plötzlich verdorren ließ, weil er keine Früchte trug[2], findet sich eine Darstellung in dem *Evangeliar von Sinope* und dem *Pariser Gregor-Kodex*[3]. Dort verflucht Christus einen Baum, der Blätter aber keine Früchte hat, hier einen, der schon vertrocknet ist. Ein Jünger wohnt dem Wunder bei; er steht dort hinter dem Herrn, hier rechts vom Baum. Die Beschreibung der Szene in dem *Malerbuch*[4] entspricht, von der größeren Apostelzahl abgesehen, der ersteren Miniatur. Daß die Parabel auch in der Monumentalkunst dargestellt wurde, bezeugt der Titulus von St. Gallen[5]: EN FICVM VIRIDEM STERILEM REMANERE IVBEBAT | QVOD SIBI IEIVNO FRVCTVM PRAEBERE NEGABAT, *Siehe, den grünen Feigenbaum ließ er verdorren, weil er ihm, dem Nüchternen, keine Frucht darbot.* Keiner unserer Zyklen hat aber eine Darstellung des Gleichnisses bewahrt.

Von dem Feigenbaum, der in den Weinberg gepflanzt war[6], bringt der *Kodex des Corpus Christi College* eine Darstellung[7] mit der Überschrift DE FICVLNEA. Der Miniaturist zeigt den von einem Jünger begleiteten Herrn und zu dessen Füßen den Weingärtner, der sich für den durch einige Zweige angedeuteten Baum verwendet. Auf der Miniatur des *sog. Evangelarium Kaiser Ottos III.*[8], welche dem Gleichnis ein halbes Blatt eingeräumt hat, ist der Arbeiter schon daran, um den Feigenbaum „ringsherum aufzugraben". Um die Unfruchtbarkeit schärfer hervortreten zu lassen, malte der Miniaturist einen mit zahlreichen Trauben behangenen Weinstock, der sich an dem Feigenbaum emporrankt. Daraus darf vielleicht auf ein italienisches Vorbild geschlossen werden.

§ 45. Austreibung der Händler aus dem Tempel.

Eine der interessantesten Miniaturen des *Rossanensis*[9] ist der *Austreibung der Händler aus dem Tempel* mit der Überschrift ΠΕΡΙ ΤΩΝ ΕΚΚΛΗΘΕΝΤΩΝ ΕΚ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ

[1] Vgl. darüber Dobbert, *Zur byzantinischen Frage* a. a. O. 138 f. Die Parabel wird in der Monumentalkunst häufiger vom 12. Jahrhundert an (Moissac, Avila, Aosta usf.).

[2] *Mt* 21, 19 f; *Mk* 11, 13 20 f. [3] Ed. Omont Taff. B u. XLV.

[4] Ed. Didron 187; ed. Schäfer 197. [5] Ed. J. v. Schlosser 329.

[6] *Lk* 13, 6—9.

[7] Oben Fig. 354, S. 787; Bond und Thomson Taf. 44; Garrucci, *Storia* III, Taf. 141, 1.

[8] Ed. Leidinger I Taf. 40.

[9] Ed. Haseloff Taf. III; ed. Muñoz Taf. III.

gewidmet. Alle vier Evangelisten berichten den Vorfall in ziemlich übereinstimmender Weise[1]. Am ausführlichsten ist der hl. Johannes, der nicht bloß einige Details beschreibt, sondern auch den nach der Austreibung erfolgten Einspruch der Juden mitteilt. An diesen Bericht hielt sich der Urheber der im *Rossanensis* wiedergegebenen Komposition (Fig. 387). Die Austreibung ist bereits vorüber. Die Händler ziehen mit ihren Tieren ab; der Wechsler hat den Tisch, auf dem noch etwas Geld liegt, ergriffen und sieht ängstlich auf den Heiland zurück, welcher zu zwei mit den klassischen Gewändern bekleideten Greisen spricht. Letztere sind offenbar die Hohenpriester als Vertreter der „Juden", die den Herrn wegen seines Vorgehens zur Rechenschaft ziehen[2]; einer spricht und der andere hat die Rechte am Bart, die Antwort Christi überlegend. Also auch in dieser Komposition weht noch der Geist der Antike. Wie schon A. v. Harnack erkannt hat, scheute sich der Künstler, die Austreibung selbst zu schildern[3]; als ein gewaltsamer, leidenschaftlicher Vorgang eignete sie sich wenig zur künstlerischen Darstellung. Daher zeigt er sie in ihren Folgen, welche zusammen mit der über dem linken Vorderarm Christi liegenden Geißel[4] deutlich genug reden.



Fig. 387. Austreibung der Händler. Rossano.

Die Fassung des Titulus von St. Gallen beweist, daß die dazu gehörige Malerei ebenfalls nach der Erzählung des hl. Johannes entworfen war: HIC SVB CARNE LATENS DEITAS PER SIGNA[5] PATESCIT | DVM TVRBAS PATRIA FLAGRO PROTVRBAT AB AVLA[6], *Hier offenbart sich durch Wunder die unter der fleischlichen Hülle verborgene Gottheit, indem sie die Menge mit der Geißel aus der väterlichen Halle treibt.* Nach den letzten Worten zu urteilen, dürfte auf dem Bilde, wie in der späteren Zeit immer, die Austreibung selbst dargestellt gewesen sein. Die Miniaturen der *Ottonischen Handschriften von Aachen*[7] und *München*[8] wie auch die weiter unten besprochene des *Egbert-Kodex* zeigen, wie wir sie uns ungefähr vorzustellen haben. Ein bemerkenswertes Beispiel derselben bietet sodann die etwas ältere Miniatur des *Chludof-Psalters*[9], auf welcher Christus mit einer langen Peitsche[10] zwei Wechsler austreibt, deren

[1] *Mt* 21, 12 f; *Mk* 11, 15 f; *Lk* 19, 45 f; *Io* 2, 14 ff.

[2] *Io* 2, 18. Man beachte, daß der Evangelist das Wort „Juden", nicht „Volk" gebraucht. Um diese darzustellen, wählte der Miniator die vornehmsten Vertreter der Juden, die Hohenpriester.

[3] *Evangeliorum codex graecus purpureus Rossanensis* Σ S. XXXVII.

[4] Die Geißel verbietet, in der Gruppe links Jesu Gespräch „mit den Hohenpriestern und Ältesten des Volkes" (*Mt* 21, 23 ff), das eine geraume Zeit später statthatte, zu erkennen; denn der Künstler konnte nicht annehmen, daß Jesus tagelang mit der Geißel herumging.

[5] „Quod *signum* ostendis nobis quia haec facis?" fragten die Juden den Herrn nach der Austreibung (*Io* 2, 18).

[6] Ed. J. v. Schlosser 329.

[7] Ed. Beissel Taf. XVII, S. 82 f.

[8] Ed. Leidinger I Taf. 32. Vgl. auch Vöge, *Deutsche Malerschule* 56.

[9] Ed. Kondakof Taf. IV 2.

[10] Auf den zitierten Miniaturen von Gotha, München und der des Eskorial hat Christus eine Geißel mit langem Stiel und Stricken, die an den Enden mit Kügelchen oder Ringen beschwert sind.

umgeworfene Tische im Vordergrund liegen. Einem der Wechsler gab der Künstler, wie oben bemerkt, den Typus des Oberzöllners Zachäus, welcher, durch den beigeschriebenen Namen ZAKXAIOC gesichert, unmittelbar daneben den Feigenbaum bestiegen hat, um den vorübergehenden Herrn zu sehen.

Auf dem Mosaik von Monreale[1] schwingt Christus in der hoch erhobenen Rechten die Geißel und wirft einen Wechseltisch um. Sowohl die Apostel als auch die Händler schauen ihn erstaunt an. Die abziehenden Schafe und Rinder[2] erinnern an die Miniatur des *Rossanensis*, die auf Säulen ruhende Kuppel zur Andeutung des Tempels an die des *Chludof-Psalters*. Der Akt der *Austreibung* ist ferner auf der Ziboriumssäule von S. Marco mit der Überschrift: EIECTIO DE TEMPLO zu sehen[3]. Vermutlich war sie auch in S. Angelo gemalt, ist aber nicht auf uns gekommen. Schließlich sei noch die Miniatur des *Egbert-Kodex*[4] erwähnt, auf welcher Christus in Begleitung von zwei Aposteln mit einer dreifachen Geißel drei bartlose Händler verjagt, von denen der im Hintergrund zwei Tauben (COLVMBAE), der vorderste ein Gefäß mit Geldstücken hält und der mittlere beide Hände vor Schreck ausbreitet. Rechts zu äußerst sitzt ein bärtiger, durch die Beischrift NVM|MV|LA|RI|VS als *Wechsler* gekennzeichneter Mann, der noch unschlüssig ist, ob er dem Beispiel seiner Kollegen folgen oder weiter sitzen bleiben soll.

§ 46. Entrichtung der Doppeldrachme.

Für die Darstellung des Wunders mit der Doppeldrachme[5] lassen uns die Zyklen, bis auf den von S. Angelo, im Stich; dort war der Gegenstand in zwei Szenen vorgeführt. Die Malerei ist jedoch so schlecht erhalten, daß man sie nur mit Mühe erkennt[6]. „Links steht Christus, hinter ihm, wie es scheint, ein Jünger, vor ihm eine Gestalt, von der nur einige Gewandfalten zu sehen sind; weiter rechts sitzt an einem Flußufer Petrus und scheint in der Rechten eine Angelrute zu halten.“[7] An dem Inhalt läßt die Inschrift nicht zweifeln: SIMONIS ET $\overline{\text{XPI}}$ FIT CENSVS CAPTIO PISCIS, *Von dem Fischfang wird die Steuer für Simon und Christus entrichtet.* In dem *Malerbuch* ist die erste Szene ausgelassen und dafür die Schlußszene, wie „Christus mit Petrus ... einem Soldaten Geld gibt“[8], vorgeschrieben.

Daraus, daß wir keine römischen Darstellungen des Wunders aus altchristlicher Zeit besitzen, darf natürlich nicht gefolgert werden, daß es keine gegeben hat. Bei der Wichtigkeit des Vorgangs für die Person des Apostelfürsten ist es nicht unmöglich, daß die Komposition, wie sie sich in S. Angelo bietet, für die vatikanische Basilika des hl. Petrus geschaffen wurde. Das älteste bis jetzt bekannte Beispiel bietet die Miniatur des *Rabulas-Kodex:* rechts

[1] Ed. Gravina Taf. 19 D; Alinari Nr 33 270.

[2] Das *Malerbuch* (ed. Didron 187; ed. Schäfer 197) schreibt außerdem noch Pferde vor.

[3] Venturi, *Storia* I 244. Über weitere Darstellungen vgl. Haseloff a. a. O. 94 f.

[4] Ed. Kraus Taf. XXXII.

[5] *Mt* 17, 23—26.

[6] Ed. Kraus Taf. III.

[7] Dobbert, *Zur byzantinischen Frage* a. a. O. 136. Kraus (S. 93) gibt die Malerei als „ganz zerstört“ an. Diese Behauptung ist nach der von ihm selbst veröffentlichten Photographie nicht ganz zutreffend.

[8] Ed. Didron 180; ed. Schäfer 191.

steht Christus mit zum Sprechen erhobener Rechten, und links kniet Petrus am Ufer eines Flusses und betrachtet den Fisch, den er mit der Angel gefangen hat[1].

§ 47. Übergabe des Gesetzes und der Schlüssel an Petrus.

Die römische Kunst fing frühzeitig an, die dem hl. Petrus vor den übrigen Aposteln von dem Herrn eingeräumten Rechte und Privilegien im Bilde zu versinnlichen. Den Inbegriff aller Vollmachten drückte sie, wie wir gesehen haben, durch die *Übergabe des Gesetzes* aus: dadurch wurde Petrus der oberste Gesetzgeber der Christenheit, ein Vorrecht, welches mit dem Tode des Apostels nicht erlosch, sondern auf seine Nachfolger, die Bischöfe Roms, überging. Daher konnte diese Darstellung selbstverständlich nur in Rom entstehen und nur in der römischen Kunst zu jener Verbreitung gelangen, die sie dort wirklich gehabt hat. Zu dem, was darüber schon gesagt wurde[2], fügen wir noch hinzu, daß eine der spätesten Darstellungen sich in der Apsis der Silvesterkirche von Tivoli findet.

Als Schwesterdarstellung von der Übergabe des Gesetzes lernten wir im Mausoleum der Konstantina die Szene kennen, in welcher Christus dem Apostelfürsten „die Schlüssel des Himmelreichs" überreicht. Das Amt, „Torwart des Himmels" zu sein, erklärt es, warum die Schlüsselübergabe in der funeralen Kunst der Gesetzesübergabe noch vorgezogen wurde[3]. Sie findet sich auf zwei Malereien und sehr oft auf Sarkophagen.

Der Urheber der in dem *Codex aureus vom Eskorial* gemalten Darstellung legte bei den Worten, die der Herr an Petrus richtete: „Und dir will ich die Schlüssel des Himmelreichs geben"[4], den Nachdruck auf das „Reich", betrachtete Christus als König und ließ ihn deshalb nicht die Schlüssel, sondern das Zepter, das vorzüglichste Symbol der königlichen Gewalt, übergeben. Petrus empfängt das Zepter stehend und in Gegenwart der übrigen Apostel, welche hinter ihm in zwei Reihen aufgestellt sind. Die Überschrift gibt die bei der Übergabe von Christus gesprochenen Worte in ihrer Vollständigkeit wieder. Auf der Miniatur von Bremen wohnt nur die Hälfte der Apostel der Szene bei und hat das Zepter die Form eines dünnen Stabes, an welchem die Buchstaben des Namens PETRVS in der Weise von oben nach unten angeschrieben sind, daß das P die Spitze des Stabes bildet. Augenscheinlich sollte dadurch die dem Namen innewohnende Bedeutung des „Felsens", des Fundamentes der Kirche, besonders hervorgehoben werden. In der Überschrift wird der Apostelfürst *Simon* genannt: ACCIPE SOLVENDI MVNVS SYMON ATQVE LIGANDI, *Empfange, Simon, das Amt, zu lösen und zu binden.* Noch einfacher schildert den Vorgang die Miniatur des *sog. Evangeliariums Kaiser Ottos III.*[5], auf welcher, wie in der Sarkophagskulptur, bloß die beiden handelnden Persönlichkeiten zu sehen sind. Christus übergibt zwei Schlüssel, deren Bart durch die Buchstaben des Namens PETRVS gebildet wird[6]. Die Miniatur von

[1] Garrucci, *Storia* III, Taf. 135, 1.
[2] Siehe oben S. 116 f 237—240 269 f 295 ff.
[3] Siehe oben S. 293 ff.
[4] *Mt* 16, 19.
[5] Ed. Leidinger I Taf. 23.
[6] Für diese Schlüsselform vgl. das *Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II.*, ed. Leidinger V Taf. 1, und den Buchdeckel der Äbtissin Theophanu von Essen bei E. aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden* I—III, Taf. XXVII, 1.

Brüssel endlich zeigt nicht bloß das vorhin beschriebene Zepter, sondern auch das ganze Apostelkolleg[1] und als Überschrift die Worte: CONSTITVES EOS PRINCIPES, *Du wirst sie zu Fürsten machen*[2].

Die Verwendung von Buchstaben, wie sie uns hier bei dem Namen des Apostelfürsten begegnet, geht nebenbei bemerkt auf einen sehr alten Brauch zurück; man gruppierte sie besonders gern und in verschiedener Weise zu Siglen und Monogrammen[3]. Letztere waren namentlich beliebt; in der christlichen Epigraphik finden sie sich schon im 2. Jahrhundert. Der Anfang geschah, wie es sich begreift, mit dem am meisten vorkommenden und heiligsten Namen Jesu Christi. Frühzeitig gestaltete man diese Monogramme derart, daß die Form des Kreuzes irgendwie durchschien. Zwei der interessantesten bietet das Kuppelmosaik der in die ambrosianische Basilika eingezogenen Grabkapelle des hl. Viktor zu Mailand (Taf. 83, 1). Sie haben verhältnismäßig eine Riesengröße und sind so zu beiden Seiten des Märtyrers abgebildet, daß das eine von ihm mit der Rechten gehalten wird; dieses trägt das monogrammatische, das Gegenstück das offene Kreuz zur Schau. Bei dem ersten sind an den Querbalken zwei I-, bei dem zweiten zwei O-ähnliche Zeichen angehängt, vermutlich um an die apokalyptischen Buchstaben Α und Ω zu erinnern[4]. Doch das Wichtigste daran ist, daß diese Kreuze als Siegel verwendet wurden: in den Querbalken haben sich nämlich eine Frau und ein Mann, PANECIRIAE und FAVSTINI, eingeschrieben. Man beachte, daß in dem aufgeschlagenen Buch der Name VICTOR, der augenscheinlich zur Bestimmung des Märtyrers dient, im Nominativ steht, die beiden andern dagegen im Genitiv gesetzt sind. Der Grund liegt in dem schon angedeuteten Umstand, daß die beiden Kreuze die Siegel der zwei Persönlichkeiten bedeuten, daher ihre Namen im Genitivus possessivus geben. Der Sinn der gedrängten Darstellung ist nun klar: der durch seinen Namen gekennzeichnete Märtyrer Viktor, dessen Brustbild in dem aus den Jahreszeitensymbolen bestehenden Kranze prangt, wird von der aus dem Firmament ragenden Hand Gottes gekrönt und empfiehlt dabei seine Klienten Paneciria und Faustinus, welche aus irgend einem Grunde ein Anrecht darauf haben. Wahrscheinlich sind sie die Stifter der Kapelle und ihres musivischen Schmuckes.

§ 48. Einzug Christi in Jerusalem.

Die Darstellungen der Passion werden in der Regel mit dem Einzug Christi in Jerusalem eingeleitet. Die Komposition dieses Vorgangs wurde bekanntlich schon im 4. Jahrhundert entworfen. Sie fehlt zwar noch in der Malerei der Katakomben, findet sich aber auf vielen Sarkophagen Roms[5], von wo sie dann in die Provinzen kam, aber ungleich seltener dargestellt

[1] Das ganze Apostelkolleg sehen wir auch auf der Miniatur des genannten *Perikopenbuches*, ed. Leidinger V Taf. 31.

[2] *Ps* 44, 17.

[3] Vgl. darüber meine Schrift *Die Papstgräber und die Cäciliengruft in der Katakombe des hl. Kallistus* 34 f und meinen Artikel *La croce sui monumenti delle catacombe* in *N. Bullett.* 1902, 5 ff.

[4] Das monogrammatische Kreuz birgt tatsächlich auch die beiden Anfangsbuchstaben des Namens Ἰησοῦς.

[5] Garrucci, *Storia* V, Taff. 313, 4; 314, 2 5; 322, 2; 334, 2; 348, 1; 367, 2; 372, 2; 402, 1; 404, 4.



Fig. 388. Einzug in Jerusalem. Rossano.

wurde[1]. Das an Figuren reichste Relief, an einem Sarkophag des Lateranmuseums[2], zeigt die Komposition schon vollständig ausgebildet: den auf dem Esel reitenden Heiland erwarten am Stadttor Knaben und Erwachsene, von denen die einen Tücher auf dem Weg ausbreiten oder sie bereit halten und die andern Palmzweige schwingen; dem Heiland folgen Apostel, und im Hintergrund erhebt sich ein Baum, auf den ein Knabe geklettert ist, um Zweige abzubrechen und auf den Weg zu streuen[3].

Diese Fassung geht in die spätere Kunst über; Erweiterungen erfährt sie nicht, höchstens wird das eine oder das andere Motiv oder die Zahl der Komponenten etwas geändert. Die größte Neuerung ist das Reiten Christi nach Frauenart, welches für das ursprüngliche Reiten nach Männerart eingeführt wird. Bei der stets wachsenden Vorliebe für die frontale Stellung der Figuren und vielleicht auch unter dem Einfluß der Bilder der Reise nach Bethlehem sowie der Flucht nach Ägypten mag sich diese Umwandlung frühzeitig vollzogen haben. Sie zeigt sich zunächst auf den ungefähr gleichzeitigen Miniaturen des *Rossanensis* (Fig. 388)[4] und des *Rabulas-Kodex*[5]. Hieraus hat man gefolgert, daß das Motiv orientalischen Ursprungs sei, da es sich in der römischen Monumentalkunst erst auf den Mosaiken Johannes' VII. (705—707)[6] zeige. Die Denkmäler scheinen den Schluß zu rechtfertigen; noch auf der Miniatur des *Kodex des Corpus Christi College*[7] reitet der Heiland nach Männerart. Um sicher zu sein, müßte man monumentale Darstellungen, seien es Mosaiken oder Malereien, aus der ältesten Zeit besitzen. Diese sind aber sämtlich zerstört.



Fig. 389. Einzug in Jerusalem. Aus S. Maria in Pallara.

In der römischen Kunst blieben übrigens beide Sitzarten auch im Mittelalter in Gebrauch, vorausgesetzt, daß die Kopie eines Freskenrestes aus S. Maria in Pallara (Fig. 389)[8] genau ist. Die hier aus den Fenstern herausschauenden Gestalten finden sich auch im

[1] Garrucci veröffentlicht einen gallischen Sarkophag (*Storia* V, Taf. 381, 1; Le Blant, *Sarcophages chrét. de la Gaule* Taf. XVIII, 3) und einen sizilianischen (Taf. 365, 1), wozu noch ein Fragment aus Arles kommt (Le Blant, *Sarcophages d'Arles* Taf. XXVI, 2).

[2] Garrucci a. a. O. Taf. 314, 5.

[3] In dem *Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II.* (ed. Leidinger V Taf. 15) ist dem Einzug die Szene vorausgeschickt, wie die zwei von Jesus abgesandten Jünger die angebundene Eselin mit dem Füllen finden und auf die Einsprache des Besitzers antworten (*Mt* 21, 1—6). Demgemäß bietet die folgende Miniatur (Taf. 16) eine von den seltneren Darstellungen des Einzugs, auf denen die Eselin ihr Füllen bei sich hat.

[4] Ed. Haseloff Taf. II; ed. Muñoz Taf. II.

[5] Garrucci, *Storia* III, Taf. 137, 2. [6] Siehe Fig. 135, S. 397.

[7] Oben Fig. 364, S. 799; ed. Bond und Thomson Taf. 34. Garrucci a. a. O. Taf. 141, 2.

[8] *Cod. vat. lat.* 9071 fol. 337. Die ursprüngliche Sitzart zeigt auch die Miniatur des *Egbert-Kodex* (ed. Kraus Taf. XLIII).

Rossanensis. Allen Darstellungen gemein ist sodann die Ausbreitung der Gewänder statt der antiken Tücher. Letzteres sehen wir noch auf dem Relief einer der Markussäulen[1], deren Darstellungen viele Reminiszenzen aus der Antike aufweisen. Christus sitzt nach Frauenart, hält in der Linken den Zügel und hat die Rechte zu dem Manne erhoben, der das Tuch ausbreitet. Weiter links kommt die durch drei Männer dargestellte *Menge mit Palmzweigen Jesu entgegen:* TVRBA OBVIAT IESV CV̄ RAMIS PALMARVM. Dem Heiland folgt Petrus.

Daß auf den Malereien von S. Pietro in Ferentillo (Fig. 384, S. 830) und S. Urbano (Fig. 390) die Zachäus-Szene mit dem Einzug vereinigt wurde, haben wir schon bemerkt (S. 829). Vor der Übermalung des letzteren Bildes hielt der Heiland in der Linken, wie in Ferentillo und sonst, die Rolle. Die Rechte hat er, wie fast immer, zum Gestus des Sprechens erhoben[2]. Von den Aposteln ist der erste beidemal Petrus, ein Vorzug, den er gewöhnlich genießt. Höchst merkwürdig ist der Gesichtstypus Christi in Ferentillo; wir werden weiter unten darauf zurückkommen.



Fig. 390. Einzug in Jerusalem. Fußwaschung. S. Urbano alla Caffarella.

Gegenüber diesen beiden Malereien zeichnet sich die von S. Angelo durch einen größeren Figurenreichtum aus. Links sieht man das ganze Apostelkollegium, auf der gegenüberliegenden Seite eine Menge Juden, die den Herrn am Stadttor erwarten, und daneben viele Knaben, von denen einige akklamieren und andere Gewänder ausbreiten, die der Esel beschnüffelt. Im Hintergrunde stehen zwei Bäume: auf den einen klettert, auf dem andern sitzt ein Knabe und wirft die abgebrochenen Zweige auf den Weg. Christus endlich hat den Kopf etwas mehr als auf den übrigen Bildern zur Seite geneigt, sonst gleicht er ihnen vollständig.

Ein weiteres Beispiel der Darstellung liefert der Zyklus von S. Giovanni (Taf. 252—255). Es sind zwar nur einige Bruchstücke erhalten; sie reichen aber völlig zum Beweise aus, daß hier nicht ein Wunder, sondern eben der Einzug Christi dargestellt war. Da haben wir vor allem die Frontalstellung und die Handgebärde Christi, welche denen der Malerei von Ferentillo gleich sind, somit das Reiten nach Frauenart voraussetzen. Wir sehen ferner, daß Petrus und ein anderer Apostel in einer gewissen Entfernung vom Heiland, nicht neben ihm, einherschreiten, was sich nur oder am besten dadurch erklärt, daß Christus

[1] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 496, 3.

[2] Der Miniaturist des *Kodex des Corpus Christi College* hat dem Heiland naiverweise eine lange Peitsche in die rechte Hand gegeben.

reitet. Weiter rechts wurde von mir unter den beiden Stucklagen der Vorderteil eines Esels mit angehängtem Zügel bloßgelegt, was direkt auf den Ziegeln der Wand in einigen roten Umrissen entworfen war zu dem Zweck, den Künstler für die allgemeine Anordnung der Malereien zu orientieren. Bei der Ausführung der Szene kam das Tier in die Reise nach Bethlehem der oberen Reihe zu stehen[1]. Ebenso falsch angebracht ist der Kopf der menschlichen Figur, deren Umrisse neben dem Herrn gleichfalls auf den Ziegeln gemalt sind; sie gehören zu einer nicht näher zu bestimmenden Szene. Rechts sieht man ein Stück roten Streifen, der auf den ersten Blick die Fortsetzung der oberen Einfassungsborte zu sein scheint, in Wirklichkeit aber ein winziger Rest des Stadttors ist, das hier gemalt war. Die weiter unten befindlichen Farbspuren stammen von den Kindergestalten, die ihre Kleider auf den Boden legten. Von dem übrigen hat sich nichts erhalten.

Auf dem Relief von Salerno (Fig. 356, S. 790) ist die Szene vollständig, eignet sich daher zur Vervollständigung des Freskos von S. Giovanni. Wir müssen nur die beiden Apostel links von dem Esel stellen und das Tor mehr zum Herrn hin rücken. Der Schnitzer hat den Kindern, vielleicht nur wegen ihrer winzigen Größe, keine Gewänder gegeben.

Die Miniaturen von Gotha, Brüssel und dem Eskorial bieten den Einzug in übereinstimmend einfacherer Weise: es fehlen die Kindergestalten, der Baum mit den Kletterern und das Stadttor. Die Szene entwickelt sich auf offener Landstraße. Von rechts naht sich eine Anzahl Männer, von denen die vorderen Tücher oder Gewandstücke ausbreiten, die folgenden Palmzweige schwingen. Der reitende Heiland hat die Rechte im Redegestus gegen sie erhoben oder hat sie ausgebreitet; in der Linken hält er eine Rolle oder die Zügel. Hinter ihm kommen Apostel und andere Männer, als Gegenstück zu der rechts dargestellten Menge[2]. Über jenen schrieb der Miniator der *Gothaer Handschrift* das Wort TVRBAE, und zur Erklärung der Szene bediente er sich der Worte des hl. Matthäus, der von der „Eselin mit dem Füllen" spricht[3]; letzteres fehlt jedoch auf der Malerei. Die Überschrift enthält also eine Ungenauigkeit. Die der Miniatur vom Eskorial ist von solchen Irrtümern frei: REGNATOR CAELI FIT VILIS SESSOR ASELLI · STERNENDO VESTES CVI DANT PIA CANTICA PLEBES, *Der Beherrscher des Himmels reitet auf einem ärmlichen Esel; es breitet vor ihm Gewänder aus das Volk und singt fromme Lieder.* Von diesem Titulus bietet die Miniatur von Brüssel nur die erste Hälfte.

§ 49. Letztes Abendmahl. Ausspendung der Kommunion.

Auf den Einzug Christi in Jerusalem folgt in der künstlerischen Illustrierung der Evangelien das letzte Abendmahl. Hierin herrscht bei den größeren Zyklen eine solche

[1] Der Zügel verbietet, den Esel mit dem des Einzugs zu identifizieren.

[2] Der Miniator des *sog. Evangeliariums Kaiser Ottos III.* (ed. Leidinger I Taf. 46) fügte einen auf den erwähnten Miniaturen fehlenden Baum mit einem zweigbrechenden Chlamydatus hinzu und brachte die ganze Darstellung in zwei übereinander liegenden Feldern so unter, daß in dem oberen Christus zwischen zwei Bäumen reitet und in dem unteren vier Apostel nach rechts, zwei tücherausbreitende Juden nach links ausschreiten und in der Mitte ein Baum steht.

[3] *Mt* 21, 7f.

Übereinstimmung, daß sich keine Ausnahme verzeichnen läßt. Und daß dieses hochwichtige Ereignis gleich in der ersten Zeit dargestellt wurde, ist um so entschiedener anzunehmen, als die Komposition in den zömeterialen, bis in den Anfang des 2. Jahrhunderts hinauf reichenden Mahlszenen sowohl symbolisch als formell vorbereitet war. Um eine solche Szene in ein Abendmahl zu verwandeln, brauchte der Künstler bloß den Ehrenplatz (in cornu dextero) dem Heiland zuzuweisen, statt der zwei Fische ein Lamm oder eine Schüssel unbestimmten Inhaltes aufzutischen und die Zahl der Speisenden auf zwölf zu erhöhen. Nur das erste geschah, wie es begreiflich ist, regelmäßig. Über die beiden andern Punkte setzten sich die Künstler, sobald irgend ein Grund vorlag, hinweg. Noch auf einem byzantinischen Monument aus dem 9. Jahrhundert wie auch auf dem Altarvorsatz von Salerno (Fig. 362, S. 796) erscheint der Fisch[1], und das Mosaik Johannes' VII. (705—707) bot wegen Mangel an Raum bloß einige Repräsentanten des Apostelkollegiums (Fig. 135, S. 397). Was für eine Speise der Mosaizist den Tischgenossen vorgesetzt hatte, läßt sich bei der Ungenauigkeit der Kopie nicht mehr bestimmen. Vermutlich war es Fisch und Brot; denn das Abendmahl galt von Anfang an als Symbol des eucharistischen Mahles, der Kommunion. Diese Speisen sind es auch, die wir auf den ältesten von der römischen Kunst abhängigen Darstellungen, dem Mosaik von S. Apollinare Nuovo, dem Relief des Mailänder Buchdeckels und der Miniatur des *Kodex des Corpus Christi College* sehen[2]. Der Mosaizist führte die Apostel vollzählig vor. Anfänglich waren es bloß elf; seines Irrtums ansichtig, fügte er zwischen Petrus und den folgenden, so gut es ging, noch einen Kopf ein[3]. Der Miniaturist mußte sich bei der Kleinheit des Feldes mit acht, der Mailänder Elfenbeinschnitzer und der Steinmetz der Ziboriumssäule von Venedig (Fig. 391)[4] sogar mit drei Aposteln bescheiden. In Dingen, wo Gebundenheit nicht absolut notwendig war, pflegten die Künstler stets nach Gutdünken zu handeln. Beachtenswert ist auf der Säule von S. Marco das höchst seltene Motiv des bei der CENA DOMINI die Speisen auftragenden Apostels. Wir finden ähnliches noch auf der Miniatur des *Perikopenbuchs Kaiser Heinrichs II.*[5], auf welcher drei Apostel sich mit dem Auftragen des Weines zu schaffen machen.



Fig. 391. Letztes Abendmahl. S. Marco.

Auf den älteren Darstellungen des Abendmahls sind die Speisenden nach antiker Art um den halbkreisförmigen Tisch auf dem Speisesofa gelagert[6]. Als diese Sitte außer

[1] *Chludof-Psalter* ed. Kondakof Taf. VI, 1. Der Fisch füllt auch die Schüssel auf dem aus dem 13. Jahrhundert stammenden Fresko von S. Maria in Vescovio. Dort ist indes noch eine Menge anderer, kleiner Eßsachen aufgetischt. Vgl. Stegensek, *Santa Maria in Vescovio*, in *Röm. Quartalschr.* 1902, Taf. II.

[2] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 250, 2; VI, Taf. 455; III, Taf. 141, 2, unsere Fig. 364, S. 799.

[3] Garruccis Kopie mit der Elfzahl der Apostel hat die Gelehrten irregeführt. Eine gute photographische Kopie bei Ricci, *Ravenna* 75, 70.

[4] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 496, 3; Venturi *Storia* I 261.

[5] Ed. Leidinger V Taf. 17.

[6] Die meisten solcher Mahlszenen sind in S. Callisto und SS. Pietro e Marcellino. Vgl. meine *Katakombenmalereien* 48 f.



Fig. 392. Abendmahl. Aus S. Maria in Pallara.

Brauch kam und damit auch das Verständnis für ihre bildnerische Veranschaulichung verloren ging, verschwand sie aus der Kunst. Es kamen dafür Darstellungen auf, welche die Speisenden am Tische sitzend zeigen. Eine der ältesten ist die Malerei von S. Maria in Pallara (Fig. 392). Man merkt indes noch lange den Einfluß der ersten Bilder, namentlich an der Form des Tisches, welcher hier und sonst öfters halbrund und auf der Vorderseite mit Draperie versehen ist. Der Maler von S. Angelo, von dessen Darstellung wir eine alte Kopie bringen (Fig. 393)[1], und der Elfenbeinschnitzer von Salerno (Fig. 362, S. 796) brachten beide Arten in Anwendung: bei ihnen sind die Tischgenossen alle gelagert bis auf Petrus, welcher an der rechten Ecke auf einem niedrigen Schemel sitzt. Der lange Tisch begegnet uns zuerst in S. Urbano, also auf einer Malerei aus dem Jahre 1011 (Fig. 365, S. 800). Etwa siebzig Jahre später wurde er auch in dem Speisesaal des an die Paulsbasilika anstoßenden Klosters gemalt (Taff. 232 f, 2).

Auf den Darstellungen, auf denen die hervorragenderen Apostel durch ihren Gesichtstypus kenntlich gemacht sind, ist die Reihenfolge derart, daß Petrus dem Heiland gegenüber am zweiten Ehrenplatz (in cornu sinistro) und Johannes neben Christus lagert. Diese Rangordnung wurde jedoch nicht überall eingehalten; auf der Miniatur des *Chludof-Psalters* z. B. hat den zweiten Platz Judas (ΙΟΥΔΑϹ) inne; auf dem Fresko von S. Urbano sitzt Petrus neben Johannes, also am dritten Platz, und in S. Apollinare Nuovo sieht man den Apostelfürsten neben dem Herrn, wie später auf der Malerei von S. Maria in Vescovio[2] und auf der kurz vorhin erwähnten Miniatur des *Perikopenbuchs Kaiser Heinrichs II.* In dem *Kodex des Corpus Christi College* endlich ist schon die noch heute übliche Ordnung eingeführt: Christus hat seinen Platz in der Mitte zwischen sechs Aposteln, deren Zahl der Miniaturist vollständig geben wollte, in Wirklichkeit aber nicht über den achten hinauskam[3].



Fig. 393. Abendmahl. Kopie nach S. Angelo in Formis.

[1] *Cod. Barb. lat.* 4423 fol. 40. Diese Kopie hängt zweifelsohne mit derjenigen zusammen, welche Suarez für Sirmond besorgte und die dieser in seiner Ausgabe des Sidonius Apollinaris publiziert hat. Daraus erklärt es sich, daß bloß die beiden Mahlszenen aus dem reichen Zyklus kopiert wurden. Siehe oben S. 804 mit Fig. 370.

[2] Stegensek, *Santa Maria in Vescovio*, a. a. O. Taf. II, S. 21 f.

[3] Fig. 364, S. 799.

Im *Rossanensis* (Fig. 394)[1] hat der Künstler noch andere Apostel durch ihren Gesichtstypus bestimmt. Auf den greisen Liebesjünger mit kurzem Bart und hoher Stirn folgt bei ihm Jakobus, der „Bruder des Herrn", und dann Andreas, der an seinem struppigen Bart- und Haupthaar zu erkennen ist. Judas hat seinen Platz mitten unter den übrigen; er ist daran, einen Bissen aus der Schüssel zu nehmen. Dadurch wollte der Miniaturist, den Worten der Evangelisten Matthäus und Markus gemäß[2], den bevorstehenden Verrat des Judas andeuten. Die griechischen Künstler bedienten sich seit dem 9. Jahrhundert[3], wie andere gezeigt haben[4], dieser Gebärde mit Vorliebe. Ihre Andeutung wäre klarer gewesen, wenn sie dem Heiland den gleichen Gestus, nicht den des Sprechens, gegeben hätten. Es kommt indes nie vor, daß Christus zusammen mit Judas die Schüssel berührt.

Der Gestus des Hineingreifens in die Schüssel ist auf abendländischen Monumenten bloß ausnahmsweise anzutreffen. Wir nennen außer dem Elfenbein von Salerno die Miniatur des *Perikopenbuchs Kaiser Heinrichs II.*[5], wo der auf einem Klappstuhl vor dem Tisch sitzende Verräter ein langes und schmales Brot in die Schüssel taucht[6]. Auf dem Elfenbein ist der Gestus dazu noch schlecht angebracht, weil der Fisch die Schüssel ganz ausfüllt. Die römischen Künstler insbesondere, deren Kompositionen sich stets durch Deutlichkeit auszeichnen, hielten sich darin an den hl. Johannes, nach dessen Bericht der Herr dem Verräter ein Stück Brot reichte[7]. Dieser Akt geht auf dem Bilde von S. Urbano gerade vor sich; trotz der Übermalung kann man sehen, daß die Hände beider sich berühren. Auf der Malerei von S. Maria in Pallara (Fig. 392) steckt Judas den Bissen schon in den Mund, während er auf derjenigen von S. Maria in Vescovio die unverhüllten Hände zum Empfang des Bissens ausstreckt. Das Mosaik von Monreale[8] bietet ebenfalls das römische Schema mit dem kleinen Unterschied, daß Judas die Hände verhüllt hat. Am klarsten ist schließlich die Miniatur des *Codex aureus vom Eskorial,* auf welcher Christus mit der Linken dem Verräter den Bissen in den Mund steckt und mit der Rechten auf ihn zeigt, um die Worte „Der ist's" besonders zu betonen. In der langen Überschrift ist die Darstellung mit den Worten des hl. Johannes erklärt.



Fig. 394. Abendmahl. Fußwaschung. Rossano.

[1] Ed. Haseloff Taf. V; ed. Muñoz Taf. V.

[2] *Mt:* „Der die Hand mit mir in die Schüssel tauchet, derselbe wird mich verraten." Vgl. *Mk* 14, 20.

[3] Für die vorhergehende Zeit versagen die Monumente.

[4] So Dobbert, *Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst,* in *Repertorium für Kunstwissenschaft* 1892, 381.

[5] Ed. Leidinger V Taf. 17.

[6] Diese Art Brot ist unter dem Namen grissino in Italien noch heute in Gebrauch. Es hat den Interpreten der Miniatur bisher große Schwierigkeiten bereitet.

[7] *Io* 13, 26: „Der ist's, dem ich das Brot, welches ich eintauche, reichen werde. Und er tauchte das Brot ein und gab es dem Judas Iskariot, dem Sohne Simons."

[8] Ed. Gravina Taf. 18 C; Alinari Nr 33 284.

Um an der Persönlichkeit des Verräters keinen Zweifel aufkommen zu lassen, sonderten ihn die Maler von S. Urbano und S. Maria in Pallara von den übrigen Aposteln ab, und der erstere setzte ihn, wohl aus Verachtung, auf den Fußboden. Ebenda sahen wir ihn auch bei dem Mahle Simons in dem Zyklus von S. Angelo[1].

In ähnlicher Weise wie die besprochenen Monumente muß auch die von Choricius gesehene Malerei den Verrat des Judas ausgedrückt haben; denn sie war derart, daß man „den bevorstehenden Anschlag gegen den Herrn merken konnte". Als griechische Schöpfung dürfte sie sich der Miniatur des *Rossanensis* genähert haben[2].

In Anbetracht der in Frage kommenden Zeit und der notorischen Willkür der Künstler dürfen wir in dem Bild, zu welchem der hl. Ambrosius das Distichon verfaßte, nur ein Mahl von der Form der ältesten Darstellungen vermuten. Die Inschrift ist übrigens sehr einseitig, da sie nur eine Persönlichkeit berücksichtigt. Deshalb läßt sie sich mit jenen alten Beschreibungen von Mosaiken und Malereien auf die gleiche Stufe stellen, die ebenfalls vieles übergehen. Sie lautet: ASPICE IOHANNEM RECVBANTEM IN PECTORE CHRISTI | VNDE DEVM VERBVM ASSVMPSIT PIETATE FATERI[3], *Sieh den Johannes an der Brust Christi ruhen*[4], *aus der er gelernt hat, das Wort als Gott mit Liebe zu bekennen.* Die Inschrift ist auch nicht so zu verstehen, als hätte der Maler den Liebesjünger an der Brust des Herrn dargestellt. Solche Bilder gehören erst dem Mittelalter an. Die ersten sehen wir in S. Urbano, in dem alten Refektorium des Klosters von S. Paul (Taff. 232 f, 2) und in den *Handschriften von Bremen* und *dem Eskorial*[5]. Im Altertum begnügte man sich damit, daß man den hl. Johannes, wie z. B. auf der Miniatur des *Rossanensis*[6], neben dem Heiland lagern ließ[7]. Tituli sind meistens nicht wörtlich zu verstehen; weder hielt sich der Künstler streng an sie noch ihr Autor streng an die Darstellungen. In der eben zitierten Miniatur von Bremen, auf welcher Johannes an der Brust Christi ruht, haben wir eine Bestätigung des Gesagten; denn die Inschrift spricht nur im allgemeinen von der *geheimnisvollen Osterfeier,* die Christus beim letzten Abendmahl beging: HIC SEDET IN CAENA MANDVCANS MYSTICE PASCHA. Daß der hl. Ambrosius das fragliche Motiv in seinen Vers aufgenommen hat, geschah nur deshalb, weil es im Evangelium erwähnt ist[8].

Um zu zeigen, daß das Mahl zur Abendzeit statthatte, brachte der Mosaizist Johannes' VII. im Hintergrund neben Christus einen mächtigen Standleuchter an, der den Speisesaal erhellt. Derselbe findet sich unter anderm auch auf der Malerei von S. Maria in Pallara

[1] Siehe oben S. 800, Fig. 365; S. 847, Fig. 392; S. 804, Fig. 370.

[2] Vgl. Dobbert, *Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst,* a. a. O. 1891, 198.

[3] Ed. Merkle in *Röm. Quartalschr.* 1896, 214.

[4] *Io* 13, 23.

[5] Weitere Beispiele bringt Dobbert a. a. O. 1892, 366 ff. Vgl. auch Toesca, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni,* in *Le Gallerie nazionali italiane* V (1902) 34.

[6] Auf der Miniatur des *Chludof-Psalters* ist Johannes (IOANNHC) so gewendet, daß man seinen Oberkörper links vom Herrn sieht.

[7] Der seltene Typus des hl. Johannes — graubärtiger Kahlkopf — kehrt auch auf dem weiter oben abgedruckten Relief von Salerno wieder (Fig. 362, S. 796).

[8] Vgl. auch oben S. 602 f, wo bei der Darstellung der Arche Noes eine ähnliche Freiheit des Heiligen vermerkt wurde.



Fig. 395. Austeilung des Brotes. Rossano.

(Fig. 392) und auf der Miniatur des *Chludof-Psalters*. Auf dem Fresko in S. Angelo ist er so aufgestellt, daß er sowohl für das Abendmahl als auch für die daneben gemalte Fußwaschung dient[1].

Von der Mahldarstellung in S. Giovanni sind bloß schwache Spuren übrig. Man erkennt Reste von einigen Apostelköpfen, von der vornüber hängenden Draperie und von der Saalarchitektur im Hintergrund, die in einer mit kleinen Scheiben verzierten Säulenhalle bestand.

Auf einer Anzahl von Monumenten haben die Künstler den Augenblick veranschaulicht, wie Christus den Aposteln Brot und Wein, also die Kommunion, spendet. Wir sehen es zuerst auf den Miniaturen des *Rossanensis* (Figg. 395 396)[2] und des *Rabulas-Kodex*[3]. Die Tatsache, daß auch die übrigen Beispiele dem griechischen Kunstkreise angehören[4], läßt vermuten, daß die Komposition der Kommunionbilder von einem griechischen Künstler entworfen wurde. Die Form derselben entsprach der Wirklichkeit. Wir wissen, daß „das konsekrierte Brot den Gläubigen auf die Hand gelegt wurde, welche es dann selbst zum Munde führten; den konsekrierten Wein tranken sie direkt aus dem gemeinschaftlichen Kelch, den die Diakone von einem zum andern trugen“[5]. Da auf den genannten Monumenten Christus selbst als der Ausspender waltet, so ist er zweimal vergegenwärtigt: auf der einen Seite legt er jedem Apostel von dem Brot, das er in der Linken hält, ein Stück auf die vorgestreckten Hände, auf der andern reicht er ihnen den Kelch, der auf der Miniatur des *Rossanensis* fußlos ist und einer tiefen goldenen Schale gleicht. Zwei von den Aposteln haben die Hände verhüllt, die übrigen frei. Bei dem einen, der die seinigen in die Höhe hebt, kann man sehen, daß die Rechte auf die Linke gelegt ist. Dies entspricht der von den hll. Cyprian, Ephräm dem Syrer und Cyrill von Jerusalem überlieferten Sitte[6]. Letzterer schreibt: „Wenn du (zur Kommunion) gehst, so breite nicht die Hände aus, noch spreize



Fig. 396. Austeilung des Weines. Rossano.

[1] Ähnlich auch auf der Miniatur des *Kodex des Corpus Christi College*, wo diese beiden Szenen übereinander gemalt sind.

[2] Ed. Haseloff Taff. VI f; ed. Muñoz Taff. VI f.

[3] Garrucci, *Storia* III, Taf. 137, 2.

[4] Vgl. Pokrowski, *Evangelien* 282 f, und Achille Bertini Calosso in unserer Anmerkung 1 S. 851. Bertaux (*L'art dans l'Italie méridionale* 123) beschreibt die in S. Angelo al Monte Raparo (Basilikata) dargestellte Kommunionausteilung, ohne eine Kopie davon zu geben.

[5] Wilpert, *Fractio panis* 62 f.

[6] S. Cypr., *Ep.* 46, 9: Migne, *PL* 4, 357; *Ausgewählte Schriften des heiligen Kirchenvaters Ephräm* ed. Zingerle I 195; S. Cyrill., *Catech.* 23, 21 f: Migne, *PG* 33, 1123 f.

die Finger, sondern lege die Rechte auf die Linke wie auf einen Thron, da sie ja den König aufnimmt, und empfange in die hohle Hand den Leib Christi, indem du ‚Amen!' antwortest." Das „Amen!" war die Bestätigung der Worte: „Der Leib Christi!" und „Das Blut Christi, der Kelch des Lebens!" welche bei der Darreichung des Brotes und Kelches von dem Spender gesprochen wurden. In einem Punkte, in den „gespreizten Fingern", hätten die Apostelgestalten der beiden Miniaturen den Beifall Cyrills nicht gefunden, dafür wäre aber die nach vorn geneigte Körperhaltung belobt worden, da eine solche vorgeschrieben war.

In der römischen Kunst sind bis jetzt keine derartigen Darstellungen bekannt. Daß sie aber nicht ganz gefehlt haben, beweist das leider sehr beschädigte Fresko der Grotta del Salvatore bei Vallerano in der Provinz Rom. Dort reicht Christus von einem Altare aus den Aposteln den eucharistischen Kelch, während ein Engel auf verhüllten Händen eine Schüssel mit konsekrierten Brotstücken hält[1]. Allem Anscheine nach haben wir es mit der Kopie eines griechischen Originals zu tun.

Die Vorfeier zur Kommunion, die Konsekration der eucharistischen Gestalten, ist auf der Miniatur des *Kodex des Corpus Christi College*[2] dargestellt. Christus hält in der Linken ein Stück Brot und macht mit der Rechten den Redegestus; er spricht also die Worte: „Das ist mein Leib", welche die Konsekration bewirken. Jeder der vorderen sechs Apostel hat ein kleines Stück Brot zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger; denn die Brotbrechung und die Verteilung der Stücke geht in der Erzählung der Evangelisten der Konsekration unmittelbar voraus. Auf dem runden Tische befinden sich außer dem Kelch sechs Brote und ein Fisch, also die aus dem Wunder der Brot- und Fischvermehrung, dem uralten Symbol der Eucharistie, stammenden Elemente. Noch deutlicher ist der Silberbehälter Paschals I. (Fig. 346, S. 776), der den Heiland als den zelebrierenden Priester am Altare zwischen Maria, Petrus und den übrigen Aposteln sowie zwischen zwei Engeln zeigt. Hier wurde also die Abendmahlsfeier direkt in die Meßfeier umgewandelt.

§ 50. Fußwaschung.

Mit dem letzten Abendmahl ist gewöhnlich die Fußwaschung verbunden; manchmal, wie z. B. im *Rossanensis* (Fig. 394), in S. Angelo und auf dem Altarvorsatz von Salerno (Fig. 362, S. 796), ist sie im gleichen Feld untergebracht. In andern Fällen bildet sie eine Darstellung für sich. Die ältesten Beispiele gehören der Sarkophagskulptur an, für welche die Komposition schon im 4. Jahrhundert entworfen wurde[3]. Der Künstler vergegenwärtigte, wie bereits oben (S. 226) betont wurde, jenen Moment, auf den auch die Heilige Schrift einen besondern Nachdruck legt: wie der Heiland, etwas nach vorn geneigt und mit dem über die

[1] Vgl. Achille Bertini Calosso, *Gli affreschi della Grotta del Salvatore presso Vallerano*, in *Archivio della R. Società Romana di storia patria* 1907, Taf. V. Auf Taf. IX sind drei byzantinische Monumente mit der Darstellung der Kommunion unter den beiden Gestalten zusammengestellt. [2] Fig. 364, S. 799.

[3] Garrucci, *Storia* V, Taf. 335, 2 3 4. In der Katakombenmalerei kennt man bis jetzt kein Beispiel von der Darstellung der Fußwaschung.

Schulter gelegten Handtuch ausgerüstet, sich anschickt, dem Apostelfürsten die Füße zu waschen. Petrus macht mit den ausgebreiteten Händen eine abwehrende Bewegung, als wollte er die niedrige Dienstleistung des Herrn für seine Person verhindern.

Die Komposition beschränkt sich in der funeralen Skulptur auf die zwei genannten Gestalten. Auf den späteren Darstellungen sind gewöhnlich alle Apostel vertreten und ist die Handlung meistens weiter fortgeschritten: Christus hat sich tief gebückt und wäscht bereits die Füße des Petrus. Auch dieser wechselt die Gebärde. Einige Male hat er die Hände abwärts gestreckt, als wollte er die des Heilandes wegziehen. Dieser Gestus wurde im *Rossanensis* von dem Miniaturisten selbst erklärt; denn über der Szene liest man die Worte: ΛΕΓΕΙ ΛΥΤΩ Ο ΠΕΤΡΟC ΟΥ ΜΗ ΝΙΨΗC ΤΟΥC ΠΟΔΑC ΜΟΥ ΕΙC ΤΟΝ ΑΙΩΝΑ, *Petrus aber spricht zu ihm: Du sollst mir die Füße in Ewigkeit nicht waschen!*[1] Hierzu paßt vortrefflich der bekümmerte Gesichtsausdruck Petri. Die andern Apostel drängen sich in sehr natürlicher Weise zu Christus heran und scheinen mit der freiwilligen Verdemütigung des Herrn ebenfalls nicht einverstanden zu sein; Johannes spricht erregt zu den zweien, die ihre Blicke zu Boden heften, und Andreas hat die Rechte wie beim Abendmahl nachdenklich ans Kinn gelegt. Bei der Person Christi hielt der Miniaturist sich hinsichtlich des Handtuchs an den Wortlaut des Evangeliums, indem er es ihm „umgürtete“[2]; er ließ ihm jedoch von den Hüften abwärts den Mantel, verstieß also darin nicht bloß gegen den heiligen Text, sondern auch gegen die Wirklichkeit, da das Pallium in solcher Weise nicht getragen wurde. Später hat Christus das Handtuch so umgebunden, daß es sich wie eine Schürze ausnimmt. Am sorgfältigsten ist darin der Elfenbeinschnitzer von Salerno, der auch die „abgelegten Kleider“[3], d. h. das Pallium, nicht vergessen hat. Die Miniatur des *Kodex des Corpus Christi College*[4] zeigt sowohl in der Auffassung Christi als auch in der des Apostelfürsten eine große Ähnlichkeit mit dem *Rossanensis*; die Apostel sind jedoch aus Raummangel um zwei vermindert und haben eine den Gesetzen der Symmetrie mehr entsprechende Stellung erhalten, die Anordnung reicht aber an die des *Rossanensis* nicht heran.

Eine weitere Neuerung brachte die Mailänder Elfenbeintafel, auf welcher Christus zu dem abwehrenden Apostel hinaufschaut und dabei den Zeigefinger der Rechten wie drohend erhoben hat[5]. Der Künstler wollte augenscheinlich die Antwort: „Wenn ich dich nicht wasche, so hast du keinen Teil mit mir!“[6] vergegenwärtigen. Unverkennbar ist dieser Moment auf den Miniaturen des *Egbert-Kodex*[7], des *sog. Evangeliariums Kaiser Ottos III.* und des *Perikopenbuchs Kaiser Heinrichs II.*[8] zum Ausdruck gebracht. Christus hat sich ganz aufgerichtet und spricht zu dem Apostelfürsten, ihn dabei scharf anschauend. Dieser sieht dem Heiland gleichfalls ins Gesicht und streckt die Hände flehentlich bittend aus: Blick und Gebärde verraten den Wunsch, der Herr möge ihm nicht „allein die Füße, sondern auch die Hände und das Haupt waschen“[9]. Weniger bestimmt ist die Miniatur

[1] *Io* 13, 8. [2] *Io* 13, 4. [3] Ebd. [4] Vgl. Fig. 364, S. 799. [7] Ed. Kraus Taf. XLIV.
[5] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 450, 1. [6] *Io* 13, 8. [8] Ed. Leidinger I Taf. 47; V Taf. 17. [9] *Io* 13, 9.

des *Chludof-Psalters*[1], obgleich man zuletzt doch erkennen kann, daß der Maler denselben Moment darstellen wollte; denn Petrus hat die Rechte bis über den Kopf erhoben. Durch diesen Gestus soll wohl auf die soeben zitierten Worte des Evangelisten hingewiesen werden. Mit ähnlicher Bedeutung greift auf dem Mosaik von Monreale[2] sowie auf den Malereien von S. Urbano und S. Angelo der Apostelfürst nach dem Kopfe, während er auf der Malerei von S. Maria in Pallara die Hände im alten Gestus der Sarkophagreliefs ausgebreitet hat (Fig. 397). Die andern Apostel endlich sind auf den älteren Monumenten in einer oder zwei Gruppen aufgestellt; später kommt es gewöhnlich vor, daß sie die Sandalen ablegen. Zwei unserer Abbildungen bringen dieses zur Anschauung (Figg. 362, S. 796; 390, S. 844).

In San Giovanni sind zwischen dem letzten Abendmahl und der Kreuzigungsgruppe zwei Felder. In dem ersten, das hier allein in Frage kommt, kann man nur den Nimbus Christi und etwas tiefer links spärliche Reste einer graubärtigen sitzenden Figur, also des Apostelfürsten, erkennen. Stellte das Fresko, was a priori wahrscheinlich ist, die Fußwaschung dar, so glich diese in der Anordnung der beiden Hauptgestalten den oben zitierten Sarkophagreliefs. Mehr läßt sich über die Reste der Malerei nicht sagen.



Fig. 397. Fußwaschung. Aus S. Maria in Pallara.

Die Darstellung der Fußwaschung bleibt demnach lange Zeit hindurch fortwährendem Wechsel unterworfen. Ein fester, einheitlicher Typus hat sich erst nach dem ersten Jahrtausend, und auch nur für Petrus und die andern Apostel ausgebildet: diese lösen die Riemen ihrer Sandalen, jener greift nach dem Kopf. Letzterer Gestus wird als „ein Hauptmerkmal byzantinischer Darstellungen der Fußwaschung" bezeichnet[3]. In der Tat ist er zu kleinlich, um römisch zu sein, und kommt erst später auf. Christus ist auch später noch verschieden aufgefaßt: hier wäscht er die Füße, dort trocknet er sie ab und anderswo weist er auf sie hin.

§ 51. Jesus am Ölberg.

Das der Kalvariengruppe unmittelbar vorausgehende Feld ist in S. Giovanni vollständig zerstört. Es enthielt vermutlich das Gebet Christi im Garten von Gethsemane, das der Fußwaschung gewöhnlich zu folgen pflegt. Von dieser Szene besitzt S. Apollinare Nuovo die älteste, nach dem Bericht des hl. Lukas entworfene Darstellung[4]: Christus betet

[1] Ed. Kondakof Taf. VI, 4.

[2] Ed. Gravina Taf. 18 B; Alinari Nr 33281. Für Darstellungen der Fußwaschung auf deutschem Boden vgl. Buberl, *Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnenberg in Salzburg*, in *Veröffentlichungen der k. k. Zentral-Kommission für Kunst- und historische Denkmale*, Wien 1910, 61.

[3] Dobbert, *Zur byzantinischen Frage* a. a. O. 151.

[4] *Lk* 22, 39—46.

nach antiker Art stehend mit seitwärts ausgebreiteten Armen, so daß er die in der sepulkralen Kunst bevorzugte Haltung der Oranten einnimmt[1]. Die elf Apostel haben sich bequem auf den Boden gesetzt und unterhalten sich. Petrus allein ist kenntlich gemacht; er sitzt in der Mitte, als erster der Gruppe zur Rechten. Die Landschaft hat der Künstler durch Andeutung von Hügeln und durch sechs Bäume als den „Ölberg" hinreichend bestimmt und dadurch zugleich ein Bild mit abgeschlossenem Hintergrund geschaffen.

Auf den übrigen Darstellungen wählte man für die Gestalt Christi jene Art von Gebetshaltung, die eine stärkere Gemütsbewegung ausdrückte, nämlich das Niederfallen auf die Knie[2]. Einen stimmungsvollen Charakter suchte namentlich der Miniaturist des *Rossanensis*[3] der Komposition zu geben (Fig. 398). Er malte einen zerklüfteten, steinigen Boden, darüber einen rabenschwarzen Horizont und einen blauen Himmelsstreifen mit der Mondsichel und siebzehn Sternen. Christus hat sich rechts auf das Gestein mit dem Antlitz zu Boden geworfen und betet inbrünstig mit vor sich ausgestreckten Händen. Links ist er noch einmal abgebildet: er kommt hinter einem Felsblock hervor und berührt die Schulter des Apostelfürsten, der mit Johannes und Jakobus am Boden liegt. Petrus, von dem Herrn geweckt, hat die Augen bereits geöffnet; die beiden andern schlafen noch. Der Künstler hielt sich demnach an die beiden ersten Evangelien, welche von der Absonderung der drei genannten Apostel berichten[4]. Sein Versuch, eine biblische Landschaft bei Mondscheinbeleuchtung zu bieten, hat zwar nicht die volle Wirkung erzielt, verdient aber um so größere Anerkennung, als er einzig in seiner Art dasteht.



Fig. 398. Jesus am Ölberg. Rossano.

Die Miniatur des *Kodex vom Corpus Christi College*[5] ist ebenfalls nach den zwei ersten Evangelien entworfen; sie bringt jedoch die beiden Vorgänge, das Gebet Christi und die Aufweckung der Apostel, in einer verschiedenen Form. Im Vordergrund sitzen die drei Jünger: mit dem einen spricht Christus; der mittlere hält den vordersten umschlungen und sucht ihn vom Schlafe aufzurütteln. Hinter dieser Gruppe liegt ein steiler, mit drei Bäumen bewachsener Bergrücken, auf dem der Heiland nach vorn gebeugt und mit verhüllten Händen *zum Vater betet,* gemäß der Beischrift: HIC ORAVIT AD PATREM. Über dem Haupte Christi erscheint in einem Wolkenknäuel die Hand, das Symbol Gott

[1] Auf Garruccis Kopie (*Storia* IV, Taf. 250, 3) hat Christus die linke Hand unter dem Pallium verborgen. Dadurch verlor das Bild seine Klarheit und wurden die Kunsthistoriker irre geführt: die Komposition mußte ihnen gerade in der Hauptpersönlichkeit als mißlungen erscheinen.

[2] Siehe oben S. 118. Die erhaltene Kopie des *Hortus deliciarum* (ed. Straub und Keller Taf. XXXV) zeigt den Heiland, wie er mit erhobener Rechten auf die Gruppe der elf schlafenden Apostel zuschreitet.

[3] Ed. Haseloff Taf. VIII; ed. Muñoz Taf. VIII.

[4] *Mt* 26, 36—46; *Mk* 14, 32—42.

[5] Garrucci, *Storia* III, Taf. 141, 2. Vgl. unsere Fig. 364, S. 799.

Vaters[1]. Das klassische Gepräge der Miniatur läßt vermuten, daß sie nach einem viel älteren römischen Original kopiert worden ist.

Beide Szenen sehen wir auch auf dem Relief einer der Markussäulen[2]. Rechts kniet der Herr auf dem Ölberg am Boden und betet, zur Erde gebeugt und mit verhüllten Händen; links berührt er den hl. Petrus an der Stirn, der mit den beiden andern Aposteln schläft. Die Überschrift gibt in trefflicher Weise den Inhalt an: APOSTOLI DORMIVNT · XPS ORAT, *Die Apostel schlafen, Christus betet.*

Die Miniatur des *sog. Evangeliariums Kaiser Ottos III.*[3] erinnert durch die Hand Gottes wieder an die des *Cambridge College,* von der sie sich, die Gruppierung abgerechnet, wesentlich nur durch die Zahl der Apostel unterscheidet: Christus spricht auf ihr zu sieben Aposteln, welche das ganze Kolleg vertreten. Petrus allein ist erwacht.

Um das dreimal wiederholte Gebet zu veranschaulichen, hat der Künstler des Freskos in S. Maria in Via Lata die Figur des auf den Knien und mit unverhüllten Händen betenden Christus dreimal vorgeführt (Taf. 177, 1). Die Landschaft ist gebirgig und zu oberst durch Bäume belebt. Im Vordergrund saßen die Elf und waren in tiefen Schlaf versunken; die meisten sind indes zugleich mit dem Stuck zerstört. Christus hat purpurne, die Apostel weiße Gewänder. Mit den Malereien von S. Maria Antiqua verglichen, stammt das Fresko aus dem 8. Jahrhundert und eher aus der ersten als aus der zweiten Hälfte. Höchstwahrscheinlich war es in der Kammer nicht einzeln, sondern mit andern Szenen aus der Passion zusammen dargestellt. Alle sind jedoch zu Grunde gegangen, bis auf ein Fragment mit zwei nimbierten Köpfen, das vermutlich von einer Darstellung Christi zwischen den Aposteln herrührt (Taf. 177, 2).



Fig. 399. Jesus am Ölberg. Aus S. Maria in Pallara.

Eine große Ähnlichkeit mit dem soeben beschriebenen Bild hatte die Malerei von S. Maria in Pallara (Fig. 399). Fast die Hälfte war mit dem Stuck ebenfalls herabgefallen; rechts fehlt aber immerhin so wenig, daß weder für den redenden noch für den betenden Heiland Platz war. Von den Aposteln sind drei vollständig zerstört.

Der Maler von S. Angelo[4] und der von diesem abhängige Mosaizist von Monreale[5] haben ein neues Element in diese Komposition aufgenommen: Christus wird von einem Engel „gestärkt"[6]. Dieser ist im Fluge, jener in der gewohnten Gebetshaltung veranschaulicht.

[1] Die Hand Gottes erscheint auch auf einer aus dem 12. Jahrhundert stammenden Miniatur des *Cod. vat. gr.* 1156 fol. 194v, auf welcher jedoch Christus nur einmal betend vorkommt und die Apostel schlafen. Vgl. d'Agincourt, *Storia dell'arte* VI, Taf. LVII, 1.

[2] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 496, 2; Venturi, *Storia* I 265.

[3] Ed. Leidinger I Taf. 48.

[4] Ed. Kraus Taf. III.

[5] Ed. Gravina Taf. 18 B; Alinari Nr 33 283.

[6] *Lk* 22, 43.

Der Schauplatz ist ein baumloser Berg, in dessen Vordergrund die Elf bis auf Petrus schlafen; rechts von ihnen steht der Heiland und spricht mit diesem, dem einzigen, der erwacht ist.

Als Muster einer mangelhaften Komposition, welche bisher ein wahres Kreuz für die Erklärer war, erwähnen wir schließlich das Holzrelief der Türe von S. Sabina[1], die älteste bis jetzt bekannte Darstellung des Gebetes, die in der Unvollkommenheit der ganzen Anlage sowie der Details nur wenige ihresgleichen hat. Ein Hauptfehler ist, daß sowohl der Himmel als auch der Horizont vermieden sind. Der Künstler schilderte eine aus der Vogelperspektive gesehene Felspartie, deren Unebenheiten er durch Einschnitte und Erhöhungen andeutete. Auf dem felsigen Boden brachte er vier Paar gleich gekleidete männliche Figuren in der Weise unter, daß man zwei Hauptgruppen unterscheiden kann. In der oberen bildet Christus den Mittelpunkt. Seine Gestalt ist die unglücklichste von allen; sie wurde von dem Künstler den geläufigen Wunderdarstellungen entlehnt und für die Gebetsszene so unbeholfen als möglich verwendet[2]: Christus hat die Rechte ausgestreckt und hält mit der Linken den Palliumzipfel; er steht nicht, er kniet nicht, sondern scheint zu schweben. In Wirklichkeit soll er nach der Absicht des Künstlers mit dem Gesicht zur Erde gewandt auf dem felsigen Boden liegen. Die drei ihn umgebenden und nur mit dem Oberkörper die Felsstücke[3] überragenden Gestalten sind geflügelte Engel. Alle drei haben die Hände zu Christus ausgestreckt, die zwei oberen abwärts, der dritte vorwärts. Bei dem oberen zur Linken sind die Hände hinter dem Kopfe Christi verschwunden, die des Gegenstücks vermengen sich mit der im Gebete ausgestreckten Rechten Christi. Die Verschiedenheit der Handgebärden der Engel ist also nur scheinbar und hängt mit dem Platz zusammen, den sie zum Herrn einnehmen; die Bedeutung bleibt sich natürlich gleich: sie bezeigen dem Sohne Gottes ihre Ehrfurcht. Die gleiche Gebärde machen z. B. die Engel auf dem Bilde aus der Schöpfungsgeschichte und auf demjenigen, welches die Darstellungen der Versuchung in der Wüste beschließt; es machen sie ferner die zwei Frauen in dem Salomonischen Urteil und die Apostel in den Erscheinungen des Herrn[4], selbst in einer, die von demselben Holzschneider herrührt[5]. In der unteren Gruppe sind vier Apostel, als Repräsentanten des ganzen Kollegiums[6], in verschiedenen Stellungen geschildert. Der eine schläft, mit gekreuzten Beinen auf dem Felsen sitzend und das schwere Haupt mit der Rechten stützend. Die drei andern haben die Erscheinung der Engel bemerkt, da sie zu Christus emporschauen; zwei, die noch sitzen geblieben sind, breiten die Arme vor Verwunderung aus; der unterste endlich ist aufgestanden, um besser sehen zu können. Der Künstler verfuhr also gegenüber dem biblischen Bericht mit großer Freiheit, indem er statt eines Engels drei darstellte und die Apostel an der Erscheinung derselben teilnehmen

[1] Ed. Wiegand Taf. XIV.

[2] Einen gleichen Fall hatten wir oben bei der Besprechung einer griechischen Miniatur. Siehe S. 457.

[3] Nicht Wolken, wie behauptet wurde.

[4] Siehe Figg. 226, S. 585; 350, S. 780; 301, S. 699; Taf. 137, 1.

[5] Ed. Wiegand Taf. VI.

[6] Sonderbarerweise sagen einige Erklärer: „drei Apostel mit einem Zuschauer".

ließ. Die Beschränkung der Apostelzahl auf vier kann dagegen nicht überraschen; sie war noch im Mittelalter in Übung[1].

Bei den Darstellungen des Gebetes am Ölberg herrscht demnach weder Einheit in der Komposition, noch ist es leicht, einen Typus für die morgenländische und einen für die abendländische Kunst aufzustellen. Je nach dem zu Grunde gelegten Text wird entweder das Apostelkollegium (sei es vollzählig oder in einigen Repräsentanten) oder nur die drei erwählten Apostel vorgeführt und Gott entweder in symbolischer Weise durch die Hand angedeutet oder durch den Engel vertreten. Christus endlich erscheint gewöhnlich in zwei auf einem Bild vereinigten Momenten: wie er betet und wie er zu den Aposteln spricht, um sie zu wecken. Das öftere Wiederholen einer Gestalt auf derselben Malerei ist in der alten und mittelalterlichen Kunst, wie wir wissen, nichts Ungewohntes; der Einfluß davon macht sich für unsere Szene noch auf einem Michelangelo zugeschriebenen Bild des K. K. Hofmuseums zu Wien geltend[2].

§ 52. Verrat des Judas. Gefangennahme Jesu.

In dem von Choricius beschriebenen Zyklus fehlte sowohl die Fußwaschung als auch das Gebet am Ölberg; dem letzten Abendmahl folgte sofort der Verrat des Judas. „Nach dem Mahl", so sagt der Rhetor, „verrät ihn, wie du siehst, einer der Seinigen den Gottlosen durch den Kuß, der das verabredete Zeichen war". Zu dieser Bezeugung der frühen Existenz der Darstellungen des Judaskusses stimmt die Tatsache, daß dieselbe schon im 4. oder 5. Jahrhundert auf zwei Sarkophagen[3], einem gallischen und einem aus Verona stammenden, vorkommt. Die Komposition beschränkt sich bei beiden auf die Hauptpersönlichkeiten. Judas nähert sein Gesicht der Wange des Herrn, um ihn zu küssen. Da die Gleichheit beider Darstellungen sich auch auf die Einzelheiten erstreckt, so muß eine gemeinsame Vorlage, die nur römisch sein kann, dafür angenommen werden.

Auf den Reliefs der Säulen von S. Marco geht dem Verrat die Szene voraus, in welcher Judas von den Hohenpriestern das Geld bekommt. Zu diesem Zweck hält er, wie die gute Sitte es vorschrieb[4], die mit dem Pallium bedeckten Hände hin, um die „dreißig Silberlinge"[5] in Empfang zu nehmen[6]. Die mit den klassischen Gewändern bekleideten, zu drei anwesenden Hohenpriester sitzen und machen recht zufriedene Gesichter. Dieses Detail scheint auch das Bild von St. Gallen ausgezeichnet zu haben; es wird wenigstens in dem Titulus[7] besonders hervorgehoben: ECCE SACERDOTVM PRIMI POPVLIQVE NEFANDI | INFIDVM FAMVLVM CENSV CORRVMPERE GAVDENT, *Siehe, die ersten*

[1] Vier Apostel sieht man auch auf dem Holzrelief der Kirche St Maria im Kapitol zu Köln (Hugo Rahtgens, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln*, bei Paul Clemen, *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz* VII, I, Taf. XXI).

[2] In der letzten zu Rom (1911) abgehaltenen Weltausstellung figurierte das Bild in der Engelsburg mit der Bezeichnung: „Marcello Venusti, Como 1512 — Roma 1580. Gesù nell' orto".

[3] Garrucci, *Storia* V, Taf. 333, 1; 352, 4. Le Blant, *Sarcophages chrétiens de la Gaule* Taf. LIV, 3.

[4] Siehe oben S. 114 f. [5] *Mt* 26, 14 f.

[6] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 496, 2. Venturi, *Storia* I 265.

[7] Ed. J. v. Schlosser 329.

der Priester und des nichtswürdigen Volkes bestechen den treulosen Diener mit Freuden durch Geld. Damit ist zugleich ein Beispiel dieser seltenen Szene in der Monumentalkunst bezeugt.

In den fünf benachbarten Nischen der Säule geht die Gefangennahme Jesu vor sich. Judas umarmt den Heiland, um ihn zu küssen. Er ist beidemal bärtig. Es folgen ihm zwei Soldaten, von denen der erste die Linke nach dem abfliegenden Palliumzipfel Christi ausstreckt. Zwischen beiden ist eine zwerghafte Gestalt (mit abgeschlagenem Kopf), die einen Geldsack in der Rechten trägt. Die Überschrift paßt gut zum Gegenstand: IVDAS PRECIO RECEPTO PRODIT IESVM OSCVLO, *Judas bekommt den Lohn und verrät Jesus durch den Kuß.* Die zwei letzten Nischen füllt die Episode mit dem Apostelfürsten und dem Diener Malchus. Petrus hat diesen bei dem rechten Ohr gefaßt und schwingt in der erhobenen Rechten das Schwert. Die Szene ist also noch in einer klassischen Form gehalten, da sie nicht den Akt des Ohrabschlagens selbst, sondern den vorausgehenden Moment veranschaulicht. Sie läßt sich darin beispielsweise mit den Darstellungen des Opfers Abrahams und des Martyriums der hll. Nereus und Achilleus der Petronillabasilika vergleichen. In der Überschrift: A(P)MPVTAVIT AVREM, fehlen die Namen der beiden Persönlichkeiten.

Die Monumentalkunst zeigt uns das älteste Beispiel des Judaskusses in S. Apollinare Nuovo[1]. Hier ist das aus der sepulkralen Kunst stammende Bild auf der einen Seite durch die von Judas mitgebrachten Knechte und Juden, auf der andern durch einige Apostel vermehrt[2]. Von den Knechten hält der vorderste in der Rechten das gezückte Schwert und hat die Linke nach Christus ausgestreckt, um ihn festzunehmen, während Petrus mit der Rechten das Schwert aus der Scheide zieht, um den Heiland zu verteidigen. Diese zwei Figuren sind als Gegenstücke einander gegenübergestellt. Man beachte, daß der Künstler in der Beobachtung ästhetischer Rücksichten noch feinfühlender war als der Steinmetz der Markus-Säule; denn das Ohrabschlagen ist nur von weitem angedeutet.

Auf der Miniatur des *Kodex des Corpus Christi College* küßt der Heiland den Judas, der etwas befangen mit herabgelassener Linken dasteht[3]. Die Szene ist, wie auf den Sarkophagen, isoliert dargestellt, um dem Beschauer sofort ins Auge zu fallen. Die Landschaft gleicht derjenigen der Gebetsszene bis auf die Bäume, die etwas größer sind. Im Vordergrunde sieht man die Soldaten zu Boden fallen[4], was etwas verfrüht ist, da Christus noch bei Judas steht. Die Beischrift bezieht sich nur auf den Verrat: IVDAS IHM OSCVLO TRADIDIT, *Judas verriet Jesus durch den Kuß.* In dem folgenden Feld *legen* zwei Knechte *Hand an Jesus* (INIECERVNT MANVS IN IHM), indem sie ihn, wie auf den Sarkophagreliefs die Juden den Moses, je bei einem Arm fassen; *Petrus* (PETRVS), der dabei steht, hat das Schwert gezückt.

Eine Verschmelzung der zwei Szenen des Verrates und der Gefangennehmung sehen wir auf der Miniatur des *Codex aureus vom Eskorial:* Christus wird von Judas geküßt und

[1] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 250, 4; Ricci, *Ravenna* 76, 72.

[2] Auf der Miniatur des *Rabulas-Kodex* (Garrucci, *Storia* III, Taf. 138, 1) sind zu dem Verrat bloß zwei Knechte hinzugefügt.

[3] Fig. 364, S. 799. Garrucci, *Storia* III, Taf. 141, 2.

[4] *Jo* 18, 6.

zu gleicher Zeit von einem der Häscher bei der Hand gefaßt[1]; Petrus hat schon das Schwert aus der Scheide gezogen und schaut grimmig auf die Feinde seines Meisters. In der Überschrift wird der Judaskuß nicht erwähnt: IVDEI INIECERVNT MANVS IN IHM · ET TENVERVNT EVM, *Die Juden legten Hand an Jesus und ergriffen ihn*[2]. Der zweite Teil der Inschrift bezieht sich auf die benachbarte Szene, in welcher *ein gewisser Jüngling seinen Mantel,* an dem er von zwei Häschern festgehalten wird, *von sich abwirft und flieht*[3]*:* ADOLESCENS QVIDAM REIECTA SINDONE PROFVGIT AB EIS. Diese Miniatur ist von großem Wert, da sie meines Wissens kein Seitenstück hat. Sie entspricht aber wenig dem biblischen Text; denn der Jüngling „floh nackt von ihnen", d. h. nur im Untergewand, wogegen er hier nach dem Wegwerfen des Kleidungsstückes noch die gewohnten Gewänder, Tunika und Pallium, trägt.



Fig. 400. Szenen aus der Passion. S. Urbano alla Caffarella.

Was auf dem Mosaik von S. Apollinare Nuovo, auf der Säule des Ziboriums von S. Marco und auf der Miniatur in echt klassischer Empfindung bloß angedeutet ist, wird auf mittelalterlichen Darstellungen mitunter recht drastisch veranschaulicht: während der Verräter den Herrn küßt, hat Petrus den „Knecht des Hohenpriesters" zu Boden geworfen und ist daran, ihm „das rechte Ohr abzuschlagen"[4]. Hier kämen an erster Stelle die Malereien von S. Urbano (Fig. 400) und S. Angelo in Betracht. Beide sind jedoch durch Übermalung entstellt: auf dieser schneidet der Apostelfürst, dem biblischen Text zuwider, das linke Ohr des Malchus ab, und auf jener sieht man nur, daß er auf diesem kniet und ein anderer Knecht sich auf den Apostel stürzen will. Derartige Szenen waren bei den römischen Künstlern erst im Mittelalter möglich. Es ist jedoch wahrscheinlicher, daß sie aus der griechischen Kunst, der sie mehr homogen waren, übernommen wurden.

Der Maler von S. Angelo läßt den Verrat neben einer Gruppe von zwei miteinander redenden Männern vor sich gehen, von denen der eine sitzt und ein Buch in der Linken hat, der andere steht. Der erstere hat infolge der Übermalung ein ganz modernes Aussehen

[1] Ähnlich auf der Miniatur des *Hortus deliciarum* (ed. Straub und Keller Taf. XXXV), welche eine der figurenreichsten ist; auf ihr hat *Malchus* seinen Namen auf dem breiten Halsbesatz seiner Tunika eingeschrieben. [2] *Mk* 14, 46. [3] *Mk* 14, 51 f. [4] *Io* 18, 10. Auf der Miniatur des *sog. Evangeliariums Kaiser Ottos III.* (ed. Leidinger I Taf. 48) sitzt Petrus rittlings auf dem Knecht, der sich mit beiden Händen wehrt. Das übrige hat Ähnlichkeit mit der Miniatur des *Codex aureus.*

angenommen; zweifelsohne soll er einen Schriftgelehrten darstellen. Der zweite ist durch die Gewandung, die ihre alte Form noch zur Genüge bewahrt hat, als Pharisäer gekennzeichnet. Beide sind also Vertreter derer, welche die Gefangennehmung des Herrn bewirkt haben. Das Haus neben dem Schriftgelehrten ist, wie wir weiter unten sehen werden, der Tempel.

Auf dem Relief des Elfenbeinkästchens von Brescia[1] ist die Gefangennehmung ohne den Verrat des Judas abgebildet. Man sieht zunächst den Heiland zwischen zwei Ölbäumen, also im Garten von Gethsemane; er schreitet nach rechts und zeigt wie in Gedanken verloren mit dem Zeigefinger zu Boden. Daneben steht er vor fünf Soldaten, die mit Fackeln, einer Lanze und zwei Schilden ausgerüstet sind; einer von ihnen hat die geöffnete Rechte zu ihm ausgestreckt, gleichsam um ihn einzuladen, ihnen zu folgen. Christus steht mit überlegener Ruhe da und scheint sie zu mustern. Hier ist die Festnahme also nur angedeutet.

§ 53. Jesus wird abgeführt.

Der Mosaizist von S. Apollinare Nuovo hat der Leidensgeschichte eine solche Wichtigkeit beigelegt, daß er selbst der Wegführung des Heilandes durch die Juden ein eigenes Feld bewahrte. Die Szene geht mit großer Ruhe, ohne alle Gewalttätigkeit vor sich. Christus nimmt die Mitte ein; er schreitet zwischen sechs Männern, die er um halbe Kopflänge überragt. Die Juden sind teils bärtig, teils bartlos; alle tragen die gleichen Gewänder. Im Hintergrund sieht man Bäume und einige Höhen vom Ölberg, auf dem die Gefangennehmung statthatte.

Wie es scheint, war die Wegführung Christi auch in dem Zyklus vergegenwärtigt, der auf den Markus-Säulen kopiert wurde. Wir schließen es aus der Inschrift: DVCVNT IESVM CAPTVM, *Sie führen Jesus gefangen*, welche dort irrtümlich über der Szene, die wir im nächsten Abschnitt behandeln, angebracht ist[2].

§ 54. Jesus vor den Hohenpriestern.

Das Ziel des Ganges zeigt der Mosaizist im nächsten Feld. Dort spricht Christus zu drei bärtigen Männern, welche in einer Säulenhalle sitzen und in der Gewandung wie dem Kopftypus den Priestern vom Triumphbogen Sixtus' III. in S. Maria Maggiore gleichen; hinter ihm stehen zwei Juden. Diese stellen das Volk, jene die „Hohenpriester und den hohen Rat" dar, welche „Zeugnis wider Jesus suchten, daß sie ihn zum Tode überliefern könnten"[3]. Da der Heiland auf alle Anklagen schwieg und erst auf die Frage des Hohenpriesters: „Bist du der Christus, der Sohn Gottes, des Hochgelobten?" antwortete, um sich dann wieder in tiefes Schweigen zu hüllen, so ist klar, daß der Künstler, der ihm den Sprechgestus gab, eben diese Antwort ausdrücken wollte, in welcher Christus sich als den „Sohn Gottes" bekannt hat.

[1] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 445. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst* I, Fig. 385.

[2] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 496, 1; Venturi, *Storia* I 268.

[3] *Mt* 26, 59; *Mk* 14, 55.

In etwas abgekürzter Form kehrt die Szene auf dem Relief der Elfenbeinkassette von Brescia wieder[1]: Jesus, von zwei hochgeschürzten Jünglingen bei den Armen gehalten, steht vor zwei mit der klassischen Gewandung bekleideten Männern, die auf Faltstühlen sitzen; der bärtige auf dem Ehrenplatz hat die Rechte zum Redegestus erhoben, stellt also die Frage nach der Gottessohnschaft. Der Heiland hört zu. Er hat, wie in allen Szenen dieser Kassette, ein jugendlich schönes Gesicht mit langem, lockigem Haar.

Noch einfacher ist das Relief des Hauptportals von S. Sabina[2]. Der Holzschnitzer hat nur einen sitzenden Hohenpriester dargestellt, dem Christus Rede steht. Das übrige erinnert wieder insofern an das Mosaik, als der Heiland von Männern aus dem jüdischen Volk vorgeführt wird. Einer davon hat ein Schwert.

Die Malerei von S. Maria in Pallara (Fig. 401) war reicher als die genannten Darstellungen, da sie zwei Felder eingenommen hat. Das mit den Hohenpriestern, deren es vermutlich mehrere waren, ist zerstört. In dem erhaltenen steht Christus zwischen einer großen Anzahl von Juden, von denen einer mit der Rechten ausholt, um ihn zu schlagen[3].



Fig. 401. Jesus zwischen seinen Anklägern. Aus S. Maria in Pallara.

Mit dem „Obersten der Hohenpriester" kann in den Darstellungen Kaiphas[4] oder Annas[5] gemeint sein. Ersteres beweisen außer der Inschrift des Prudentius[6] die Miniaturen des *Kodex des Corpus Christi College* sowie der *Handschriften von Gotha* und *Bremen*, auf denen die Persönlichkeit ihren Namen (CAIPHAS) führt[7]. Die beiden letzten nehmen auch in den Überschriften darauf Bezug: CAVSA IVDICII | CAYPHAE | DEDVCITVR | AEDI, *Um verurteilt zu werden, wird er in das Haus des Kaiphas geführt*, lesen wir auf der Miniatur von Bremen neben der Gestalt des Hohenpriesters. Christus wird hier von den Häschern bei beiden Händen gehalten. Er hat sich bereits als den Sohn Gottes bekannt; denn Kaiphas reißt sich die Tunika auf. Dieses war das Zeichen, daß Christus „Gott gelästert" habe[8]. In der linken Ecke steht im Eingang eines Gebäudes mit Giebelfassade Petrus, der bis in den „Vorhof des Hohenpriesters hineinging", „um den Ausgang zu sehen"[9]. Aus Schmerz über das Vorgefallene hat er die Hand an die Wange gelegt.

Das Relief der Ziboriumssäule von S. Marco zeigt den Hohenpriester mit einer ähnlichen Gebärde wie die beschriebene Miniatur[10]. Darauf bezieht sich auch die Überschrift: SCINDIT VESTEM. Der Kollege des Hohenpriesters hat die linke Hand an der Brust liegen

[1] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 445. Kraus a. a. O.
[2] Ed. Wiegand Taf. XXI.
[3] *Mt* 26, 67; *Mk* 14, 65; *Lk* 22, 63; *Io* 18, 22.
[4] *Mt* 26, 57; *Io* 18, 24. [5] *Io* 18, 13 24.
[6] *Dittoch.* 40: Migne, *PL* 60, 107.
[7] Auf den Miniaturen des *sog. Evangeliariums Kaiser Ottos III.* und des *Perikopenbuchs Kaiser Heinrichs II.* (ed. Leidinger I Taf. 49; V Taf. 18) entbehrt der Hohepriester des Namens.
[8] *Mt* 26, 65. [9] *Mt* 26, 58.
[10] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 496, 1; Venturi, *Storia* I 268.

und die rechte mit nach auswärts gewendeter Fläche wie zur Abwehr gegen den Heiland erhoben; dieser macht den Redegestus, legt also das Bekenntnis von seiner Gottessohnschaft ab.

Auf die „Gotteslästerung" hin sprachen die Hohenpriester das Todesurteil aus. „Dann . . . schlugen sie ihn mit Fäusten, andere aber gaben ihm Backenstreiche in sein Angesicht"[1]. Dies brachte der Miniaturist des *Kodex des Corpus Christi College* gleichfalls in einem eigenen Bilde zur Darstellung: Christus wird von zwei Knechten bei den Armen gehalten; ein dritter erhebt die geballte Faust gegen ihn und sein Gegenstück die flache Hand. HIC ALAPIS CECIDERVNT EVM ET PVGNIS, heißt es in der erklärenden Überschrift[2].

Der Hohepriester Annas ist durch seinen Namen (ANNAS) auf der Miniatur des *Egbert-Kodex* bezeugt[3]. Er vernimmt sitzend den von drei Männern vorgeführten Herrn und zerreißt auf dessen Antwort hin seine Tunika. Die erklärende Inschrift erwähnt nur die Verurteilung: ANNAS QVEM DAMNAT (sic).

Für den klassischen Geist, der die Reliefs der Markus-Säulen oder vielmehr die Originalschöpfungen durchdringt, ist es bezeichnend, daß die für den Heiland schmählichen Szenen, welche sich nach dem Verhör bei den Hohenpriestern abspielten, übergangen wurden. Es folgt sofort die Verleugnung des Apostelfürsten.

§ 55. Verleugnung Petri.

In der Sarkophagskulptur findet sich häufig die Szene, in welcher auf die Verleugnung des Heilandes durch den Apostelfürsten hingewiesen wird. Man gebrauchte sie dort zur Entschuldigung der Sündhaftigkeit der menschlichen Natur, der „caro peccatrix", um für den verstorbenen und in dem Sarkophag begrabenen Angehörigen desto sicherer Verzeihung der Sünden zu erlangen[4]. Die Szene, die auch gleich in die nicht-zömeteriale Kunst überging, hat in der altchristlichen Zeit fast immer die gleiche Form. Sie vergegenwärtigt, wohlgemerkt, nicht den Akt der Verleugnung selbst, sondern die Vorhersagung derselben durch den Herrn: die Magd des Hohenpriesters fehlt, und Christus macht mit der Rechten den Sprechgestus, während Petrus, meist mit dem Zeigefinger am Mund, Schweigen zusichert oder aufmerksam zuhört, und der Hahn durch seinen Schrei bezeugt, daß der Herr die an den Apostel gerichteten Worte spricht: „Wahrlich, ich sage dir, in dieser Nacht, ehe der Hahn krähet, wirst du mich dreimal verleugnen!"[5] Es paßt wieder ganz zu dem vornehmen Charakter der altchristlichen Kunst Roms, daß man sich mit einer solchen Andeutung begnügte, und nicht den für den Apostelfürsten schimpflichen Fall selbst darstellte.

Die auf Sarkophagen übliche Form, welche nicht bestimmter sein könnte, hat die Szene der Vorhersagung der Verleugnung auch auf der Holztüre von S. Sabina[6] und dem Mosaik von S. Apollinare Nuovo[7], beidemal als Glied einer Reihe von Darstellungen. Der Mosaizist

[1] *Mt* 26, 67; *Lk* 22, 64; *Mk* 14, 65.
[2] Vgl. Fig. 364, S. 799. Garrucci, *Storia* III, Taf. 141, 2, S. 69.
[3] Ed. Kraus Taf. XLVI.
[4] Vgl. meine *Katakombenmalereien* 329 f.
[5] *Mt* 26, 34.
[6] Ed. Wiegand Taf. XV.
[7] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 445.

hat uns auch den Fall des Apostels geschildert, der in einem historischen Zyklus nicht zu umgehen war. In dem auf die Vorhersagung folgenden Feld sehen wir, wie die Magd zu Petrus spricht und dieser mit der bis zum Kopf erhobenen und nach auswärts gekehrten Rechten eine Gebärde macht, als wollte er eine unangenehme Zumutung von sich abweisen, kurz, wie er seinen Meister verleugnet[1]. Um dies auszudrücken, reichte der gewöhnliche Sprechgestus nicht hin; deshalb gebrauchte der Künstler die Gebärde der Abwehr. Einen ähnlichen Gestus machte der Apostel auf dem arg beschädigten Bild von S. Maria in Pallara (Fig. 402), auf dem er neben den Knechten am Kohlenfeuer[2] dargestellt war; die im Hintergrund stehende Magd hatte die Rechte wie auf dem Mosaik zum Sprechgestus erhoben[3]. Von der dazu gehörigen Szene der Vorhersagung der Verleugnung hat der Kopist nichts abgezeichnet, ein Beweis, daß sie bereits zerstört war.



Fig. 402. Verleugnung Petri. Jesus vor Pilatus. Aus S. Maria in Pallara.

Eindringlicher noch ist die Gebärde auf dem Relief des Elfenbeinkästchens von Brescia[4], auf welchem Petrus die Rechte mit umgebogenen Fingern bis zur Gesichtshöhe erhoben hat, um der vor ihm stehenden Magd auf das nachdrücklichste zu versichern, daß ihre Zumutung, er sei ein Schüler Jesu, auf einem Irrtum beruhe.



Fig. 403. Verleugnung Petri. S. Marco.

Das Londoner Passionstäfelchen bietet eine ganz ungewöhnliche Häufung und Verschmelzung von verschiedenen Vorgängen[5]. Petrus sitzt beim Kohlenbecken und sieht den mit dem Kreuz beladenen Herrn an sich vorübergehen, an dessen Kreuzestod Pilatus unschuldig sein will, daher er sich die Hände wäscht; die Magd im Hintergrund spricht zu dem Apostel, und dieser hat seinen Meister bereits verleugnet, wie der Hahn über ihm andeutet. Es liegt zwar im Geiste der altchristlichen Kunst, verschiedene Handlungen oder Momente in einem Bilde zu vereinigen. Hier ist man jedoch darin etwas zu weit gegangen.

Umgekehrt hat Herrad die Verleugnung allein in drei Bildern vorgeführt[6]: wie die Magd den Apostelfürsten anredet, wie sie in Gegenwart zweier Juden beim Kohlenherd ihre Anklage

[1] *Mt* 26, 69—74.

[2] *Mk* 14, 54 66 ff; *Lk* 22, 55; *Io* 18, 25.

[3] Auf der Miniatur des *sog. Evangeliariums Kaiser Ottos III.* (ed. Leidinger I Taf. 49) wärmt sich Petrus die Hände über dem Feuer, ganz unbekümmert um die zwei Knechte und die Magd, welche aus dem Eingang des Hauses drängend eifrig auf ihn einreden. Auf dem Dach sitzt der Hahn und kräht.

[4] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 445. Kraus a. a. O.

[5] Garrucci a. a. O. Taf. 446, 1.

[6] *Hortus deliciarum* ed. Straub und Keller Taf. XXXVI bis. Von der mittleren Szene bringt Taf. XXXVI eine zweite Kopie, welche die Treue des Kopisten verbürgt.

wiederholt, und wie Petrus mit bis über den Kopf erhobenen Händen zwei Dienern Rede steht, welche von einem Eingang aus zu ihm reden. Auf dem Türsturz sitzt der Hahn und kräht.

Eine vortreffliche Behandlung fand der Gegenstand auch auf der Markus-Säule[1]. Petrus sitzt am Kohlenfeuer und protestiert mit beiden Händen gegen das, was die Magd ihm vorhält. Die Überschrift nennt nur die beiden Persönlichkeiten: ANCILLA PETRVS. Erstere trägt als Mantel eine Pänula, deren Vorderteil in die Höhe gerafft ist, um den Händen Freiheit der Bewegung zu lassen. In der nächsten Nische zeigt sich auf dem gewohnten Postament hinter dem Apostel der krähende Hahn (Fig. 403) und nebenan steht jener noch einmal da und weint, mit dem Pallium sich die Tränen trocknend. GALLVS CANIT · FLET PETRVS, *Der Hahn kräht, Petrus weint,* heißt es in der Überschrift.

An den Miniaturen der beiden *Handschriften von Gotha* und *Bremen* endlich fällt besonders auf, daß die Magd aufgelöstes Haar und einmal darüber eine weiße Haube von der Form eines flachen Körbchens hat. Wie gewöhnlich bekam der krähende Hahn einen hohen Standort: die Miniatur von Bremen z. B. zeigt ihn auf dem Dach des Prätoriums, die von Gotha über dem Eingang desselben, so daß er sich wie ein Wirtshausschild ausnimmt.



Fig. 404. Jesus vor Pilatus. Reue und Tod des Judas. Rossano.

§ 56. Reue und Tod des Judas.

„Als Judas . . . sah, daß Christus zum Tode verurteilt war, reuete es ihn, und er brachte die dreißig Silberlinge den Hohenpriestern und Ältesten zurück und sprach: Ich habe gesündigt, daß ich unschuldiges Blut verraten habe. Sie aber sprachen: Was geht das uns an? Sieh du zu! Da warf er die Silberlinge in den Tempel hin, entwich . . . und erhenkte sich“[2]. Diese Vorgänge wurden schon im Altertum zur Darstellung gebracht. Auf dem Brescianer Elfenbeinkästchen[3] und dem Londoner Passionstäfelchen sieht man Judas tot am Baume hängen; auf dem Mosaik von S. Apollinare Nuovo[4] ist der Moment vergegenwärtigt, wie er das Geld zurückgibt; und die Miniatur des *Rossanensis* (Fig. 404) sowie der Mailänder

[1] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 497, 3; Venturi, *Storia* I 267 269.
[2] *Mt* 27, 3—5.
[3] Garrucci, a. a. O. Taf. 444; 446, 2.
[4] Garrucci IV, Taf. 251, 3.

Buchdeckel[1] und die Markus-Säule bringen beide Ereignisse. Judas hat auf allen diesen Monumenten die ihm als Apostel zukommende Gewandung. Ebenso gekleidet sind die „Hohenpriester und Ältesten" im *Rossanensis* und die ersteren auf dem Relief der Markus-Säule sowie dem erwähnten Buchdeckel. Auf dem Mosaik hat der Hohepriester dagegen die Gewänder der jüdischen Priester vom Triumphbogen Sixtus' III., und die Ältesten, soviel man sehen kann, die des Mannes aus dem Volke. Den Tempel, in dem die Rückgabe der Silberlinge geschah, deutete der Mosaizist durch das Gebäude im Hintergrund an. Vor dem Eingang hat sich der Oberste der Hohenpriester mit den Ältesten aufgestellt. Judas bietet jenem in einem Säckel das Geld an. Er macht jedoch keine Miene, es anzunehmen. Auf der Miniatur von Rossano geht die Szene viel lebendiger vor sich. Der Hohepriester sitzt unter einem Baldachin, einer etwas kompendiösen Andeutung des Tempels, und macht mit Kopf und Händen eine abwehrende Bewegung gegen Judas, der das Geld im Bausch des Palliums trägt und vor Aufregung zum Teil schon verschüttet hat. Der daneben stehende Älteste ist darüber so empört, daß er mit der Rechten dem Verräter einen Gestus macht, der sich wie ein Appell an dessen Verstand ausnimmt. Die unterhalb der Szene angebrachte Inschrift enthält im Auszug die eingangs angeführten Worte aus dem Evangelium des hl. Matthäus.



Fig. 405. Judas gibt die Silberlinge zurück. Aus S. Maria in Pallara.

Ähnlich wie auf der Miniatur überreicht Judas das Geld in seinem Pallium auf dem Mailänder Buchdeckel, aber nur einem Hohenpriester, welcher mit der Rechten eine abwehrende Bewegung macht und entrüstet davongeht. Auf dem Relief der Säule von S. Marco wirft Judas die Silberlinge vor zwei Hohepriester, welche ruhig sitzen bleiben. Die Überschrift lautet: REDDIT IVDAS PRECIVM, *Judas gibt den Lohn zurück*[2].

Auf der Malerei von S. Maria in Pallara (Fig. 405) nimmt der Hohepriester im Gegensatz zu allen andern Monumenten die dreißig Silberlinge an, die ihm Judas, vollständig abgewendet, in die ausgestreckte linke Hand wirft; der hinter jenem stehende Älteste schaut ruhig zu. Das hohe Haus im Hintergrund soll den Tempel darstellen, der auf dem Mailänder Buchdeckel gar nicht angedeutet ist. Das Bild mit dem Tod des Judas in S. Maria war schon zerstört, als die Kopien angefertigt wurden. Im *Codex Rossanensis* sieht man Judas an einem Baume hängen (Fig. 404).

Beide Ereignisse sah man schließlich in dem Zyklus veranschaulicht, zu dem Prudentius seine Inschriften verfaßte. Die uns interessierende lautet: CAMPVS HACHELDEMACH SCELERIS MERCEDE NEFANDI | VENDITVS EXSEQVIAS RECIPIT TVMVLOSVS

[1] Garrucci VI, Taf. 450, 1.

[2] Garrucci a. a. O. Taf. 497, 3; Venturi, *Storia* I 270 269. Die S. 870 abgedruckte Fig. 409 zeigt Judas in der dritten Reihe rechts.

HVMANDAS | SANGVINIS HOC PRETIVM EST CHRISTI IVDA EMINVS ARCTAT | INFELIX COLLVM LAQVEO PRO CRIMINE TANTO, *Der Acker Hakeldama, um den Lohn des fluchwürdigen Verbrechens erworben, dient zu Begräbniszwecken. Das ist das Blutgeld Christi! Der unglückliche Judas ging hin und erhängte sich um des großen Verbrechens willen mit einem Strick.* Der Dichter spricht also zunächst von dem Blutgeld und der Erwerbung des Ackers, was die Rückerstattung des Geldes in einer den beschriebenen ähnlichen Szene voraussetzt. Im zweiten Teil ist die Rede von dem Tod des Judas, der sich auf allen Monumenten gleicht.

§ 57. Jesus vor Pilatus.

In dem Zyklus der Sergiuskirche von Gaza war die Szene des Verhörs vor den Hohenpriestern übergangen. Die „Gottlosen", welche den Heiland gefangen nahmen, führten ihn sofort zu dem „damaligen Machthaber", *ὁ τότε κρατῶν*, d. i. zu Pontius Pilatus. Dieser „ließ sich durch seinen Diener Wasser bringen und wusch sich die Hände". So beschreibt Choricius die Szene, welche die Verurteilung Christi durch den römischen Landpfleger darstellte. Dieselbe ist, wie bekannt, schon in der Sarkophagskulptur ein beliebter Gegenstand. In der Malerei der Katakomben hat sich davon bis jetzt zwar kein Beispiel gefunden; aber daß auch dort Darstellungen existierten, darf wegen ihrer Wichtigkeit a priori angenommen werden. Sicher ist, daß die aus der Sarkophagskulptur bekannte Komposition für die Monumentalkunst der Reichshauptstadt wie auch der Provinzen maßgebend wurde. Sie deckt sich mit der von Choricius gesehenen: Pilatus ist aufgefaßt in dem Moment, wie ein Diener ihm Wasser auf die Hände gießt.

Eine der ältesten Darstellungen bietet das Elfenbeinkästchen von Brescia, auf dem sie das Gegenstück zu dem Verhör vor den Hohenpriestern bildet[1]. Die Szene ist mit einer seltenen Sorgfalt ausgearbeitet. Man sieht es namentlich an dem Diener, dem der Künstler sogar das nach Art der Opferknaben (camilli) über der linken Schulter getragene Tuch (mappa, orarium) zum Abtrocknen der Hände gegeben hat. Im Hintergrund stehen vier Leibwächter und rechts daneben der Heiland zwischen zwei Soldaten.

Das Mosaik von S. Apollinare Nuovo, das älteste in der Monumentalkunst erhaltene Beispiel, erheischt eine besondere Beachtung, da es in einigen seiner Bestandteile noch nicht genügend aufgehellt ist. Wir bringen es in einer farbigen Kopie (Taf. 99, 1). Der Landpfleger sitzt auf einem weißen, mit Kissen und Trittbrett versehenen Lehnstuhl und wäscht sich die Hände. Er trägt Schuhe, eine schmalärmelige Tunika und darüber die auf der rechten Schulter mit einer goldenen Spange zusammengehaltene Chlamys. Die Tunika hat als Verzierung vorn am Ärmel vier Streifen und auf der Schulter ein Segment mit einem Medaillon in der Mitte und ist mit einem roten Gürtel gebunden. Der Diener gießt über die Hände des Pilatus aus einem silbernen Kännchen Wasser in eine Schale von dem gleichen

[1] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 445.

Metall. Die zwei hinter der Rücklehne stehenden bartlosen Gestalten in voller Vorderansicht sind weder „Diener" noch „Liktoren" noch „Assessoren", sondern Soldaten von der üblichen Leibwache. Bei dem zur Linken sieht man die goldene Schulterspange des Mantels, welche etwas schmäler als die des Pilatus ist; bei dem andern hat sie der Mosaizist weggelassen. Zwischen diesem Gardisten und Pilatus sieht man einen Profilkopf, der die schöne Anordnung der Gestalten stört, deshalb besser weggeblieben wäre. Wenn er dennoch in die Komposition aufgenommen wurde, so ist das ein Zeichen, daß er nicht ein bloßer Lückenbüßer ist: der Künstler wollte mit ihm zweifelsohne den Boten vorführen, den die Frau des Landpflegers in das Tribunal schickte, um ihren Mann zu bewegen, nichts gegen den „Gerechten" zu unternehmen[1]. Der Kopf erhielt nicht ohne Grund Profilstellung; denn dadurch scheint er dem Pilatus etwas ins Ohr zu flüstern. Der beschriebenen Gruppe gegenüber steht die hoheitsvolle Gestalt Christi, in Purpurgewänder gehüllt und durch den Kreuznimbus ausgezeichnet. Der Blick ist ernst, fast traurig, die rechte Hand gesenkt und die linke unter dem Pallium geborgen. Neben und hinter ihm haben sich die Ankläger aufgestellt, vorn ein graubärtiger Priester, der mit der Rechten agierend seine Anklagen vorbringt. Aus den übrigen ragt ein kahlköpfiger Mann heraus, welcher sich die Hand vor die Augen hält, als blende ihn die Gestalt des Herrn.



Fig. 406. Jesus vor Pilatus. Aus S. Maria in Pallara.

Wie in der Sarkophagskulptur und auf dem Mosaik, so wäscht Pilatus sich die Hände auch auf der syrischen Miniatur des *Rabulas-Kodex*[2] sowie auf den Wandmalereien von S. Maria in Pallara (Fig. 406) und S. Urbano (Fig. 400, S. 859). Die letztere besitzt trotz der Übermalung einen hohen Wert, weil sie mit der Geißelung derart verbunden ist, daß die Gestalt Christi für beide Szenen gilt. Sodann hat der Künstler auf ihr die Frau des Pilatus eingeführt; sie spricht zu ihrem Manne, und er hört zu, indem er seinen Kopf zu ihr gewendet hat. In S. Maria in Pallara ist Pilatus zweimal abgebildet: wie er Christus, der in der Linken eine Schriftrolle hält, verhört (Fig. 402), und wie er sich nach gefälltem Urteil die Hände wäscht. Christus fehlt in der zweiten Szene; man hat sich seine Gestalt wieder von der im nächsten Felde dargestellten Geißelung zu ergänzen. Dagegen sieht man die Frau; sie erscheint im Eingang des Hauses unter dem aufgerafften Vorhang und spricht von der Schwelle aus zu Pilatus.

Der Maler von S. Angelo und der Mosaizist von Monreale hielten sich in dem Motiv der Frau des Pilatus mehr an den Wortlaut des Evangelisten und stellten wieder den Diener dar. In S. Angelo sieht die Frau zum Fenster ihres Hauses hinaus, das sich im Hintergrund

[1] *Mt* 27, 19. [2] Garrucci, *Storia* III, Taf. 138, 2.

erhebt. Der Bote, den sie abgeschickt hat, spricht zu Pilatus; sein Profilkopf erinnert an den des Mosaiks von S. Apollinare Nuovo und bestätigt die von uns gegebene Deutung. Pilatus wäscht sich die Hände und scheint dem Diener wenig Gehör zu schenken; seine Aufmerksamkeit gilt dem Heiland, der daneben seinen Kreuzweg beginnt. Auf dem Mosaik von Monreale steht die Frau wie in S. Maria in Pallara in der Haustür und erteilt von dort aus dem Diener den Auftrag für Pilatus[1]. Über der Szene liest man die Worte, welche die Frau ihrem Manne sagen läßt: NIHIL (TIBI ET)[2] IVSTO ILLI MVLTA ENIM PASSA SVM PER VISVM PROPTER EVM, *Habe du nichts zu schaffen mit diesem Gerechten; denn ich habe seinetwegen viel im Traume gelitten*[3]. Pilatus hat hinter sich einen Leibwächter mit gezücktem Schwert und vor sich den Heiland mit der Menge der anklagenden Juden; er wäscht sich ausnahmsweise nicht die Hände, sondern hat die Rechte zu Christus hin ausgestreckt.



Fig. 407. Jesus und Barabbas vor Pilatus. Rossano.

Eine viel ältere Ausnahme bietet die schon oben einmal (S. 89) erwähnte Miniatur des *Rossanensis*, die zu den wichtigsten des Kodex gehört (Fig. 404)[4]. Pilatus, auf dem hohen Stuhl seines Tribunals sitzend, hat den forschenden Blick auf Christus gerichtet, welcher neben zwei Hohenpriestern steht, von denen der eine sehr erregt auf den Landpfleger einredet, der andere auf Christus zurückschaut, als würde er von ihm eine Antwort erwarten. Diesen drei Gestalten hält auf der entgegengesetzten Seite die Gruppe der niederen Justizbeamten, das „officium", das Gleichgewicht, und hinter Pilatus haben sich die zwei Träger der kaiserlichen Bildnisse (*εἰκονοφόροι*, imaginiferi) aufgestellt. Die erklärende Überschrift gibt *Mt* 27, 2 wieder: ΚΑΙ ΑΠΗΝΕΓΚΑΝΤΕΣ ΑΥΤΟΝ ΑΠΗΓΑΓΟΝ ΚΑΙ ΠΑΡΕΔΩΚΑΝ ΠΙΛΑΤΩ ΤΩ ΗΓΕΜΟΝΙ, *Und sie führten ihn gebunden weg, und übergaben ihn dem Landpfleger Pilatus;* sie ist also wenig geeignet, den Inhalt der Miniatur zu erklären. Der Künstler hat dem Bilde übrigens eine so bestimmte Form gegeben, daß man seine Absicht

[1] Ed. Gravina Taf. 18 C; Alinari Nr 33 284.
[2] Hier liegt ein Irrtum des Mosaizisten vor.
[3] *Mt* 27, 19.
[4] Ed. Haseloff Taf. XI; ed. Muñoz Taf. XIII.

unmöglich verkennen kann: er wollte das Schweigen Christi auf die „Anklagen der Hohenpriester und Ältesten", worüber Pilatus sich wunderte[1], zum Ausdruck bringen. Da es ihm sichtlich widerstand, den Erlöser „gebunden" zu vergegenwärtigen, so war das „Schweigen" der beste Ausweg; denn bei einer schweigenden Gestalt konnten die Hände unter dem Mantel verborgen werden.

Auf der nächsten Miniatur (Fig. 407)[2], welche an dramatischer Wirkung die soeben besprochene noch übertrifft, ist die Gerichtsverhandlung auf ihrem Höhepunkt angelangt. Pilatus, welcher wußte, daß die Juden Christus „aus Neid überantwortet hatten"[3], griff zum letzten Mittel, um diesen freizulassen: er stellte die Juden vor die Alternative, entweder Jesus oder den „berüchtigten Gefangenen"[4] und „Mörder"[5] Barabbas zu wählen. „Allein die Hohenpriester und Ältesten beredeten das Volk, daß sie den Barabbas begehren, Jesus aber töten lassen sollten."[6] Und als Pilatus fragte, was mit Jesus geschehen solle, der doch nichts Böses getan, da „hielten sie an mit großem Geschrei und forderten, daß er gekreuzigt werde; und ihr Geschrei nahm immer mehr zu. Da sprach Pilatus das Urteil, daß nach ihrem Verlangen geschehen sollte."[7] So schildert der hl. Lukas den Verlauf der Verurteilung Christi. Die Komposition des *Rossanensis* ist ganz auf diesem Bericht aufgebaut; daher hat sie nicht das Detail des Händewaschens, das ja auch dieser Evangelist nicht erwähnt[8]. Um möglichst viele Figuren und besonders eine große Menge Juden aufnehmen zu können, teilte der Künstler auch dieses Bild, wie die Komposition einer Apsis, in zwei Hälften. In der oberen sitzt Pilatus zwischen den schreienden Juden zu Gericht. Die rechts stehenden scheinen es namentlich toll zu machen; denn sowohl der Richter als auch die Bildnisträger schauen zu ihnen hinüber. Unbekümmert um das Lärmen der Menge ist der Amtsschreiber (militaris exceptor, notarius) eifrig daran, das Protokoll mit dem Griffel in die Wachstafel einzutragen. In dem unteren Streifen, in welchem die Personen wie so oft in der altchristlichen Kunst auf einem gewellten Terrain aufgestellt sind, bildet Christus den Mittelpunkt; der Gerichtsbeamte zur Rechten fixiert ihn, um den Eindruck zu beobachten, den das Todesurteil auf ihn macht; der andere hält ein Bündel winziger Ruten in der Hand, ein Hinweis auf die Geißelung. Der Heiland steht ruhig da und schaut auf Barabbas (ΒΑΡΑΒΒΑΣ), der in gebückter Stellung, gebunden an Händen, Füßen und Hals und nur mit dem Lendentuch bekleidet von zwei Gefängniswärtern vorgeführt worden ist — ein Riese an Gestalt, mit kurzem Bart, struppigem Haar und unheimlichem



Fig. 408. Jesus vor Pilatus. Hortus deliciarum.

[1] *Mt* 27, 12—14.
[2] Ed. Haseloff Taf. XII; ed. Muñoz Taf. XIV.
[3] *Mt* 27, 18. [4] *Mt* 27, 16. [5] *Io* 18, 40.
[6] *Mt* 27, 20. [7] *Lk* 23, 23 f.
[8] Die Händewaschung fehlt auch auf den Miniaturen der von uns zitierten deutschen Handschriften.

Blick, kurz ein menschliches Ungeheuer. Der Künstler wußte es so einzurichten, daß die Größe desselben nicht übergebührlich zur Geltung kam; die Hände sind nämlich so auf den Rücken gebunden, daß Barabbas gezwungen ist, gebückt zu gehen, was das Unheimliche an ihm noch vermehrt. Und ein solches Ungeheuer sollte freigegeben und Christus dem Tode überliefert werden! Man muß anerkennen, daß der Autor der Komposition kein geringes Talent war. Ob er sich jedoch mit dem Miniaturisten deckt, scheint fraglich zu sein; denn die lange Überschrift hat mit dem Inhalt nichts gemein[1], ein Versehen, das sich leichter bei einer Kopie als bei einem Original einschleichen konnte.



Fig. 409. Passionsszenen. S. Marco.

Besonders wertvoll war auch die Miniatur des *Hortus deliciarum*[2]; denn Pilatus hatte auf ihr die Konsulartracht (Fig. 408). Das ist ein Beweis, daß die Äbtissin eine Vorlage aus altchristlicher Zeit kopiert hat. Der Landpfleger saß zu Gericht vor einem verhängten Tisch, auf dem jedoch weder das Tintenfaß noch die Rohrfedern aufliegen. Wie der Strick in der Hand des vordersten Dieners andeutet, war der Heiland, dessen Gestalt fehlt, gebunden vorgeführt[3]; rechts von Pilatus standen die Ankläger.

Die größte Rolle spielt Pilatus in den Reliefs der Ziboriumssäule von S. Marco, wo er nicht weniger als dreimal erscheint. Zuerst sitzt er zu Gericht hinter dem mit einer Decke verhängten Tisch, auf dem die üblichen Schreibutensilien zu sehen sind (Fig. 409, unten). Rechts stehen zwei Amtsschreiber, welche den Gang der Verhandlung in den Diptychen notieren, links Christus mit der Sprechgebärde, und zu äußerst zwei lärmende Hohepriester, welche denen des *Rossanensis* gleichen. INTERROGAT IESVM PILATVS, *Jesus wird von Pilatus gefragt,* heißt es in der erklärenden Überschrift.

In die zweite Szene (Fig. 410) spielen die apokryphen *Gesta Pilati* hinein. Pilatus sitzt wie in der ersten Szene zu Gericht. Neben ihm stehen die zwei Träger der Kaiserporträts, die sich vor Jesus verbeugen werden, und gegenüber der Gerichtsdiener (cursor), der sein Handtuch (faciale) auf den Boden breitet, damit der Heiland bei seiner Vorladung darauf

[1] Sie gibt die Worte von *Lk* 23, 7 wieder.

[2] Ed. Straub und Keller Taf. XXXVII.

[3] Gebunden stand Christus auch vor Herodes. Von dieser Miniatur Herrads wurden leider nur die beiden Hauptpersonen und dazu noch voneinander getrennt abgezeichnet (a. a. O. Taf. XXXVI und XXXVI ter).

treten solle; aus der äußersten Nische zur Linken kommt ein Diener herausgelaufen in der Richtung auf Pilatus zu: es ist der Bote der Frau, welche wie auf dem Fresko von S. Angelo hinter ihrem Manne zum Fenster hinausschaut. Die vollständig verfehlte Überschrift: TRADITVR IESVS MILITIBVS FLAGELLATVS, *Jesus wird den Soldaten nach der Geißelung übergeben*, beweist, daß in dem für die Markus-Säulen kopierten Zyklus auch das Bild der Geißelung und Verspottung vertreten war, von dem Steinmetz aber beiseite gelassen wurde.

Nach der Verurteilung des Herrn stieg Pilatus von seinem Richterstuhl und wusch sich die Hände. Dieser Vorgang ist in den beiden nächsten Nischen in der gewohnten Weise vergegenwärtigt (Fig. 409, Mitte). Die zwei Männer aus dem jüdischen Volke, die sich in die benachbarte Nische verirrt haben, gehören zu der Szene der Verurteilung Christi; sie müßten in der Nische sein, in welcher Pilatus steht. Die Überschrift bezieht sich auf die *Handwaschung:* LAVAT PILATVS MANVS[1].



Fig. 410. Pilatus zu Gericht und die Ikonophoren. S. Marco.

Für die Darstellungen der Verurteilung Christi durch Pilatus kamen demnach zwei Formen auf. Die eine, die sich an der Hand der Monumente in Rom bis in das 4. Jahrhundert verfolgen läßt, vermutlich aber noch älter ist, enthält das Motiv des Händewaschens. Die andere entbehrt jenes Motivs und kommt viel seltener vor; die erstere Komposition wurde die herrschende. Sie war viel bestimmter gefaßt, daher auch leichter verständlich.

§ 58. Geißelung und Verspottung Jesu.

Auf dem schon oben erwähnten Fresko von S. Urbano (Fig. 400, S. 859), das zwar übermalt aber vollständig ist, sehen wir neben der Pilatus-Szene den Heiland an die Säule gebunden, wie er gegeißelt und verspottet wird: drei Schergen schwingen die Geißeln und ein vierter macht eine sehr gelungene Karikatur einer Anbetung, indem er sich bückt und mit vorgestreckten Händen und in den Nacken zurückgeworfenem Kopf zum Herrn emporschaut. Diese Szene hilft uns die fragmentarische und ganz ungenau kopierte von S. Maria in Pallara (Fig. 411) vervollständigen: auch hier waren drei an der Geißelung teilnehmende und ein adorierender Knecht dargestellt. Letzterer wurde von dem Zeichner in einen zu Boden geworfenen Christus verwandelt.

Die Säule ist auf beiden Malereien isoliert und eine wirkliche Säule; denn nur von einer solchen kann bei der Geißelung die Rede sein: das Opfer wurde daran festgebunden, um selbst im Falle einer Ohnmacht aufrecht bleiben und die Geißelhiebe empfangen zu

[1] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 497, 3 2; Venturi, *Storia* I 270 ff.

können[1]. Prudentius sagt es ausdrücklich: VINCTVS IN HIS DOMINVS STETIT AEDIBVS ATQVE COLVMNAE | ADNEXVS TERGVM DEDIT VT SERVILE FLAGELLIS, *Gebunden stand der Herr in diesem Hause, und an die Säule befestigt bot er den Rücken wie ein Sklave den Geißeln dar.* Die Malerei von S. Urbano, welche diesen Vorgang veranschaulicht, ist also darin korrekt und deshalb wertvoll[2].

Auf dem Bilde, welches der Titulus des *Dittochäums* beschreibt, wird die Säule mit irgend einer Architektur verbunden gewesen sein. So sehen wir sie auf den Miniaturen von Gotha und Brüssel, auf denen sie einen basilikalen Bau stützt, und auf der von Bremen, auf der sie in einem Rundbau verwendet ist. Hier wird Christus von einem Schergen bei den Händen gehalten; auf den zwei andern ist er an die Säule angebunden und bietet ebenfalls den entblößten Oberkörper den Schlägen dar. Pilatus fehlt auf jener, auf den beiden andern wohnt er der Geißelung bei, welche von den Schergen sonderbarerweise nicht mit Ruten, sondern mit Schilfrohrstengeln, wohl unter dem Einfluß von *Mt* 27, 30 und *Mk* 15, 19, vorgenommen wird. Als Überschrift lesen wir auf der Miniatur von Brüssel: VERBERA FERT $\overline{\text{XPC}}$ IN MVLTIS CONVICIATVS, *Die Schläge erduldet Christus unter vielen Beschimpfungen*[3]. Prudentius' Worte: PERSTAT ADHVC TEMPLVMQVE GERIT VENERANDA COLVMPNA, *Es besteht noch die verehrungswürdige Säule und stützt den Tempel,* stimmen in überraschender Weise zu dem, was der hl. Hieronymus darüber sagt, demzufolge die Säule „die Vorhalle der Basilika stützte"[4] und als sehenswerte Reliquie den Pilgern gezeigt wurde[5].



Fig. 411. Geißelung und Verspottung Jesu. Aus S. Maria in Pallara.

Es ist sehr zu beachten, daß die Darstellungen der Geißelung und der damit verbundenen Verhöhnung zu Beginn des 5. Jahrhunderts nicht bloß möglich waren, sondern tatsächlich existierten. Choricius hebt an dem von ihm gesehenen Bilde bloß die Verhöhnung hervor. „Sie haben ihm", sagt er, „Spott jeglicher Art angetan, oder vielmehr sich selbst; denn die Gottheit läßt sich nicht ungestraft verhöhnen." Daß diese Erwägung des Rhetors durch eine bildliche Darstellung veranlaßt wurde, die von der vorhergehenden Pilatus- und der nachfolgenden Kalvarienszene verschieden war, hat auch Boissonade herausgefühlt[6].

[1] Vgl. Pio Franchi de' Cavalieri, *Della furca e della sua sostituzione alla croce nel diritto penale romano,* in *N. Bullett.* 1907, 81. Zu den dort zitierten Stellen sind nach demselben Autor noch hinzuzufügen S. Gregor. Naz., *Oratio* IV 86: Migne, *PG* 35, 613; Pallad., *Hist. Lausiaca* 7, 3.

[2] Die Szene der Geißelung fehlt sowohl in dem Zyklus von St. Gallen als auch auf den Mosaiken von Monreale. Sie war im *Hortus deliciarum* enthalten, aber nur ein Scherge, der mit der Geißel zum Schlagen ausholt, wurde daraus kopiert (a. a. O. Taf. XXXVI ter).

[3] Die Inschriften der zwei andern bei Beissel, *Handschrift Kaiser Ottos* 27 34.

[4] *Ep.* 108, 9, 4, ed. Hilberg II 315: „Ostendebatur illic columna ecclesiae porticum sustinens, infecta cruore Domini, ad quam vinctus dicitur flagellatus."

[5] *Itin. hieros.* ed. Geyer S. 141, 14; 174, 6. [6] A. a. O. 98 Anm. 5.

Aus der Monumentalkunst sind nur die zwei besprochenen Malereien übrig[1]. Auf der von S. Angelo fehlt Geißelung und Säule; Christus steht frei da, hat einen Stab in der Rechten und wird von der Menge, die ihn in zwei Gruppen umgibt, verspottet, verhöhnt und von dem Vordermann der rechten Gruppe mit einem langen Stock auf den Kopf geschlagen. Dieses Motiv erinnert uns an das berühmte Fresko der Prätextatkatakombe mit der Darstellung der Dornenkrönung[2], welche aus der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts stammt, also das älteste Passionsbild ist, das wir besitzen. Die Komposition atmet noch ganz den antiken Geist und hat nichts oder nicht viel von der schaurigen Wirklichkeit an sich. Christus trägt einen Kranz aus Blättern[3], und von den beiden Soldaten berührt der ihm zunächst stehende das bekränzte Haupt, nicht mit einem Stock, was wie eine Sklavenentlassung ausgesehen hätte, sondern mit einem Schilfrohr, das man im Naturzustand ließ, um es als das von den Evangelisten[4] erwähnte „Rohr" (κάλαμος, arundo) kenntlich zu machen; der zweite hat zwar einen wirklichen Stock, und hat ihn auch erhoben, aber ohne damit zu schlagen, weil er ja von Christus durch den Nachbar getrennt ist; er wartet gewissermaßen, bis die Reihe an ihn kommt. Auf der gegenüberliegenden Seite steht ein Baum mit einem Vogel, der den Kopf zu Boden gesenkt und die Flügel ausgebreitet hat, als würde er dem Heiland seine Ehrfurcht bezeigen[5].



Fig. 412. Passionsszenen. Bremen.

Die ältesten Darstellungen eines „Ecce homo" sind uns in dem *Gothaer Otto-Kodex* und in der *Bremer Handschrift des Königs Heinrich* erhalten. Auf der zweiten Miniatur (Fig. 412)[6] führt Pilatus in der oberen Zone den Herrn an der Hand vor die Menge und zeigt mit der Linken auf ihn. Jesus trägt den Purpurmantel und die Dornenkrone, die ein Soldat ihm eben aufs Haupt gesetzt hat. Die beiden vordersten der Menge sind vor Christus hingekniet und begrüßen ihn höhnisch als König der Juden. Es sind hier also verschiedene von Johannes berichtete Momente[7] vergegenwärtigt, welche in den zwei denkwürdigen Worten „Ecce homo" gipfeln[8]. Die Krone gleicht einem mit Dornen gespickten Turban und wird in der Inschrift neben der

[1] Über eine Darstellung der Geißelung aus dem 13. Jahrhundert, die in einem ehemaligen Benediktinerinnenkloster gemalt ist, vgl. Toesca, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, in *Le Gallerie nazionali italiane* V (1902) 34 (Separatabdruck).

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

[3] Auf dem oben (Fig. 3, S. 34) gebotenen Sarkophag mit den Passionsszenen hält der Soldat einen Blumenkranz über dem Haupte Christi.

[4] *Mt* u. *Mk* a. a. O.

[5] Dieser Vogel führte einige Interpreten dazu, die Malerei für eine „Taufe Christi" zu halten. Danach wäre Johannes der Täufer der Soldat mit dem Schilfrohr.

[6] Wir verdanken die Photographie der Güte Prof. Haseloffs.

[7] *Io* 19, 2—5.

[8] Auf der Miniatur von Gotha, die weniger gelungen ist, steht die Menge hinter dem die Krone aufsetzenden Soldaten, und Pilatus zeigt mit der Linken auf jemand, der nicht da ist. In der Inschrift wird bloß das Aufsetzen der Dornenkrone erwähnt: SPINIS CONTEXTAM PONVNT TIBI XPE CORONAM.

Verspottung besonders hervorgehoben: PORTAS SPINIFERAM DERISVS XPE CORONAM. Der Heiland trägt sie auch in der unteren Szene, mit der wir uns im folgenden Abschnitt zu befassen haben.

§ 59. Kreuztragung.

Von dem Gang zum Kalvarienberg lernten wir in der konstantinischen Salvatorkirche das älteste Beispiel kennen. Es war dort in Mosaik ausgeführt und dem mit dem Holzbündel beladenen Isaak, der mit seinem Vater Abraham auf den Berg zum Opfer schritt, gegenübergestellt[1]. Mit Hilfe der noch existierenden alten Darstellungen der Kreuztragung, von denen einige aus der altchristlichen Zeit stammen, können wir uns einen Begriff von dem zerstörten Mosaik machen. Diese Monumente, die in überwiegender Zahl römisch oder von Rom beeinflußt sind, bieten zwei verschiedene Formen: auf dem oben S. 34 abgebildeten Sarkophag, auf dem Holzrelief der Sabina-Tür[2] und dem Mosaik von S. Apollinare Nuovo[3], ferner auf den Fresken von S. Maria Antiqua (Taf. 162) und S. Angelo in Formis ist Simon von Cyrene mit dem Kreuz beladen und Christus geht frei nebenher; auf dem Londoner Passionstäfelchen[4], dem Fresko von S. Urbano (Fig. 400, S. 859) und der Markus-Säule[5] ist es dagegen Christus selbst, der das Kreuz trägt. Das letztere Relief hat einen besondern Reiz, weil der Heiland darauf als „König der Juden", mit Diadem und Paludamentum, abgebildet ist. Ein Soldat führt ihn bei der Hand. Die ihn begleitende Menge ist durch vier Männer aus dem Volke (paenulati) angedeutet. Sie erscheint dicht gedrängt schon auf dem Fresko Johannes' VII. und nimmt auf den späteren Darstellungen immer mehr zu. Auf der Miniatur von Bremen hat Christus, der in der Dornenkrönung darüber das Paludamentum trägt (Fig. 412), wieder seine eigenen Kleider; die Dornenkrone ist aber noch auf seinem Haupte. Er schreitet zwischen drei Männern, von denen der erste ihn bei der Hand gefaßt hat, der letzte ihn mit beiden Händen nach vorwärts stößt. Vor ihnen geht der mit dem Kreuz beladene Simon. Die Inschrift beschäftigt sich nur mit dem Heiland: DVCITVR HIC XPC AD MORTEM MITIS VT AGNVS, *Hier wird Christus, sanft wie ein Lamm, zum Tode geführt.* Umgekehrt ist auf der Miniatur von Gotha nur von Simon die Rede, der allerdings auch allein das ganze Bild ausmacht: CONPVLSVS FIT LIGNI PORTITOR ISTE, *Gezwungen wird dieser der Träger des Holzes.*

§ 60. Kreuzigung.

Wie wir gesehen haben, galt der Sieg Konstantins über Maxentius den Christen, insbesondere den römischen, als der Sieg des Kreuzes über das Heidentum. Seit jenem denkwürdigen Tage kam in Rom und dann auch in den Provinzen der Brauch auf, das Kreuz

[1] Siehe oben S. 202 204.
[2] Ed. Wiegand Taf. VIII.
[3] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 251, 5.
[4] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 446, 1.
[5] A. a. O. Taf. 497, 1 und unsere Fig. 409, S. 870 (letzte Gestalt der ersten Reihe). Der obere Teil des Kreuzes ist abgebrochen.

in kostbarem Material ähnlich wie das Labarum nachzubilden und es in dieser verklärten Form, als Zeichen des Triumphes, den Gläubigen überall entgegenzuhalten. Mit Vorliebe brachte man es in den Apsiden der Basiliken an. Wir sahen es groß in der konstantinischen Votivkirche des Lateran, in S. Clemente und S. Pudenziana; in großem Maßstab wird es, als die Hauptdarstellung, auch in S. Croce ausgeführt gewesen sein[1]. Kleinere Gemmenkreuze wird man in allen Basiliken gesehen haben; häufig waren sie auf dem Thron dargestellt.

Zu einem besondern Einfluß gelangte, wie früher bemerkt, das lateranensische Kreuz mit der darüber schwebenden Büste Christi[2], welches nach Ausweis der Ölampullen von Monza auch für Jerusalem vorbildlich wurde. Man beachte namentlich jenes Fläschchen, auf welchem selbst die ganz eigenartige, von den Erklärern bis jetzt anders gedeutete Form[3] nachgeahmt wurde[4].

Der Brauch der Gemmenkreuze schlug so tiefe Wurzeln, daß er sich bis in das Mittelalter erhielt. Eines der spätesten Beispiele kam bei meiner Restaurierung der Kirche des hl. Johannes am Latinischen Tor zum Vorschein (Taf. 259, 2). Um die Wand auszufüllen, malte der Künstler drei Kreuze. Das mittlere und das zur Rechten haben sich fast ganz erhalten. Sie standen zwischen Blumen und zwei Palmen, also im Paradiese. Nur das mittlere ist mit Gemmen geschmückt, die beiden andern waren einfacher. Die Buchstaben Α Ω, welche von dem erhaltenen Seitenkreuz herabhängen und die sicher auch an dem zerstörten zu sehen waren, beweisen, daß alle drei das Kreuz Christi vorstellen sollten. Die Überschrift zog sich denn auch über alle drei hinweg. In dem zerstörten Anfang muß in irgend einer Wendung Christus erwähnt gewesen sein; denn der Relativsatz: QVEM SEMPER HADORO, *den ich immer anbete*, kann nur auf ihn, nicht auf die CRVX bezogen werden. Von dem Worte, welches CRVX vorausging, sind bloß die Buchstaben EV übrig[5]; das ist aber zu wenig, um es mit den übrigen fehlenden zu ergänzen.

Man nimmt mit Recht an, daß die Gläubigen es noch in der ersten Zeit des Friedens vermieden, die Kreuzigung ihres Erlösers der Wirklichkeit gemäß im Bilde zu veranschaulichen. Der Spott, den sie wegen der schimpflichen Todesart des Herrn[6] von seiten der Feinde von jeher zu erdulden hatten, mahnte zur Klugheit. Nicht als ob sie für ihre Person gegen das Kreuz eingenommen gewesen wären; im Gegenteil: innerlich dachte jeder Gläubige wie der Heidenapostel, dem das Kreuz ein Ruhmestitel war[7]. Aber um den Heiden keinen Anstoß zu geben und vor allem um sie nicht von dem Eintritt in das Christentum abzuhalten, brachten sie die Kreuzigung anfänglich nicht zur Darstellung. In

[1] Die oben Seite 4 angeführte Bemerkung des hl. Nilus ist ein Beweis, daß der Brauch, Kreuze in den Kirchen darzustellen, in die Provinzen überging und dort stellenweise ausartete.

[2] Siehe oben Fig. 59, S. 190.

[3] Wegen der Ähnlichkeit mit dem Stamm einer Palme behaupten z. B. einige, daß dieses Kreuz aus Palmenholz gebildet sei; andere meinen, es bestehe aus übereinander gelegten Blättern.

[4] Garrucci, *Storia* III, Taf. 434, 2.

[5] Das E ist nicht ganz sicher.

[6] Vgl. Pio Franchi de' Cavalieri, *Della furca e della sua sostituzione alla croce nel diritto penale romano*, a. a. O., wo man die Ausdrücke vereinigt findet, die für das Kreuz und die Kreuzigung im Altertum gebraucht wurden.

[7] *Gal* 6, 14.

Rom war diese Vorsicht um so mehr geboten, als weitaus der größte Teil des Volkes und des Senates damals noch dem alten Götterglauben anhing. Als aber die Kirche immer mehr Boden gewann und die Zahl der Heiden stets kleiner wurde, da schwand auch jene Rücksicht. Die Scheu vor der realistischen Darstellung der Kreuzigung, die in historischen Bilderfolgen nicht zu umgehen war, verminderte sich derart, daß man nach Ausweis des liberianischen Zyklus schon in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts die Kreuzigungsgruppe schuf. Die ältesten erhaltenen Beispiele sind die Reliefs der Sabina-Tür[1] und des Londoner Passionstäfelchens[2]: dort hängt Christus zwischen den Schächern am Kreuz, hier allein; beidemal ist er nur an den Händen angenagelt und mit dem Lendengurt bekleidet. Auf der Sabina-Tür dient der Gruppe eine durch zwei Pilaster und drei Giebelfronten abgeteilte Quadermauer als Hintergrund, der schwerlich mehr als ornamentale Bedeutung zukommen dürfte[3]. Die Kreuze deutete der Schnitzer aus naiver Bequemlichkeit nur in der Fortsetzung der Hände und bei den viel kleineren Schächern auch über den Köpfen an. Um drei mit seitwärts ausgebreiteten Armen nebeneinander stehende Gestalten in dem Felde unterzubringen, gab er ihren Armen nicht die wagrecht gestreckte Haltung, sondern knickte sie in den Ellenbogen bedeutend ein. In beiden Details begegnete er sich aus den gleichen Gründen mit dem Künstler, der für einige Ölfläschchen die Form geschnitten hat[4]: auch auf diesen sind die Arme ähnlich geknickt und die Kreuze in der gleichen nachlässigen Weise angedeutet.



Fig. 413. Fragment einer Grabplatte aus S. Domitilla.

Das mit großer Sorgfalt gearbeitete Londoner Elfenbeintäfelchen wirkt wie eine gewaltige Bußmahnung: dem an das Kreuz genagelten Heiland entspricht als Gegenstück der an einem Baum hängende Judas, zu dessen Füßen der verhängnisvolle Geldbeutel mit einigen herausgerollten Denaren liegt. Links vom Kreuz sieht man Johannes und Maria, von Schmerz durchdrungen, rechts den Soldaten, der den heiligen Leib mit der (jetzt zerstörten) Lanze durchsticht. Hier sind also drei Persönlichkeiten, welche, später um den Essigschwammhalter vermehrt, auf den Darstellungen der Kreuzigung seit dem 5. Jahrhundert zur ständigen Ausstattung der Gruppe gehören. Ihre Anordnung erfolgt nach den Gesetzen der Symmetrie: Maria, die Hauptperson, wird zur Rechten Christi, Johannes ihr gegenüber, und die beiden andern so dazwischen aufgestellt, daß der Soldat mit der Lanze, als der hervorragendere, den Ehrenplatz neben der Mutter Gottes erhält und der mit dem Essigschwamm den letzten Platz einnimmt. Das Kreuz ladet an den Enden mäßig aus, eine Form, die in Rom gleich mit der Einführung der Kreuze in das Gebiet der Kunst aufgekommen ist. Diese Bildung hängt wahrscheinlich damit zusammen, daß man die Baumstämme unten am Fuß ähnlich gestaltete[5].

[1] Ed. Wiegand Taf. IV.

[2] Dalton, *Catalogue of Early Christian Antiquities of the British Museum* Taf. VIb; Garrucci, *Storia* VI, Taf. 446, 2.

[3] Der Mauerhintergrund findet sich noch auf den Tafeln VI IX XIII XV und XXI ed. Wiegand.

[4] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 434, 2 4—7.

[5] Ganz gleich sind die Bäume z. B. auch auf den Miniaturen des *Egbert-Kodex* (ed. Kraus Taff. XXXI LI) sowie derjenige auf dem Bilde des Sündenfalls in S. Giovanni a Porta Latina behandelt.

Ein sehr bezeichnendes Beispiel dafür bieten wir in dem nebenstehenden Epitaphfragment aus S. Domitilla, auf welchem neben einer an Früchten pickenden Taube ein unter einem Baum ruhendes Schaf und sicher auch der Gute Hirte abgebildet waren (Fig. 413)[1]. Dem Stile nach zu urteilen, dürfte das Londoner Elfenbeinrelief etwas älter als das Holzrelief von S. Sabina sein und etwa aus der Wende des 4. zum 5. Jahrhundert stammen. Die kurzen, gedrungenen Gestalten verraten die Kunst der Sarkophagskulptur, welche in Rom damals einen ungeheuren Aufschwung nahm. Zweifelsohne ist es römische oder von Rom abhängige Arbeit.

Daß auf dem Holzrelief auch die beiden Schächer abgebildet sind, kann nicht befremden; der Künstler suchte ein der Wirklichkeit möglichst nahe kommende Darstellung zu bieten, wenn er nicht gar, was sehr wahrscheinlich ist, die für die Monumentalkunst entworfene Komposition nachgebildet hat. Etwas mehr als hundert Jahre später wird uns die Existenz derselben durch Choricius bezeugt, der das Bild der Kreuzigung mit Christus „zwischen den beiden Räubern" in seiner Heimatkirche erwähnt, leider ohne ein Wort der Beschreibung.

Gegen Ende des 6. Jahrhunderts erfuhr die Gestalt des Gekreuzigten, wie wir aus dem bekannten von Gregor von Tours[2] berichteten Vorfall zu entnehmen haben, ihre erste Änderung. Die dem hl. Genesius geweihte Kathedrale von Narbonne besaß ein viel gesehenes Gemälde der Kalvariengruppe, auf welchem der Gekreuzigte, wie auf den älteren Monumenten, bloß mit dem Lendenschurz bekleidet war: „pictura, quae Dominum nostrum quasi praecinctum lenteo indicat crucifixum". Da erschien Christus dem Presbyter Basileus im Traum und trug ihm auf, das Gemälde mit einem Vorhang zu bedecken, was schließlich auch geschah. Das Bild blieb verhängt, wurde aber auf Verlangen gezeigt und dann schnell wieder zugedeckt: „Nam etsi parumper detegatur ad contemplandum, mox dimisso velo contegitur, ne detecta cernatur." Die Folge dieses Vorfalls war, daß der Kruzifixus auf den Bildern von da ab mit dem Kolobium, d. i. einem dem ärmellosen Hemd ähnlichen Gewand[3], bekleidet zu werden pflegte. Man sieht darin, allem Anschein nach mit Recht, einen „orientalischen Einfluß"; denn „gerade aus dem merowingischen Gallien wissen wir, daß hier die Orientalen, namentlich die Syrer, förmliche Korporationen bildeten, als Kaufleute, Gelehrte, ja an der höchsten Stelle der Hierarchie großen Einfluß übten"[4]. Tatsächlich findet sich das älteste bis jetzt bekannte Beispiel des bekleideten Kruzifixus auf der Miniatur des *Rabulas-Kodex*[5], also auf einem syrischen Monument. Ganz ähnlich zeigen ihn noch andere aus dem Orient stammende Darstellungen[6]. Auf der Miniatur des *Pariser Gregor-Kodex* wurde das Kolobium nachträglich auf den Lendenschurz aufgemalt,

[1] Unrichtig als Kreuz ergänzt bei Marucchi, *Catacombe Romane* 121.

[2] *De gloria martyrum* 23: Migne, *PL* 71, 724 f; ed. Arndt et Krusch 22, in *Mon. Germ. hist. Script. Merov.* I 22, 510.

[3] Auf den Miniaturen des *Egbert-Kodex* (ed. Kraus Taff. XLIX f), des *Perikopenbuchs Kaiser Heinrichs II.* (ed. Leidinger V Taf. 18), der *Ottonischen Handschriften von Aachen* (ed. Beissel Taff. 30 f) und *München* (ed. Leidinger I Taf. 50; Vöge, *Deutsche Malerschule* 61) sowie auf denen von *Gotha* und *Brüssel* trägt der Gekreuzigte ein hemdartiges Gewand mit Ärmeln. Auf den Miniaturen von München und Gotha sind auch die beiden Schächer so bekleidet.

[4] J. v. Schlosser, *Beiträge* 10.

[5] Garrucci, *Storia* III, Taf. 139, 1.

[6] Vgl. Kraus, *Real-Enzyklopädie* s. v. Kreuz II 241; Pokrowski, *Evangelien* 326 f 333 339; Kondakof, *Chludof-Psalter* Taff. I VIII; Grisar, *Sancta Sanctorum* 115; Lauer Taf. XIV, 2.

wie man an den Stellen, wo sich die oberste Farbschicht abgeblättert hat, sehen kann[1]. Das ist, scheint mir, ein Beweis, daß der Miniaturist eine ältere Vorlage kopiert hat, die dann später dem Geschmack der Zeit entsprechend abgeändert wurde.

In Rom kam das unkünstlerische Kolobium für die Bilder der Kreuzigung nie zur ausschließlichen Verwendung. Wir begegnen ihm zum erstenmal auf der Malerei in S. Valentino aus der Zeit Theodors I. (642—649)[2]; ungefähr ein halbes Jahrhundert später sehen wir es auf den Mosaiken Johannes' VII. (705—707) in seiner Grabkapelle (Fig. 128, S. 390), während der Maler desselben Papstes auf einem der wichtigsten Gemälde von S. Maria Antiqua wieder zu der alten Form des Lendenschurzes zurückkehrt (Taf. 155). Aus der Mitte des 8. Jahrhunderts besitzen wir sodann in dem Bilde der Theodotus-Kapelle derselben Kirche eine Perle der Darstellungen des bekleideten Kruzifixus (Taff. 179 f), und im 9. Jahrhundert überwiegt schon wieder die alte Form: in S. Giovanni e Paolo (Fig. 297, S. 650) ist der Gekreuzigte mit dem Kolobium, in S. Clemente und S. Peter (Taf. 209, Fig. 122, S. 381) mit dem Lendenschurz bekleidet. Dieses Gewandstück scheint von da ab wieder zur alleinigen Herrschaft gelangt zu sein; die Monumente zeigen es nach dem Jahre 1000 regelmäßig. Es hat aber nicht die Form einer schmalen, vorn überhängenden Binde, sondern ist so breit, daß es von den Lenden bis zu den Knien hinabreicht.



Fig. 414. Kreuzigung. S. Marco.

Neben den realistischen Darstellungen der Kreuzigung bestanden die ganz- oder halbsymbolischen Bilder eine Zeit lang noch weiter fort. Unter den letzteren ragt besonders die Skulptur der Ziboriumssäule von S. Marco hervor (Fig. 414)[3], auf der die beiden Schächer in ihrer wahren Gestalt am Kreuze erscheinen, Christus dagegen als Lamm, von dem großen Nimbus umgeben, im Schnittpunkt der Balken steht; oberhalb desselben erglänzen die beiden Büsten von Sonne und Mond, und unterhalb teilen sich zwei Soldaten in die Gewandung des Herrn[4]: der zur Linken hält das Pallium, der andere die Tunika. Über der Szene lesen wir: AGNVS CRVCIFIGITVR CVM INIQVIS, *Das Lamm wird mit Verbrechern gekreuzigt.*

Daß die symbolische Kreuzigung in Rom entstand, ist a priori wahrscheinlich[5]. Sie erhielt sich dort bis in das Mittelalter hinein. Wir erwähnen das Mosaik der Zenokapelle[6], wo Johannes der Täufer ein Handkreuz mit der Figur des Lammes hat. Wie auf dem Relief von S. Marco ist hier das Lamm im Kreuzungspunkt der beiden Balken abgebildet. Auf dem

[1] Ed. Omont Taf. XXI.

[2] Bosio, *Roma Sotterranea* 581; Aringhi, *Roma Subterranea* II 355 (röm. Ausg.); Wilpert, *Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien* Taf. XVIII.

[3] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 497, 1; Venturi, *Storia* I 274.

[4] *Mt* 27, 35.

[5] Es sei hier an die oben behandelte Apsiskomposition des hl. Paulin von Nola erinnert.

[6] Garrucci a. a. O. Taf. 288.

Apsismosaik des hl. Paulin von Nola stand es *unter dem blutroten Kreuz* und war wie immer *von weißer Farbe:* SVB CRVCE SANGVINEA NIVEO STAT CHRISTVS IN AGNO[1].

Auch die Gemmenkreuze mit dem Brustbild Christi waren in Rom beliebt. Ihre Entstehung dürfte auf das lateranensische Apsismosaik zurückzuführen sein. Allbekannt ist dasjenige des Mosaiks von S. Stefano Rotondo[2]. In dem Oratorium der Vierzig war es in Form eines Hängekreuzes dreimal wiederholt (Taf. 200, 1).

Unter den späteren Kreuzigungsbildern ist das von S. Angelo eines der großartigsten. Es hat wie auch anderorts die doppelte Größe der übrigen Szenen des Zyklus und ist mit vielem Geschick in den Raum hineinkomponiert. In der Mitte erhebt sich das Kreuz, an welchem Christus angenagelt erscheint. Er ist wie immer noch lebend gedacht und blickt, den Kopf leise zur Seite geneigt, mit den weit geöffneten Augen ruhig in die Ferne. Seine Hände sind fast wagrecht ausgespannt, die Füße stehen nebeneinander auf der Trittbank (suppedaneum). Der Kreuzestitel ist zerstört, dafür hat sich die Inschrift am Fuß des Kreuzes erhalten: ·MORTI VITA DATVR|·SED MORS MORIENTE|·NECATVR, *Dem Tode wird das Leben ausgeliefert, aber der Tod wird durch das Sterben überwunden.*

Das Kreuz ist inmitten einer reichen Umgebung aufgepflanzt. Zur Rechten des Heilandes steht, ganz in eine dunkelbraune Gewandung gehüllt, seine heilige Mutter, mit weinerlich verzogenem Gesicht und herabgelassenen, übereinander gelegten Händen, was ein seltener Gestus stillen Schmerzes ist[3]. Ihr Gegenstück, der hl. Johannes, trägt weiße Kleider, wodurch ein angenehmer Farbenkontrast hervorgerufen wird. Auf seinem Antlitz prägt sich gleichfalls tiefe Betrübnis aus; die Rechte ist an der Wange und die Linke stützt den Ellenbogen — der uralte Gestus der Trauer, welcher die Anmut der Gestalt erhöht.

Hinter Maria stehen in einiger Entfernung zwei Frauen, von denen die erste wie die Gottesmutter dunkel gekleidet ist, die zweite eine weiße mit einem dunklen Streifen verzierte Tunika und darüber eine dunkle Palla trägt; beide trocknen sich mit dem Mantelende die Tränen ab. Die vordere ist die Schwester der Mutter Gottes, „Maria, die Frau des Kleophas", und die andere „Maria Magdalena"[4]. Neben dieser steht ein Soldat mit einer Lanze, also Longinus. Aus der im Hintergrund aufgestellten Menge ragt ein bärtiger Greis heraus, wahrscheinlich Nikodemus, einer von denen, welche die Bestattung des Erlösers besorgen werden. Die meisten Personen sind betrübte Frauengestalten. Der Künstler hat in ihnen jene Frauen darstellen wollen, welche den Worten des Evangelisten gemäß „von ferne zusahen"[5].

Die auf der Ehrenseite aufgestellte Gruppe umfaßt also vornehmlich leidtragende Anhänger des Herrn. Die der gegenüberliegenden Seite ist ganz aus Soldaten gebildet. Im Vordergrund spielen zwei in leidenschaftlicher Erregung Mora um die Ärmeltunika Christi.

[1] *Ep.* 32, 17: Migne, *PL* 61, 339.

[2] Garrucci a. a. O. Taf. 274, 2.

[3] Auf der oben erwähnten Miniatur des *Gregor-Kodex* macht diesen Gestus der Apostel Johannes, und auf Herrads Miniatur mit der Vorbereitung zur Kreuzigung (Fig. 415) macht ihn Christus.

[4] *Io* 19, 25. Vgl. *Mt* 27, 56.

[5] *Mt* 27, 55.

Daneben steht der Hauptmann, mit Schild und Lanze in der Linken und der zum Redegestus erhobenen Rechten, also in dem Augenblick aufgefaßt, wie er von der Gottheit des Gekreuzigten Zeugnis ablegt: „Wahrlich, dieser ist Sohn Gottes gewesen!“[1] Die zwei nächsten Soldaten sind einander zugewendet und spielen um den Mantel des Herrn. Die übrigen füllen in gewohnter Weise den Raum aus.

Damit ist der Inhalt des Bildes noch nicht erschöpft. Zu Häupten Christi sieht man links und rechts die in Medaillons geschlossenen Büsten von Sonne und Mond und zu beiden Seiten einen in teilnahmsvoller Betrachtung versunkenen Engel mit ausgespannten Flügeln und nur mit dem Oberkörper aus Wolken herausragend.

In dieser Malerei sind also fast alle Elemente vertreten, aus denen sich eine vollständig entwickelte Darstellung der Kreuzigung zusammensetzt. Wir haben als Mittelpunkt der Komposition den noch lebenden und mit vier Nägeln an das Kreuz gehefteten Erlöser; um und über ihm gruppieren sich Maria mit dem Liebesjünger, die Personifikationen der beiden Gestirne mit den Engeln, weiter abseits die heiligen Frauen mit Longinus und auf der gegenüberliegenden Seite „der Hauptmann mit jenen, die bei ihm waren und Jesus bewachten“[2]; vier von den Soldaten endlich sind mit der Verteilung der Kleider Christi beschäftigt. Es fehlt demnach nur der Schwammhalter. Der Maler dürfte ihn nicht vergessen, sondern absichtlich ausgelassen haben, weil er ihn nirgends unterbringen konnte: nicht in der Gruppe der Soldaten, da er in der Kunst gewöhnlich nur als Scherge betrachtet wird; nicht in der Gruppe der Leidtragenden, da er stets als dem Erlöser feindselig gilt.

Auf einer vollständigen Darstellung der Kalvariengruppe fehlen nie Maria und Johannes. Sie standen bei der Kreuzigung dem Heiland am nächsten. „Da nun Jesus seine Mutter und den Jünger, den er liebte, stehen sah, sprach er zu seiner Mutter: Weib, siehe dein Sohn! Hierauf sprach er zu dem Jünger: Siehe deine Mutter! Und von derselben Stunde nahm sie der Jünger zu sich.“[3] Diese Anempfehlung vom Kreuz aus, das „Testament des Sohnes“, wie Siricius[4] und Ambrosius sie nennen, galt den Vätern als ein Beweis dafür, daß Maria außer Christus keine andern Söhne hatte, daß sie jungfräulich geblieben ist[5]. „Hätte Maria“, schreibt Epiphanius, „Kinder gehabt, oder hätte ihr Mann noch gelebt, warum hätte er (der Herr) sie dem Johannes, den Johannes ihr empfohlen? Warum übergibt er sie nicht vielmehr dem Petrus oder Andreas oder Matthäus oder Bartholomäus? Offenbar dem Johannes wegen seiner Jungfräulichkeit“ usf.[6] „Vom Kreuze herab“, so Ambrosius, „macht Jesus der Herr sein Testament und verschiebt so für eine Weile das Heil der Gesamtheit, um seine Mutter nicht ungeehrt zurückzulassen. Der Mutter wird die Verteidigung ihrer Zucht, das Zeugnis ihrer Reinigkeit vermacht, dem Jünger die Obhut der Mutter, die Gnade der Kindesliebe“ usf.[7] Die Wichtigkeit, welche die Väter dieser Empfehlung gaben, ist auch

[1] *Mt* 27, 54. [2] *Mt* 27, 54. [3] *Io* 19, 26 f. [4] Siricii *Ep. ad Anysium* 4 (ed. Galland, *Biblioth. vett. patrum* VII 544): „Hoc ergo testamentum filii est de matris integritate“ usf. [5] Vgl. Lehner, *Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten* 99 113 115 f. [6] *Haeres.* 78, 10: Migne, *PG* 42, 713. [7] *De instit. virg.* 7, 48: Migne, *PL* 16, 333.

durch die Monumente bezeugt; denn auf vielen Darstellungen sieht man die Worte Christi neben seiner heiligen Mutter und dem Liebesjünger geschrieben. Sie erklärt uns auch, warum diese beiden Gestalten gleich von Anfang an in die Kreuzigungsgruppe aufgenommen wurden.

Auf den alten Darstellungen ist das Kreuz so niedrig, daß „die Füße des Gekreuzigten bis fast zur Erde herabreichen“[1]. Nur bei einer so geringen Höhe war es möglich zu sagen, daß Christus „das Kreuzesholz bestiegen hat“, wie die Kirche in der *Missa de Passione D. N. I. C.* sich ausdrückt[2]. Demgemäß ist auch die Vorbereitung zur Kreuzigung auf den alten Monumenten wesentlich verschieden von derjenigen, die uns z. B. die Renaissancekünstler bieten: bei diesen wird Christus auf das am Boden liegende Kreuz angenagelt und dann in die Höhe gehoben, während dort das Kreuz vor der Annagelung des Erlösers aufgerichtet und im Boden befestigt wird. Die hier abgedruckte Miniatur des *Hortus deliciarum* (Fig. 415)[3] erläutert das Gesagte. Das Kreuz von der alten Form steht fertig da; um das *Besteigen* desselben leichter zu machen, nagelt ein Scherge noch eine Fußbank an. Links drängen sich die Juden herzu, und unter ihnen ein Scherge mit einer Leiter; rechts wartet der Heiland mit der Gebärde der Ergebung auf den letzten Hammerschlag bei der Befestigung des Trittbrettes. Neben ihm liest man die Worte: *Iesus ascen|dit crucem, Jesus besteigt das Kreuz*[4].

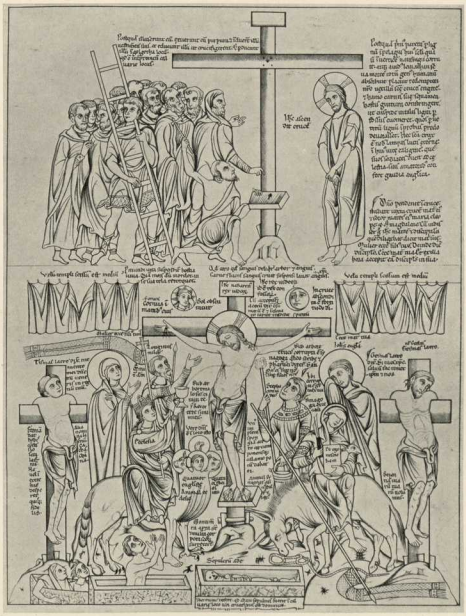


Fig. 415. Kreuzigung. Hortus deliciarum.

[1] Siehe oben S. 34.

[2] *Postcommunio:* „Domine Iesu Christe, Fili Dei vivi, qui hora sexta pro redemptione mundi crucis patibulum ascendisti, et sanguinem tuum pretiosum in remissionem peccatorum nostrorum fudisti“ usf.

[3] Ed. Straub und Keller Taf. XXXVIII.

[4] Die obere Inschrift rechts von Christus ist dem *Speculum Ecclesiae* entlehnt und S. 29 der zitierten Ausgabe abgedruckt; die untere bezieht sich auf die Kreuzigungsgruppe und stammt aus *Io* 19, 25 ff, die auf der linken Seite aus *Mk* 15, 20 22.

Die Kreuzigungsgruppe ist eine der sonderbarsten, die uns das Mittelalter überliefert hat. Das Bild weist nicht bloß alle gewohnten Bestandteile sondern auch einige neue und seltenere auf. Da ist zu oberst der aus Rücksichten der Symmetrie verdoppelte, *mitten entzwei gerissene Tempelvorhang (Velum templi scissum est medium)*, zu unterst links zwei Gräber, denen Tote entsteigen[1], und in der Mitte ein drittes mit einem Skelett und der Überschrift *Sepulcrum ade.* Der Gekreuzigte ist bereits tot. Beiderseits von ihm zeichnete Herrad die Personifikationen der *Kirche (Ecclesia)* und der *mit Blindheit geschlagenen Synagoge (Sinago|ga exce|cata).* Jene nimmt den Ehrenplatz ein und ist mit zwei Tuniken, dem Paludamentum, Schuhen und der Kaiserkrone bekleidet. Sie sitzt auf einem höchst sonderbaren Zelter, dessen vier Köpfe und Beine den vier evangelistischen Wesen entlehnt sind[2]; in der Linken hält sie die mit dem Kreuz bekrönte Siegesfahne, in der Rechten einen Kelch, in den sie, zum Erlöser emporblickend, das aus der Seitenwunde fließende und mit Wasser untermischte Blut auffängt. Die Synagoge, ihr Gegenstück, sitzt auf einem Esel, der bei dem Anblick des Skelettes scheu wird, so daß der Halfter ihm heruntergeglitten und zu Boden gefallen ist; die Beischrift dazu lautet: *Animal sy|nagoge asi|nus stul|tus et | laxus, Das Tier der Synagoge ist der dumme und feige Esel.* Die blinde Reiterin, mit nackten Füßen, einer kurzen gegürteten Tunika und dem Kopftuch, wendet dem Kreuz den Rücken und hat den Sündenbock im Schoß; in der Rechten hält sie das Opfermesser, in der Linken eine Spruchtafel mit den Worten: *Et ego nesciebam, Und ich wußte es nicht,* durch welche sie ihre Blindheit eingesteht. Indem wir die übrigen auf die Synagoge bezüglichen Beischriften übergehen und für die von der Äbtissin hier vorgetragene Symbolik auf die Erklärung der beiden Herausgeber verweisen[3], wollen wir die weiteren Persönlichkeiten mit ihren Inschriften näher ins Auge fassen. Der Schwammhalter, der die üblichen Attribute hat, heißt *Stephaton*; sein Partner, *Longinus miles,* hält in der Linken die Lanze und streckt die Rechte zu Christus aus, als würde er von ihm Zeugnis ablegen. Diesen Gestus macht auch die *Herrenmutter Maria (Maria mater dni),* wogegen der *Evangelist Johannes* im Begriffe ist, sich mit dem Pallium sein Gesicht zu verhüllen. Der unbußfertige Schächer sodann heißt *Gesmas* oder *Gestas* und hat sein bärtiges Gesicht vom Kreuze abgewendet; *Tismas,* der reumütige Schächer, ist jugendlich und schaut zum Herrn empor. Die Beischriften beider enthalten die Worte, welche sie dem Evangelisten Lukas zufolge am Kreuze gesprochen haben. Danach verharrte der eine in seiner Unbußfertigkeit bis zum Tode, während der andere in sich ging und von dem Heiland Verzeihung der Sünden sowie die Zusicherung der Aufnahme in das Paradies erlangte[4]. Jener hing zur Linken, dieser zur Rechten des Herrn. So hat die Tradition es eingeführt und darin frühzeitig das erste Vorspiel zum Jüngsten Gericht erkannt. „Selbst das Kreuz", schreibt der hl. Augustin, „gestaltete sich . . . zum Tribunal: der Richter in der Mitte befreite den gläubigen Schächer

[1] Die dazu gehörige Beischrift ist *Mt* 27, 52 entnommen. *euangelistae | animal ec|clesie,* daneben: *Quatu|or faci|es | uni.*
[2] Unter den Köpfen liest man die erklärenden Worte: *Quatuor|*
[3] A. a. O. 29.
[4] *Lk* 23, 39 42.

und verdammte den gotteslästerlichen. Dadurch deutete er an, wie er einst mit den Lebendigen und den Toten verfahren würde, indem er die einen zu seiner Rechten, die andern zu seiner Linken stellen wollte; der eine Schächer versinnbildete die zur Rechten, der andere die zur Linken. Er wurde gerichtet, und das Gericht sollte eine Warnung sein."[1] Diese Symbolik war auch der Äbtissin bekannt. Beweis ist die links von dem guten Schächer Tismas geschriebene moralische Nutzanwendung, welche der Leser bei der Betrachtung des Bildes zu machen hat: *Formam | dat | nobis | confes|sio | sera | latro|nis. | Ne | uel in | extre| mis | despe|ret quisque | fide|lis, Das späte Bekenntnis des Schächers gibt uns ein Beispiel, daß der Gläubige auch in letzter Stunde nicht verzweifeln dürfe*[2].

Wir verweisen noch auf die Inschrift, welche unter einer in der Basilika der Quattro Coronati gemalten Kreuzigungsgruppe aus dem Jahre „1248" stand: DISPARIBVS METRIS PENDENT TRIA CORPORA RAMIS | DIMAS ET FESTAS IN MEDIO DIVINA POTESTAS | ALTA PETIT DIMAS INFELIX TARTARA FESTAS | DVM EGO SECVRVS PERICVLVM SVM TRANSITVRVS | VVLNERIBVS QVINIS TRAHE ME CHRISTE RVINIS | VVLNERA QVINA DEI SVNT MEDICINA MEI | SVNT MEDICINA MEI PIA CRVX ET PASSIO DEI, *Verschiedentlich gewertet hängen die drei Körper an den Kreuzesbalken: Dimas und Festas und in der Mitte die göttliche Allmacht. Dimas eilt in die Höhenregionen, der unglückselige Festas in den Tartarus. Da ich sicher durch das Gericht hindurch muß, so errette mich, Christus, durch deine fünf Wunden aus dem Verderben. Die fünf Wunden meines Gottes sind mir Arznei; Arznei sind mir das verehrungswürdige Kreuz und das Leiden meines Gottes*[3].



Fig. 416. Kreuzigung. Verlosung der Gewänder. Grablegung. Salerno.

Die Verlosung der Gewänder Christi, welche auf Herrads Miniatur fehlt, geschieht meistens durch das Moraspiel. Sie gehörte so zu der Kreuzigung, daß man gewöhnlich beide zusammen darstellte. Seltener bildet sie, wie z. B. in S. Giovanni e Paolo und auf dem Paliotto von Salerno (Fig. 416)[4], eine selbständige Gruppe. Das Elfenbein bringt von der Kreuzigung selbst nur die mit den Namen gekennzeichneten Hauptpersonen: SA MARIA,

[1] August., *In Ioannem*, 7 tract. XXXI: Migne, *PL* 35, 1642: „Et ipsa crux, si attendas, tribunal fuit: in medio enim iudice constituto, unus latro, qui credidit, liberatus, alter, qui insultavit, damnatus est. Iam significabat quod facturus est de vivis et mortuis, alios posturus ad dexteram, alios ad sinistram; similis ille latro futuris ad sinistram, similis alter futuris ad dexteram. Iudicabatur, et iudicium minabatur."

[2] Ähnlichen Gedanken begegnet man schon bei dem hl. Ephräm dem Syrer (ed. Zingerle IV 190; V 37 163 167 254).

[3] A. Muñoz, *La cappella di S. Silvestro ai ss. Quattro Coronati e le recenti scoperte*, in *N. Bullett.* 1913, 210. Muñoz fand von diesen Versen zwei Abschriften. In der einen fehlten die fünf letzten; dafür stand dort die wichtige, auf die Zeit und den Stifter bezügliche Notiz: ANNO DOMINI MCCXLVIII | DIVITIA HOC OPVS FIERI FECIT. Die Fassung der Kreuzigungsgruppe (bei d'Agincourt a. a. O. V, Taf. CI, 14) läßt vermuten, daß der Kopist in der Jahreszahl ein C ausgelassen hat.

[4] Siehe oben S. 650 f.

SCS IOHS, und zu oberst die beiden abgekürzten Gestalten der Engel. Johannes steht in ähnlicher Haltung da wie auf der Malerei von S. Angelo. Maria ist dagegen verschieden aufgefaßt; sie hat Kopf und rechte Hand zu dem Gekreuzigten erhoben und scheint mit ihm zu sprechen. Mit der Darstellung von S. Angelo verglichen ist ihre Gestalt viel weniger gelungen.

Auf dem Mosaik von Monreale[1] erscheint Christus tot am Kreuze hängend. Von diesem Motiv, das uns schon auf Herrads Miniatur begegnet ist, haben wir hier das zweite Beispiel. Später nimmt es immer mehr zu und kommt schließlich zur alleinigen Verwendung. Im übrigen ist das Mosaik stark ausgebessert. Als Ausbesserungen verraten sich der ganz modern anmutende Titulus „INRI", das Fehlen von Sonne und Mond und die verkehrten Handgebärden der zwei Halbgestalten von Engeln, die über dem Querbalken schweben. Zur Rechten des Gekreuzigten stehen außer der Mutter zwei heilige Frauen, denen der Liebesjünger und der Hauptmann als Gegenstücke entsprechen. Auch diese Gestalten sind nicht frei von Restaurierungen geblieben; man sieht es namentlich an den Gesten der Hände.



Fig. 417. Auferstehung von Toten. Christus in der Vorhölle. S. Marco.

Die Kreuzigung in S. Giovanni (Taff. 252—255) hatte ähnlich wie in S. Peter und S. Angelo die doppelte Höhe der übrigen Szenen. Sie zeichnete sich außerdem noch dadurch aus, daß die Köpfe des Gekreuzigten und der Gottesmutter separat auf Holz gemalt und mit vier Nägeln an den Rumpf befestigt wurden. Bei der Übertünchung der Malereien hat man die beiden vermutlich mit großer Sorgfalt ausgeführten Köpfe entfernt, so daß ihr einstiges Vorhandensein gegenwärtig nur durch die im Stuck zurückgebliebenen Nägel bezeugt ist. Von der Malerei sind im übrigen zum Glück sehr ansehnliche Reste erhalten. Nach diesen zu urteilen, bot die Komposition die gewöhnliche Anordnung. Zur Rechten des Kreuzes standen Maria und der die Seite Christi mit der Lanze durchbohrende Soldat, zur Linken der Schwammhalter und der hl. Johannes, und im Hintergrund erhoben sich die seit dem 8. Jahrhundert besonders stark betonten zwei Berge. Über dem Querbalken schwebten die trauernden Büsten der Personifikationen von Sonne und Mond und zu äußerst je eine abgekürzte Engelsgestalt. Der auf einer „tabula ansata" geschriebene Titulus ist das einzige, was keine Lücke aufweist; er lautet: IEC . XC . NAZZARE | NVS REX IVDEORVm, *Jesus Christus, Nazarener, König der Juden.* Es ist das erste Mal, daß die Trennungspunkte sich uns am Fuß der Buchstaben, nicht in der Mitte, zeigen.

Die Nachricht, daß bei dem Tode des Erlösers „die Gräber sich öffneten und viele Leiber der Heiligen, die entschlafen waren, aufstanden"[2], fand nicht bloß auf der Miniatur

[1] Ed. Gravina Taf. 20 A. [2] *Mt* 27, 52.

der Äbtissin Herrad, sondern auch auf der Säule von S. Marco Berücksichtigung (Fig. 417)[1]. Da sieht man vier Verstorbene, einen Mann und drei Frauen, ihre Sarkophage und sonstigen Grabstätten verlassen: es sind die *Leiber der Heiligen*, welche *auferstehen* — SVRGVNT CORPORA SANCTORVM. Der Künstler hat diese Szene von der Kalvariengruppe durch die heiligen Frauen am Grabe getrennt, um sie neben die der Höllenfahrt zu setzen.

§ 61. Kreuzabnahme und Beisetzung.

Die drei ersten Evangelisten bezeichnen nur Joseph von Arimathäa als die das Begräbnis des Herrn besorgende Persönlichkeit: er ging, heißt es, zu Pilatus, erbat sich den heiligen Leichnam, um ihn zu beerdigen, nahm ihn vom Kreuze herab und bestattete ihn in dem Grabe, das er für sich selbst bestimmt hatte[2]. Nach Johannes war auch Nikodemus an diesem Liebeswerk beteiligt, indem er die zur Salbung notwendigen Spezereien brachte: „Da nahmen sie den Leichnam Jesu und wickelten ihn samt den Spezereien in leinene Tücher ein, wie es die Sitte der Juden beim Begraben ist. Es war aber an dem Orte, wo er gekreuzigt war, ein Garten, und in dem Garten ein neues Grab, in welches noch niemand gelegt worden war. Dorthin legten sie Jesus“ usf[3].

Diese beiden Männer sind es, denen in der Kunst die Kreuzabnahme und Beisetzung Christi übertragen sind. Miniaturen nennen sie ausdrücklich in den Beischriften[4]. Beide Ereignisse wurden natürlich in getrennten Bildern vorgeführt.

Die Kreuzabnahme (H ΚΑΘΑΙΡΕCIC, DESCENSIO CORPORIS CHRISTI) kommt seltener vor. Mit Ausnahme des *Gregor-Kodex*[5] ist die Handlung in den Miniaturen meistens auf Joseph und Nikodemus beschränkt, daher sehr einfach. Auf dem Mosaik von Monreale[6] wohnen ihr auch die drei heiligen Frauen und Johannes bei, letzterer mit dem Trauergestus von der Kreuzigungsszene. Diese Komposition erinnert schon etwas an die Schöpfungen der großen Meister. Nikodemus, der ältere, steht auf der Leiter und hält den Leichnam, dessen Hände von dem Kreuzesbalken losgelöst sind; Maria ergreift einen von den schlaff herunterhängenden Armen ihres toten Sohnes und bedeckt ihn mit Küssen, während ihre Begleiterinnen mit ängstlicher Spannung dastehen und Joseph sich anschickt, mit einer Zange die Nägel aus den Füßen zu ziehen[7].

Das Mosaik ist die einzige erhaltene Darstellung des Ereignisses in der mittelalterlichen abendländischen Monumentalkunst. Unter den Miniaturen verdient wegen der Überschrift eine besondere Erwähnung die des *Gothaer Otto-Kodex*. Christus, von dem Kreuze losgelöst, ruht mit dem Oberkörper auf den Armen und Schultern Josephs und wird an den Füßen von Nikodemus gehalten, um daneben in den von zwei stilisierten Bäumen beschatteten

[1] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 498, 3; Venturi, *Storia* I 279.

[2] *Mt* 27, 57 f; *Mk* 15, 43 46; *Lk* 23, 50 ff.

[3] *Io* 19, 38 ff.

[4] *Gregor-Kodex* ed. Omont Taf. XXI, *Egbert-Kodex* ed. Kraus Taf. LI, und *Otto-Kodex von Gotha*.

[5] Dort sind außer Joseph und Nikodemus auch Maria und Johannes anwesend.

[6] Ed. Gravina Taf. 20 B.

[7] Eine dem Mosaik verwandte Miniatur bei Pokrowski, *Evangelien* 387.

Sarg gelegt zu werden[1]. In dem Titulus kommt die Symbolik von dem Weizenkorn zum Ausdruck, welche der Heiland selbst mit Rücksicht auf seinen Tod, seine Beisetzung und Auferstehung gebrauchte[2] und die dann in der Kunst der Katakomben häufig angewendet wurde: GRANVM DEPOSITVM DE LIGNO MORTIFICATVM · OBSEQVIIS HORVM SEPELITVR FRVCTIFICANDVM, *Das abgestorbene und vom Kreuz genommene Weizenkorn wird von diesen*[3] *mit heiliger Liebe bestattet, um reiche Frucht zu bringen.*

Von der Darstellung der Beisetzung Christi haben wir mehrere Beispiele. Zunächst ist sie fast auf allen Monumenten der Kleinkunst zu finden, welche die Kreuzabnahme enthalten; auf der Miniatur des *Aachener Otto-Kodex*[4] sind beide Szenen zu einer Gruppe vereinigt. Eines der hervorragendsten Beispiele der Monumentalkunst ist wieder das Bild von S. Angelo. Der Maler zeigt uns einen auf Säulen ruhenden Gewölbebau, darin einen mit gewellten Riefen verzierten Sarkophag, in welchen der Leichnam Jesu von Joseph, Nikodemus und Maria gelegt wird. Letztere unterstützt die beiden Männer, indem sie die Leiche beim Kopf gefaßt hat. Johannes wohnt der traurigen Handlung als teilnahmsvoller Zuschauer bei; den Bewegungen der übrigen folgend, ist er nach vorn gebeugt und wischt sich mit dem Palliumende die Tränen aus den Augen.



Fig. 418. Frauen am Grabe. Grablegung. Christus erscheint Maria Magdalena. Höllenfahrt. S. Urbano alla Caffarella.

In ähnlicher Weise wird die Beisetzung auf dem Fresko von S. Giovanni vorgenommen. Es sind aber nur Joseph und Nikodemus damit beschäftigt. Das Feld für die Darstellung ist so schmal, daß sie es mit der Leiche zusammen vollständig ausfüllen. Der untere Teil der Malerei ist zerstört. Dort stand, wie das Fresko von S. Angelo vermuten läßt, der Sarkophag. Nach oben schließt das Grabgebäude nicht mit einer Wölbung, sondern mit einem Gebälk ab, welches mit Akanthusblättern verziert ist. Hiervon abgesehen, hatte dieses Bild eine große Ähnlichkeit mit dem Relief des Paliotto von Salerno (Fig. 416, S. 883), auf dem der Künstler ebenfalls durch den Raum beschränkt war.

Der Maler von S. Urbano entfernte sich von den drei erwähnten Darstellungen, die sämtlich jünger sind, in der Fassung des Grabes, dem er im Anschluß an einen andern Typus die

[1] Die Miniaturen des *sog. Evangeliariums Kaiser Ottos III.* und des *Perikopenbuchs Kaiser Heinrichs II.* (ed. Leidinger I Taf. 50; V Taf. 19) haben eine vollständige Ähnlichkeit mit derjenigen von Gotha, entbehren aber sowohl der Bäume als auch der Beischriften.

[2] *Io* 12, 24 f: „Wahrlich, wahrlich, sag' ich euch, wenn das Weizenkorn nicht in die Erde fällt und stirbt, so bleibt es allein; wenn es aber stirbt, so bringt es viele Frucht."

[3] Gemeint sind IOSEPH und NICHODEMVS.

[4] Ed. Beissel Taf. 32.

Form einer Felsenhöhle gab (Fig. 418). Am Boden sieht man ein Stück vom Sarkophag, in welchen der graubärtige Nikodemus und der jugendliche Joseph den Leichnam legen. Letzterer gleicht den Toten, die der Schnitzer des Paliotto von Salerno in der Höllenfahrt angebracht hat. Bei der Übermalung des Bildes wurde der Höhleneingang unterdrückt; derselbe ist in der Nachbarszene deutlich zu erkennen.

Als Felsenhöhle, aber ohne den Sarkophag, erscheint das Grab auf dem Mosaik von Monreale[1]. Joseph hält die Leiche bei dem Fußende, Nikodemus bei dem Kopfende; sie haben die Tür des Felsengrabes erreicht und sind im Begriffe einzutreten. Johannes und die drei heiligen Frauen, voran die Mutter Gottes, folgen als Leidtragende dem Zug, und in der Höhe schweben drei Halbfiguren von Engeln, die ehrfurchtsvoll verhüllten Hände vor sich ausstreckend.



Fig. 419. Beweinung Christi. Hortus deliciarum.

Eine in der abendländischen Kunst sehr seltene Szene, welche die Zyklen zwischen die Kreuzabnahme und Bestattung setzen, nämlich die Beweinung des Leichnams Jesu, war auf der „Umbella Johannes' VII.", einer Gold- und Silberstickerei wohl erst aus der Zeit nach 1000, ausgeführt[2]. Eine weitere Darstellung besaß der *Hortus deliciarum* (Fig. 419)[3]. Der Leichnam ist der Länge nach ausgestreckt und liegt auf einem mit Sternblumen verzierten Tuch. Maria hat sich auf ein Knie niedergelassen, mit der Linken den rechten Arm und mit der Rechten den Kopf ihres toten Sohnes ergriffen und bedeckt das heilige Antlitz mit Küssen; Johannes küßt in ähnlicher Stellung die linke Hand, Nikodemus die Füße, und Joseph hält die Knie umschlungen, während zwei Frauen, Maria Kleophä und Maria Magdalena, trauernd am Kopfende stehen. Dank den — auf unserer Kopie fehlenden — Beischriften des Originals konnten wir den einzelnen Gestalten ihre Namen geben. Im Hintergrund erheben sich Hügel, welche nach der rechten Seite hin schroff abfallen. Die große Ähnlichkeit des Bildes mit Giottos Fresko in Assisi berechtigt zur Annahme, daß der Meister eine der unsrigen verwandte Komposition seiner eigenen zu Grunde gelegt hat.

§ 62. Höllenfahrt Christi.

In diesem Abschnitt behandeln wir eine Szene, die von vielen Kunsthistorikern als etwas spezifisch Orientalisches ausgegeben wird. Daß dieselbe auch in der römischen Kunst

[1] Ed. Gravina Taf. 20 B. [2] Müntz, *Une broderie inédite exécutée pour le pape Jean VII,* in *Revue de l'art chrétien* 1900, 20. Müntz hat sich in der Datierung dieses griechischen Prunkstücks geirrt. [3] Ed. Straub und Keller Taf. XXXIX, S. 31.

sehr häufig und schon in der altchristlichen Zeit dargestellt wurde, scheint man demnach ganz übersehen zu haben. Daher wird es notwendig sein, etwas ausführlicher darauf einzugehen.

Sowohl der Heidenapostel als auch der hl. Petrus sprechen von dem Abstieg Christi zur Hölle. Nach jenem hat der Erlöser „gefangen geführt die Gefangenschaft"; nach diesem „den Geistern, die im Gefängnis waren, gepredigt, (d. i. denen) die ungläubig waren, als sie in den Tagen Noes sich auf Gottes Langmut verließen"[1]. Beide Apostel stimmen also darin überein, daß sie den Ort als einen Kerker bezeichnen, in welchem die vor der Heilsvollendung Verstorbenen weilten. Auf die grundverschiedenen Auslegungen, welche die zwei Stellen erfahren haben, brauchen wir uns nicht weiter einzulassen. Uns genügt es zu wissen, wie die gläubigen Massen sie zu der Zeit auffaßten, als die bildlichen Darstellungen des *Descensus ad inferos* oder der *Auferstehung Christi,* wie die Griechen sagen[2], geschaffen wurden. Daß dies früh geschah, dafür bürgt die Wichtigkeit der Höllenfahrt; selbst in einem Schriftstück wie den *Akten der hl. Cäcilia* wird „der Abstieg des Erlösers zur Unterwelt" unter den Glaubensartikeln aufgeführt[3].

Über die geläufigen Anschauungen darüber belehren uns vor allem die „Liturgien aus dem 5. oder 6. Jahrhundert"[4]. In der mozarabischen Messe des vierten Adventsonntags betet der Priester in der Oration *post pridie:* „Herr, wir gedenken deines Sohnes, unseres Herrn Jesus Christus . . .; denn er hat, um den Tod, den wir verdient, zu überwinden und niederzutreten, sich dem Tod, von dem er frei war, aus freien Stücken unterworfen; er hat die Hölle zum Teil geleert, indem er nur die Gottlosen daselbst zurückließ und die Heiligen, die dort gefangen gehalten wurden, bei seiner Auferstehung mit in den Himmel nahm."[5] Einige weitere Aufklärungen bringt der folgende Text: „Unser Herr Jesus Christus, dein Sohn . . . hat die eisernen Riegel zerbrochen und das Schloß des ehernen Höllentores zertrümmert; er ist in die Tiefe des Tartarus hinabgestiegen und hat die im Todesschatten Sitzenden mit dem Glanz ungekannter Herrlichkeit erleuchtet" usf.[6] An einer dritten Stelle endlich werden die von Christus befreiten Gefangenen näher bestimmt: „Alles, was der Herr gewollt hat, hat er auch getan, im Himmel und auf Erden, im Meere und in den

[1] *Eph* 4, 8—10; 1 *Petr* 3, 18—20.

[2] Auf den Monumenten lesen wir: Η ΤΟΥ ΧΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ, Η ΑΓΙΑ ΤΟΥ ΧΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ, gewöhnlich aber nur Η ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ. In dem *Chludof-Psalter* (ed. Kondakof Taf. X, 3) heißt die Szene Η ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ ΤΟΥ ΛΑΑΜ.

[3] *Passio S. Caeciliae* ed. Bosio 12. Vgl. auch Greg. Thaum., *Sermo in omnes Sanctos*: Migne, *PG* 10, 1202 f; Ephräm d. Syr., ed. Zingerle II 184, IV 93 f; Paulin., *Poem.* 19 V. 648 ff: Migne, *PL* 61, 547; Venant. Fortun., *Miscell.* 2, 7: Migne, *PL* 88, 96; 3, 9: Migne col. 133; 8, 7: col. 283; 11, 1: col. 349 f.

[4] Zusammengestellt von Dom Cabrol, *La descente du Christ aux enfers d'après la liturgie mozarabe et les liturgies gallicanes,* in *Rassegna Gregoriana* 1909, 234 ff.

[5] *Missale mixtum* bei Migne, *PL* 85, 135: „Facimus Domine Filii tui Domini nostri Iesu Christi commemorationem . . ., quod superaturus atque conculcaturus debitam mortem nostram, mortem ultra suscepit ipse indebitam: infernum ex parte expoliavit relinquendo impios et sanctos qui ibidem tenebantur resurgens secum in caelestibus sublevando." Der Ausdruck EXPOLIATIO IFERI, der auf der Säule von S. Marco über der Darstellung der Höllenfahrt steht (Garrucci, *Storia* VI, Taf. 498, 3; unsere Fig. 417, S. 884), dürfte demnach der Liturgie entlehnt sein.

[6] A. a. O. 477: „Dominus noster Iesus Christus filius tuus . . . vectes ferreos comminuit, portarumque aerearum claustra perfregit, in tartari profunda descendit, sedentibus in umbra mortis ignotae lucis claritate resplenduit."

Abgründen. Er stieg in die Hölle hinab, befreite daraus Adam und versetzte ihn mit den Patriarchen ins Paradies."[1]

Also auch in diesen Texten figuriert die Hölle als ein Kerker. Von ihren Insassen wird Adam namentlich und die Patriarchen zusammen erwähnt; sie gehören zu den „Heiligen", welche Christus herausgeführt hat, während er die Gottlosen zurückließ. Der hl. Cyrill von Jerusalem nennt an erster Stelle ebenfalls Adam, dann Isaias, David, Samuel und Johannes den Täufer[2]. Im *Sacramentarium Gelasianum*[3] figuriert dagegen nur der „Mensch".

Das in den Liturgien erwähnte „eherne Tor mit Schloß und eisernem Riegel", welches an den Ausdruck „Pforten der Hölle"[4] mahnt, ist ganz aus *Ps* 106, 14 genommen[5]. Auf David, „der vorhersehend über die Auferstehung Christi gesprochen", hat man sich nach dem Vorgang des Apostelfürsten[6] überhaupt gern für diese Lehre berufen; daher die hervorragende Rolle, die dem königlichen Sänger in dem sog. *Evangelium des Nikodemus* von dem *Descensus Christi ad inferos* zugefallen ist. Der Verfasser dieses für uns sehr wichtigen Apokryphs gibt genauere Aufschlüsse über das Erscheinen des Herrn in der ebenfalls als Gefängnis gedachten Hölle, über das Höllenpersonal und die Befreiung der „Gerechten". Als Beherrscher der Hölle nennt er, außer Satan, den „Fürsten und Herzog des Todes", die „Legionen der Dämonen", ferner den „Inferus und den Tod"[7] mit den „gottlosen Beamten und grausamen Knechten". Die Zeit, in die er uns versetzt, ist der Moment nach dem Tode Jesu, also unmittelbar vor der Höllenfahrt. Eine Donnerstimme befiehlt von draußen dem Inferus, die Tore zu öffnen. Dieser weigert sich, nichts Gutes ahnend, und wird dafür von der „Schar der Heiligen", mit David an der Spitze, in derber Weise „ausgescholten". Im nächsten Augenblick fallen die Tore, von unsichtbarer Macht zertrümmert, zu Boden und „der Herr der Majestät tritt in menschlicher Gestalt herein und erleuchtet die ewige Finsternis". Ohne auf die Bestürzung des Inferus zu achten, läßt nun Christus, „den Tod niedertretend", Satan „in Ketten legen" und nimmt den vor ihm knienden Adam bei der Hand, um ihn mit allen Heiligen dem Erzengel Michael zu übergeben, der sie dann in das Paradies geleitet[8].

In diesem Apokryph treten uns die Anschauungen, die man damals von der Höllenfahrt Christi hatte, in konkreter Weise entgegen. Da sie durch die Liturgie Gemeingut der Gläubigen waren, so konnte es nicht ausbleiben, daß sie die künstlerischen Darstellungen der Höllenfahrt beeinflußten. Wir haben gesehen (S. 202), daß die erste derartige Komposition für den Zyklus der lateranensischen Basilika geschaffen wurde, also zu einer Zeit, in welcher die orientalische Monumentalmalerei noch gar nicht existierte. Sie ist zwar längst

[1] *Sacram. Gallican.* bei Mabillon, *Mus. ital.* I 378: „Omnia quecumque voluit Dominus fecit in coelo et in terra, in mari et in abyssis. Descendit ad infernum, et exinde tulit Adam et direxit eum in paradisum et restituit eum una cum patriarchis."

[2] *Catech.* 4, 11: Migne, *PG* 33, 470.

[3] Ed. Wilson 88.

[4] *Mt* 16, 18.

[5] Vgl. auch *Ode Salomons* XVII, 8 ff (aus dem Syrischen übersetzt und mit Anmerkungen versehen von A. Ungnad und W. Staerk S. 17 f).

[6] *Apg* 2, 25 ff.

[7] Vgl. *Off* 20, 13: „. . . et mors et infernus dederunt mortuos suos."

[8] *Evangelium des Nikodemus,* bei Tischendorf, *Evangelia apocrypha* 2—9, S. 391 ff.

zu Grunde gegangen; die erhaltenen sind aber in ihrer Einfachheit so klassisch und gleichen einander so sehr, daß sie alle auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen müssen, und dieses kann nur das lateranensische Mosaik gewesen sein.

Wie gesagt, nennen die Griechen die Szene *die Auferstehung Christi,* indem sie diese mit der unmittelbar darauf folgenden Höllenfahrt zu einem einzigen Bilde zusammenfassen. Diese Benennung dürfte in der alten Zeit allgemein verbreitet gewesen sein. Daraus würde sich erklären, warum wir keine Bilder aus dem Altertum besitzen, welche nur die Auferstehung des Herrn darstellen.

Das nächstälteste Beispiel der Höllenfahrt bot der von Liberius stammende und von Formosus wiederholte Zyklus in der vatikanischen Basilika. Wir besitzen davon nur die schematische Skizze von Grimaldi (Fig. 122, S. 381). Aus der späteren Zeit sind acht Darstellungen ganz oder fragmentarisch auf uns gekommen, wir lassen sie in chronologischer Ordnung folgen.

1. Die einfachste Darstellung ist an der Außenwand der Kapelle der Vierzig Märtyrer in S. Maria Antiqua gemalt (Taf. 167,1). Sie ist in dem oberen Teile zerstört und im übrigen stellenweise verblaßt. Die Komposition beschränkt sich auf drei Personen: den Heiland, Adam und einen nackten Mann von dunkelbrauner Farbe, der wie ein Berg- oder Flußgott daliegt. Christus, dessen Kopf samt dem Stuck fehlt, ist von einem ovalen Lichtglanz umgeben. Er kommt in Eile einher, gewaltig ausschreitend, so daß der Palliumzipfel weit abfliegt. Nach Art eines Triumphators hat er den rechten Fuß auf den Kopf des liegenden Mannes, also eines Besiegten, gesetzt; er hält in der Linken eine Rolle und erfaßt mit der Rechten die Hand des bärtigen Adam, der schon den linken Fuß erhoben hat, um aus seinem Verließ zu steigen. Das möchte der liegende Mann, der Besiegte, gern verhindern; denn er greift mit der Rechten nach Adams Bein; neben seinem linken Arm sieht man eine schwarze, jetzt formlose Masse (vielleicht das Schloß) und daneben den „eisernen Riegel". Nach dem *Evangelium des Nikodemus* hätten wir in der von Christus niedergetretenen Gestalt die Personifikation des Todes, θάνατος, zu erkennen[1]. Diese wird auch in 1 *Cor* 15, 54 f eingeführt, wo der Apostel von der Auferstehung der Toten handelt. Wenn wir jedoch die späteren Darstellungen zu Rate ziehen, so haben wir die fragliche Figur als Hades, die Personifikation der Hölle, zu deuten; denn auf einigen ist sie mit diesem Namen versehen[2]. Eine so authentische Erklärung macht alle Bedenken überflüssig; darum wollen auch wir den Namen Hades gebrauchen. Obgleich das Bild oben beschädigt ist, dürfte es doch insofern vollständig sein, als keine Figur an ihm fehlt. Die in einem lichten Ton gehaltenen Hauptgestalten heben sich von dem grünen Hintergrund vorteilhaft ab.

2. Die Höllenfahrt, welche in dem Durchgang von S. Maria Antiqua zur Palatinsrampe gemalt ist (Taf. 168,2), hat mit der beschriebenen eine solche Ähnlichkeit, daß wir beide

[1] Ed. Tischendorf 400: „Tunc rex gloriae maiestate sua conculcans mortem . . . attraxit Adam ad suam claritatem."

[2] Vgl. Rushforth, *S. Maria Antiqua* 118, Fig. 11; Kondakof, *Chludof-Psalter* Taf. XIII, 1. Auf der *Exultet-Rolle* der Barberiniana jetzt Vaticana heißt die Figur INFERNVS; vgl. Sante Pieralisi, *Il preconio pasquale del codice Barberiniano* Taf. II.

demselben Künstler zuweisen können. Die Szene vollzieht sich, einige Kleinigkeiten abgerechnet, in der nämlichen Weise; nur die Zahl der handelnden Personen ist größer: hinter dem bärtigen Adam steht die mit der Palla verhüllte Eva, ihre Rechte flehentlich zu Christus ausstreckend, und in der Höhe schweben drei, jetzt fast ganz zerstörte Engel, welche die aus der Hölle befreiten Voreltern in das Paradies bringen wollen. Hierin zeigt sich ein Nachhall der alten, schon auf Grabsteinen der Katakomben ausgesprochenen Vorstellung, daß die Seelen nach ihrem Scheiden aus dieser Welt von Engeln abgeholt und in die Ewigkeit geleitet werden[1]. Nach dem *Evangelium des Nikodemus* ist es, wie bemerkt, der „Erzengel Michael", dem zu diesem Zwecke der Stammvater „Adam mit allen Heiligen übergeben" wird. Christus, dessen Kopf gut erhalten ist, hat einen kurzen Vollbart; er steht auch hier in einem ovalen Lichtglanz, dessen Wirkung durch die hellen Gewänder und den hellen Hintergrund noch vermehrt wird. Letzteres ist von dem Künstler beabsichtigt; denn die gleichzeitigen andern Bilder von S. Maria Antiqua haben stets einen farbigen Hintergrund. Hades ist hier ebenfalls nackt und von dunkelbrauner Hautfarbe. Er krümmt sich unter der Wucht der auf ihn tretenden Gestalt; mit der Linken greift er sich krampfhaft in die Seite und mit der Rechten erfaßt er das Knie Adams — der letzte verzweifelte Versuch, um diesen in der Hölle zurückzubehalten. Sein Gesicht ist, wie auf dem ersten Bilde, so verdorben, daß man nicht mehr erkennen kann, ob er bärtig oder bartlos war. Vor ihm liegt ein Brett, welches wohl das Höllentor vorstellen soll.

Das konstantinische Mosaik der lateranensischen Basilika mit der ältesten Darstellung der Höllenfahrt dürfte ähnlich wie eine der beiden geschilderten Malereien, die fliegenden Engel der zweiten abgerechnet, gefaßt gewesen sein. In Anbetracht seines monumentalen Platzes, inmitten von zum Teil figurenreichen Kompositionen, wird es außer den Stammeltern wohl noch einige Gestalten von Befreiten, wie z. B. David, Salomon und Johannes den Täufer, aufgewiesen haben.

3. Die Höllenfahrt befand sich auch in dem christologischen Bilderzyklus, den Johannes VII. in seiner der Mutter Gottes geweihten Grabkapelle in Mosaik ausführen ließ. Aus der einen von den äußerst unvollkommenen Kopien[2], welche sich von den zerstörten Originalen erhalten haben[3], können wir entnehmen, daß die beiden Hauptpersonen, Christus und Adam, die gleiche Haltung wie auf den soeben beschriebenen Malereien hatten. Eva fehlt. Rechts von Adam ist ein Häuflein von Gestalten, wahrscheinlich die Gerechten, und daneben die obere Hälfte eines Teufels mit Hörnern und kurzen Flügeln, der gesenkten Kopfes vor

[1] Vgl. meine *Katakombenmalereien* S. 385 f. In einer koptischen, von Amélineau übersetzten *Vita* des hl. Antonius (*Histoire des monastères de la Basse-Égypte* S. XX, in *Annales du Musée Guimet* vol. XXV) lesen wir: „Des bataillons d'anges . . . sortirent à sa rencontre et le firent entrer dans le lieu du repos." Die Seele des hl. Silvester (*Vita S. Silvestri papae et confessoris*, in Mombritius, *Sanctuarium* ed. Solesm. II 531) wird „von Engeln in die ätherischen Lichtwohnungen getragen", und der hl. Hieronymus schreibt (*Ep.* 39, 3: Migne, *PL* 22, 468): „Nos, quorum exitum Angelorum turba comitatur, quibus obviam Christus occurrit" etc.

[2] Siehe darüber oben S. 391 Anm. 1.

[3] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 279, 1. Vgl. auch unsere auf S. 390 abgedruckte Fig. 128.

sich hinschaut. Hier hätten wir eine der ältesten Darstellungen des Höllenfürsten; daher ist es zu bedauern, daß das Original zu Grunde ging. Auf der andern Kopie[1], welche ungeachtet ihrer Größe noch weniger Glauben verdient, ist Adam ganz unbekleidet, und die auf dem Boden liegende Gestalt wendet, wie auf dem Fresko in S. Clemente (Taf. 229, 2), dem Heiland den Rücken zu. Die Szene bildet den Abschluß des Zyklus und war mit dem Kreuzestod und den Frauen am Grabe Christi vereinigt.

4. Unter Paschal I. (817—824) tritt uns auf dem leider arg beschnittenen Mosaik in der Zenokapelle von S. Prassede die vollere Komposition entgegen (Taf. 114, 4)[2]. Die Mitte nimmt der von dem ovalen Nimbus umgebene Erlöser ein; rechts stehen Adam und Eva, links zwei männliche gekrönte Gestalten, von denen die eine bartlos, die andere bärtig ist, also David und Salomon, welche stets in dieser Weise dargestellt sind[3]. Über Adam schwebt, großenteils von dem Nimbus Christi verdeckt, ein Engel, der entweder zur Begleitung Christi gehört oder in dem kurz vorhin angedeuteten Sinne zu nehmen ist[4].

5. 6. Die Unterkirche von S. Clemente besitzt zwei Darstellungen der Höllenfahrt. Die eine, aus der Zeit Leos IV. (847—855), gehört zu einer Gruppe von Bildern aus dem Leben Jesu und ist, wie in der Kapelle Johannes' VII., mit der Kreuzigung und den Frauen am Grabe zusammengestellt (Taf. 209, 3)[5]. Sie zeichnet sich durch große Einfachheit aus: der Heiland, im ovalen Nimbus, ergreift die Rechte Adams, hinter welchem Eva ihre Hände flehentlich zu ihm ausstreckt.

Die andere Malerei stammt aus dem 10. Jahrhundert und hat sich nur fragmentarisch erhalten (Taf. 229, 2). Links sieht man das Brustbild eines bärtigen Mönches, der durch den viereckigen Nimbus als Lebender charakterisiert ist. Er trägt eine schieferblaue, mit weißen Sternblumen verzierte Pänula, unter welcher die weiße, engärmelige Tunika zum Vorschein kommt. Sein Kopf ist mit einer weißen, mit roten Kreuzen geschmückten Kapuze verhüllt. Die mit der Pänula verhüllte linke Hand hält einen kostbaren Evangelienkodex; die rechte ist mit der inneren Fläche nach außen gekehrt und ausgestreckt. Neben dem Mönch steht eine geriefelte Säule, an deren abgeschlagener Spitze ein schmaler Zierstreifen von rötlicher Farbe hing. Rechts davon war die Höllenfahrt dargestellt: Christus, von einem grünen und schwarzen Nimbus mit weißen Sternen umschlossen, hält in der Linken das Stabkreuz und ist, während er Adam mit der Rechten aus dem finstern Raum herauszieht, mit dem linken Fuß auf die kleine jugendliche Gestalt des Hades getreten, der nach ihm zurückblickt und mit beiden Händen Adams Knie und Fuß umfaßt, um sich die Beute nicht

[1] Garrucci a. a. O. Taf. 279, 8. [2] Ebd. Taf. 289, 2.

[3] Diese Figuren wurden von den bisherigen Herausgebern nicht richtig gedeutet; de Rossi erkannte in ihnen „die Auferstehung eines rotgekleideten Toten aus einem strigilierten Sarkophage", und Garrucci (a. a. O. S. 116) den „vom Erlöser in den Folterblock gespannten Orkus und Tod". Letzterer sah also in dem bartlosen Salomon eine weibliche Gestalt (mors). Ganz aus der Luft gegriffen ist seine Bemerkung, daß das Mosaik ursprünglich an einem andern Orte war.

[4] Auf der von Kondakof (*Athos* Taf. 27, S. 198) veröffentlichten Höllenfahrt aus dem 11. Jahrhundert sind zwei Engel, der eine mit der Lanze, der andere mit dem Schwamm (?) abgebildet; sie gehören also zu Christus.

[5] Mullooly, *Saint Clement* 185.

entziehen zu lassen. Der Heiland ist bartlos, Adam wie immer bärtig; beide tragen gleiche Gewänder. Der Hades hat einen Krauskopf und dunkle Hautfarbe; aus allen Gliedern seines Körpers brechen rote Feuerbüschel hervor. Links von Christus sind die beiden jetzt teilweise zerstörten Monogramme $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$ weiß auf schwarzem Grunde geschrieben; es ist daher wahrscheinlich, daß auch Adam seinen Namen hatte. Die rechte Seite des Gemäldes fehlt samt dem Stuck; dort war zum wenigsten Eva gemalt. Die zwei Knochen und Köpfe, die neben Adam sichtbar sind, erinnern an die grausige Hölle des Mosaiks von Torcello, auf dem die Köpfe und andere Körperteile zwei ganze Fächer füllen.

Der Mönch mit der weißen Kapuze wählte die Darstellung der Höllenfahrt zum Schmucke seines Grabes, das er sich dort zu Lebzeiten in dem Fußboden bereitet hatte. Die Absicht, von der er sich dabei leiten ließ, ist leicht zu erraten: der Erlöser sollte ihn vor den Höllenqualen bewahren, wie er einst Adam aus dem Hades befreit hat. Sein Name war zweifelsohne auf der Grabplatte verzeichnet, welche längst zerstört ist. Daß er sich im Innern der Kirche in nächster Nähe von dem Hauptaltar bestatten lassen konnte, beweist, daß er eine hervorragende Persönlichkeit, wohl der Abt war. Entsprechend der Zeit ihrer Entstehung ist diese Malerei die roheste der ganzen Kirche.

7. Von einer Höllenfahrt, welche in S. Giovanni e Paolo gleichfalls neben Passionsszenen gemalt war, ist nur das wenige erhalten, was Taf. 208,2 bietet[1]. Die Fassung war die gewohnte. Rechts von dem ovalen Lichtschein stand eine mehrzeilige Inschrift, die mit vorgesetztem Kreuz und dem Buchstaben A (dam?) anfing. Sie bestätigt unsere Vermutung über die Anwesenheit des Namens auf der einen Malerei in S. Clemente. Die Form des A rechtfertigt die Datierung des Fragmentes in das 9. Jahrhundert[2].

8. Das Fresko von S. Urbano (Fig. 418, S. 886) enthält in den Flammen, aus denen Christus Adam bei der Rechten herauszieht, ein neues Motiv, das sich erst auf den Miniaturen der *Exultet-Rollen* eingeführt hat. Die Fahne in der Linken Christi ist eine Zutat dessen, der das Bild übermalt und dadurch stark verändert hat; sie fehlt auf der barberinischen Kopie.

Von den acht Bildern, welche wir besprochen haben[3], bieten die beiden ersten den Urtypus. Sie setzen sich, gemäß den Prinzipien der klassischen Zeit, aus den Hauptpersonen: Christus, den Stammeltern und dem Hades, zusammen. Das lateranensische Mosaik wird, wie bemerkt, wahrscheinlich noch einige weitere Gestalten enthalten haben. Riegel und vielleicht auch Schloß sind hinzugefügt, um den Raum als einen Kerker zu kennzeichnen. Von Christus strahlt eine solche Lichtfülle aus, daß die „ewige Finsternis", welche das

[1] Vgl. P. Germano, *Ausgrabungen in S. Giovanni e Paolo*, in *Röm. Quartalschr.* 1891, 296 f, und *La casa celimontana dei ss. martiri Giovanni e Paolo* 436.

[2] Eine Darstellung der Höllenfahrt auf einem Onyx wird im Leben Innozenz' III. erwähnt: „(Innocentius) Ecclesiae Sanctae Mariae in Saxia . . . capsam argenteam marcarum . . . habentem in fronte crucem auream . . ., in cuius medio erat lapis onychinus habens sculpturam Christi spoliantis infernum." Vgl. Mai, *Spicil. Rom.* VI 306.

[3] In dem längeren Artikel, den G. Millet dem schönen Mosaik der *Anastasis* von Daphni (*Monuments Piot* II S. 204—214, Taf. 25) gewidmet hat, wird der römischen Darstellungen mit keiner Silbe gedacht, obgleich damals (1895) fünf von ihnen schon seit langer Zeit bekannt waren.

charakteristische Merkmal der Hölle in dem apokryphen Evangelium bildet[1], vollständig verschwunden ist. Auch das Mosaik der Zenokapelle bringt nur die freudige Wirkung des Erscheinens Christi zum Ausdruck. Anders auf den beiden späteren Bildern in S. Clemente und dem Fragment von S. Giovanni e Paolo. Auf diesem ist durch den schwarzen Hintergrund der Szene die „dichte Finsternis" (caligo tenebrarum) angedeutet. Das aus dem 10. Jahrhundert stammende Gemälde enthält in den Köpfen und Knochen und den aus dem Hades lodernden Flammen einen deutlichen Hinweis auf die Schrecken der Hölle selbst. Hier liegt jedoch für die ältere Zeit eine Ausnahme vor, welche dazu noch in der sepulkralen Bedeutung dieses Freskos begründet ist. Den älteren Künstlern war es nur um die Rettung der Stammeltern und der mit diesen vereinten „Heiligen" zu tun; und da sie sich dieselbe bereits verwirklicht dachten, so haben sie die Höllenqualen gänzlich ausgeschlossen. Erst auf der Malerei von S. Urbano und auf einigen späten Darstellungen der *Exultet-Rollen* werden die Stammeltern von Christus direkt aus den höllischen Flammen gezogen[2]. Das Kreuz, das wir einmal in der Hand Christi sahen, hat wohl nichts mit dem apokryphen Evangelium zu schaffen, in welchem die Befreiten den Heiland kniefällig bitten, daß er „das Zeichen seines Sieges am Kreuz in der Hölle aufpflanzen" möge, wie er es bereits „im Himmel und auf der Erde aufgerichtet" habe[3]. Als Zeichen des Triumphes hat das Kreuz in Christi Hand nicht bloß nichts Auffallendes an sich, sondern ist im Gegenteil eher etwas Selbstverständliches. Es fehlt daher selten auf den späteren Darstellungen der Höllenfahrt.

Nur auf einem einzigen Fresko ist es Adam allein, welcher die von Christus aus der Hölle befreiten „Heiligen" oder „Gerechten" (SALVI nennt sie die barberinische *Exultet-Rolle*) repräsentiert. Eva fehlt sonst nie, selbst auf den kleinen Devotionsmedaillen nicht[4]. Einmal nur sind den Stammeltern die beiden Könige David und Salomon als Pendant gegenüber gestellt. Wir wissen bereits, warum der königliche Sänger so vielen Patriarchen und Propheten von den Künstlern vorgezogen wurde. Die Wahl Davids hatte die des Sohnes zur Folge, der im Mittelalter, trotz seines Abfalls zum Götzendienst, als Heiliger galt. Wir werden ihnen bald noch einmal, auf dem Cavallinischen Weltgericht, begegnen. Der Hades endlich hat stets eine „dunkle" Hautfarbe und ist auf dem Fresko, das der Abt von S. Clemente sich malen ließ, „knabenhaft" gebildet. Beides dürfte auf die Beschreibung zurückgehen, welche Moschus von dem „einem Greis erschienenen Dämon" gibt[5]; denn es ist bekannt, welcher Gunst sich das *Pratum spirituale* im ganzen Mittelalter, zumal in den Klöstern, erfreute.

Die römischen Darstellungen der Höllenfahrt reichen also bis zum Anfang des 4. Jahrhunderts hinauf. Wenn auch die beiden ältesten zerstört sind, so lassen doch die späteren

[1] Ed. Tischendorf 391: „Nos autem cum essemus ... in profundo in caligine tenebrarum" usw.; 398: „ad infernum supervenit in forma hominis dominus maiestatis et aeternas tenebras illustravit".

[2] In praktisch übersichtlicher Zusammenstellung publiziert von Bertaux, *Iconographie comparée des rouleaux de l'Exultet* (Anhang zu dessen *L'art dans l'Italie méridionale*).

[3] Ed. Tischendorf 401—403.

[4] Schlumberger, *Mélanges d'archéologie byzantine* 29 f.

[5] Moschus, *Pratum spirituale* 160: Migne, *PG* 87, 3, col. 3027 f: „Quomodo daemon apparuerit cuidam seni in forma pueri nigerrimi" (Überschrift). Moschus beschreibt den Dämon als *παῖς Σαρακηνὸς φορῶν μαξάριον* usw.

durch ihre wesentliche Gleichheit untereinander einen Schluß auf die Form derselben zu und rechtfertigen den weiteren Schluß, daß die römische Komposition für die provinziale Kunst maßgebend wurde[1].

Aus der Kleinkunst bringt Fig. 420 ein von den Interpreten bis jetzt unerklärt gelassenes Relief des silbernen Behälters Paschals I. Man sieht darauf eine offene Tür, zu welcher Christus, mit dem Kreuz auf der Schulter, einen ihm gleich gekleideten Mann, also Adam, hinausführt. Wenn man eine so abgekürzte Darstellung der Höllenfahrt bieten konnte und dabei sicher war, verstanden zu werden, so ist das ein Zeichen, daß die Szene in Rom ungemein verbreitet gewesen sein muß.

Die acht besprochenen Beispiele aus der Monumentalkunst Roms sind sämtlich älter als die außerrömischen, denen wir noch einige Worte zu widmen haben[2]. Auf der Malerei von S. Angelo gleicht die Vorhölle einer weit klaffenden Felsenhöhle; nichtsdestoweniger liegen am Boden die beiden Flügel der Doppeltüre. Christus ergreift mit der Rechten[3] Adam bei der Hand und hat die Linke so erhoben, als wenn er das Kreuz tragen würde. Wahrscheinlich verschwand dasselbe unter der Hand dessen, der das Bild übermalt hat. Hinter Adam streckt Eva die Hände bittend hervor, und mehr im Hintergrund stehen Johannes der Täufer, David und die übrige Schar der alttestamentlichen Gerechten.



Fig. 420. Christi Höllenfahrt. Aus Sancta Sanctorum.

Der Elfenbeinschnitzer von Salerno (Fig. 374, S. 811) dachte sich die Vorhölle als Kerker, wie die aus Quadern aufgeführte Mauer andeutet. Adam kniet davor auf einer Art Fußbank und wird von Christus beim Arm emporgezogen; hinter der Mauer steht Eva mit der gewohnten Bittgebärde, und über ihr sind hinter einem Vorsprung fünf Mumien mit freigelassenen Gesichtern aufgestellt. Zu den Füßen des Heilandes liegen die beiden Türflügel.

Das Mosaik von Monreale[4] zeigt zwei mit den Gerechten angefüllte Höhlen und dazwischen auf die eine zuschreitend den auferstandenen Herrn, der auf ein breites goldenes Kreuz, nicht die Torflügel, getreten ist und in der Rechten statt des Kreuzes einen langen Stock hält. Unter dem Kreuze krümmt sich der bärtige, in Grün gemalte Hades, und um ihn herum sieht man Teile des Schlosses, den Schlüssel und herausgerissene Nägel. In der Höhle, auf welche Christus zuschreitet, knien im Vordergrund zwei Frauen, die ihre Hände

[1] Außer allem Verband mit der römischen sowie der alten Kunst überhaupt steht die Miniatur des *Bremer Heinrich-Kodex*, auf welcher die Vorhölle mit einer Menge von nackten, in Flammen sitzenden Kindergestalten angefüllt ist, die in der Inschrift *Seelen* genannt werden. Christus ergreift eine davon, vermutlich die des Adam, bei der Hand. Unterhalb der Flammen kauern sieben unheimliche Höllenungeheuer, die mit Ketten gefesselt sind; die Inschrift übergeht sie mit Stillschweigen: INFERNVM FREGIT $\overline{\text{DS}}$ HIC ANIMAS REDEMIT.

[2] Andere Darstellungen bei Pokrowski, *Evangelien* 399–424.

[3] So immer auf den römischen Darstellungen. Auf den orientalischen kommt es auch vor, daß Christus mit der Linken, also mit der für Gesten nicht bestimmten Hand, Adam ergreift. Wir erwähnen als Beispiele die Mosaiken von Daphni und der Klosterkirche Hosios Lukas (beide bei Charles Diehl, *Manuel d'art byzantin* 466 478).

[4] Ed. Gravina Taf. 20 B.

flehentlich zu dem Heiland emporstrecken; hinter ihnen steht Johannes der Täufer, die einzige Person, die durch den Nimbus ausgezeichnet ist; dann kommen noch einige andere männliche Gestalten. In der linken Höhle sind deren drei, welche eine Krone auf dem Haupte tragen. Der erste, bärtige ist David; der bartlose daneben Salomon; der dritte kann vielleicht Jesse sein oder seine Krone einer Restaurierung verdanken. Daß eine solche wirklich statthatte und mit wenig Sachkenntnis ausgeführt wurde, beweisen die Verwandlung des Kreuzes in einen Stock, des Tores in ein mit den Füßen getretenes Kreuz und Adams in ein Weib. Über der Szene liest man: RESVRECTIO · CHRISTI.

Für die Gestaltung des Reliefs der Ziboriumssäule von S. Marco (Fig. 417, S. 884)[1] wurde der geringe Raum bestimmend. Die eine der beiden Nischen füllt Adam mit den Büsten zweier Höllenfürsten, von denen der eine aus Wut über die *Entleerung der Hölle* (EXPOLIATIO IFERI) sich krampfhaft in den Bart greift. In der andern Nische steht Christus, der Adam bei der Hand gefaßt hat. Wenn man von den beiden Büsten absieht und dabei erwägt, daß der Künstler über die Herausführung Adams jene volltönende Überschrift setzen konnte, so wird man es begreiflich finden, daß der Silberarbeiter Paschals I. aus demselben Grunde einen ähnlichen Auszug aus der Darstellung gegeben hat.

§ 63. Der Engel und die heiligen Frauen am Grabe Christi.

Die Aufnahme der Bestattung Christi in das apostolische Glaubensbekenntnis hatte zur Folge, daß das heilige Grab schon im 4. Jahrhundert entweder in Form eines Gebäudes dargestellt oder durch die das Labarum bewachenden Soldaten angedeutet wurde. Über die Monumente mit dem Labarum haben wir schon oben gehandelt; die älteren gehören sämtlich der Sarkophagskulptur an. Solche mit dem Grabgebäude kommen ebenfalls schon in der funeralen Kunst vor, aber nur auf drei Sarkophagen: einem mailändischen, einem gallischen und einem seit langer Zeit verschollenen aus der vatikanischen Basilika[2]. Auf ihnen gleicht das Grab stets einem Rundbau, geht also auf einen gemeinsamen Urtypus zurück, der in Rom noch im 9. Jahrhundert seine Vertreter hat[3]. Auf einigen, zum Teil nicht viel späteren Elfenbeinschnitzereien, welche, wenn nicht römisch, so doch sicher von Rom beeinflußt sind, hat es dagegen meistens die Form eines auf einen quadratischen Unterbau gestellten Zentralbaues[4]. Die schönste, die aus dem Münchner Nationalmuseum, bringen wir hier zum Abdruck (Fig. 421).

Die Elfenbeintafeln, von denen die beiden ältesten vielleicht noch in das 4. Jahrhundert hinaufreichen, zeigen gewöhnlich zwei Soldaten, von denen das Grab bewacht wird oder bewacht werden sollte, denn einer von ihnen schläft fast immer, manchmal beide. Sie

[1] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 498, 3; Venturi, *Storia* I 279.

[2] Garrucci, *Storia* V, Taff. 315, 5; 316, 2; 350, 4; Le Blant, *Sarcophages d'Arles* Taf. XXIX.

[3] Als wichtig für die Form des heiligen Grabes gilt auch die Malerei des hölzernen Behälters aus der Kapelle Sancta Sanctorum (ed. Grisar S. 115; Lauer Taf. XIV, 2), wo es als polygoner Rundbau dargestellt ist.

[4] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 446, 3; 449, 2; 450, 1; 459, 4.

gehörten so notwendig zum heiligen Grabe, daß sie auch auf dem von Choricius beschriebenen Bilde nicht gefehlt haben dürften. Einmal erscheinen sie allein, auf beide Seiten des Grabes verteilt, einmal haben sich ihnen zwei weibliche Gestalten zugesellt, welche mit der Gebärde tiefer Trauer hinter ihnen sitzen und ebenfalls bei dem Grabe wachen. Gewöhnlich, und zwar auch auf den funeralen Denkmälern, ist jedoch noch ein Engel zugegen, der den Frauen die Auferstehung Christi mitteilt.

Die Darstellungen mit den Frauen am heiligen Grabe, die hier zuerst in Frage kommen, sind die zahlreicheren. Die älteste ist uns in dem Mosaikfragment der neapolitanischen Taufkirche geboten (Taf. 37, 3), von dem wir in Fig. 68, S. 216 eine Wiederherstellung versucht haben. Das Grabgebäude wies wahrscheinlich eine Giebelfassade von der Form der „aedicula" des Lazarus auf[1]. Der Engel war sicher noch ohne Nimbus; er saß vor dem Eingang und hielt in der Linken eine Rolle. Die Frauen bezeigten ihm wohl die übliche Verehrung; mehr als zwei hatten nicht Platz.



Fig. 421. Frauen am Grabe. Himmelfahrt. München.

Zwei Frauen sehen wir ferner auf dem mailändischen Sarkophag. Hier ragt der Engel nur zur Hälfte aus Wolken heraus und zeigt mit der Rechten auf den Eingang des Mausoleums, vor dem das Leichentuch liegt. Dieser Gestus wird typisch. Auf dem Relief der Baldachinssäule von S. Marco (S. 870, Fig. 409 oberste Reihe)[2] ist das Grab, wie auf den Sarkophagen mit dem Labarum, nur durch die beiden Wächter angedeutet. Der Engel nimmt fast eine ganze Nische ein. Die zwei Frauen füllen die benachbarte Nische; sie halten in der Linken das Ende ihres Mantels oder, was wahrscheinlicher ist, ein Schweißtuch (orarium, mappula) und hören dem Engel aufmerksam zu.

Die älteren Darstellungen der zwei Frauen am Grabe in der Monumentalkunst Roms sind zerstört. Doch besitzt S. Apollinare Nuovo in Ravenna ein Mosaik, das als Kopie eines römischen Originals gelten kann[3]. Dort sind die Gestalten im entgegengesetzten Sinne des neapolitanischen Bildes gruppiert. Die Frauen kommen von rechts auf den Engel zu, welcher gegenüber auf einem Felsstück sitzt und mit ihnen spricht; sie hören aufmerksam zu, die Rechte ausgestreckt und mäßig erhoben. In der Mitte steht das Grab von der Form eines Rundtempels; die hohe und schmale Tür ist ausgehoben und quer angelehnt. Der Engel hat noch nicht das Diadem, wohl aber einen langen Stab.

[1] Von dieser Form war auch das Grab auf dem Freskofragment in S. Giovanni e Paolo (S. 651).

[2] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 497, 1.

[3] Ebd. IV, Taf. 251, 6; Ricci, *Ravenna* 80.

Ein Beispiel der zwei Frauen am Grabe aus der Zeit Leos IV. findet sich in S. Clemente (Taf. 209,3). Das Grab hat nochmals die Form eines Rundbaues. Von da ab gleicht es einer Felsenhöhle. Auf dem übermalten Fresko von S. Urbano (Fig. 418, S. 886) ist der Eingang des Grabes wie in S. Clemente von einer Hängelampe erleuchtet. Etwas tiefer ist das zusammengelegte Leichentuch und zu unterst der leere Sarkophag, auf welchen der daneben sitzende Engel mit der Rechten zeigt. Mit diesem Gestus steht er den zwei Frauen Rede, die sich von links dem Grabe nähern: „Maria Magdalena und die andere Maria“[1], d. i. die Mutter des Jakobus und Joseph, die Schwester der heiligen Jungfrau. Eine derselben trägt das Salbgefäß. Der Engel hat die Frauen durch seine Worte ermutigt; ihre Haltung zeigt keine Furcht.

Das Fresko von S. Giovanni (Taff. 252—255) hatte die nämliche Anordnung. Die Frauen sind bis auf einen Rest des Nimbus und der Gewandung zerstört. Auf sie blickte der Engel zurück, während er mit der Rechten in entgegengesetzter Richtung auf die Grabhöhle mit dem Leichentuch zeigte.

Der Künstler, dem wir das schöne Bild aus der antiken Vorhalle der Basilika der hll. Kosmas und Damian verdanken (Taf. 266), folgte dem Bericht des Evangelisten Markus, nach welchem es drei Frauen waren, welche zum Grabe kamen, um die Salbung vorzunehmen: „Maria Magdalena, Maria des Jakobus Mutter und Salome“[2]. Sie fanden „den Stein von der Tür des Grabes weggewälzt“; „und da sie in das Grab hineingingen, sahen sie einen Jüngling zur Rechten sitzen, angetan mit einem weißen Kleide, und sie erschraken. Dieser aber sprach zu ihnen: Fürchtet euch nicht! Ihr suchet Jesus von Nazareth, den Gekreuzigten; er ist auferstanden, er ist nicht hier; sehet den Ort, wo sie ihn hingelegt hatten.“[3] Die Frauen können die Worte des Engels offenbar nicht fassen; anstatt über die freudige Nachricht zu jubeln, senken sie ihre Köpfe und schauen betrübt vor sich hin. Nur die mittlere folgt der Einladung und blickt nach dem Grabe hin. Da die erste Maria Magdalena ist, so darf man in der zweiten „die andere Maria“ und in der dritten Salome erkennen. Der Engel hat seinen rechten Flügel malerisch über sie ausgespannt. Entsprechend dem Wortlaut des Evangelisten trägt er weiße Gewänder; das Pallium ist rot schattiert und die obere Tunika mit drei schwarzen Doppelstreifen geschmückt; man beachte an der Tunika die ungewöhnlich breit ausmündenden Ärmel. Ähnliche haben wir schon auf dem Mosaik von S. Clemente angetroffen.

Die Darstellung von drei Frauen am Grabe ist die seltenere. In der Kleinkunst sahen wir sie zuerst auf der oben abgedruckten Elfenbeinplatte (Fig. 421). Das älteste Beispiel in der Monumentalkunst findet sich auf dem von Johannes VII. herrührenden Mosaik, von dem bloß die schematische Skizze Grimaldis existiert[4]. Auf dieser ist das Grab deutlich als Giebelbau abgezeichnet. Das Mosaik hatte also darin eine Ähnlichkeit mit dem neapolitanischen.

Mit großer Regelmäßigkeit und in ziemlicher Übereinstimmung kehren die drei Frauen auf den Miniaturen der deutschen Handschriften wieder. Mit ihren Salbgefäßen in den

[1] *Mt* 28, 1. [2] *Mk* 16, 1. [3] *Mk* 16, 3—6. [4] Siehe Fig. 128, S. 390.

zumeist verhüllten Händen stehen sie dem Engel gegenüber, der auf dem Sarge oder dem Deckel desselben sitzt; die Miniatur des *Egbert-Kodex*[1] nennt jene MVLIERES, diesen ANGELVS DNI. Er ist zu den Frauen gewendet und spricht, indem er entweder den Redegestus macht oder die Rechte ausgestreckt hat. Auf der Miniatur des *Kodex von Brüssel* vereinigt er sogar zwei Gebärden: mit der Rechten macht er die des Redens und mit der Linken zeigt er auf das leere Grab mit den Tüchern. Von den Inschriften wollen wir bloß diejenige des *Codex aureus vom Eskorial* (fol. 590) anführen[2]: RESPONDENS ANGELVS DIXIT MVLIERIBVS · QVEM QVERITIS IN SEPVLCHRO · | NON EST HIC · SVRREXIT ·, *Der Engel antwortete und sprach zu den Frauen: Den ihr im Grabe suchet, ist nicht hier; er ist auferstanden.*

Während der Engel auf der Miniatur trotz des Sitzens beide Flügel entfaltet hat, erzielten die späteren Künstler eine größere malerische Wirkung dadurch, daß sie ihm nur den rechten Flügel entfalteten und den linken einzogen. So geschah es bei den von uns zitierten Monumenten zunächst auf dem Mosaik von Monreale[3], dessen Engel darin eine vollständige Gleichheit mit dem von S. Cosma e Damiano hat, sich aber durch die textwidrige grüne Farbe der Gewänder unterscheidet. Das Mosaik ist auch reicher als die Malerei: am Eingang zum Höhlengrabe liegen drei mit Schilden ausgestattete Soldaten und schlafen. Von den drei Frauen tragen die beiden vorderen je ein Salbfläschchen; die erste stellt sich so, als wenn sie fortgehen würde. Über der Szene ist der Auftrag geschrieben, den der Engel den Frauen erteilt hat: ITE · DICITE · DISCIPVLIS · EIVS · ET · PETRO · | QVIA SVRREXIT · NON · EST · HIC, *Gehet hin, saget seinen Jüngern und dem Petrus, daß er auferstanden, nicht hier ist.*



Fig. 422. Heilige Frauen verkünden den Aposteln die Auferstehung. Aus Sancta Sanctorum.

Die Darstellung von S. Angelo weicht von dem Mosaik sowohl in der Zahl der Frauen als auch in der Form des Grabes ab. Für dieses wählte der Maler die von ihm schon in der Bestattung angewandte Kuppel, die auf vier schlanken Säulen ruht und den leeren, mit Riefen verzierten Sarkophag überwölbt. Der Engel sitzt, wie auf dem Mosaik von Monreale, auf einem großen, würfelartigen Stein und spricht zu zwei Frauen, mit dem rechten Flügel sie überschattend. Die bekümmerten Frauen nähern sich zaghaften Schrittes. Maria Magdalena trägt ein Salbfläschchen und ihre Gefährtin hat die Hände vor sich ausgestreckt. Der Engel mit seiner blendend weißen Gewandung ist dem Künstler besonders gut gelungen.

Die bisher besprochenen Darstellungen stimmen bei allen Verschiedenheiten darin überein, daß die Frauen gewöhnlich von links herankommen und der Engel und das Grab sich

[1] Ed. Kraus Taf. LII. Im *Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II.* (ed. Leidinger V Taff. 20 f) sind der Szene zwei Vollbilder gewidmet, das eine mit den Frauen, das andere mit dem Engel in der Grabeshöhle.

[2] Diejenigen der Miniaturen von Gotha und Bremen bei Beissel, *Handschrift des Kaisers Otto* 28 34.

[3] Ed. Gravina Taf. 20A; Alinari Nr 33287. Älter ist das Goldrelief eines griechischen Einbands bei Labarte, *Arts industriels* I, Taf. X.



Fig. 423. Heilige Frauen verkünden den Aposteln die Auferstehung. Reicher Fischfang. Salerno.

rechts befinden. Der Elfenbeinschnitzer von Salerno (Fig. 376, S. 813) hielt die umgekehrte Ordnung ein[1], setzte das Grab in die Mitte, den Engel links und die beiden Frauen rechts. Letztere haben in der einen Hand ein Salbgefäß, in der andern ein Weihrauchfaß. Das komplizierte Grabgebäude zeigt gewissermaßen den Durchschnitt einer Krypta mit dem kannelierten Sarkophag und den zusammengelegten Tüchern, darüber einen auf Säulen ruhenden Bau mit dem Baldachin im Innern, und zu oberst als Abschluß einen ornamental behandelten Pinienapfel, dessen Größe in keinem Verhältnis zu dem übrigen steht. Der Engel zeigt wie immer auf das leere Grab. Unten schlafen, durch einen Streifen getrennt, in verschiedenen Stellungen drei Soldaten.

Die Frauen führten den von dem Engel erhaltenen Auftrag aus und setzten die „Jünger und den Petrus“[2] von der Auferstehung des Herrn in Kenntnis. Daß auch dieser Vorfall im Bilde dargestellt wurde, beweist für Rom das Relief auf dem silbernen Behälter Paschals I. (Fig. 422). Von links kommen in Eile die beiden Frauen heran und haben die Rechte zum Sprechgestus ausgestreckt; auf der andern Seite stehen die Apostel, voran Petrus, der seine Rechte zweifelnd erhoben hat: er und die Apostel „glaubten die Botschaft nicht“[3]. Das Relief von Salerno (Fig. 423) zeigt diese Szene in ähnlicher Gruppierung. Das Ergebnis, das die beiden Frauen erzielen, ist das nämliche: Petrus hat ungläubig die Rechte hoch erhoben und wendet die Innenfläche wie abwehrend gegen die redenden Frauen. Die Apostel sind alle anwesend; man zählt fünf in der ersten, sechs in der zweiten Reihe.

§ 64. Apostel Petrus und Johannes am Grabe Christi.

Als Maria Magdalena das Grab Christi leer fand, meldete sie es in Eile den Aposteln Petrus und Johannes. Da liefen auch sie zum Grabe und sahen nun mit eigenen Augen, daß Maria recht hatte. Der Evangelist Johannes, der diesen Vorfall mit den bekannten Einzelheiten erzählt, hebt besonders hervor, daß „das Tuch, welches um“ Christi „Haupt gewesen war, . . . nicht bei den Leintüchern lag, sondern abgesondert an einem Orte zusammengewickelt war“[4]. Die seltenen Bilder, welche den Grabbesuch der beiden Apostel schildern, nehmen darauf Rücksicht. Auf dem Relief des silbernen Behälters



Fig. 424. Petrus und Johannes vor dem heiligen Grabe. Aus Sancta Sanctorum.

[1] Die gleiche Anordnung der Gestalten findet sich auf dem Mosaik von S. Apollinare Nuovo, auf der eben erwähnten Elfenbeintafel Fig. 421, S. 897 und auf dem Buchdeckel von Mailand.
[2] *Mk* 16, 7. [3] Ebd. 16, 11. [4] *Io* 20, 7.

Paschals I. (Fig. 424) sieht man in dem leeren Grabe zwei Tücher liegen, ein größeres und ein kleineres. Johannes, der bei dem Laufen zum Grabe zuerst ankam, ist am Eingang stehen geblieben und läßt dem Apostelfürsten den Vortritt; beide erheben vor Verwunderung die rechte Hand. Das Grab ist als Rundbau gedacht.

Der Miniaturist des *Aachener Otto-Kodex*[1] malte eine Höhle und darin einen leeren Sarkophag. Die weißen Leintücher sind zu einem Knäuel zusammengewickelt, und das rote Kopftuch liegt auf dem Deckel des Sarkophags. Die beiden Apostel sind eingetreten, Petrus voran. Sie haben sich nach vorn gebeugt, um besser sehen zu können; ihre Augen sind weit geöffnet, die Hände nach vorn gestreckt. Hinter der Höhle kommt Maria mit dem Oberkörper zum Vorschein. Sie weint zwar nicht, ist aber sehr betrübt. Der Maler hat sie hinzugefügt, weil der Evangelist sie gleich nach dem Weggang der Apostel erwähnt[2].

In der älteren Monumentalkunst läßt sich bis jetzt kein Beispiel des Grabbesuches der zwei Apostel namhaft machen.

§ 65. Christus erscheint den heiligen Frauen.

Als die heiligen Frauen sich von dem Grabe entfernten, um den Befehl des Engels auszuführen, „begegnete ihnen Jesus und sprach: Seid gegrüßt! Sie aber traten hinzu und umfaßten seine Knie und beteten ihn an.“[3] Dieses Ereignis veranschaulichte der vatikanische Sarkophag[4], dessen klassischer Stil, soweit die Kopie Bosios ein Urteil erlaubt, noch auf das 4. Jahrhundert hinweist. Die erste der Frauen hatte sich bereits zur Anbetung niedergeworfen und die zweite war daran, es zu tun. Sie zeigen uns, wie wir das in der unteren Hälfte zerstörte Fresko von S. Giovanni zu ergänzen haben. Die Haltung Christi war auf beiden Monumenten verschieden: auf der Malerei macht er mit der Rechten den Redegestus, auf dem Sarkophag hatte er dieselbe Hand geöffnet und zu den Frauen herabgelassen. Das Grab im Hintergrund deutete die Örtlichkeit an. Der Maler hat noch Bäume hinzugefügt, um zu zeigen, daß das Grab in einem Garten lag[5]. Letzteres bringt namentlich das Relief von Salerno (Fig. 425) zum Bewußtsein; denn auf diesem ist der Hintergrund ganz von Bäumen eingenommen.

Das Mosaik von Monreale[6] zeigt eine ähnliche Anordnung. Die zwei Bäume nehmen jedoch sehr wenig Raum ein, weil derselbe für die Beischriften soviel als möglich frei bleiben mußte. Der Mosaizist brachte zunächst über den Frauen die Namen an; über der zur Rechten Christi, also der hervorragenderen: MARIA·|MAGDALENA·, über der andern: MARIA·|IA|CO|BI[7]. Über der ganzen Gruppe liest man: NOLITE·ME·TANGERE·

[1] Ed. Beissel Taf. 32. Straub, der eine von den Herausgebern des *Hortus deliciarum*, erwähnt S. 32 unter den nicht kopierten Miniaturen der Herrad von Landsperg den Grabbesuch der zwei Apostel, die Emmaus-Jünger, die Thomas-Szene, den reichen Fischfang, die Aussendung der Apostel und die „Erhebung Petri zum Apostelfürsten“.

[2] *Io* 20, 11.

[3] *Mt* 28, 9.

[4] Garrucci, *Storia* V, Taf. 350, 4.

[5] *Io* 19, 41.

[6] Ed. Gravina Taf. 20 A; Alinari Nr 33 287.

[7] Auf Herrads Miniatur (ed. Straub und Keller Taf. XXXIX) heißen die beiden Frauen *Maria Salome* und *Maria Iacobi*.

NONDVM · ENIM · | ASCENDI · AD · PATREM · MEVM, *Rührt mich nicht an; denn ich bin noch nicht hinaufgefahren zu meinem Vater.* Wie man sieht, sind die Worte, die der Auferstandene bloß an Maria Magdalena richtete[1], auf beide Frauen angewendet. Christus macht einen Schritt zur Seite, um zu verhindern, daß Maria Magdalena ihn berühre; er hält in der Linken ein Kreuz mit zwei Querbalken und hat die Rechte zur Sprechgebärde ausgestreckt.

In übersichtlicher Weise hat der Miniaturist des *Rabulas-Kodex*[2] den Grabbesuch der beiden Frauen mit der Erscheinung Christi in dem breiten und niedern Felde unter der bekannten Kreuzigungsgruppe zusammengestellt. Die Mitte ist von dem Grabgebäude eingenommen, aus dessen halb geöffneter Tür Strahlen hervorbrechen und die Soldaten zu Boden werfen. Links sitzt der Engel und spricht mit den Frauen; die erste von ihnen trägt ein Salbgefäß, die zweite eine brennende Lampe. Rechts steht der Heiland und spricht mit den Frauen, welche anbetend zu seinen Füßen knien.



Fig. 425. Christus erscheint den Frauen. Ungläubiger Thomas. Salerno.

Wie wir Monumente kennen gelernt haben, welche drei Frauen vor dem Engel am Grabe zeigen, so finden wir auch einen gallischen Sarkophag, auf welchem die Erscheinung Christi vor drei Frauen vergegenwärtigt ist. Wir haben denselben schon oben erwähnt[3]. Er ist der einzige in seiner Art geblieben, weil die Darstellung auf einem Irrtum oder einer Freiheit des Künstlers beruht: kein Evangelist berichtet nämlich, daß Christus drei Frauen zusammen erschienen sei.

Eine große Seltenheit ist schließlich auch das Bild, welches den Auferstandenen vor Maria Magdalena vorführt. Wir sehen es in der Monumentalkunst Roms bloß in S. Urbano (Fig. 418, S. 886). Wie die übrigen dieses Zyklus ist es übermalt und heute wieder stark verblichen. Man erkennt nur, daß Maria kniete und Christus zwischen ihr und dem Grabgebäude stand. Die Miniatur des *Egbert-Kodex*[4], welche das gleiche Ereignis verbildlicht, zeigt außer den beiden Gestalten noch das leere, trogartige Grab mit dem Leichentuch und an den Enden zwei Engel, welche durch den Blick und den Gestus ihrer Linken an der Erscheinung teilnehmen. Maria ist tief zur Erde gebückt und hält beide Hände vor sich hin; Christus, mit einem Buch in der Linken, hat sich zu ihr gebeugt und macht mit der Rechten die Sprechgebärde. Über beiden sind die Namen geschrieben. Diese Darstellung hat eine große Verwandtschaft mit den Miniaturen von Gotha, München[5] und Bremen. In der letzteren erstreckt sich die Ähnlichkeit auch auf die Einzelheiten. Bei der ersteren sind einige kleine Unterschiede zu verzeichnen: Christus hat eine Rolle in der Hand, den Engeln fehlt der Stab, und die Bäume haben ein anderes

[1] *Io* 20, 17. [2] Garrucci, *Storia* III, Taf. 139, 1. gut auf der Kopie, die Garrucci gibt, *Storia* V, Taf. 316, 2.
[3] Le Blant, *Sarcophages d'Arles* Taf. XXIX, S. 47. Weniger [4] Ed. Kraus Taf. LVI. [5] Ed. Leidinger I Taf. 51.

Aussehen. Auf der Miniatur von Bremen liest man über dem Heiland die Worte: MARIAE FLENTI DIXIT | ME TANGERE NOLI, *Der weinenden Maria sagte er: Rühre mich nicht an!*[1]

§ 66. Gang nach Emmaus.



Fig. 426. Gang nach Emmaus. Aus Sancta Sanctorum.

Die anmutige Erzählung von dem Gang der zwei Jünger nach Emmaus, denen sich unterwegs der Heiland anschloß und die ihn dann beim Brotbrechen erkannten[2], wurde schon im Altertum in den monumentalen Bilderkreis einbezogen. Die älteste von den erhaltenen Darstellungen bietet uns das Mosaik, welches in S. Apollinare Nuovo das vorletzte Feld des Zyklus füllt[3]. Jesus hat sich den Jüngern zugesellt und schreitet zwischen ihnen einher. Er spricht, und sie haben zum Zeichen ihres Beifalls die Rechte erhoben. An seinem Äußeren fällt nichts auf; er ist bärtig und hat die üblichen Gewänder. Die Jünger sind dagegen als jüdische Männer aus dem Volke aufgefaßt. Der bartlose zur Linken Christi dürfte wohl der vom Evangelisten mit Namen erwähnte Kleophas sein[4]. Von dem bärtigen wußte der Miniaturist des *Gothaer Otto-Kodex*, daß er LVCAS hieß. Diesen Namen geben ihm auch der *Egbert-Kodex*[5] und das *Malerbuch vom Athos*[6]. Im Hintergrund erhebt sich auf einem steilen Hügel der Flecken Emmaus, das Ziel der Wanderung.

Obgleich auch das nächstälteste Beispiel, die schon oben besprochene Malerei Johannes' VII. in S. Maria Antiqua, nur den Gang nach der *Stadt Emmaus* (ciVITAS | EmmaVS)[7] darstellt, so ist doch anzunehmen, daß dem wichtigen Ereignis frühzeitig außer dem beschriebenen noch zwei andere Bilder gewidmet wurden: wie die beiden Jünger den Heiland am Brotbrechen erkannten und wie sie die übrigen Jünger davon benachrichtigten.



Fig. 427. Emmaus-Jünger erkennen den Herrn. Aus Sancta Sanctorum.

Alle drei Szenen sieht man auf dem silbernen Behälter Paschals I. Die erste Darstellung zeigt die drei Wanderer unterwegs (Fig. 426). Sie sind gleich gekleidet, Kleophas und sein Begleiter demnach als Apostel behandelt. Christus macht, wie immer in dieser Szene, die Gebärde des Sprechens. Das Brotbrechen in der zweiten Darstellung erfolgt an einem halbkreisförmigen Tisch, auf welchem ein mit acht Einschnitten versehenes Brot liegt (Fig. 427). Die Jünger sitzen beiderseits auf Faltstühlen; der bartlose hat sich tief gebückt und empfängt in die verhüllten Hände das Stück Brot, welches ihm Christus mit der Rechten

[1] Die Inschrift der Miniatur von Gotha bei Beissel, *Handschrift des Kaisers Otto* 28.

[2] *Lk* 24, 13 ff.

[3] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 252, 2; Ricci, *Ravenna* 81.

[4] *Lk* 24, 18.

[5] Ed. Kraus Taf. LIII. Hier sind aber beide Jünger bartlos.

[6] Ed. Didron 202; ed. Schäfer 210.

[7] Siehe oben S. 673, Taf. 153.

reicht; der bärtige hat sich ebenfalls die Hände aus Ehrfurcht verhüllt, um der heiligen Gabe eine würdige Unterlage zu bieten. Obgleich diese Vorkehrungen sich von dem oben (S. 850f) beschriebenen Ritus unterscheiden, so zeigen sie doch, daß der Besteller des Behälters unter dem Brotbrechen die Kommunion verstand. Als die Jünger Christus am Brotbrechen erkannten, war ihnen alle Müdigkeit von der zweistündigen Wanderung vergangen. „Und sie machten sich in der nämlichen Stunde auf, und gingen nach Jerusalem zurück, und fanden die Elf, und die mit ihnen waren, versammelt."[1] Diesen Augenblick schildert das dritte Bild (Fig. 428). Die zwei Jünger kommen in Eile heran und haben beide die Rechte zum Sprechgestus erhoben: sie erzählen natürlich ihre Begegnung mit dem Auferstandenen. Petrus hört zu, diesmal aber nicht ungläubig, wie bei den Frauen, sondern mit großer Spannung; denn auch er hat inzwischen den Herrn gesehen. Der Silberschmied gab ihm, man weiß nicht recht warum, verhüllte Hände.

Der Zyklus von S. Angelo enthält wie die beiden ältesten Monumente nur die erste Szene. Christus ist sonderbarerweise als Wandersmann in kurzer, hochgeschürzter Tunika, einem vorn herunterhängenden Mantel und mit der Reisetasche abgebildet. Die Jünger haben die übliche Gewandung. Beide sind bärtig, einer greisenhaft.



Fig. 428. Emmaus-Jünger verkünden die Erscheinung des Herrn. Aus Sancta Sanctorum.

In S. Giovanni waren die drei Szenen abgebildet. Von allen hat sich bloß die obere Hälfte gerettet. Die erste ist am besten erhalten. Sie zeigt die Wanderer noch weit von ihrem Ziel; statt des Stadtbildes sieht man im Hintergrunde drei Hügel. Der Heiland hat ein ernstes, fast bekümmertes Gesicht; er wendet sich mit der Sprechgebärde zu Lukas, einem bärtigen, etwas kahlköpfigen Greis, der den gleichen Gestus wie er macht, während der jugendliche Kleophas mit Begeisterung dem Gespräche folgt und die Rechte erhoben hat. In der Linken hält Christus eine Schriftrolle. Die Brotbrechung war ähnlich wie auf dem Silberetui dargestellt. Daher könnte das kunstlose Relief für eine Wiederherstellung unserer Malerei wertvolle Dienste leisten. In der Anordnung der Figuren gleicht diese auch den Miniaturen des *Otto-* und des *Egbert-Kodex*. Beide unterscheiden sich von ihr jedoch in der Art, wie die Örtlichkeit behandelt ist: auf den Miniaturen füllt das Innere des CASTELLVM EMMAVS ganz der Tisch mit den drei Speisenden aus, auf der Malerei ist dagegen bloß etwas Architektur im Hintergrund als Andeutung des Hauses zu sehen, in welchem die drei eingekehrt sind. Die dritte und letzte Szene zeigt die beiden Jünger vor dem Apostelkollegium, das durch vier in einer Säulenhalle sitzende Apostel repräsentiert ist. Die Mitteilung macht, noch im Gehen begriffen, Lukas; er stützt sich dabei auf einen Stock, den er auf dem Wege nach Emmaus nicht hatte. Sein Gefährte hört aufmerksam zu und begleitet die Erzählung spontan mit dem Gestus der Hände.

[1] *Lk* 24, 33.

Der Mosaizist von Monreale fügte zu den drei noch eine vierte Szene hinzu[1]: wie die Jünger, nachdem der Meister ihren Blicken entschwunden war, allein am Tische sitzen und ihrer Freude über die Erscheinung des Herrn in Worten Luft machen. NONNE · COR · NOSTRVM · ARDENS · ERAT · IN · NOBIS · DE IESV ·, *Brannte nicht unser Herz in uns für Jesus?*[2] ist hier über den Jüngern geschrieben. Über der ersten Szene liest man die Worte, die der Heiland sprach, als er sich den Jüngern anschloß: QVI · SVNT · HI · SERMONES · QVOS | CONFERTIS · AD · INVICEM · AM | BVLANTES ET ESTIS TRISTES, *Was sind das für Reden, die ihr miteinander auf dem Wege wechselt, und warum seid ihr traurig?*[3] Lukas hat die Rechte erhoben und schaut dem Herrn ins Gesicht, wohl um ihn einzuladen, mit ihnen einzukehren; denn sie sind in dem Kastell, dem Ziel ihrer Wanderung, angelangt. Christus ist mit einem blauen Philosophenmantel bekleidet, hat eine Reisetasche und einen Stock, den er auf der linken Schulter trägt. Der einfache Nimbus ist sicher einer Restaurierung zuzuschreiben. Für die Mahlszene wählte der Künstler den Moment der Segnung des Brotes[4]: der Herr ergreift mit der Linken das Brot und hat die Rechte zum Sprechgestus erhoben. Dies deckt sich mit der Vorschrift des *Malerbuches:* „Ein Haus und in demselben ein Tisch mit Speisen. Und Lukas und Kleophas sitzen an demselben, und zwischen ihnen sitzt Christus, und hält das Brot und segnet es." Den Inhalt der Szene faßte der Mosaizist in die Worte: COGNOVERVNT EVM · IN · FRACTIONE · PANIS ·, *Sie erkannten ihn am Brotbrechen.* In der langen Überschrift der vierten Szene ist umständlich erzählt, daß die beiden Jünger nach Jerusalem zurückkehrten, dort die Elf versammelt fanden, und diese ihnen gleich erzählten, daß der Herr dem Simon erschienen sei. Die Gestalten sind sehr bewegt. Sonst bietet die Komposition nichts Besonderes dar. Als Hintergrund ist hier das Haus, in den drei ersten Szenen das von Türmen flankierte Bild des Kastells Emmaus angebracht.

Die Tatsache, daß in dem *Malerbuch* nur die Szene der Brotbrechung vorgeschrieben ist, steht mit der Seltenheit der Darstellungen der wandernden Emmaus-Jünger in der orientalischen Kunst in vollem Einklang. Sie läßt es, wenn nicht wahrscheinlich, so doch möglich erscheinen, daß auf dem Altarvorsatz von Salerno gleichfalls nur die Brotbrechung abgebildet war. Diese ist wenigstens die einzige noch erhaltene Szene, befindet sich aber nicht in Salerno, sondern in Berlin, wohin sie im Jahre 1844 über Neapel gelangte[5]. Wahrscheinlich gehört sie zu der Platte mit der Erscheinung Christi vor den Elfen, die jetzt in der Sakristei der Kathedrale von Salerno aufbewahrt wird. Das Berliner Relief ist sehr minderwertig. Die hinter dem Tische sitzenden Jünger sind im Verhältnis zu Christus, der auf dem Ehrenplatz das Brot bricht, viel zu klein und nehmen an der Handlung weder durch Blick noch durch Handgebärden teil. Infolgedessen fehlt jede Einheit. Die Gestalt Christi für sich betrachtet ist dagegen gut gelungen.

[1] Ed. Gravina Taf. 20 B, wo alle vier Szenen vereinigt sind. Alinari Nr 33 290 (erste), 33 288 (letzte Szene).

[2] *Lk* 24, 32.

[3] Ebd. 24, 17.

[4] Ebd. 24, 30.

[5] *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. Die Elfenbeinbildwerke,* Taf. 23, 69.

§ 67. Christus erscheint den Aposteln.

Schon die Sepulkralkunst hat sich die Szene angeeignet, in welcher Christus nach seiner Auferstehung den Aposteln erscheint. Auf dem gallischen Sarkophag mit den christologischen Darstellungen folgt sie auf die Erscheinung Christi vor den heiligen Frauen und ist heute fast bis zur Unkenntlichkeit zerstört. Nur mit Hilfe der Beschreibung, die Peiresc davon hinterlassen hat, kann man ihren Inhalt erkennen: „Christus post resurrectionem inter discipulos."[1] Über die Einzelheiten läßt sich nichts sagen. Aus der Größe des Raums kann man nur entnehmen, daß Christus zwischen sechs Aposteln stand.



Fig. 429. Erscheinung des Auferstandenen bei den Aposteln. Himmelfahrt. Hortus deliciarum.

In diesen Kreis von Darstellungen sind wohl auch die Sarkophagreliefs zu rechnen, auf denen Christus als Lehrer der Apostel abgebildet ist; denn in der Erscheinung, von der das Evangelium des hl. Lukas berichtet[2], „erschloß er ihnen den Sinn, daß sie die Schrift verstünden". Die Komposition ist jedoch halb ideal; unter den Aposteln befindet sich auch Paulus. Trotzdem ziehen wir sie hier heran, weil die altchristlichen Künstler sich über solche Anachronismen leicht hinwegsetzten.

Von einer seltenen Darstellung der Erscheinung Christi, welche im *Hortus deliciarum*[3] gemalt war, bringt Fig. 429 eine Kopie. Herrad hielt sich hier an den Bericht des Evangelisten Markus, dem zufolge der Herr „den Elfen, als sie zu Tische saßen, erschien und ihren Unglauben und ihre Herzenshärtigkeit rügte, daß sie denen, die ihn schon auferstanden gesehen, nicht geglaubt hätten"[4]. Das Bild stellt ein Mahl dar, bei welchem der Heiland den Ehrensitz, Petrus den zweiten und Johannes den dritten Platz einnimmt. Seine Ähnlichkeit mit den Darstellungen des letzten

[1] Le Blant, *Sarcophages d'Arles* 46.
[2] *Lk* 24, 36 ff.
[3] Ed. Straub und Keller Taf. XL.
[4] *Mk* 16, 14.

Abendmahls ergab sich von selbst; es erinnert namentlich an die von S. Angelo (Fig. 393, S. 847). Unter den auf dem Tische liegenden Eßgeräten erscheint zum erstenmal eine Gabel.



Fig. 430. Christus tadelt den Thomas. Aus Sancta Sanctorum.

Der hl. Johannes, dessen Evangelium für die Szenen nach der Auferstehung von den Künstlern besonders stark benutzt wurde, hält zwei verschiedene Erscheinungen Christi auseinander. Das erste Mal stand der Herr inmitten der Apostel, als sie sich bei verschlossenen Türen in Abwesenheit des hl. Thomas versammelt hatten. Er zeigte ihnen seine Wundmale, um sie von seiner wirklichen Gegenwart zu überzeugen, übertrug ihnen seine vom himmlischen Vater erhaltene Sendung und gab ihnen den Heiligen Geist zur Nachlassung der Sünden. Bei der zweiten Erscheinung war auch Thomas zugegen und legte sein bündiges Bekenntnis von der Gottheit Christi ab.

Diese beiden Erscheinungen sind auf den Monumenten deutlich unterschieden. Wir fanden sie in dem liberianischen Zyklus der Basilika des Apostelfürsten (Fig. 122, S. 381) und auf den Malereien Johannes' VII. in S. Maria Antiqua (Taf. 153), wo sie durch den reichen Fischfang voneinander getrennt sind. Die zweite namentlich, welche die wichtigere ist, drang sowohl in die Sarkophagskulptur als auch frühzeitig in die Kleinkunst ein. Wir erwähnen den Sarkophag der Kirche S. Celso in Mailand, das Londoner Passionstäfelchen und den Mailänder Buchdeckel[1]. Alle drei Monumente bieten natürlich nur einen Auszug aus der für die große Kunst entworfenen Komposition. Christus hat den Arm erhoben, um die Seitenwunde zu zeigen, und Thomas, etwas nach vorn gebeugt, nähert den Finger der Wunde oder legt ihn hinein. Auf dem Passionstäfelchen sind außer Thomas drei[2], auf dem Buchdeckel und dem Sarkophag nur ein Apostel anwesend. Die Szene war trotzdem leicht verständlich. Dies läßt sich von dem Relief des Silberbehälters Paschals I. (Fig. 430) nicht sagen. Hier kann man nur aus dem Umstand, daß ein bartloser Apostel, nicht Petrus, den Aposteln voransteht, sowie aus den verschlossenen Türen bestimmen, daß Christus den hl. Thomas wegen seiner Schwergläubigkeit tadelt. Nachdem dies festgestellt ist, darf man einen Schritt weiter gehen und auf einem andern Relief des nämlichen Behälters (Fig. 431) die Erscheinung Christi vor dem unvollständigen Apostelkollegium erkennen. Hier sieht man wie sonst immer Petrus an der Spitze der Apostel. Das dritte Relief



Fig. 431. Christus erscheint den Aposteln. Aus Sancta Sanctorum.

[1] Garrucci, *Storia* V, Taf. 315, 5; VI, Taff. 446, 4; 450.

[2] Auf den Miniaturen des *Heinrich-* und des *Egbert-Kodex* (ed. Kraus Taf. LVII) ist das Apostelkollegium (APOSTOLI) ebenfalls durch drei, auf der des *Aachener Otto-Kodex* (ed. Beissel Taf. 33) durch vier und auf der von *Gotha* durch zwei Apostel vertreten.



Fig. 432. Christus vor der Auffahrt. Aus Sancta Sanctorum.

endlich (Fig. 432) veranschaulicht den Moment, wie der Heiland unmittelbar vor seinem Abschied die Apostel hinausführt, um dann in den Himmel zu fahren[1]. Er weist mit der gesenkten Linken auf die offene Tür hin und mit der erhobenen Rechten scheint er sie aufzufordern, ihm zu folgen. „Er führte sie aber nach Bethanien hinaus; da hob er seine Hände auf und segnete sie." Dieser Moment, der auf dem Relief von Salerno (Fig. 433) abgebildet ist, war sein letzter; denn „während er sie segnete, schied er von ihnen und fuhr auf in den Himmel"[2].

Die älteste Darstellung der Bekehrung des hl. Thomas im Beisein sämtlicher Apostel liefert uns der Zyklus von S. Apollinare Nuovo (Taf. 100, 1). Christus hat den linken Arm erhoben und weist mit der rechten Hand auf die Wunde hin[3]. Thomas macht eine tiefe Kniebeugung, hat den Blick zu Boden gesenkt und die Hände aus Ehrfurcht verhüllt. Durch diesen Akt der Anbetung ist seine Anerkennung der Gottheit Christi ausgedrückt, die er in die Worte: „Mein Herr und mein Gott!" kleidete[4]. Außer ihm sind noch zehn Apostel anwesend, von denen vier ihre Rechte ausstrecken. Im Hintergrund brachte der Künstler die verschlossenen Türen an. Das Mosaik berührt sich also in zwei Punkten mit dem Silberrelief: in der verschlossenen Tür und in der Wiedergabe des Apostels. Hieraus muß man folgern, daß im Altertum zwei Kompositionstypen aufkamen: der eine zeigt den Apostel, wie er Christi Aufforderung ausführt und seinen Finger in die Seitenwunde legt; auf den Monumenten des andern Typus hat der Apostel die Hände verhüllt. Da diese Gebärde zu wenig bestimmt war, so scheint der zweite Typus seit dem Mittelalter außer Brauch gekommen zu sein.



Fig. 433. Christus segnet die Apostel vor der Auffahrt. Herabkunft des Heiligen Geistes. Salerno.

Die Monumentalkunst hat uns aus der späteren Zeit drei Beispiele gerettet: das Mosaik von Monreale[5] sowie die Malereien von S. Angelo und S. Giovanni. Das erstere allein ist vollständig erhalten. Es erinnert insofern an das ravennatische Mosaik, als Christus und die Apostel in Vollgestalt gegeben sind und das Haus mit der verschlossenen Tür den Hintergrund bildet, während auf den Malereien das Gebäude im Vorderplan erscheint und die untere Hälfte der Personen verdeckt. Da beide schlecht erhalten sind, so verweisen wir zunächst noch auf das intakte Relief von Salerno (Fig. 425,

[1] *Lk* 24, 50. [2] Ebd. 24, 51.

[3] Garruccis Kopie (*Storia* IV, Taf. 252, 1) ist unbrauchbar; eine getreue mit richtiger Erklärung gab Ricci, *Ravenna* 81. Vgl. auch dessen *Guida di Ravenna* 65, wo die Szene gleichfalls richtig als „l'incredulità di S. Tommaso" gedeutet ist.

[4] *Io* 20, 28. [5] Ed. Gravina Taf. 20 A; Alinari Nr 33 287.

S. 902), welches die Komposition in einer fast völlig gleichen Weise bringt. Das Haus besteht in einer Wand, die nach oben in einen mit Akanthusblättern verzierten Fries endigt und zwischen zwei Fenstern eine mit einem mächtigen Riegel verschlossene Tür hat. Über der Wand ragen Christus und die Apostel hervor; jener hat den rechten Arm erhoben und läßt Thomas den Finger in die Seitenwunde legen; diese schauen mit großer Aufmerksamkeit zu. Von dem Relief unterscheidet sich die Malerei von S. Angelo nur durch das Fehlen der beiden Fenster und die Art des Mauerwerks; die von S. Giovanni dadurch, daß Christus sehr zweckmäßig den Philosophenmantel anhat und über der Versammlung ein Giebeldach gespannt ist, so daß man eine gedeckte Veranda vor sich zu haben glaubt. Die Ergänzung des letzteren Bildes nach unten kann mit Hilfe des Reliefs und des Freskos von S. Angelo in der Hauptsache ebenso leicht als sicher vorgenommen werden; man braucht nur die Wand nach unten zu verlängern und in die Mitte die verschlossene Tür zu setzen. Ob die Wand Quadern zeigte, wie auf dem Fresko von S. Angelo, oder ob sie Netzwerk aufwies und zwei Fenster hatte, wie auf dem Relief, entzieht sich der Feststellung.

§ 68. Reicher Fischfang.

Der reiche Fischfang ist uns zum erstenmal auf den Mosaiken des Baptisteriums von Neapel begegnet (Taf. 31)[1]. Ein weiteres Beispiel bietet der Zyklus Johannes' VII. in S. Maria Antiqua (Taf. 153). Beide Darstellungen sind schlecht erhalten; soviel man an dem Fresko sehen kann, waren sie einfacher als die mittelalterlichen, da sie nur das Schiff mit den fischenden Aposteln und den am Ufer stehenden Heiland enthielten, während auf den späteren der schwimmende Apostelfürst dazukam. Durch diesen Zuwachs hat die Komposition nicht bloß nichts gewonnen, sondern viel von der alten Schärfe eingebüßt; denn man lief jetzt Gefahr, sie mit der Rettung Petri aus den Fluten zu verwechseln. Dieser Nachteil ist auf der Miniatur des *Egbert-Kodex*[2] dadurch vermieden, daß „Petrus das Netz ... ans Land zieht"[3].

Die wichtigste, weil unversehrte, dieser späteren Darstellungen bietet wieder der Altarvorsatz von Salerno (Fig. 423, S. 900). Man sieht eine Barke mit drei Aposteln, welche das mit Fischen gefüllte Netz über dem Wasser halten. Petrus bewegt sich schwimmend zu Christus hin und hält mit der Linken ein am Netz befestigtes Seil. Christus erteilt vom Ufer aus seine Befehle. Ebenso ist die Komposition auf dem Mosaik von Monreale[4] sowie auf der Malerei von S. Angelo. Ein Unterschied besteht nur in der Zahl und der Gewandung der Fischer: der Mosaizist hat zwei, der Maler sechs mit der Tunika bekleidete Apostel dargestellt, wogegen die drei des Reliefs zum Teil völlig unbekleidet zu sein scheinen. Das Relief hat also wieder eine besondere Ähnlichkeit mit dem, was von der Darstellung des Fischfangs in S. Giovanni übrig ist: ein Segelboot mit zwei Insassen, von denen der nackte

[1] Siehe oben S. 215 ff, Fig. 68. [2] Ed. Kraus Taf. LV. [3] *Io* 21, 11. [4] Ed. Gravina Taf. 20 C; Alinari Nr 33290.

mit dem Heraufziehen des Netzes beschäftigt war und der mit dem umgeworfenen Tuch am Steuerruder saß. Demnach haben wir weiter rechts den Apostelfürsten zu ergänzen, der zu dem am Ufer stehenden Heiland hin schwamm. Von diesem hat sich bloß der nimbierte Kopf erhalten. Daß der Maler auch den Fisch mit dem Kohlenfeuer abgebildet habe, wie der Miniaturist des *Egbert-Kodex*, ist wohl nicht anzunehmen.

§ 69. Himmelfahrt Christi.

Für die Himmelfahrt Christi kamen im Altertum zwei grundverschiedene Darstellungsarten auf. Diejenigen Künstler, die das zweite Evangelium benutzten, schilderten den Heiland, wie er auf einen Berg steigend die aus den Wolken ragende Hand Gott Vaters mit der Rechten ergreift und so in den Himmel aufgenommen wird: ἀνελήμφθη εἰς τὸν οὐρανόν[1]. Bei der zweiten Darstellungsart liegt der Bericht des hl. Lukas in seinem Evangelium[2] und mehr noch in der Apostelgeschichte[3] zu Grunde. In der letzteren wird erzählt, daß Jesus nach seinen letzten an die Apostel gerichteten Ermahnungen „vor ihren Augen aufgehoben ward, und eine Wolke ihn ihren Blicken entzog". Wie bei der Steinigung des Moses[4], so dachte man sich die „Wolke" natürlich auch hier als eine lichte Wolke, als Lichtschein, kurz, als Nimbus; in diesen stellte man die Gestalt des Herrn hinein und brachte sie in einer gewissen Höhe an. Von den Zuschauern werden in der Heiligen Schrift nur die Apostel erwähnt, weil sie die „Zeugen" Christi „bis an die Grenzen der Erde" sein sollten. Ihre Haltung ergab sich von selbst: sie „schauten" ihrem Meister „nach, wie er in den Himmel fuhr"[5]. Die Künstler führten jedoch nicht die Apostel allein vor. Unmöglich durfte Maria, die doch ihrem Sohne am nächsten stand, übergangen werden. Sie wurde denn auch wirklich als Hauptperson betrachtet und erhielt den Platz in der Mitte der Apostel. Die Evangelisten sodann, welche die Taten Jesu in ihren Büchern erzählten, das „Zeugnis" also für ewige Zeiten schriftlich festlegten, konnten gleichfalls nicht gut fehlen. Sie wurden in ihren Symbolen als beflügelte Wesen überaus passend um den in die Höhe schwebenden Heiland gruppiert. Die Komposition umfaßte demnach zwei Teile: einen schmäleren oberen, dem ein entsprechend breiterer als Basis diente. Sie dürfte gleich eine große Verbreitung gefunden haben; denn auf dem Relief der Sabina-Tür, dem ältesten bis jetzt bekannten Beispiel, das unserer Untersuchung zu Grunde liegt, erscheint sie ja schon im Auszug (Fig. 12, S. 56).

Der erste Typus wurde namentlich von der Kleinkunst bevorzugt. Er ist sehr einfach: Christus besteigt eine Anhöhe allein oder in Gegenwart von zwei oder mehreren Aposteln[6]. Auf späteren Darstellungen, wie der Miniatur der *Bibel von S. Paul*[7] und dem Apsismosaik der Kathedrale von Ravenna, ist das ganze Apostelkollegium mit der Mutter Gottes

[1] *Mk* 16, 19.
[2] *Lk* 24, 50 f.
[3] *Apg* 1, 9 ff.
[4] Siehe oben S. 461, für die musivische Darstellung Taf. 21.
[5] *Apg* 1, 10.
[6] Vgl. Fig. 421, S. 897; Le Blant, *Sarcophages d'Arles* Taf. XXIX, S. 48; derselbe, *Sarcophages chrétiens de la Gaule* Taf. XVI, 4, S. 67; Garrucci, *Storia* V, Taf. 316, 2; VI, Taf. 459, 4.
[7] D'Agincourt, *Storia dell'arte* VI, Taf. XLIII. In dem Photographienkatalog des italienischen Unterrichtsministeriums Serie A Nr 22.

anwesend. Das ravennatische Mosaik abgerechnet, läßt sich aus der Monumentalkunst nur die Malerei Johannes' VII. in S. Maria Antiqua (Taf. 153) anführen, auf welcher aus den geringen Resten und dem Platz des Bildes der einfachere Typus mit einiger Wahrscheinlichkeit angenommen werden kann.

Der zweite ist besonders der monumentalen Kunst eigen. Daher durften wir oben (S. 204 f) behaupten, daß er schon für den konstantinischen Zyklus entworfen und dadurch für die gesamte Kunst maßgebend wurde. Aus den Andeutungen des Choricius zu schließen, sah man ihn auch in der Sergiuskirche von Gaza; denn Christus „fuhr zu seinem himmlischen Sitz in Begleitung des Engelchores, die Aussprüche der alten Propheten in Erfüllung bringend, deren Gestalten sich in der mittleren Zone der Kuppel bewegten". Wenn die Himmelfahrt, wie es scheint, die Mitte der Kuppel, also den höchsten Punkt der Kirche, füllte, so hätte sie keinen besseren Platz bekommen können[1].



Fig. 434. Christi Himmelfahrt. Salerno.

Die Malerei von S. Clemente, eine der wichtigsten Darstellungen dieser Himmelfahrt, fand schon oben (S. 528 ff) eingehende Würdigung; sie repräsentiert das Durchschnittsbild. Auf dem Mosaik von Monreale[2] ist die Gruppe nicht zu ihren Gunsten um zwei Engel vermehrt, die sich unter die schauenden Apostel gemischt haben. Wegen Mangel an Raum ist der in dem Nimbus sitzende Heiland wenigstens um die Hälfte kleiner als die Apostel und wird nur von zwei Engeln emporgetragen. Dieser Größenunterschied fällt nicht unangenehm auf; man hat den Eindruck, als sei der Heiland auf seiner Fahrt schon in weiter Ferne angelangt. Auf dem Elfenbein von Salerno (Fig. 434) ist die untere Hälfte sehr gleichförmig und die Gestalt der Mutter Gottes ganz verrenkt. Der unter der Mandorla sich ausbreitende Weinstock mit den Trauben ist vielleicht nur ornamental; sollte er eine symbolische Bedeutung haben, so dürfte er auf das von Christus kurz vor der Himmelfahrt gemachte Versprechen betreffs des „erneuerten Weinstocks" anspielen[3].

Eine interessante Vermischung beider Typen bietet die Miniatur des *Egbert-Kodex*[4]. Christus steht mit dem geschulterten Kreuz in der Mandorla und hat sich bereits den himmlischen Regionen genähert; denn er streckt, nach rechts gewendet, seine rechte Hand der Hand Gottes hin, welche aus einer kleinen Wolke herausragt. Unterhalb sind auf der

[1] In der Sophienkirche von Salonik (Charles Diehl, *Manuel d'art byzantin* 489) und in S. Marco zu Venedig nimmt die musivische Darstellung der Himmelfahrt eine ganze Kuppel ein; es fehlen jedoch die von Choricius erwähnten Prophetengestalten.

[2] Ed. Gravina Taf. 20 C; Alinari Nr 33289.

[3] *Mt* 26, 29.

[4] Ed. Kraus Taf. LIX.

Bergspitze zu beiden Seiten die Apostel (APOSTOLI) mit Petrus (PETRVS) und Maria (SCA MARIA) und in der Mitte die beiden Engel (DVO VIRI)[1] aufgestellt, welche die eine Hand zu dem scheidenden Heiland emporhalten, mit der andern aber den Sprechgestus machen. Maria und die Apostel nehmen von ihnen keine Notiz; sie haben die Augen und zum Teil auch die Hände auf Christus gerichtet[2]. Diese Engel sind uns zuerst auf der Miniatur des *Rabulas-Kodex* und dann auch auf derjenigen der *Bibel von S. Paul* begegnet[3]. Wir sehen sie ferner auf der Miniatur des *Hortus deliciarum* (Fig. 429, S. 906)[4], auf welcher die Mutter des Herrn eine besondere Fußbank hat und dieser die Himmelfahrt von einem Berg aus unternimmt, dessen Spitze von der Mandorla eingeschlossen ist. Zwei Engel tragen den Nimbus, zwei begleiten ihn, mit der gewohnten Gebärde den Auffahrenden verehrend, der mit der herabgelassenen Rechten den Sprechgestus macht und in der Linken die Siegesfahne hält. Letztere war durch die beigeschriebenen Worte *crux et vexillum est victoriae signum*[5] ausdrücklich als solche bezeichnet. Die bei den Zuschauern stehenden Engel finden sich ferner auf den Miniaturen der *Handschriften von Gotha* und *Bremen*, welche mit derjenigen des *Egbert-Kodex* in der unteren Partie verwandt, in der Auffassung Christi aber insofern verschieden sind, als die Mandorla fehlt. Sie gehen also auf die gleiche Vorlage wie die der Bibel von S. Paul zurück. Auf der Miniatur von Gotha steht der Heiland auf einem Berg, hat die Arme nach Art der Oranten ausgebreitet und schaut zu dem als Segment gebildeten Himmel empor. Hätte der Künstler die Gestalt Christi auf derselben Höhe gemalt, aber den Berg ausgelassen, so hätte er das Schweben derselben sehr gut zum Ausdruck gebracht. Durch den Berg wurde die Wirkung jedoch sehr beeinträchtigt. Völlig unklar ist darin die Miniatur von Bremen. Auf dieser steckt die Spitze des Berges im Firmament, da er mit Sternen besät ist. Christus hat die Rechte ausgestreckt, um von der Hand des himmlischen Vaters, die aus dem Segment herausragt, erfaßt zu werden; diese macht aber den ganz unangebrachten Gestus des Sprechens. Die Miniatur von Brüssel endlich nähert sich bedeutend derjenigen von Gotha; es fehlt nur das Engelpaar und Christus beginnt das Schweben zum Himmel von einem höheren Berge aus. Zur Erklärung der Szene benutzte der Künstler, wie der Miniaturist der Bibel von S. Paul, Worte des Heidenapostels: ASCENDENS XPS IN ALTVM CAPTI|VAM DVXIT CAPTIVITATEM[6], *Christus ist aufgestiegen in die Höhe und hat gefangen geführt die Gefangenschaft*[7].

Von der Himmelfahrt, die auf der Säule von S. Marco gemeißelt ist, haben wir oben (S. 530) die Inschrift angeführt, welche das Staunen der Apostel über das Wunder ausdrückt.

[1] *Apg* 1, 10.

[2] Auf der Miniatur des *Perikopenbuchs Kaiser Heinrichs II.* (ed. Leidinger V Taf. 23) wird Christus von einer Wolke emporgetragen. Die untere Partie zeigt eine große Ähnlichkeit mit der Miniatur des *Egbert-Kodex*.

[3] Siehe oben S. 530. Andere Miniaturen mit Engeln finden sich bei Pokrowski, *Evangelien* 431 ff.

[4] Ed. Straub und Keller Taf. XL.

[5] A. a. O. S. 32.

[6] *Eph* 4, 8. Auf der Miniatur von S. Paul steht nur der erste Absatz, der auch vollständig genügt: ASCENDIT XPS IN ALTVM.

[7] Die Inschriften der Miniaturen von Gotha und Bremen bei Beissel, *Handschrift des Kaisers Otto* 28 34.

Das Sonderbare ist, daß dem Wunder auch Paulus, als Gegenstück des Apostelfürsten, beiwohnt. Beide schauen in die Höhe, was auf eine Vorlage hinweist, auf der Christus über den Aposteln schwebte. Der von zwei Engeln getragene große Nimbus reicht dem Heiland nur bis zu den Schultern; die Nische mit dem muschelförmigen Abschluß erlaubte eine weitere Verlängerung nach oben nicht. Die sechs Apostel sind sämtlich bärtig; drei tragen je ein Buch, einer eine Rolle und einer, wohl Andreas, das Stabkreuz zur Andeutung seines Martyriums; der sechste endlich wies mit der jetzt abgebrochenen Hand nach der Mitte hin. Christus hat ein jugendlich schönes, von reichem und gelocktem Haar umrahmtes Gesicht. Er unterscheidet sich ganz und gar von dem Relief der letzten Reihe der Säule (Fig. 435)[1], das ihn *in der himmlischen Glorie sitzend im Beisein der Engelchöre* zeigt († IESVS SEDET IN GLORIA CELESTI ADSTANTIBVS ORDINIBVS ANGELORVM). Hier hat Christus fast einen barbarischen Typus mit langem Bart und langem, strähnigem Haar. Er sitzt auf einem Thron mit Fußbank und Rücklehne, hält in der Linken ein geschlossenes Buch, auf das er die zum Redegestus gestreckten Finger der Rechten gelegt hat. Die *Engelchöre* bestehen aus zwei Seraphim und sechs andern Engeln, welche die gewohnte Haltung einnehmen.



Fig. 435. Christus in der Glorie. S. Marco.

§ 70. Herabkunft des Heiligen Geistes.

Kurz vor seiner Himmelfahrt befahl Christus den Aposteln, „von Jerusalem nicht wegzugehen, sondern zu warten auf die Verheißung des Vaters", um „die Kraft des Heiligen Geistes zu empfangen". Die Apostel „beharrten einmütig im Gebete samt den Frauen und Maria, der Mutter Jesu, und samt seinen Brüdern"[2]. Sie versammelten sich nach der Tradition in dem Saal, in welchem das letzte Abendmahl gehalten und Matthias an Judas' Stelle zum Apostel gewählt wurde. Am Pfingsttag „kam plötzlich vom Himmel ein Brausen ... und erfüllte das ganze Haus, wo sie saßen. Und es erschienen ihnen zerteilte Zungen, wie Feuer, und es ließ sich auf einen jeden von ihnen nieder. Und alle wurden erfüllt vom Heiligen Geiste" usf[3].

Die älteste Darstellung, welche dieses Ereignis veranschaulicht, ist gegenwärtig die Miniatur des *Rabulas-Kodex*[4]. Sie zeigt als beteiligte Persönlichkeiten die in zwei Reihen auf einem blumigen Boden vorgeführten Apostel mit der Mutter Gottes in der Mitte. Über

[1] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 498, 1; Venturi, *Storia* I 284 ff.
[2] *Apg* 1, 4 8 14.
[3] *Apg* 2, 2—4.
[4] Garrucci, *Storia* III, Taf. 140, 1.

den nimbierten Köpfen erscheint je ein Feuerbüschel und in der Höhe kommt die Taube herabgeflogen und entsendet Strahlen auf Maria. Als Örtlichkeit dachte sich der Miniaturist eine Art Apsis, deren Vorderwand er mit Bäumen schmückte.

Die Taube mit den Strahlen ist in dem heiligen Text nicht erwähnt; sie entstammt dem Formenschatz der altchristlichen Kunst Roms. Eine ähnliche sahen wir auf dem konstantinischen Apsismosaik der Salvatorkirche und auf der Grabmalerei von S. Pietro e Marcellino[1]. Es ist jedoch sehr fraglich, ob sie in der ersten Komposition des *Pfingstfestes*, wie die alte Kunstsprache die Darstellung nennt, abgebildet war; die übrigen sind nämlich meistens einfacher. Der Schnitzer des Elfenbeins von Salerno z. B. ließ sowohl die Taube als auch die Mutter Gottes aus und begnügte sich mit den Aposteln, über deren Köpfen er je eine züngelnde Flamme anbrachte (Fig. 433, S. 908). Hier könnte man indes die Genügsamkeit auf den Raummangel zurückführen. Daher verweisen wir noch auf das Mosaik von Monreale[2], wo selbst die Feuerzungen unterdrückt und durch Strahlen ersetzt sind, welche von dem Himmelssegment ausgehen und im Bogen sich zu den Köpfen der Apostel hinziehen. Auch dieses Bild war trotz des Fehlens der Zungen leicht verständlich; denn die Mitteilung des Heiligen Geistes wurde schon auf Darstellungen der Taufe Christi durch Strahlen ausgedrückt. Es fällt bei dem Mosaik auf, daß man die Gestalt der Mutter Gottes ausgelassen hat, obwohl sie in der Heiligen Schrift ausdrücklich genannt ist[3]. Da sie auch sonst gewöhnlich fehlt[4], so darf diese Vereinfachung wohl schon für die altchristliche Zeit vorausgesetzt werden. Der Grund liegt vielleicht darin, daß man bei den Pfingstbildern hauptsächlich an die Verkündigung des Evangeliums dachte, daher sich mit den Glaubensboten begnügte.

Neben der einfachen gab es eine reichere Komposition, welche außer der Taube mit den Strahlen noch andere Symbole aufnahm, die in dem biblischen Text nicht erwähnt sind. Sie ist durch die Miniatur des *Pariser Gregor-Kodex*[5] vertreten. Dieser merkt man deutlich den Einfluß von Darstellungen an, wie sie in der Kunst Roms seit der Zeit Konstantins für den sei es in wirklicher oder in symbolischer Gestalt thronenden Erlöser üblich waren. Wir erinnern namentlich an das Mosaik Sixtus' III., welches die in dem großen Nimbus prangenden Reichsinsignien Christi vergegenwärtigt (Taff. 70—72). Es lag nahe, für das Kreuz und den Mantel die Taube einzusetzen und der das „Wort Gottes" versinnbildenden Schriftrolle, später dem Buch, den Platz auf dem Throne zu geben. Das Mosaik von S. Matrona (Taf. 77) beweist, daß dies auch frühzeitig geschehen ist. Obgleich sich in Rom keine einzige Darstellung erhalten hat, ist doch anzunehmen, daß römische Künstler diese Pfingstkomposition geschaffen haben. Jene griechische Miniatur hat denn auch ein allzu römisches Aussehen. Sicher ist sie eine der schönsten des ganzen Kodex. Auch hier würde sich die Mutter Gottes sehr gut in der Mitte der zwölf Apostel ausgenommen haben. Zu unterst sind in zwei

[1] Siehe Fig. 59, S. 190; Fig. 60, S. 198.
[2] Ed. Gravina Taf. 20 C; Alinari Nr 33288.
[3] *Apg* 1, 14.
[4] Vgl. Pokrowski, *Evangelien* 449 451 ff; Buberl, *Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnenberg in Salzburg*, a. a. O. 26 (Sep.-Abdruck).
[5] Omont Taf. XLIV.

beiderseits aufgestellten Gruppen die verschiedensprachigen Völker (ΦΥΓΑΙ—ΓΑΘΟΑΙ) angedeutet, denen die von dem Heiligen Geist erfüllten Apostel das Evangelium predigen sollen.

Mit der Miniatur läßt sich aus der mittelalterlichen Kunst Roms bloß das bekannte, von andern schon mehrfach behandelte Mosaik vom Triumphbogen der Kirche in Grottaferrata vergleichen[1], das noch nicht genügend aufgehellt ist (Taf. 300). Es hat sich im allgemeinen sehr gut erhalten. Nur in der Mitte, da wo die Rücklehne des zwischen den Aposteln aufgestellten Thrones sich befindet, ist es nicht mehr ursprünglich: dort wurde „spätestens 1665, bei dem Bau des barberinischen Madonnenaltars, eine Öffnung gebrochen", die man später wieder schloß und „erst 1764 übermalte", bis „im August 1857" die Lücke in Mosaiksteinchen ausgebessert wurde[2]. Man sieht an dieser Stelle jetzt einen leeren Thron und davor im großen Nimbus das Lamm Gottes, das mit dem rechten Vorderbein das Kreuz hält; zu beiden Seiten sitzen auf etwas niedrigeren Thronen die mit Büchern oder Schriftrollen ausgestatteten Apostel, über deren Köpfen Flammenzungen und Strahlenbüschel leuchten. Letztere brechen aus dem gestirnten Himmel hervor.

Ursprünglich soll, behauptet man, auf dem Kissen des Thrones ein Buch und auf diesem die Taube abgebildet gewesen sein. Beide Symbole seien schon vor 1665 unkenntlich gewesen; deshalb habe man dem Mosaik die Idee des Weltgerichts aufpfropfen können, wie aus der von de Vigne kopierten Inschrift der Darstellung hervorgehe: CAETVS APOSTOLICVS RESIDENS CVM IVDICE Christo | PRAEMIA IVDICIO MERITIS DECERNIT IN ISTO, *Das Apostelkolleg, das hier mit dem Richter Christus thront, verteilt in diesem Gericht den Lohn nach Verdienst*[3].

Wir können die Ansicht von dem einstigen Vorhandensein des Buches und der Taube auf dem Throne schon deshalb nicht teilen, weil kein Grund zu der Annahme vorliegt, daß das Mosaik gerade an jener Stelle frühzeitig undeutlich geworden sei, während das übrige, wie bemerkt, gut erhalten war und es noch heute ist. Nach unserem Dafürhalten war der Thron immer leer; man ahmte in ihm bis zu gewissem Grade den „für den Richter vorbereiteten Thron" der *Etimasia* nach[4]. Darauf weist die soeben angeführte Inschrift hin, durch welche das Mosaik zu einer Darstellung des Weltgerichts gestempelt wird. Die Inschrift ist natürlich so alt wie das Mosaik selbst und nicht aus späterer Zeit, wie man ohne allen Grund vermutet hat. Es wurde hier also, ähnlich wie es von Honorius III. auf dem Apsismosaik von S. Paul geschehen ist[5], die Idee des Weltgerichts in ganz unzeitgemäßer Weise zum Ausdruck gebracht, indem man eine Darstellung dafür benutzte, die alle Kennzeichen eines Pfingstbildes besitzt. Um sich davon zu überzeugen, braucht man sie nur mit

[1] In letzter Zeit beschäftigten sich damit Frothingham, *Les Mosaïques de Grottaferrata*, in der *Gazette archéologique* 1883, 348—356, und Baumstark, *Il musaico degli apostoli nella chiesa abbaziale di Grottaferrata*, im *Oriens christianus* IV 1—32 (Sonderabdruck).

[2] Baumstark a. a. O. 15.

[3] Baumstark ebd. 22.

[4] Man begreift übrigens, wie man dort, wo die Rücklehne des Thrones ist, eine Öffnung ausbrechen konnte; denn eine verhältnismäßig kleine Fläche mit einem einförmigen Muster läßt sich leicht wieder ausbessern. Sonst hätten die Mönche wohl sicher, und nicht ohne Grund, Einspruch erhoben.

[5] Siehe oben S. 553.

dem Mosaik von Monreale zu vergleichen: auf diesem kommen die Strahlen aus dem Segment, also aus dem Himmel, auf dem von Grottaferrata aus der gestirnten Fläche, die ebenfalls den Himmel bedeutet; hier haben wir die feurigen Zungen und den Thron, also zwei wichtige Symbole, die dort fehlen. Das Wort PENTECOSTEN, *Pfingsten,* welches über dem Mosaik von Monreale geschrieben steht, darf deshalb mit noch größerem Recht auf das von Grottaferrata angewendet werden.

Am meisten fällt jedoch in die Wagschale, daß die Darstellung von Grottaferrata nicht mit dem Throne und den Aposteln abschließt, sondern sich, was man früher nicht wußte, über der Decke als Dreifaltigkeitsbild, sonderbarerweise in Malerei, weiter fortsetzt. Diese Verbindung von so grundverschiedenen Techniken wie Mosaik und Malerei steht — es sei das gleich bemerkt — nicht einzig da; ein zweites Beispiel ist uns in der Apsis der Basilika des hl. Klemens begegnet, wo die Komposition der Muschel bis zum Lamm Gottes und den aus den Städten Jerusalem und Bethlehem schreitenden zwölf Schafen in Mosaik, die darunter befindlichen Apostel mit der Gottesmutter in Malerei ausgeführt sind. Höchst eigenartig ist die Dreifaltigkeit veranschaulicht[1]. In der Mitte, über dem Throne, sitzt in großem, kreisförmigem Nimbus Gott Vater als bärtiger Greis. Er hat auf dem Schoß den Sohn, welcher im Verhältnis zu ihm wie ein Knabe sich ausnimmt, aber bärtig ist. Um den für griechische Mönche besonders bedeutsamen Ausgang des Heiligen Geistes aus Vater und Sohn, namentlich das „Filioque" recht unzweideutig zum Ausdruck zu bringen, hält der Sohn vor der Brust den Heiligen Geist in Gestalt einer weißen Taube, von der zu beiden Seiten sechs Strahlen ausgehen; diese nämlichen Strahlen setzen sich auf dem Mosaik bis zu den Nimben der Apostel fort. Mosaik und Malerei bilden demnach eine einzige Komposition. Alles ist denn auch aus einem Guß, von einer Hand. Das sagen wir trotz der Härten, die das Mosaik gegenüber dem geschmeidigeren Fresko aufweist; sie erklären sich ja leicht aus der Verschiedenheit der Technik. Der Stil läßt uns über die Zeitfrage keinen Augenblick im unklaren. Wie unsere farbige Abbildung zeigt, haben die Köpfe, zumal die bartlosen, mit denen Cavallinis eine solche Ähnlichkeit, daß wir die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts als Entstehungszeit der Mosaiken und Malereien von Grottaferrata annehmen dürfen.



Fig. 436. Herabkunft des Heiligen Geistes. Hortus deliciarum.

[1] In photographischer Wiedergabe zuerst veröffentlicht von D. Cosma Buccola M. B., *Ricordi di una visita alla monumentale badia greca di Grottaferrata* 20. Leider sind die Photographien ganz undeutlich.

Die Miniatur des *Hortus deliciarum* (Fig. 436)[1] erinnert, wie man sieht, in hohem Grade an die Mosaiken von Monreale und Grottaferrata. Infolge der Ausschließung der Gottesmutter nimmt Petrus den Platz in der Mitte ein. Um die Symmetrie möglichst wenig zu verletzen, hat die Künstlerin einen der Apostel so hinter dem Vordermann versteckt, daß er bloß mit dem Oberkörper ein wenig zum Vorschein kommt.

Wir schließen mit den Miniaturen von Gotha (fol. 102), Bremen, Brüssel und der *Bibel von S. Paul.* Diese stimmen darin überein, daß sie die Apostel in einer Säulenhalle darstellen, die nach der ausdrücklichen Erklärung des Miniaturisten des *Gothaer Kodex* den *Tempel* bedeuten soll[2]. Die Miniatur von S. Paul zeigt außer den Aposteln auch die Mutter Gottes, welche in der Mitte derselben thront. Über dem Kopf eines jeden Apostels sieht man eine Flammenzunge. Letztere fehlt über Maria, vielleicht aus Vergeßlichkeit. Die Apostel halten meistens Rollen oder Bücher. Petrus hat die gewohnten Schlüssel, an denen die ersten Buchstaben seines Namens angeschrieben sind[3]. Zwischen ihm und dem Apostel zu seiner Linken steht der Anfang des Berichtes der Herabkunft des Heiligen Geistes: CVM COMPLERENTVR DIES PENTECOSTES, *Als der Tag des Pfingstfestes angekommen war*[4]. Der Tempel mit den dreizehn Insassen füllt die Stadtmauer aus. Zwei Wächter haben die Tore geöffnet und rufen die Volksmenge herein, welche draußen harrt und nach alter Auffassung bewaffnet erscheint.

Auf den übrigen Miniaturen fehlen gewöhnlich die Mutter Gottes und die feurigen Zungen: die Mitteilung des Heiligen Geistes ist bloß durch die aus dem Himmelssegment herausbrechenden Strahlen versinnbildet[5]. Die interessanteste ist die des *Egbert-Kodex*[6], auf der zu den Füßen des hl. Petrus, der die Mitte einnimmt, eine flache Schale mit Geldstücken aufliegt. Dadurch wollte der Miniaturist auf das *gemeinsame Leben* (COMMVNIS VITA) der Christen der ersten Zeit hinweisen[7]. Die auf die Apostel und die zu unterst harrenden Völker sich beziehende Inschrift lautet: SPIRITVS HOS EDOCENS · LINGVIS HIC AR|DET ET IGNE—QVA CAVSA TREMVLI CONVENI|VNT POPVLI. *Der sie lehrende Geist brennt hier in feurigen Zungen; daher versammeln sich zitternd die Völker*[8]. Wie bemerkt, fehlen jedoch die Zungen.

Die kurz vorhin behandelte Darstellung der Trinität veranlaßt uns, hier noch einige Worte über diesen wichtigen Gegenstand einzuflechten. Wir erwähnen zunächst das viel

[1] Ed. Straub und Keller Taf. XLI.

[2] Die Aufschrift abgedruckt bei Beissel, *Handschrift des Kaisers Otto* 28: DISCIPVLI TRISTES TEMPLO PARITER RESIDENTES usf.

[3] Siehe oben S. 841 f.

[4] *Apg* 2, 1.

[5] Die Miniatur des *Perikopenbuches Kaiser Heinrichs II.* (ed. Leidinger V Taf. 25) zeigt die halb aus dem Segment herausragende Taube des Heiligen Geistes und über den Köpfen der in zwei Gruppen sitzenden Apostel die Flammenzungen.

[6] Ed. Kraus Taf. LX.

[7] *Apg* 2, 44; 3, 37; 5, 2. — Auf der Miniatur von Gotha fehlt der Behälter mit dem Geld; daher ist die Inschrift COMMVNIS VITA weniger verständlich.

[8] Der Titulus der Miniatur von Bremen bei Beissel a. a. O. 34. Auf der von Brüssel fehlt das Volk; wir lesen dort die Inschrift: EMITTE SPIRITVM TVVM ET CREABVNTVR ET RENOVABIS FACIEM (terrae), *Sende aus deinen Geist, und sie werden geschaffen; und du wirst das Angesicht der Erde erneuern* (*Ps* 103, 30).

erörterte Relief des Sarkophags von S. Paul[1]: da sind die an der Erschaffung von Adam und Eva beteiligten drei göttlichen Personen durch drei bärtige, im Gesicht und in der Gewandung völlig gleiche Gestalten vergegenwärtigt. Man darf darin eine bewußte Anlehnung an die aus den Kämpfen des 4. Jahrhunderts hervorgegangene dogmatische Formel, wie sie in dem sog. *Athanasianischen Glaubensbekenntnis* vorliegt[2], vermuten. Ähnlich ist die Dreifaltigkeit auf Herrads Miniatur geschildert, welche, wohlgemerkt, die Erschaffung des Menschen einleitet[3]. Die Übereinstimmung dürfte nicht zufällig sein, sondern auf einer Tradition beruhen, deren Zwischenglieder verloren gegangen sind.

Die ältere und häufigere Darstellung der Dreifaltigkeit in der römischen Kunst ist jedoch die symbolische, die sich, wie wir oben sahen, auch der hl. Paulin von Nola angeeignet hat, und die Gott Vater durch die Hand, Gott Sohn durch das Lamm und den Heiligen Geist durch die Taube veranschaulicht. Den ersten Schritt dazu machte die zömeteriale Kunst auf den Bildern der Taufe Christi, von denen zwei aus dem 2. Jahrhundert stammen[4]: auf diesen schwebt über oder neben dem im Jordan stehenden Heiland die Taube. Die älteste uns erreichbare Darstellung des Lammes sodann sahen wir in der von Konstantin dem lateranensischen Baptisterium geschenkten goldenen Statuette, die ungefähr in das Jahr 315 zu datieren ist. Und um die nämliche Zeit wurde im Scheitel des Apsismosaiks der benachbarten Basilika die *Hand Gottes*[5] angebracht, welche, wie auch de Rossi vermutet, über der Büste Christi den Kranz hielt. Der Gebrauch des letzteren Symbols war so stark, daß es auch in die profane Kunst eindrang. Dies ist uns durch ein heidnisches Zeugnis aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts verbürgt. Der Rhetor Eunapius spricht von Schlachtenbildern, welche ein persischer Stadtpräfekt von Rom im Stadium aufstellen ließ und auf denen die feindlichen Barbaren vor dem römischen Heere und „einer aus den Wolken ragenden Hand" flohen. Als Heide macht er sich darüber lustig und findet eine solche Hilfe des römischen Namens unwürdig. Wichtiger für uns ist, daß er auch die „der Hand beigefügte Inschrift" mitteilt: ΘΕΟΥ·ΧΕΙΡ·ΕΛΛΗΝΟΥΣΙ·ΤΟΥΣ·ΒΑΡΒΑΡΟΥΣ, *Gottes Hand die Barbaren verjagend.* Über den Feinden las er: ΒΑΡΒΑΡΟΙ·ΤΟΝ·ΘΕΟΝ·ΦΕΥΓΟΝΤΕΣ, *Die Barbaren vor dem Gott fliehend*[6].

[1] Garrucci, *Storia* V, Taf. 365, 2.

[2] „Sed Patris et Filii et Spiritus Sancti una est divinitas, aequalis gloria, coaeterna maiestas . . . totae tres personae coaeternae sibi sunt et coaequales."

[3] *Hortus deliciarum* ed. Straub und Keller Taf. III.

[4] Beide für die Trinitätslehre überaus wichtigen Fresken wurden, wie ich gezeigt habe, leider so ungenau veröffentlicht, daß sie allen Wert einbüßten: bei dem einen veränderte der Kopist den rechten Flügel der Taube in einen Ölzweig, wodurch aus dem Symbol des Heiligen Geistes das der „Seele im Frieden" wurde; bei dem andern sodann ließ er die Taube aus und verwandelte die Taufe Christi in die eines gewöhnlichen Sterblichen. Da diese Irrtümer während ihres fünfzigjährigen Bestehens in alle Handbücher eingedrungen sind, so wird es voraussichtlich noch lange dauern, bis sie durch meine Berichtigung wieder verdrängt werden. Vgl. meine *Katakombenmalereien* Taff. 27, 3 und 29, 1, S. 257 f.

[5] Gleich häufig fanden wir den Ausdruck *Rechte Gottes,* DEXTERA DEI. Zu den schon angeführten Stellen fügen wir noch den folgenden Titulus Alkuins: DEXTERA QVAE PATRIS MVNDVM DITIONE GVBERNAT | ET NATVM CAELOS PROPRIVM TRANSVEXIT IN ALTOS, *Die Rechte des Vaters, welche die Welt beherrscht und leitet und den eigenen Sohn hoch in den Himmel zu sich genommen hat.* Vgl. Traube, *Poetae latini* III, 1, 254 f (*Mon. Germ. Poetae lat. aevi Carol.* III). Der Inhalt des Titulus erweist die Aufschrift VBI DEXTERA CHRISTI EST PICTA als fehlerhaft für DEXTERA DEI.

[6] Mai, *Scriptorum veterum nova collectio* II 288.

Mit Rücksicht auf die bedeutsame Rolle, die den Symbolen der Hand und des Lammes in der Heiligen Schrift zugefallen ist, möchten wir daraus, daß wir sie in der Kunst erst zu Beginn des 4. Jahrhunderts antreffen, nicht schließen, daß sie erst damals geschaffen wurden. Trotz des gänzlichen Versagens der Monumente halten wir es im Gegenteil gar nicht für unmöglich, daß die Kleinkunst sich ihrer schon früher bemächtigt hat. Ebensowenig darf man ja aus der Tatsache, daß das auf der Trinität aufgebaute *apostolische Glaubensbekenntnis* in Rom um das Jahr 100 schriftlich fixiert wurde[1], etwas gegen sein früheres Vorhandensein folgern: es bestand bereits in dem von den Aposteln mündlich überlieferten Glaubensschatz und nahm bei der ersten Veranlassung, welche durch die Regelung der Taufliturgie geboten wurde, eine feste Form an.

Auf der Malerei von Grottaferrata thront die Dreifaltigkeit, ἡ ἁγία — ΤΡΙΑΣ, in einer fast kreisrunden Mandorla zwischen einer Menge reich gekleideter Engel, die in der einen Hand einen lilienbekrönten Stab, in der andern „das Zeichen Gottes" in einer Scheibe, dem Nimbus halten. Auch sie erinnern an die Engel Cavallinis, sind aber in der Ausführung viel weniger vollkommen. Der letzte der vorderen Reihe rechts hat Flügel mit stark gebogenen Enden, eine Eigentümlichkeit, die auf einem von uns dem Papst Honorius III. zugeschriebenen Fresko wiederkehrt (Taf. 262, 3). Stilistisch betrachtet ist die Malerei von Grottaferrata jedoch vorzuziehen, was uns in der weiter oben ausgesprochenen Datierung bestärkt.

An den beiden Enden der Malerei standen, durch ein schießschartenförmiges Fenster[2] von den Engeln getrennt, die Propheten David und Isaias, jeder mit einem aufgerollten Spruchband in den Händen. Bei David, welcher besser erhalten und an der Krone kenntlich ist, liest man ΤΩ ΛΟΓΩ ΚΥ ΟΙ | ΟΥΡΑΝΟΙ ΕΣΤΕΡΕΩΘ(ησαν), *Durch des Herrn Wort sind die Himmel gefestigt*[3]. Die Gestalt des Isaias ist oben und unten verstümmelt. Das Spruchband enthält folgende Stelle: (εἶδον) ΤΟΝ ΚΝ ΚΑΘΗΜΕΝΟΝ Ε(πὶ) | (θρόνο)Υ ΥΨΗΛΟΥ ΚΑΙ ΕΠΗΡΜΕΝ, *Ich sah den Herrn sitzen auf einem hohen und erhabenen Throne*[4].

Beide Bibelstellen beziehen sich auf Christus, für den der Thron zwischen den Aposteln zum Gericht zubereitet ist und der in seiner menschlichen Gestalt auf dem Schoße Gott Vaters sowie als *das Lamm Gottes*, Ο ΑΜΝΟC — ΤΟΥ ΘΕΟΥ, vor dem Throne mit Kreuz und Buch erscheint. Die durch ihre Namen mit dem vorgeschriebenen Beiwort Ο ΑΓΙΟC, *der heilige*, gekennzeichneten Apostel sind so verteilt, daß auf der Ehrenseite Petrus, Johannes, Philippus, Thomas, Jakobus und Simon, gegenüber Andreas, Jakobus der Jüngere, Matthäus, Bartholomäus, Thaddäus und Matthias sitzen. Paulus fehlt, weil die Darstellung in erster Linie Pfingsten zu bedeuten hat.

[1] Siehe oben S. 219.

[2] Der Fensterverschluß, der aus weißen und bunten, mit Blei aneinander gefügten Glasplatten bestand, hat sich an einem Fenster des rechten Seitenschiffs erhalten. Ich ließ ihn von meinem Maler zur besseren Veranschaulichung hier anbringen.

[3] *Ps* 32, 6.

[4] *Is* 6, 1.

Zweites Kapitel.

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

Auf den bisher besprochenen Darstellungen treten uns einige Persönlichkeiten außerordentlich häufig entgegen. Wir müssen sie deshalb hier noch eigens behandeln, um ihre gemeinsamen Züge wie auch ihre Eigentümlichkeiten hervorheben zu können. Dadurch werden wir den Weg für die allerletzten Betrachtungen über die Anfänge und die Entwicklung der christlichen Monumentalkunst besser anbahnen. Diese Persönlichkeiten sind der Erlöser, Maria, die Engel, Johannes der Täufer, die Apostel und die Evangelisten. In dem Abschnitt über Maria werden auch die wenigen auf den Apokryphen beruhenden Darstellungen der Eltern der heiligen Jungfrau zur Besprechung gelangen.

§ 1. Christus.

Auf dem ältesten Monument, das uns die christliche Kunst überliefert hat, nämlich auf den noch aus dem 1. Jahrhundert stammenden Malereien einer Krypta der Domitilla-Katakombe, erscheint Christus als Guter Hirt, natürlich in der Tracht, welche die Hirten trugen und die man ihnen auch in der klassischen Kunst zu geben pflegte[1]. Wie bekannt, erfreute sich diese Darstellungsform an den Gräbern und in der Sarkophagskulptur einer solchen Beliebtheit, daß sie noch in der monumentalen Kunst eine Zeit lang fortgesetzt wurde. Ein beachtenswertes Beispiel besitzt das Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts (Taf. 48). Wir haben da allerdings nicht mehr den spontan jugendfrischen Guten Hirten der Katakomben vor uns, sondern eine Gestalt, der man überall die Reflexion anmerkt: statt des Stabes trägt der Hirt das goldene, also das Triumphalkreuz in der Hand, um anzudeuten, daß er die Herde fortan mit dem Kreuz regieren wird. Hierin kann man den Künstler nur loben. Die Gewandung aber, die er dem Hirten gab, ist höchst unzeitgemäß und unpraktisch. Man weidet nicht in einer golddurchwirkten Tunika, welche dazu noch zu lang ist, daher am Ausschreiten hindert. Die den ganzen oberen Fuß unbedeckt lassenden Sandalen sind ebenfalls wenig geeignet, um über Stock und Stein zu springen, wie das Hirtenleben in einem felsigen Landstrich es mit sich bringt. Die Wahl dieser Gewänder wurde offenbar durch die Tatsache, daß das Mosaik ein kaiserliches Mausoleum zu schmücken hatte, beeinflußt.

[1] Wilpert, *Katakombenmalereien* Taff. 9 11.

Seit dem 2. Jahrhundert sehen wir den Heiland als Kind auf dem Schoß seiner Mutter oder als Erwachsenen auf allen jenen Darstellungen, welche Ereignisse aus seinem Leben schildern. Als Kind ist er anfänglich unbekleidet[1], bekommt dann die Ärmeltunika und später die gewohnten klassischen Gewänder: Tunika, Pallium und Sandalen. Im Laufe des 13. Jahrhunderts wird die Tunika kürzer und durchsichtig, bis im 14. Jahrhundert wieder die Nacktheit eingeführt wird, welche noch heute anhält, aber nie eine unbeschränkte Herrschaft erlangt hat. Nackt ist Christus auch auf den Bildern der Taufe.

Als Erwachsener trägt er schon in der Katakombenmalerei gewöhnlich die klassischen Gewänder der heiligen Gestalten. Diese Regel gilt bei ihm auch für die monumentale Kunst. Nur ausnahmsweise hat er sowohl im Altertum[2] als auch im Mittelalter den Philosophenmantel und als König das Diadem mit dem Paludamentum; zweimal nur ist er als Krieger mit antiker Rüstung gekleidet[3].

Wenngleich Christus am häufigsten in den Szenen aus seinem Leben vergegenwärtigt ist, so sind doch auch die symbolischen und idealen Darstellungen durchaus nicht selten. Unter den ersteren sind besonders die des Lammes zahlreich. Unter den letzteren erwähnen wir die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen, in welcher Christus als der Bräutigam erscheint, ferner die Krönung von Märtyrern und ihre Aufnahme ins Paradies, das Einzel- und das Weltgericht und die Bilder, die ihn in seiner Glorie zwischen Engeln oder den Evangelistensymbolen zeigen.

Wie in der Katakombenmalerei, so wurde der Heiland auch in der frühen Monumentalkunst in allen Wunderszenen bartlos dargestellt. Daher die Erscheinung, daß der jugendliche Typus auch auf den mittelalterlichen Denkmälern der vorherrschende ist. Den bärtigen Typus fanden wir erstmals auf dem Apsismosaik der konstantinischen Salvatorkirche. Wie gesagt, liegt dort das Bestreben vor, ein wirkliches Porträt zu schaffen. Christus hat braunen Schnurr- und Backenbart von mittlerer Länge und reiches bis auf den Rücken herabwallendes Haar. Während dieses Porträt in der Kunst maßgebend wurde, trat das schnurrbartlose, dem wir zuerst auf dem Mosaik im Mausoleum der Konstantina begegnet sind, so vereinzelt auf, daß man es auf Künstlerlaune zurückführen darf. Außerhalb Roms fanden wir es noch im 4. Jahrhundert in dem Baptisterium von Neapel und viel später in der Abteikirche von Ferentillo auf dem Fresko des Einzuges in Jerusalem.

§ 2. Maria.

In der funeralen Kunst begegnet uns die Mutter Gottes schon mit dem 2. Jahrhundert in den Szenen der Anbetung der Magier, der Prophetie des Isaias und der Verkündigung sowie als Vorbild der gottgeweihten Jungfrauen; seit der Zeit des Friedens sehen wir sie

[1] A. a. O. Taff. 22 81. [2] Ebd. Taff. 29, 2 39 41, 1. Straub und Keller Taff. XLII LVIII); als dem *rex et sacerdos* (Taff. XXIII) gibt sie ihm eine Krone, die nach oben in eine Mitra übergeht.

[3] Die Äbtissin Herrad setzt dem Heiland als Bräutigam der Kirche die Kaiserkrone auf das Haupt *(Hortus deliciarum* ed.

in den Darstellungen der Geburt Christi und einmal als Fürsprecherin des Menschengeschlechtes[1]. In der außerzömeterialen Kunst wird der Kreis der Darstellungen in jeder Hinsicht erweitert. Diejenigen Szenen, welche weiter fortbestehen, werden sozusagen unzähligemal wiederholt. Von diesen bleiben sich die Verkündigung und Anbetung wesentlich gleich. Die der Geburt nimmt dagegen eine verschiedene Form an, indem Maria neben dem Kinde liegend, nicht wie bisher sitzend dargestellt wird. Ihre Fürsprache sodann gelangt zu reicher Entfaltung. Neben den Bildern, auf denen sie nach antiker Art betet, kommen jene auf, welche sie fürbittend, als Gegenstück zu Johannes dem Täufer, zeigen. Das erste Beispiel dieser Art sahen wir auf dem Apsismosaik der konstantinischen Salvatorkirche. Von diesem gingen beide Gestalten in die Kompositionen des letzten Gerichts und der großen Fürbitte über, bis Maria allein und in halber Figur, aber nur auf Tafelgemälden, abgebildet wurde.

Unter den neuen und anscheinend erst im 4. Jahrhundert entstandenen Darstellungen nennen wir die Reise nach Bethlehem, die Darbringung Jesu im Tempel, die Flucht nach Ägypten und das Wiederfinden Jesu im Tempel. Hiermit schlossen die Künstler die Kindheit Jesu ab. Die Szenen aus dem öffentlichen Leben vergegenwärtigen gewöhnlich den Sohn ohne die Mutter. Maria erscheint bloß bei der Verwandlung des Wassers in Wein auf der Hochzeit zu Kana, bei ihrer Überweisung an den Liebesjünger unter dem Kreuz, bei der Himmelfahrt Christi und der Herabkunft des Heiligen Geistes.

In den Kirchen, die ihr gewidmet waren, wie z. B. in S. Maria Antiqua und S. Maria Maggiore, häufen sich ihre Darstellungen ganz ungewöhnlich. Mit Vorliebe zeigt man sie, wie sie mit dem Kind auf dem Schoß und von der himmlischen Ehrenwache umgeben auf dem Throne sitzt. Ihr Hauptvorzug bestand ja in der Gottesmutterschaft, ein Privileg, auf das hin auch die offizielle Marienkirche von Sixtus III. geweiht wurde. Dieser Papst ist nachweislich der erste, der seiner Liebe zu Maria durch Monumente Ausdruck gab. Er schuf für die Apsis von S. Maria Maggiore das Bild der Krönung; von ihm scheinen auch die Darstellungen der *Maria Regina* zu stammen.

Seit dem 5. Jahrhundert war der Kreis der von der Heiligen Schrift abhängigen Mariendarstellungen so gut wie abgeschlossen. Die späteren Künstler wurden nicht müde, das Geschaffene unverändert oder mit einigen Abweichungen zu wiederholen.

Zu neuen Schöpfungen führten die Apokryphen, welche, wie wir sahen, zuerst von Sixtus III. in ausgiebigerer Weise auf den Mosaiken des Triumphbogens von S. Maria Maggiore herangezogen wurden. Auf einer Szene derselben, der Anbetung der Magier, findet sich die älteste Darstellung der Mutter Mariä, der hl. Anna. Mutter und Tochter wurden von dem Künstler in kluger Berechnung einander gegenübergestellt, und zwischen beiden thront das göttliche Kind. Wenn wir von dieser Gruppe auch keine weiteren Beispiele aus

[1] Wilpert a. a. O. Taff. 22 60 81 83 101 207 ff. Vgl. auch meine Schriften: *Zyklus christologischer Gemälde* Taff. I—IV VI, 2; *Die gottgeweihten Jungfrauen* Taf. I; *Fractio panis* Taf. VII.

altchristlicher Zeit besitzen, so ist doch anzunehmen, daß sie Nachahmung gefunden hat; denn spätestens in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts entstand das Bild, welches außer den beiden Müttern mit den entsprechenden Kindern auch Elisabeth mit dem kleinen Johannes auf dem Schoße zeigt.

Papst Johannes VII., in dem wir ebenfalls einen begeisterten Verehrer der Mutter Gottes kennen gelernt haben, hinterließ uns das schönste Bild der hl. Anna mit der kleinen Maria in den Armen. Einer seiner Nachfolger, wahrscheinlich Paul I., schmückte das rechte Seitenschiff von S. Maria Antiqua mit neutestamentlichen Malereien aus, an deren Spitze Darstellungen aus dem apokryphen Leben der hll. Joachim und Anna standen. Nur die Umarmung am Goldenen Tor und ein winziges Stück von der Geburt Mariä sind noch mit Sicherheit zu erkennen. Noch geringer sind die Reste in S. Saba; denn dort haben sich bloß einige Worte und Buchstaben von zwei erklärenden Inschriften erhalten (Fig. 437), von denen die untere *Joachim und Anna* nennt, die andere sich höchstwahrscheinlich auf *die heilige Maria* und *Joseph* bezieht.



Fig. 437. Inschriftreste von apokryphen Darstellungen. S. Saba.

Einen vollständigen Zyklus apokrypher Darstellungen besaß die Johanneskirche am Latinischen Tore, deren rechtes Seitenschiff nach dem Altar zu in eine der Mutter Gottes geweihte Kapelle auslief. Die wenigen Bruchstücke, die davon bei meinen Restaurationsarbeiten in der Basilika zum Vorschein kamen, sind auf Taf. 259, 1 3 vereinigt. Die Malereien wurden von denselben Künstlern ausgeführt wie die des Hauptschiffes, stammen also aus der Zeit Cölestins III. (1191—1198).

Auf dem ersten Bild wurde Joachim mit seinem Opfer von „Ruben dem Tempelschreiber" zurückgewiesen, weil er kinderlos war. Die Szene spielte sich im Tempel ab, wie der Architekturrest andeutet. Ruben, den der Kopfputz und die mit der runden Spange auf der Brust zusammengehaltene Lacerna als Hohenpriester kennzeichnen, hatte die Rechte zum Redegestus erhoben: „Es ist dir", sagte er zu Joachim, „nicht erlaubt, dich unter die Opfernden zu stellen, weil Gott dich nicht gesegnet und dir keine Nachkommen in Israel verliehen hat"[1]. Joachim stand neben drei Juden und hielt seine Opfergaben in den Händen bereit; er war mit den klassischen Gewändern bekleidet und durch den Namen IOACHIM kenntlich gemacht.

Die folgende Szene zeigte die hl. Anna, wie sie in ihrem Garten betete. Joachim hatte sich nach seiner Abweisung durch Ruben beschämt zu seinen Herden zurückgezogen und ließ fünf Monate lang nichts von sich hören. Anna, sein Weib, war deshalb ganz untröstlich. Sie nahm ihre Zuflucht zum Gebet. Ein Sperlingsnest, das sie auf einem Lorbeerbaum im Garten sah, vermehrte ihr Leid. „Herr, allmächtiger Gott", betete sie, „du hast allen Geschöpfen Junge verliehen, den wilden und zahmen Tieren, den Schlangen, Fischen

[1] Pseudo-Matthaei *Liber de ortu beatae Mariae et infantia Salvatoris* 2, ed. Tischendorf 55.

und Vögeln; und alle freuen sich darüber. Nur mich hast du von deinem Segen ausgeschlossen . . ."[1] Während sie so betete, erschien ihr der Engel GAbRIEHL, der sie tröstete und ihr Nachkommenschaft verhieß. Die Szene, die diesen Vorgang schilderte, setzte sich bloß aus den beiden Persönlichkeiten zusammen und dem Lorbeerbaum mit dem Sperlingsnest, durch welchen sie voneinander getrennt waren. Anna, wie der Engel nimbiert, hatte die Hände zum Gebet erhoben, und der Engel machte vermutlich die Sprechgebärde.

Kurz darauf hatte Joachim bei den Herden die nämliche Engelerscheinung. Gabriel teilte ihm mit, daß Anna eine Tochter gebären werde, die für den Tempel bestimmt sei. Er sollte deshalb wieder zu seinem Weibe zurückkehren. Da fiel ihm Joachim zu Füßen und verehrte ihn. Diesen Moment stellte der Künstler dar. Aus Mangel an Raum bekam der Engel den Platz hinter dem Berg, so daß er nur mit dem Oberkörper sichtbar ist. Unterhalb seiner Gestalt kniete IOA|CHIM, beide Hände flehentlich zu ihm erhebend.



Fig. 438. Geburt Mariä. S. Maria in Trastevere.

Diese Malereien befanden sich auf der Eingangswand. Die Wand zur Linken enthielt die Geburt Mariä. Nach den Resten zu urteilen, glich die Darstellung derjenigen, welche Cavallini auf dem Mosaik von S. Maria in Trastevere in umgekehrter Anordnung geschildert hat (Fig. 438). Die Komposition wurde augenscheinlich nach einer Vorlage der Geburt Christi entworfen. Man sieht auch hier die übliche Waschszene: eine Magd gießt Wasser in das Becken und die andere, die das Kind hält, fühlt mit der Linken, ob das Wasser die richtige Wärme hat. Neben der Wöchnerin steht ein gedeckter Tisch und dahinter zwei weitere Dienerinnen, von denen die eine einen Krug, die andere einen Geflügelbraten anbietet. Von ihnen hat sich auf dem Fresko von S. Giovanni noch der Kopf mit den Schultern, von der hl. Anna nur der nimbierte Kopf erhalten. Die Waschszene ist zerstört. Den Hintergrund bilden Architektur und Draperie. Letztere hängt in Falten vom Balken herab. Das hohe Haus mit dem kleinen Rundbau kommt häufig auf griechischen Miniaturen vor. Im vatikanischen *Menologium* z. B. finden sich solche, auf denen das Haus sogar die nämliche Verzierung hat.

Die Wand gegenüber dem Eingang war ohne Zweifel mit der Darbringung der dreijährigen Maria im Tempel, vermutlich in der aus der griechischen Kunst bekannten Auffassung, geschmückt. Hiervon ist jedoch nichts übrig. Da auf der Wand rechts vom Eintretenden

[1] A. a. O. 57.

die oben (S. 875) behandelten Kreuze gemalt sind, so dürfte mit der Szene der Darbringung der Zyklus der apokryphen Darstellungen abgeschlossen gewesen sein. In den tieferen Zonen wird sich die evangelische Geschichte der heiligen Jungfrau fortgesetzt haben. Es folgten noch wenigstens drei Zonen, weil die Malereien hier die ganzen Wände, bis zu der kleinen Apsis herunter, zu bedecken hatten. Demnach konnten bequem alle Darstellungen vorgeführt werden, welche Maria zum Gegenstand haben. An ihre einstige Anwesenheit erinnert noch jetzt eine aus dem 18. Jahrhundert stammende Flucht nach Ägypten, die augenscheinlich eine ältere Szene wiedergibt, sowie ein Bild der Gottesmutter mit Jesus auf dem Schoß. Dieses wurde für so wertvoll erachtet, daß man es aus der Mauer ausschnitt, in einen Holzrahmen faßte und dann wieder in die Wand einließ. Von seinem ursprünglichen Aussehen hat es nichts bewahrt. Daher läßt sich nicht bestimmen, ob es aus dem Zyklus Cölestins III. stammt oder noch älter ist.



Fig. 439. Tod Mariä. S. Maria in Trastevere.

Unter den zerstörten Darstellungen war sicher auch die des Todes Mariä, die *dormitio* oder KOIMHCIC, zu sehen, welche in den mittelalterlichen Zyklen selten fehlt. Diejenige von S. Maria Maggiore, die von Torriti stammt und zu den hervorragendsten Leistungen des Meisters gehört, haben wir oben (Fig. 178, S. 509 f), besprochen. Von ähnlichem Liebreiz ist die musivische Darstellung Cavallinis in S. Maria in Trastevere (Fig. 439). Beide Kompositionen gleichen sich im wesentlichen, da sie ja nur einen älteren Typus wiedergeben, der in Anbetracht der Wichtigkeit des Gegenstandes vermutlich in die altchristliche Zeit hinaufreicht. In einigen Einzelheiten herrscht Verschiedenheit. So sehen wir z. B. bei Cavallini den Heidenapostel sich die Tränen abtrocknen, was bei Torriti der Liebesjünger tut; dieser steht bei Cavallini hinter dem Apostelfürsten und hat zum Zeichen der Trauer die Rechte an die Wange gelegt. Seine Identität verbürgt das jugendliche Antlitz, das er auch auf dem Apsismosaik Torritis in der lateranensischen Basilika hat.

Eines der ältesten Beispiele des Heimgangs Mariä findet sich in dem *Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II.*[1] Die Miniatur zeigt zu unterst die zum Todesschlummer gebettete Mutter Gottes zwischen den Aposteln, die sich zu der Bestattung der Mutter ihres Herrn eingefunden haben. Johannes nimmt ausnahmsweise die Exequien vor, indem er das Weihrauchfaß schwingt. Eine Abweichung von dem üblichen Schema bietet auch die obere Hälfte

[1] Ed. Leidinger V Taf. 33.

der Malerei. Dort sitzt Christus wie auf vielen Darstellungen der Himmelfahrt in der Mandorla und hat vor seinen Knien das in den großen Nimbus geschlossene Brustbild seiner heiligen Mutter, die mit zum Gebet ausgebreiteten Armen dasteht. Zwei Engel sind an der Mandorla so angebracht, daß sie sowohl Maria als auch den Heiland tragen.

§ 3. Engel.

Auf der ältesten Katakombenmalerei mit der Darstellung der Verkündigung Mariä, welche aus dem Ende des 2. Jahrhunderts stammt und die zugleich auch die älteste Engelsgestalt der christlichen Kunst überhaupt enthält, ist Raphael in ganzer Figur und mit den klassischen Gewändern vergegenwärtigt. Sein Äußeres kennzeichnet ihn so wenig als himmlischen Boten, daß er von vielen Gelehrten anders gedeutet werden konnte, bis ich das Glück hatte, einen Zyklus christologischer Malereien zu finden, an dessen Spitze die Verkündigung mit einem ganz gleich gebildeten Engel geschildert ist.



Fig. 440. Die drei Jünglinge im Feuerofen. S. Nazaro.

Um das Schweben der Engel in der Höhe vorzuführen, benützte man Wolken, welche sie derart tragen, daß die untere Hälfte der Gestalten verdeckt bleibt. Solche Halbfiguren von Engeln erscheinen zuerst auf dem Apsismosaik der lateranensischen Basilika (Fig. 59, S. 190). Da dieses jedoch eine mittelalterliche Wiederherstellung eines konstantinischen Mosaiks ist, so verweisen wir noch auf den nicht viel jüngeren Sarkophag aus Mailand[1], auf welchem ein Engel in der gleichen Weise von Wolken getragen wird. Die Naivität der späteren Künstler geht so weit, daß sie diese Halbfiguren selbst ohne die Wolken anbringen, was besonders auf Skulpturen einen höchst befremdlichen Anblick bietet.

Über die weitere Entwicklung der Engelsgestalten brauchen wir nicht viel zu bemerken. Sie bekamen unter dem Einfluß der Cherubim und Seraphim sowie der vier geflügelten Evangelistensymbole, deren Form in der Heiligen Schrift angegeben ist, im 5. Jahrhundert Flügel[2] und etwas später das königliche Diadem, das eine Verlängerung ihrer Haare zur Folge hatte. Den Stab führten sie als himmlische Boten schon auf Monumenten aus der konstantinischen Zeit. Das älteste Beispiel, von dem wir Kunde haben, ist der silberne Giebel des Altarbaldachins vom Lateran mit den zwei Darstellungen des Erlösers zwischen

[1] Garrucci, *Storia* V, Taf. 315, 5.

[2] Bei dieser Gelegenheit möchten wir darauf aufmerksam machen, daß schon der hl. Ephräm (gest. 378) von den „Feuerflügeln" spricht, „mit denen der Erzengel Gabriel von der Höhe herabflog und der Jungfrau Maria den Gruß brachte" (ed. Zingerle II 179).

den Aposteln und zwischen vier Engeln[1]. Einen Begriff von dem künstlerischen Wert solcher Silberarbeiten verschafft uns die wenn nicht gleichzeitige so doch sicher nicht viel jüngere Silberkassette aus S. Nazaro in Mailand, von der wir schon verschiedene Darstellungen behandelt haben[2]. Von derjenigen der drei Jünglinge im Feuerofen bringen wir eine Wiedergabe in Fig. 440. Der himmlische Beschützer der Jünglinge wurde von dem Künstler als Bote durch den Stab, die hochgeschürzte Tunika und den leichten Mantel zur Genüge charakterisiert; von einem Engel hat er jedoch wenig oder gar nichts an sich. Besser sind die Jünglinge aufgefaßt. Es fehlt aber etwas Wesentliches: das Feuer. Der mit den christlichen Darstellungen augenscheinlich noch wenig vertraute Meister hat es wohl übersehen oder vergessen. Unsere soeben angedeutete Datierung stützt sich vor allem darauf, daß das Silberkästchen außer jedem Verband mit der sonstigen christlichen Kunst steht, ein Umstand, der eher für die erste als für die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts spricht. Um dieses besser zu würdigen, darf man nicht vergessen, daß das Kästchen zur Aufbewahrung von Reliquien diente. Nun ist es nicht bloß selbstverständlich, daß mit der stets wachsenden Reliquienverehrung die Nachfrage nach Reliquiarien sich vermehrte, sondern auch daß mit der sich immer steigernden Ausübung des Kunstzweiges in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts bereits eine gewisse Tradition verbunden war, deren Einfluß sich ein Künstler nicht leicht hätte entziehen können. Je weniger Berührungspunkte also ein Kunstwerk mit der zeitgenössischen Kunst aufweist und je mehr es sich der klassischen nähert, desto ferner muß seine Entstehungszeit liegen. Die geschichtliche Überlieferung, derzufolge der hl. Damasus das Kästchen dem großen Ambrosius mit Reliquien der Apostelfürsten übersandt habe, steht damit in keinem Widerspruch; denn der Papst konnte zur Bergung jener Reliquien sehr gut ein schon existierendes Kästchen verwenden. Die auf dem Deckel abgebildete „harte Rede" deutet denn auch an, daß das Kästchen seiner Bestimmung nach zur Aufbewahrung der Eucharistie diente und erst nachträglich Reliquiar wurde. Auf diesen Wechsel bezieht sich das bisher unbeachtete monogrammatische



Fig. 441. Silberkästchen mit monogrammatischem Kreuz. S. Nazaro.

[1] Siehe oben S. 185.

[2] Siehe Figg. 301, S. 699; 338, S. 767; 363, S. 797; ferner Fig. 443, S. 930.

Silberkreuz, das auf der Innenseite des Deckels ist (Fig. 441) und dessen Form ebenso in den Pontifikat des hl. Damasus paßt, wie sie die konstantinische Zeit ausschließt.

In der monumentalen Kunst erscheinen die Engel nicht bloß als Boten und Diener Gottes, sondern auch als Begleiter Christi, sei es als Thronassistenten oder im Akt der Anbetung und Verehrung, oder als Träger des in dem großen Nimbus befindlichen Heilandes oder eines seiner Symbole. Im ersteren Fall haben sie stets die üblichen Gewänder; diese tragen sie auch regelmäßig in der älteren Zeit, wenn sie fliegen. Als Thronassistenten sind sie seit dem Mittelalter gewöhnlich wie byzantinische Kaiser mit dem Lorum[1] bekleidet. Als solche haben sie auf unsern Tafeln statt des Stabes einmal eine Standarte in der Rechten[2]; in der Linken halten sie mitunter das in den Nimbus geschlossene Monogramm Christi (Taf. 224). Gewöhnlich ist die eine Hand in Brusthöhe erhoben und mit der Innenfläche nach außen gekehrt. Auf einem Bilde endlich schwenken sie Weihrauchfässer (Taf. 242).

Eine reichere Tracht gibt man frühzeitig auch den Erzengeln, um sie vor den gewöhnlichen Engeln auszuzeichnen. Diesen Unterschied machte schon der Künstler, der unter Johannes VII. die Wand über der Apsis von S. Maria Antiqua ausmalte.



Fig. 442. Johannes der Täufer. Parenzo.

§ 4. Johannes der Täufer.

Der *Vorläufer Christi,* wie Johannes auf den Monumenten mit Vorliebe heißt, wurde in den Katakomben ausschließlich als der Täufer abgebildet; in der Monumentalkunst begegnet er uns außerdem auch als der große Fürbitter[3], als der Prediger in der Wüste, wie er auf das Lamm Gottes zeigt, ferner in den Szenen seines Martyriums und als heilige Persönlichkeit schlechthin. Demgemäß wechselt auch seine Gewandung: er trägt zuerst die Exomis oder das Perizoma und bekommt dann die klassischen Gewänder, häufig mit einem Fell unter dem Pallium. Ein charakteristisches Beispiel des letzteren bietet das Mosaik der Kathedrale von Parenzo (Fig. 442), welches den Heiligen mit einem Tigerfell zeigt[4]. Neben diesem Kleidungsstück erheischt an der Figur unsere Aufmerksamkeit auch das Kreuz in der linken Hand. Die Künstler gaben es dem

[1] Herrad von Landsperg gab das Lorum dem Lucifer *(Hortus deliciarum* ed. Straub und Keller Taff. 1 f). In der Beischrift sagt sie, daß an den *Kleidern des obersten der Engel alle Edelsteine verwendet* waren: *Omnis lapis preciosus | operimentum fuit primi an|geli sardonius · topazius | et iaspis crisolitus onix et berillus: sa|phirus carbuncu|lus et smaragdus ·* etc.

[2] Auf Miniaturen mit der Darstellung der Verkündigung sahen wir in der Hand Gabriels öfters einen mit dem Kreuz bekrönten Stab (vgl. oben S. 747).

[3] Siehe darüber S. 194.

[4] Ein ähnliches Fell in Form einer Exomis trägt Johannes auf dem musivischen Bild der Taufe Christi im Baptisterium der Arianer in Ravenna (bei Garrucci, *Storia* IV, Taf. 241, 1) und auf dem allbekannten Fresko der Ponzian-Katakombe (Wilpert, *Katakombenmalereien* Taf. 259, 2).

Täufer, weil er in den Worten: „Siehe, das Lamm Gottes, siehe, der hinwegnimmt die Sünden der Welt!“[1] indirekt auf den Kreuzestod des Herrn hinwies. Einmal, auf dem Mosaik der Zenokapelle[2], ist dieser Gedanke besonders deutlich zum Ausdruck gebracht; denn in dem Schnittpunkt der beiden Balken des Kreuzes, das der Heilige dort trägt, steht das von dem großen Nimbus umgebene Lamm Gottes. Das älteste erhaltene Monument, welches das Kreuz in seiner Hand zeigt, ist das Kuppelmosaik des Baptisteriums der Orthodoxen in Ravenna[3], dessen Ausschmückung, wie wir oben (S. 70 f) gezeigt haben, zum großen Teil aus der lateranensischen Taufkirche kopiert wurde. Damit ist zugleich der römische Ursprung des Kreuzattributes bewiesen; denn die Taufe Christi, in welcher Johannes das Kreuz hält, hat Neon sicher in Rom vorgefunden. Wir sehen es auch auf dem Apsismosaik der Kapelle des hl. Venantius, das von Johannes IV. (640—642) herrührt.

§ 5. Apostel.

In den drei ersten Jahrhunderten hatte man für die Apostel keine besondern Abzeichen. Die wenigen Fälle abgerechnet, wo sie als Fischer charakterisiert sind, teilen sie die Gewandung mit Christus, den Engeln und andern biblischen Persönlichkeiten; die Schriftrolle tragen selbst gewöhnliche Verstorbene, und den Kranz, der ihnen als den „Zeugen Christi“ zum Lohn für den Martertod zufiel, haben sie mit andern Märtyrern gemein.

Das erste besondere Merkmal bekam der Apostelfürst in den beiden Schlüsseln, dem Symbol der doppelten Lösegewalt „im Himmel und auf Erden“[4]. Mit den Schlüsseln ausgestattet erscheint Petrus zum erstenmal auf dem Apsismosaik vom Lateran; seitdem werden sie sein ständiges Attribut. Im 4. Jahrhundert gaben ihm die Künstler auch das Kreuz, aber nicht zur Andeutung des Martyriums, sondern als Ausdruck der Nachfolge Christi. Die an alle gerichteten Worte: „Wer mir nachfolgen will, der verleugne sich selbst und nehme sein Kreuz auf sich und folge mir nach!“[5] galten in besonderem Maße dem Apostelfürsten; denn ihn ermahnte der Herr namentlich zur Nachfolge[6]. Deshalb hat das Kreuz öfters die monogrammatische Form und ist gewöhnlich mit Edelsteinen verziert.

Den Schlüsseln Petri entspricht bei Paulus die Schriftrolle. Wir verweisen dafür hauptsächlich auf die Darstellung der Übergabe der Schlüssel am Grabe des hl. Adauktus (Taff. 148 f), auf welcher der Heidenapostel ein Bündel von sieben Rollen im Bausch seines Palliums hat. Offenbar wollte man dadurch auf die von ihm verfaßten Schreiben anspielen. Als Zeichen des Martyriums bekam er das Schwert. Da er dasselbe in der Hand hält, so hat man es später als wörtliche Übersetzung der Ausdrücke „zweischneidiges Schwert“[7] und „Schwert des Geistes“[8], die der Apostel für das Wort Gottes braucht, genommen. Diese Bedeutung dürfte das Schwert auf unseren Malereien (Taff. 232 f 279 ff) haben.

[1] *Io* 1, 29. [2] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 288. [3] Ebd. Taf. 226, S. 34. [4] *Mt* 16, 19. [5] *Mk* 8, 34. [6] *Io* 21, 19 22. [7] *Hebr* 4, 12. [8] *Eph* 6, 17.

Wann für Johannes der Kelch mit dem Gifttrank aufkam, läßt sich nicht ermitteln. In der römischen Monumentalkunst sehen wir dieses Symbol nur einmal, nämlich auf Cavallinis Weltgericht. Auf demselben Fresko, und nur auf diesem, haben Andreas, Philippus, Simon und Judas Thaddäus das Kreuz, Jakobus der Jüngere und Matthäus das Schwert, Bartholomäus das Messer, Jakobus der Ältere eine Keule und Thomas eine Lanze.

Für die Gewandung der Apostel blieb die Form im wesentlichen immer die gleiche. Nur die Farbe wechselte, sobald es galt, die künstlerische Wirkung des Bildes zu steigern: aus der hellen wurde dann eine mehr oder weniger bunte. Auf den gewöhnlichen Darstellungen behielten die Gewänder jedoch die Naturfarbe der Wolle bei. Daß die Tunika sich nach und nach bis zu den Fersen verlängerte, haben wir schon oben bemerkt.



Fig. 443. Verurteilung der beiden Alten Susannas. S. Nazaro.

Die beiden Apostelfürsten sind in der Monumentalkunst immer an ihrem Gesichtstypus zu erkennen: Petrus hat grauen, gewöhnlich etwas gestutzten Bart und graues Haar, Paulus einen langen, zugespitzten Bart von brauner Farbe und hohe, meist kahle Stirn. So erscheinen die zwei Apostel überall; die römische Monumentalkunst kennt keine Ausnahme. Eine solche Regelmäßigkeit kann nur durch die Annahme erklärt werden, daß die alten Künstler im Besitz eines wahren Porträts der Apostelfürsten waren, das sich dann von Geschlecht zu Geschlecht überliefert hat.

Für den „bartlosen Typus Petri", von dem man mitunter spricht, beruft man sich mit Unrecht auf das oben (S. 797, Fig. 363) behandelte Relief des Silberkästchens von S. Nazaro; denn dort sind im Vordergrund nicht die beiden Apostelfürsten, sondern Apostel im allgemeinen abgebildet. Dieser Künstler liebte es, bärtige Gestalten bartlosen gegenüberzustellen. Auf dem gleichen Relief zeigt sich seine Neigung noch einmal im Hintergrund, wo rechts ein bärtiger Mann einem bartlosen auf der linken Seite entspricht; und auf dem Bilde der Verurteilung der beiden Alten in der Geschichte Susannas (Fig. 443) ist er soweit gegangen, daß er ihr zulieb der Treue des biblischen Berichtes Abbruch tat, indem er neben den bärtigen Alten einen jugendlichen Diener und neben den bärtigen Diener einen jugendlichen Alten stellte. Schon der Inhalt des ersten Reliefs, die „harte Rede" Christi, sollte in den Interpreten den Gedanken an den Apostel Paulus nicht aufkommen lassen.

Von den übrigen Aposteln ist es bloß Andreas, der sich schon in altchristlicher Zeit durch ein bestimmtes Aussehen auszeichnet: er hat struppiges Haar und struppigen Bart, beides meist grau meliert. Für Johannes kam in der römischen Kunst der jugendliche Typus auf;

nur einmal, auf dem Bilde seiner Bestattung (Taf. 237, 1), ist er als bärtiger Greis geschildert, wie die Monumente der orientalischen Kunst ihn gewöhnlich darstellen. Als Greis erscheint er auch auf dem Mosaik von S. Vitale in Ravenna[1]. Das oben (S. 848) erwähnte Aussehen, das der Miniaturist des *Rossanensis* dem Heiligen gab, hat allem Anscheine nach keine Nachahmung gefunden, ist also als Ausnahme zu betrachten.

§ 6. Evangelisten.

Die Künstler der drei ersten Jahrhunderte hatten in den Katakomben keine Gelegenheit, die Evangelisten darzustellen; und als nach dem konstantinischen Frieden die Bilder des Apostelkollegiums aufkamen, wurde zwischen Aposteln und Evangelisten kein Unterschied gemacht. Noch auf dem einzigen auf uns gekommenen Bilde in S. Marco e Marcelliano tragen die Evangelisten keine besondern Abzeichen und sind nur an ihrer Vierzahl sowie an dem Umstand zu erkennen, daß der erste von ihnen, Matthäus, auf einen Stern zeigt[2].

Das Bedürfnis nach besondern Bildern der Evangelisten zeigte sich aber in Rom gleich bei der Errichtung der ersten mit einem Zyklus von Darstellungen ausgeschmückten Taufkirche, dem „Baptisterium Antiquum", welches Konstantin um 315 neben der Basilika des Laterans, der ersten Kathedrale, erbaute. Obgleich diese Darstellungen längst zerstört sind, können wir uns namentlich mit Hilfe derjenigen des neapolitanischen Baptisteriums, die wir als Kopien der zerstörten lateranensischen nachgewiesen haben, einen genauen Begriff von ihnen machen: es waren die vier apokalyptischen Wesen, in Brustbildformat und derart mit Flügeln ausgestattet, daß jeder Flügel drei gespreizte Federn zur Andeutung der drei Flügelpaare aufwies.

Seit dem 5. Jahrhundert kamen zu den Symbolen die Vollgestalten der Evangelisten hinzu. Das erste sichere Beispiel fanden wir in dem von Hilarus (461—468) erbauten Oratorium des Täufers (S. 731). Vermutlich waren sie schon auf dem vom Vorgänger, Leo I., herrührenden Fassadenmosaik von S. Peter zu sehen[3]. Um jene Zeit scheint man angefangen zu haben, die Evangelistenbilder wie auch andere Darstellungen mit Inschriften, meist metrischen, zu versehen. Für einige entlehnte man sie dem um 430 verfaßten *Paschale Carmen* des Sedulius. Es haben sich aber in Rom nur mittelalterliche Malereien mit Inschriften erhalten. Die älteste ist die des Kreuzgewölbes der kleinen Kapelle hinter der Basilika der hl. Pudentiana (Taf. 235, 2). Mit Ausnahme des Adlers des hl. Johannes sind hier die Symbole als Brustbilder, alle in falscher Orientierung und zwischen ungewöhnlich reichen Bordüren gemalt; sie umgeben das Lamm Gottes, das in einem großen Diskus am Himmel steht. Alle Symbole sind nimbiert, haben sechs Flügel und halten das nur bei Lukas

[1] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 263, 6.

[2] Wilpert, *Katakombenmalereien* Taf. 162, 2.

[3] In der Provinzialkunst tauchen die Evangelisten mit ihren Symbolen zum erstenmal in S. Vitale von Ravenna auf (bei Garrucci, *Storia* IV, Taff. 261, 1 2; 263, 3—6). Dort ist es auch zum erstenmal, daß der Adler, Stier und Löwe in voller Gestalt erscheinen; der Engel dagegen ragt nur in Halbgestalt aus Wolken heraus.

unversehrte und mit Gemmen verzierte Evangelienbuch. Ihre Verteilung ist derart, daß Lukas das Feld über dem Eingang, Johannes das über dem Altar, Matthäus das linke und Markus das rechte einnimmt. Von der Inschrift bei dem letzteren ist mit Sicherheit bloß das Wort MARCO zu lesen. Die übrigen Inschriften sind dagegen vollständig. Über Johannes steht: ALTA NIMIS SCANDIT FACIES AQVILINA IOHIS, *Einen überaus hohen Flug nimmt die Adlergestalt des Johannes;* über Matthäus: FRONS HOMINIS PANDIT XPI COMERCIA CARNIS, *Das menschliche Sinnbild*[1] *erzählt das leibliche Leben Christi;* über Lukas: bovis BOANCIS (boantis) SPECIES TE MVTAT ARANTIS, *Die Gestalt des pflügenden Stieres verändert dich in die des brüllenden,* nämlich durch die Abfassung des Evangeliums. — Der Zeit nach kämen jetzt die auf das Brustbild Christi zugewendeten Symbole von S. Croce, deren Inschriften in den offenen Evangelienbüchern angebracht sind. Wie wir gesehen haben[2], stimmt die des Adlers mit derjenigen der Kapelle überein.

Eine unerwartete Bereicherung lieferte in jüngster Stunde die Basilika des hl. Johannes an der Porta Latina, als ich im Februar 1915 den Bogen im Presbyterium entfernen ließ. Man hatte in dieser Kirche die vier symbolischen Wesen schon auf der Stirnwand der Apsis über dem Bogen, und zwar in Vollgestalten (Taf. 257), vorgeführt. Zu Ehren des Titulars, des Evangelisten, wiederholte man sie noch einmal auf den beiden Seitenwänden des Presbyteriums unmittelbar unter den apokalyptischen Ältesten, diesmal als Brustbilder, in dem oberen Abschluß der Nischen, in denen die menschlichen Ganzfiguren der Evangelisten abgebildet waren (Taf. 225, 4f)[3].

Auf der Apsiswand, die wir zuerst besprechen wollen, folgen sie sich, nach der Mitte zu gewendet, derart, daß links der Löwe und der Engel, rechts der Adler und der Stier zu sehen sind. Ihre Flügel haben die charakteristische alte Form mit den drei gespreizten Federn. Die mit einem kostbaren, doppelfarbigen Einband versehenen Evangelienbücher, die sie halten, sind geschlossen. Ein geschlossener Prachtkodex prangte auch im Zentrum der Wand, welches der Maler sich durch eine senkrechte rote Linie auf der rohen Mauer angemerkt hatte. Hinter dem Buch erhob sich unzweifelhaft ein kleiner Hügel, und darauf waren, wie auf dem Mosaik von S. Cosma e Damiano[4], das Lamm und das Kreuz vereinigt. Die einstige Anwesenheit des letzteren ist durch die große Ähnlichkeit der Malerei mit dem erwähnten Mosaik nahegelegt, und die des ersteren durch die beiden nach der Mitte hin weisenden Gestalten in den Zwickeln gefordert: rechts den Evangelisten Johannes, links Johannes den Täufer. Beide hielten in der Linken ein aufgeschlagenes Buch mit einer Inschrift; in dem des Evangelisten liest man wie immer den Anfang des Evangeliums:

[1] Vgl. J. v. Schlosser, *Schriftquellen* 399, n. 1058, wo *frons* das Evangelistensymbol bedeutet.

[2] Oben S. 353 ff.

[3] Diese Darstellungsform kannte man bereits aus Miniaturen. Wir erinnern namentlich an das *Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II.,* herausgegeben von G. Leidinger in *Miniaturen aus Handschriften der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München,* V Taff. 2—5. Vergl. auch Steph. Beissel, *Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters* 219.

[4] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 253. Vgl. auch a. a. O. Taf. 286 mit dem Mosaik von S. Prassede, das eine etwas abgeänderte Kopie bietet.

IN PRINCIPIO usf.; demnach standen in dem des Täufers die gleichfalls typischen Worte: ECCE AGNVS DEI usf. Der Maler gab jenem mit Recht den (klassischen) Redegestus; bei diesem setzte er ihn dagegen fälschlich für den des Zeigens ein. Der Irrtum erklärt uns auch, warum der Täufer die griechische Sprechgebärde macht. Zu beiden Seiten von der zerstörten Gruppe der Mitte schwebten zwei Engel in anbetender Haltung mit vorgestreckten und verhüllten Händen, wie die, welche sich in dem Fries darüber erhalten haben. Man beachte, daß die Flügel dieser Engel die gewöhnliche Form haben.

Die Evangelistensymbole im Presbyterium (Taf. 225, 4f) halten je ein offenes Buch, auf dessen Seiten bei Markus und Matthäus der Name, bei Lukas und Johannes der durch Irrtümer[1] entstellte Anfang des Titulus steht, welcher in einer schmalen Leiste über einem jeden Symbol geschrieben ist. Über Lukas, dem ersten auf der rechten Wand, lesen wir: † MVGIT · AMORE PIO LVCAS IN CARMINE $\overline{\text{XPI}}$, *Es schreit gewaltig in frommer Liebe Lukas durch sein Gedicht auf Christus;* über Johannes: ALTA PENETRAT (penetras) CELVM TV MENTE IOANNEs, *Johannes, du dringst mit deinem hohen Geist in den Himmel;* über Markus: MarCVS VT ALTA FREMIT VOX PER DESERTA LEONIS, *Die Stimme des Markus ertönt wie das Gebrüll des Löwen in der Wüste;* über Matthäus: hoc MATHEVS agens hOMINEM GENERALITER IMPLET[2], *So handelnd* (d. h. durch seine Erzählung des menschlichen Lebens Christi) *hat Matthäus die menschliche Gestalt gerechtfertigt.* Die zwei in der letzten Inschrift von uns eingefügten Worte ließ der nachlässige Schreiber aus, wie er auch bei dem Titulus des Johannes zwei Fehler begangen hat.

Die Inschriften des Matthäus und Markus sind dem Dichter Sedulius entlehnt[3]; die erste haben wir mit geringer Veränderung schon in S. Croce angetroffen[4]. Woher die beiden andern stammen, konnte ich nicht ermitteln; die des Lukas hat sich Alkuin angeeignet[5]. Alle vier stechen von den teilweise banalen Unterschriften, welche die alt- und neutestamentlichen Szenen begleiten, sehr vorteilhaft ab. Der Grund ist leicht zu erraten: die Malereien gehören zum Bestand der altchristlichen Ausschmückung der Kirche, während die Unterschriften erst unter Cölestin III. (1191—1198) unter die biblischen Szenen gesetzt wurden. Das stimmt zusammen mit den beiden Malereien der Sündflut und der Taufe Christi, welche im 18. Jahrhundert als Vorbild und Erfüllung im Presbyterium gemalt wurden. Eine solche

[1] Die Irrtümer sind auf unserer Tafel deutlich zu sehen.

[2] In dem *Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II.* (a. a. O. S. 25ff) haben die Beischriften, bei Matthäus angefangen, folgenden Wortlaut: RES NOTAT HIC HOMINIS · MATHEVS SCRIPTOR HERILIS — VT LEO VOCE FREMIT · MARCVS DVM TALIA SCRIBIT — ORE CANIT VITVLI · LVCAS MIRACVLA CHRISTI — ASTRA VOLANDO PETENS · PANDIT SECRETA IOHANNES. Es ist interessant, zu sehen, wie die Miniatoren die Inschriften älterer Vorlagen nicht schlechthin kopierten, sondern deren Gedanken in neuer Form wiedergaben. Vgl. Beissel, *Geschichte der Evangelienbücher* 221.

[3] *Pasch. Carm.* I 355 ff, ed. Huemer 41 f.

[4] Siehe oben S. 354.

[5] J. v. Schlosser, *Schriftquellen* 398, n. 1057. Ebenda ist S. 351, n. 968, als „Alcuini Carm. 117, 2" ein Titulus aus der Basilika des Pammachius veröffentlicht. Letzterer bei Levison, *Aus englischen Bibliotheken*, in *Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde* 1910 (Bd. 35), 354. In einer Inschrift auf Gerfrid, Bischof von Laon, der um 798 eine zerfallene Kirche wiederherstellte, hat Alkuin (bei J. v. Schlosser a. a. O. 221, n. 693) das Epitaph Johannes' VII. (bei Levison a. a. O. 364, v. 9 f) benutzt.

Idee ist für das 18. Jahrhundert ebenso unwahrscheinlich wie für das 12. und 8., in denen die Basilika restauriert wurde; sie weist uns mit Notwendigkeit auf die ursprüngliche Kirche hin, für die man jene beiden Szenen von dem lateranensischen Vorbild kopiert hat. Für die Zeit, wann dies geschah, fehlte es bis jetzt an jedem positiven Anhalt, da die Erbauung von S. Giovanni in ein dichtes Dunkel gehüllt ist. Etwas Licht brachten die im Mai 1915 beendeten Ausbesserungsarbeiten: ich fand im rechten Seitenschiff ein Stück des ursprünglichen Fußbodens, welcher etwa 40 cm unter dem jetzigen lag und aus bunten, zu geometrischen Mustern zusammengestellten Marmorplatten bestand (Fig. 444). Die verhältnismäßig große Sorgfalt der Ausführung dieses Bodenbelags läßt eher auf das 5. oder 6. als auf das 7. Jahrhundert schließen. Die Errichtung und Ausmalung der Kirche fällt demnach in diese Zeit[1]. Damals bestanden bereits die umfangreichen Zyklen der beiden Apostelkirchen.



Fig. 444. Bruchstücke von dem ursprünglichen Bodenbelag in S. Giovanni a Porta Latina.

Die Sitte, die Evangelisten in Nischen darzustellen, scheint sehr verbreitet gewesen zu sein. In einer Nische sitzt der hl. Lukas auf der Miniatur des im vorhergehenden Kapitel so oft zitierten *Kodex von Cambridge*[2]. Er hat auf den Knien ein offenes Buch mit der Inschrift: FVIT HO|MO MIS|SVS A DEO—CVI NOM|EN ERAT | IOHANNES, *Es war ein Mensch von Gott gesandt, der hieß Johannes.* Diese Worte haben sich dahin fälschlich aus dem Buch des hl. Johannes verirrt, dessen Evangelium sie entlehnt[3] sind. Man hätte dafür die Worte: FVIT IN DIEBVS HERODIS REGIS IVDAEAE SACERDOS, *In den Tagen des Herodes, Königs von Judäa, war ein Priester,* erwartet, die aus dem Evangelium des hl. Lukas stammen und in dem Buch des gleichen Evangelisten auf einer gallischen Skulptur zu lesen sind[4]. Der auf den vier Säulen der Nische ruhende Architrav enthält die von Sedulius verfaßte Inschrift: † IVRA SACERDOTII · LVCAS · TENET · ORA · IVBENCI, *Lukas, mit dem Sinnbild des Stieres, hält die Rechte des Priestertums hoch.* In dem halbkreisförmigen Abschluß darüber sieht man das Symbol des Evangelisten mit dem geschlossenen Buch.

Auf den Miniaturen der *Bibel von S. Paul* sind die Evangelisten abwechselnd vor der Giebelfassade eines Tempels und unter einer auf vier Säulen ruhenden Kuppel gemalt[5]. Markus schreibt in eine lange Rolle, die er auf die Knie gelegt hat, die übrigen in Bücher.

[1] Man schreibt die Erbauung der Kirche gewöhnlich dem Papst Gelasius I. (492—496) zu, aber ohne jeden positiven Beweis.

[2] Siehe Fig. 354, S. 787.

[3] *Jo* 1, 6.

[4] Garrucci, *Storia* III, Taf. 141, S. 65.

[5] Höchst sonderbare Evangelistenbilder enthält das *sog. Evangeliarium Kaiser Ottos III.*, ed. Leidinger I Taff. 15 24 33 43, S. 15 17 19 20. Vgl. die Beschreibung bei Beissel, *Geschichte der Evangelienbücher* 221 f.

Alle haben neben sich einen verschiedengestalteten Schrein, in welchem Rollen und Bücher liegen. Eine breite Borte, die von der oberen linken Ecke nach der unteren rechten im Bogen sich hinzieht, trennt die Bilder der Evangelisten von dem kleineren, mit Wolken gefüllten Raum, wo die Vollgestalten der Symbole sich befinden. Die Borten hat der Miniaturist benutzt, um die sämtlich aus Sedulius geschöpften Inschriften darin anzubringen. Sie sind alle korrekt. Da wir die drei ersten schon angeführt haben, so wollen wir hier nur die letzte wiedergeben: † MORE VOLANS AQVILE VERBO PETIT ASTRA IOHANNES, *Wie ein Adler schwingt sich Johannes durch sein Wort zu den Sternen.*

Selbstredend fuhr man weiter fort, die Evangelistensymbole wie bisher auch ohne Beischriften zu malen. Ein noch unbekanntes Beispiel aus Honorius' III. Zeit, das erst vor wenigen Jahren von einer harten Tünche befreit wurde, befindet sich auf dem etwas unregelmäßigen Kreuzgewölbe der Krypta von S. Alessio (Fig. 445). Das geebnete Feld der Mitte ist durch das nimbierte Lamm Gottes eingenommen, aus dessen geöffneter Brust sich ein Blutstrahl in einen doppelhenkeligen Kelch ergießt. Die als Halbfiguren gebildeten Evangelistenzeichen sind, wie das Lamm, in viereckige Rahmen geschlossen und halten je ein Buch. Das untere Feld füllt der Engel, das linke der Löwe und das rechte der Stier; das oberste mit dem Adler ist zerstört. Dazwischen sieht man allerlei ornamentale Gegenstände; diejenigen, welche mit den Symbolen abwechseln, sind von halbkreisförmigen Borten umrahmt.



Fig. 445. Lamm Gottes und Evangelistensymbole. S. Alessio.

Drittes Kapitel.

Darstellungen von Märtyrern in den Katakombenkirchen.

Als die Künstler der Katakomben um die Mitte des 3. Jahrhunderts anfingen, in ihren Kompositionen die Gestalten von Märtyrern als solche kenntlich zu machen, gaben sie ihnen den Kranz, das sprechendste Symbol des erfochtenen Sieges, in die Hand. Außerdem komponierten sie die Szene, in welcher Christus seinen Zeugen den Kranz überreicht. Beide Darstellungen sind jedoch für die Periode der Bestattung in den Katakomben nur durch wenige Beispiele vertreten; erst in der späteren Zeit wurden sie der gewöhnliche Schmuck von Märtyrergräbern. Die späteren Künstler vergaßen aber auch den alten Gebetsgestus nicht. Eingedenk der einflußreichen Stellung, der sich die Märtyrer im Reiche Christi erfreuen, vergegenwärtigten sie dieselben auch gern in der Haltung der Oranten.

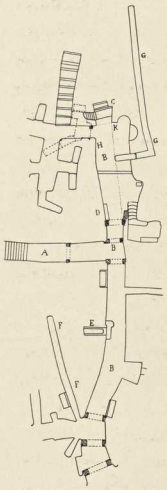


Fig. 446. Plan der Katakombe der Kommodilla.

Die wichtigsten, weil datierten Darstellungen von Märtyrern wurden erst vor wenigen Jahren, nach der Veröffentlichung meines Werkes über die Katakombenmalereien, entdeckt. Sie kamen in der Nekropole der Kommodilla zum Vorschein. Da es uns möglich wurde, mit ihrer Hilfe die Zeit der Entstehung der übrigen bis dahin falsch oder nur annähernd richtig datierten Malereien mit einiger Sicherheit festzustellen, so wollen wir dieselben auch hier zuerst besprechen.

§ 1. Malereien in der Katakombe der Kommodilla.

Zum besseren Verständnis des Folgenden schicken wir voraus, daß in dem bis jetzt ausgegrabenen Teil der Kommodilla-Katakombe drei Märtyrer verehrt wurden: Felix, Adauktus und Merita. Ihre Gräber liegen nicht weit voneinander, in einer breiten Arenargalerie, zu welcher eine bequeme Treppe führt. Auf dem hier abgedruckten Plan (Fig. 446) ist die Treppe mit A, die Galerie mit B und die Gräber mit C, D, E bezeichnet. Nur die Gräber der hll. Felix und Adauktus (C, D) sind ursprünglich; das der hl. Merita (E) wurde später ausgehöhlt. Über den zwei ersten ließ Papst Siricius (384—398) durch den Presbyter Felix mittels Erweiterung der Galerie einen Versammlungsraum bauen. Um beide Grabstätten unter ein Dach zu bringen, mußte er dem Raume nicht bloß eine unverhältnismäßig große Länge, sondern auch eine ganz unregelmäßige Form geben; denn die Galerie konnte nur nach der rechten, dem Grabe des

hl. Adauktus gegenüberliegenden Seite erweitert werden. Sodann mußte der Fußboden zwei, wenn nicht gar drei verschiedene Niveaus erhalten, weil die Galerie nach dem Grabe des hl. Felix zu beständig aufstieg, so daß dieses etwa anderthalb Meter höher als das des hl. Adauktus lag. Das Dach ragte über die Oberfläche des Bodens hinaus; die Basilika, wenn wir den Raum so nennen dürfen[1], war also halb unterirdisch.

1. Felix und Adauktus mit dem Monogramm Christi.

Ihren ersten Schmuck bekamen die Gräber der hll. Felix und Adauktus schon vor dem Bau der Kirche. Damasus ließ ihn, wie er in seiner Inschrift meldet, durch den Presbyter Verus ausführen: PRESBYTER HIS VERVS DAMASO RECTORE IVBENTE| COMPOSVIT TVMVLVM SANCTORVM LIMINA ADORNANS[2]. Daß der Schmuck in Malereien bestand, beweist diejenige, die sich an dem Grabe des hl. Felix erhalten hat (Taf. 130). Sie zeigt die beiden Märtyrer, wie sie dem von Λ und Ω begleiteten Monogramm Christi, $\frac{\text{P}}{\Lambda\Omega}$, akklamieren. Leider ist sie so beschädigt, daß man die Gesichter der Heiligen nicht deutlich erkennen kann; allem Anscheine nach waren beide bartlos. Zwischen den Märtyrern steht der runde Schrein (capsa, *βιβλιοθήκη*) mit den Rollen der heiligen Schriften. Das Grab des hl. Felix befand sich in der Schlußwand der Galerie (C). Über ihm oder auf einer der Seitenwände, vermutlich auf der rechten, prangte die damasianische Inschrift; dort war wenigstens ihr Platz nach dem Bau der siricianischen Kirche.

Damasus wußte über die beiden Heiligen nichts Näheres. Was er in seinem Epigramm von ihnen sagt, kann auf alle Märtyrer angewendet werden; denn alle haben *den Glauben bewahrt, den Fürsten der Welt verachtet, Christum bekannt* und *das himmlische Reich erstrebt;* alle *sind als Sieger zum Himmel geeilt.* Demgemäß tragen Felix und Adauktus auf der Malerei die klassische, für die Heiligen unterschiedslos gebräuchliche Gewandung. Doch schon in der Stiftungsinschrift der Grabkirche figurieren sie als *Diener des Herrn*[3]. Diese Bezeichnung, welche streng genommen auf jeden Gläubigen paßt, kommt in erster Linie solchen zu, die sich ausschließlich dem *Dienste des Herrn* geweiht haben. Es scheint demnach, daß Felix und Adauktus schon unter Siricius für Presbyter gehalten wurden. Ich sage „Presbyter", weil sie als solche in den *Akten* auftreten. Einen ähnlichen Wechsel spiegeln auch die Denkmäler der Kunst wieder. Während die Märtyrer auf dem damasianischen Bilde und vielleicht auch auf dem weiter unten folgenden Graffito (Fig. 447, S. 944) durch kein besonderes Attribut ausgezeichnet sind, tragen sie auf den Fresken seit dem 6. Jahrhundert die Tonsur. Das älteste zeigt sie als Fürsprecher einer Verstorbenen namens TVRTVRA.

[1] Gregor von Tours macht bei den dem hl. Martin geweihten Kirchen einen Unterschied zwischen *ecclesia* und *basilica* und bezeichnet mit jener die in der Stadt gelegene Bischofskirche, mit dieser die Grabkirche. Vgl. *Hist. Franc.* 10, 31, ed. Arndt und Krusch in *Mon. Germ. hist. Script. Merov.* I 447 ss.

[2] In der *Inschriftengalerie des Lateran* Pil. III, 2; Ihm, *Damasi Epigrammata* S. 10.

[3] HIC FAMVLOS DOMINI NOVeris requiescere sanctos usf. Vergl. meine *Beiträge zur christl. Archäologie* in *Röm. Quartalschr.* 1908, 104.

2. Felix und Adauktus als Fürsprecher der Turtura.

Das Bild (Taf. 136) ist uns in einem außergewöhnlich guten Zustand überliefert; seine Farben haben größtenteils ihre ursprüngliche Frische bewahrt. Es tritt auch insofern aus dem Rahmen des Gewöhnlichen heraus, als die Gestalten fast in natürlicher Größe ausgeführt sind, was in der Katakombenmalerei äußerst selten vorkommt. Maria sitzt auf einem reich geschmückten Gemmenthron und hält ihren göttlichen Sohn auf dem Schoß. Sie hat rote Schuhe, eine purpurne Talartunika und eine gleichfarbige, über den Kopf gezogene Palla, deren Ende auf der rechten Seite herunterhängt und mit weißen Fransen geschmückt ist. Ihre Haare sind unter einem weißen, blaugestreiften Überzug verborgen. In der linken Hand hat sie ein weißes Taschentuch. Das Kind trägt die klassische Gewandung von gelber Farbe und hält eine versiegelte Rolle. Neben dem Thron stehen rechts Felix, links Adauktus; dieser ist jugendlich, jener ein bärtiger Greis. Beide tragen die große Tonsur. Ihre Namen sind über den Köpfen mit weißer Farbe in den Rahmen geschrieben: † $\overline{\text{SCS}}$ ADAVTVS und $\overline{\text{SCS}}$ FELIS. Letzterer macht den gewohnten Redegestus. Adauktus hat seine Rechte auf die Schulter der Verstorbenen gelegt, um sie dem göttlichen Kind und der heiligen Jungfrau zu empfehlen. Turtura trägt Gewänder von der gleichen Farbe wie Maria; nur die Schuhe und der Haarüberzug sind schwarz. Über der Stirn hat sie einen weißen, bandartigen Schmuck, von dem man nicht weiß, ob er zu dem Überzug oder zur Palla gehört. Ihre Hände sind aus Ehrfurcht mit einem weißen Tuch (mappa) verhüllt; denn sie hält eine halbgeöffnete Rolle, das Symbol der Heiligen Schrift, deren Gesetze sie treu befolgte. Unter dem Tuch hängt der weiße Gürtel der Tunika herab, welcher wie die mappa befranst ist. Die Komposition zwang den Künstler, die Verstorbene in einem viel kleineren Maßstab als die andern Personen zu malen. Dadurch trug er zugleich auch dem alten Prinzip Rechnung, gewöhnliche Menschen von Heiligen durch die Größe zu unterscheiden.

Der rote, in zwei Felder abgeteilte Sockel des Bildes enthält folgende metrische Inschrift in gelblichweißen Buchstaben:

†SVSCIPE NVNC LACRIMAS MATER NATIQVE SVPRESTIS
QVAS FVNDET GEMITVS · LAVDIBVS ECCE TVIS
POS MORTEM PATRIS SERVASTI CASTA MARITI
SEX TRIGINTA ANNIS · SIC VIDVATA FIDEM
OFFICIVM NATO PATRIS MATRISQVE GEREBAS
HIC REQVIEXCIT IN PACE TVRTVRA
IN SVBOLIS FACIEM · VIR TIBI VIXIT OBAS
TVRTVRA NOMEN ABIS SET TVRTVR VERA FVisti
CVI CONIVX MORiens NON FVIT ALTER AMOR
VNICA MATERIA EST quO SVMIT FEmina LAVDEM
QVOD TE CONIVGIO · EXIBVISSE DOCES ·
QVE BISIT $\overline{\text{PLM}}$ ANNVS LX

Nimm hin, o Mutter, die Tränen, welche der überlebende Sohn mit Seufzern zu deinem Lobe vergießt. Nach dem Tode des Vaters hast du sechsunddreißig Jahre lang als Witwe die eheliche Treue bewahrt und Vater- und Mutterstelle an dem Sohne vertreten. In des Kindes Antlitz lebte dir Obas, der Gatte. Turtura war dein Name; du warst aber auch ein wirkliches Täubchen, das nach dem Tode des Mannes keinen zweiten geliebt hat. Was also einer Frau allein zur Ehre gereicht, das hast du in der Ehe durch dein Beispiel gelehrt.

Hier ruht in Frieden Turtura, welche mehr oder weniger 60 Jahre gelebt hat.

Derartige in Hexametern und Pentametern abgefaßte Epitaphien, denen am Schluß ein Stück in Prosa angehängt ist, sind seit dem 6. Jahrhundert keine Seltenheit. Wir verweisen auf dasjenige des hl. Gregor d. Gr., wo am Ende wie hier der Name mit der Zahl der Lebensjahre angegeben ist: HIC REQVIESCIT GREGORIVS PAPA usf.[1] Das eines PETRONIVS gibt in dem Schlußsatz das Postkonsulat des Mavortius an, stammt also aus dem Jahre 528. Es ist auch deshalb zu beachten, weil der Verstorbene mit einer durchlauchtigsten Frau des gleichen Namens Turtura verheiratet war[2].

Daß die Malerei der Turtura ungefähr dem 6. Jahrhundert angehört, wurde fast allgemein angenommen. In meiner ersten Veröffentlichung derselben habe ich sie in das „Ende des 5. oder den Anfang des 6. Jahrhunderts" verwiesen[3]. Später ist es mir gelungen, das Jahr ihrer Entstehung genau zu bestimmen. Ich erkannte nämlich, daß vier in der Kirche ausgegrabene Fragmente einer dicken Marmorplatte, welche einst ein Bodengrab verschloß, den Rest der Inschrift enthalten. Die vier Bruchstücke bieten nicht ganz die rechte Hälfte derselben[4]. Man las in ihr das ehrende Beiwort uniBIRA, welches Überlebende, auch Heiden, gern ihren Frauen oder sonstigen Angehörigen in das Grab nachsandten und das hier in so vielen Wendungen auf der gemalten Inschrift wiederholt ist; man las ferner die genaue Angabe des Alters in Jahren, Monaten und Tagen sowie auch den Tag, an welchem die uniBIRA in dem Jahre nach dem Konsulat des Mavortius, d. i. 528, beigesetzt wurde. Zuletzt war der Kaufvertrag des Grabes verzeichnet, zu dessen Abschluß es ausnahmsweise der Einwilligung zweier Presbyter, des Primicerius der Titelkirche und des Vorgesetzten der zömeterialen Basilika, bedurfte. Dies steht mit dem Tatbestand in bestem Einklang; denn das Grab der Turtura ist nächst dem Märtyrergrab das wichtigste der ganzen Kirche, da es außer dem Platz im Fußboden auch einen Teil der anstoßenden Wand in Anspruch nahm. Das Epitaph hatte beiläufig folgenden Wortlaut:

hic requiescit Turtura uniBIRA QVAE VIXIT
annos LX menses ... dies XX DEPOSITA in PACE
..... post cons mABORTI VC CONS
..... a PETRO PRIMIC TIT SCAE
Sabinae (?) ..... suB PRB PAVLO

Hier ruht Turtura, welche 60 Jahre, ... Monate, 20 Tage lebte und in Frieden ... nach dem Konsulat des Mavortius beigesetzt wurde. (Das Grab kaufte ...) von Petrus, dem Primicerius des Titels der hl. Sabina (?), ... in Gegenwart (?) des Presbyters Paulus.

Turtura hatte demnach zwei Inschriften: die eine ist noch heute unter dem Bilde zu lesen, auf welchem sie von den hll. Felix und Adauktus dem Jesuskind empfohlen wird;

[1] De Rossi, *Inscript. christ.* II, I 52. [2] A. a. O. I 423.

[3] *Di tre pitture recentemente scoperte nella basilica dei santi Felice e Adautto nel cimitero di Commodilla*, in *N. Bullett.* 1904, 168.

[4] Der Vorschlag, die vier Fragmente für den Rest der Inschrift des „Backofengrabes (Fig. 446, E), von dem weiter unten die Rede sein wird, zu halten (Marucchi, *Cimitero di Commodilla*, in *N. Bullett.* 1905, 39), scheitert an der Tatsache, daß dieselben, wenn man in der dritten Zeile das Depositionsdatum hinzunimmt, die Breite von 85 cm bedeutend überschreiten.

dieselbe besteht in der Hauptsache aus einem Lobgedicht auf ihre ehelichen Tugenden. Die auf der Verschlußplatte des Grabes eingemeißelte war die Fortsetzung der gemalten und enthielt unter anderm die für die Anniversarien wichtige Angabe des Tages der Bestattung, wie sie auch die Stelle bezeichnete, wo Turtura begraben lag, deren Porträt dem Beschauer in dem Bilde entgegentrat. Die Anordnung der Marmorinschrift war der Malerei angepaßt: wer diese betrachtete, brauchte nur seinen Blick abwärts zu senken, um sie bequem abzulesen. Das Wertvollste daran ist das Konsulatsdatum. Das Gemälde der Turtura darf jetzt mit aller Sicherheit in das Jahr 528 angesetzt werden; es wird demnach stets einen Markstein in der Entwicklung der nachkonstantinischen Kunst bilden.

Als Komposition betrachtet, beruht die Malerei noch auf den alten Prinzipien, indem die Heiligen mit der Verstorbenen um die mittlere Hauptgestalt gruppiert und in der dem prägnantesten Moment der Handlung entsprechenden Haltung hingestellt sind. Wie in den Gerichtsszenen, macht einer der Heiligen, Felix, als Anwalt der Verstorbenen den Gestus des Sprechens; Adauktus hat seine Rechte zutraulich auf die Schulter Turturas gelegt, um sie dem Richter als seine Klientin vorzuführen, während sie selbst die Rolle des *Gesetzes* vorweist, das sie in der Taufe erhielt und durch dessen Vorschriften ihr Leben geregelt war. Turtura hält die Rolle aber nicht mit bloßen Händen, sondern bedient sich dazu eines besondern Tuches. Auch in der mittleren Gruppe sehen wir eine Neuheit: Christus erscheint nicht allein, als Richter, sondern als Kind auf dem Schoß seiner jungfräulichen Mutter, welche wie eine Kaiserin thront. Beide stehen in einem zu geringen inneren Zusammenhang mit der Handlung, welche der Künstler darstellen wollte; sie könnten gut für sich allein existieren. Hierin dürfen wir wohl den Einfluß von hervorragenden Tafelbildern der Theotokos erblicken, an denen es im 6. Jahrhundert sicher nicht gemangelt hat.

Als künstlerische Leistung steht die Malerei noch auf einer ansehnlichen Höhe. Die mit vielem Geschick gewählten und zueinander wohl abgewogenen Farben: der meerblaue, bis zum Kopf der Madonna durch öfteres Nachfahren mit dem Pinsel in einem dunkleren Ton gehaltene Hintergrund, die dunkelpurpurne, durch den warmen Ockerton des Kindes und des Thrones mit dem roten Kissen gemilderte Kleidung der Madonna und der Turtura zwischen den weißen Gestalten der Heiligen und die schwarz-rote Umrahmung, wirken sehr sympathisch und machen das Bild zu einer der lieblichsten Schöpfungen der nachkonstantinischen Kunst. Die größte Sorgfalt verwendete der Maler auf die Köpfe, zumal der beiden Frauen. In dem Gesicht der Turtura dürfen wir eine wenn auch entfernte Porträtähnlichkeit annehmen; sie erscheint wirklich als eine Frau im vorgerückten Alter, entsprechend den 60 Jahren, welche die Inschrift ihr gibt. An ein Porträt in unserem Sinne zu denken, verbietet die Gleichförmigkeit in der Bildung der Augen, der Nase und des Mundes, welche bei allen Gesichtern wahrzunehmen ist. Mit Ausnahme des Christkindes schauen alle nach einem und demselben Punkt. Dies erweckt den Schein, als habe irgend etwas Unvorhergesehenes ihre Aufmerksamkeit auf sich gelenkt und die Empfehlung der Turtura für einen Augenblick unterbrochen.

Die Vorzüge, welche das Bild am Grabe der Turtura besitzt, haben schon die alten Künstler erkannt, die in der Grabkirche Fresken ausführten; sie machten sich, wie wir gleich sehen werden, dasselbe zunutze.

3. Felix und Adauktus von Christus gekrönt.

Die damasianische Inschrift, von welcher oben (S. 937) die Rede war, wurde *am Grabe des hl. Felix* abgeschrieben[1]. Sie war damals auf dem Bilde, das der Papst durch den Presbyter Verus herstellen ließ, befestigt. Die Anlage eines Lokulus an dem früher von ihr eingenommenen Platz hatte ihre Versetzung zur Folge. Wer in diesem Grabe bestattet war, entzieht sich jeglicher Vermutung, da es bei der Auffindung der Kirche bereits aufgebrochen und seines Verschlusses zum großen Teil beraubt war. Unmittelbar darunter hat man auf einem grünen Grunde ein Fresko ausgeführt, welches die Krönung der beiden Lokalmärtyrer in Gegenwart der hl. Merita darstellte, also zum Schmuck des Grabes des hl. Felix gehörte. Leider wurde der Freskogrund auf dem geglätteten Wandverputz des siricianischen Baues aufgetragen, so daß er nur eine lose Verbindung mit diesem hatte und bei dem Einsturz der Decke, von dem uns Boldetti berichtet[2], zu Boden fiel. Nur der linke Rand des Bildes mit dem Anfang des Namens $\overline{\text{SCS}}$ Felix haftete noch an seiner ursprünglichen Stelle; alles übrige zerbröckelte und vermischte sich dermaßen mit dem Schutt, daß bloß einige winzige Fragmente gerettet wurden. Daß ich eine Wiederherstellung des Ganzen machen konnte (Taf. 150, 2), verdanke ich einer Bleistiftskizze, welche vor der Zerstörung desselben angefertigt wurde[3]. Christus, von dem bloß der Oberkörper sichtbar war, hielt in den fast wagrecht ausgestreckten Händen je eine Krone und war im Begriff, sie auf das Haupt der Märtyrer zu setzen; diese standen mit bis zur Brusthöhe erhobenen und geöffneten Händen da, während Merita zwischen ihnen als Orante abgebildet war. Christus hatte ein jugendliches, bartloses Gesicht und lange, auf die Schultern herabwallende Haare; in seinem Nimbus war ein Kreuz mit schmalen Balken eingezeichnet. Bei Felix und Adauktus mußte der Heiligenschein unterdrückt werden, weil der Maler durch die Hände Christi mit den Kronen behindert war. Merita bekam den gewöhnlichen Nimbus.

Auf der Bleistiftskizze ist Felix bärtig, Adauktus bartlos. Man sieht hier den Einfluß, den das Bild der Turtura ausgeübt hat und der auch bei den zwei noch zu besprechenden Malereien ganz augenscheinlich ist. Merkwürdigerweise hat der Kopist die Kronen in Kränze verwandelt.

4. Felix und Adauktus auf dem Bild der Schlüsselübergabe.

Das Grab des hl. Adauktus (D der Fig. 446, S. 936) lag *unweit der Treppe* des Eingangs: OCCVRRIT GRADIBVS sagt die Stiftungsinschrift der Basilika. Die damasianische Malerei,

[1] De Rossi, *Inscript. christ.* II, I 32: IN SEPVLCHRO $\overline{\text{SCI}}$ FELICIS.

[2] Boldetti, *Osservazioni sui cimiteri* 544.

[3] Aufgefunden und veröffentlicht von P. Bonavenia, *Leggiero abbozzo (ossia copia) di due pitture dei SS. Felice e Adautto in Commodilla che si conserva nella Biblioteca Capitolare die Verona*, in *N. Bullett.* 1907, Taf. VII—VIII, S. 277 ff.

welche es schmückte, wurde durch eine spätere verdeckt; ihre einstige Existenz ist durch einige Farbreste gesichert. Auf sie bezog sich eine mit roter Farbe gemalte Inschrift, von der ich die in einigen ganzen und halben Buchstaben erhaltenen Worte SANCTO MARTYRI BENERABILI entziffert habe. Sie war unmittelbar über dem Grabe, einem einfachen Lokulus, angebracht. Das Feld darüber hatte man für die bildliche Darstellung bestimmt. Es ist niedrig und breit, konnte also eine figurenreiche Szene aufnehmen. Man wählte die Übergabe der Schlüssel (Taff. 148 f). Der Heiland, wie auf dem Krönungsbilde jugendlich und ohne Bart, sitzt auf der Weltkugel und übergibt dem Apostelfürsten zwei Schlüssel, die dieser mit verhüllten Händen in Empfang nimmt. Auf der andern Seite nähern sich Paulus mit einem Rollenbündel und Felix mit der Gemmenkrone. Aus der Gestalt des letzteren können wir entnehmen, wie wir uns Adauktus, dessen Figur fast ganz zerstört ist, vorzustellen haben: auch er trug sicherlich auf verhüllten Händen die Krone. Den Abschluß bildeten links die nur in der oberen Hälfte erhaltene Merita und rechts der Levite Stephanus, welcher fast gar nicht beschädigt ist; beide stehen in der Haltung der Oranten da. Mit Ausnahme Christi waren sämtliche Gestalten durch beigeschriebene Namen kenntlich gemacht. Man liest noch, von links angefangen: † $\overline{\text{SCA}}$ MERi|TA, † $\overline{\text{SCS}}$ PET|RVS, † $\overline{\text{SCS}}$ PAV|LVS, † $\overline{\text{SCS}}$ FILIX und † $\overline{\text{SCS}}$ STHEFA|NVS. Der Boden, auf welchem die Heiligen einherschreiten oder stehen, ist schmutzig-gelb und eigentümlich gewellt, der Hintergrund meerblau und die Borte der Umrahmung schwarz und rot. Alle Figuren, selbst Christus, haben den gewöhnlichen schwarz umrissenen Nimbus.

Zwei Palmen umrahmen das Grab; sie deuten das Paradies an, in welches Adauktus eingegangen ist.

5. Bild des Evangelisten Lukas.

Auf der Hinterwand der Kirche, rechts von dem Grabe des hl. Felix, ist der Evangelist Lukas gemalt (K der Fig. 446). Unsere Tafeln bringen ihn zweimal: auf der Gesamtansicht der Grabdekoration (Taf. 130) und dann gesondert und in einem größeren Maßstab (Taf. 147). Er ist eine nur wenig veränderte Kopie des hl. Felix vom Turtura-Bild. Die Rolle, die er in beiden Händen hält, kennzeichnet ihn als Evangelisten, die Tasche mit den vier chirurgischen Instrumenten (Lanzetten) als Arzt. Um den Beschauer über die Gestalt des Heiligen nicht im unklaren zu lassen, brachte der Künstler zu beiden Seiten des Nimbus den Namen an, der jetzt fast ganz verblaßt ist, bei der Auffindung des Bildes aber, als meine erste Kopie gemacht wurde, deutlich zu lesen war: † $\overline{\text{SCS}}$ — LVCAS. In dem unteren Rahmen lesen wir, daß das Bild *zur Zeit des Kaisers Konstantinus* gemalt wurde: † SVB TEMPORA CONSTANTINo AVGuSTO Nostro FACTVM EST. Welcher Konstantin ist hier gemeint? Bevor wir an die Beantwortung dieser Frage gehen, wollen wir noch die letzte Malerei besprechen.

6. Merita mit Felix und Adauktus.

Unweit der Eingangstreppe wurde in der teilweise schon mit Toten bevölkerten Galerie B das Grab der hl. Merita angelegt (E der Fig. 446). Die Heilige gehört also zu denen, welche

von auswärts in die Katakombe übertragen wurden. Wann dies geschah, läßt sich nicht genau bestimmen. Sicher ist nur, daß das Grab im Jahre 432 bereits vorhanden war, weil zwei Eheleute sich ihm gegenüber, ANTE DOMNAm EMERITAm, ein Doppelgrab erwarben. Um möglichst wenige Lokuli zu zerstören, gab man ihm die Form eines Backofengrabes. Es wurde wie die beiden andern zu zwei verschiedenen Zeiten dekoriert: zuerst bekam es eine Bekleidung mit Marmorplatten und dann eine stellenweise auf den Platten ausgeführte Malerei (Taf. 150, 1). Von der letzteren haftete bei der Auffindung des Grabes nur ein Fragment mit dem Inschriftsrest: NOME $\overline{\text{DS}}$ SCET, *(dessen) Namen Gott kennt,* an der Wand. Die aus dem Schutt geretteten Stücke sind zwar nicht zahlreich, aber derart, daß sie zunächst drei Gestalten bestimmen: Merita stand zwischen einem bärtigen Greis und einem jugendlichen Mann, also zwischen den beiden Lokalheiligen. Sodann ergibt sich aus den Resten auch die Höhe der Gestalten; denn der Nimbus des jugendlichen Märtyrers geht an einer Stelle in die schwarze Borte der Umrahmung über, und diese selbst setzt sich ununterbrochen bis zum Giebel und dem Namen MERITA fort. Die Höhe der einen Figur zeigt natürlich auch die der zwei andern an, von deren Nimben sich Reste an einem Fragment zusammen finden. Schließlich sieht man an dem an Ort und Stelle verbliebenen Stück, daß der Heilige zur Rechten geradeso wie Felix, Petrus und Paulus auf dem Bilde der Schlüsselübergabe die Hände vorstreckte und mit dem Pallium bedeckt hatte, also eine Haltung einnahm, welche aus Rücksichten der Symmetrie auch bei dem Heiligen gegenüber vorauszusetzen ist.

Hatten nun die beiden Heiligen ihre Hände nur verhüllt wie Petrus, oder trugen sie wie Felix auf dem Adauktus-Bilde die Krone in denselben? Bei dem Apostelfürsten begreift man, daß seine Hände leer sind; ist er doch im Begriff, die Schlüssel zu empfangen. Bei unseren Heiligen wäre diese Haltung jedoch irreführend, weil man sie für diejenige von Bittenden auslegen könnte. Ich glaube daher, daß beide mit der Krone auf den verhüllten Händen abgebildet waren. Wenn sie aber die Krone hatten, so muß dieses auszeichnende Attribut mit um so größerem Recht der hl. Merita gegeben werden, da sie in dem Grabe bestattet war. Felix und Adauktus empfingen also Merita nicht mit leeren Händen, sondern hielten wie sie selbst die Krone.

Auf meiner Kopie habe ich das Fehlende in Umrissen in die Lücken hineingezeichnet. Diese Rekonstruktion weicht in der Haltung der Figuren von der früher veröffentlichten ab[1]; sie ist aber aus den angegebenen Gründen vorzuziehen. Für die Gestalt der hl. Merita habe ich diejenige der Turtura und der hl. Agnes (Taff. 78, 2; 136) in Anspruch genommen.

Adauktus figuriert auf dem Bilde als der *(Heilige, dessen) Namen Gott kennt.* Der Maler stand also unter dem Einfluß der Legende von dem „unbekannten Christen, der sich dem hl. Felix auf dem Wege zum Martyrium beigesellte" und den man deshalb „Adauktus" genannt habe. Diese Vorstellung dürfte früh aufgekommen sein; denn in einer aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts stammenden Inschrift, welche in der Galerie G an dem Lokulus einer

[1] Vgl. meine *Beiträge zur christl. Archäologie,* in *Röm. Quartalschr.* 1908, 113.

VIRGYNIA BABOSA eingeritzt ist, führt der Heilige den Namen ADEODATVS. Also hielt man ihn schon damals für einen dem hl. Felix *von Gott gegebenen* Gefährten des Martyriums.

Das Backofengrab der hl. Merita war mit einer wagrechten Platte gedeckt. Da der rechteckige Raum darüber keine Bekleidung erhielt, so ist es klar, daß die fast quadratische Öffnung vorn gleich zu Anfang mit einer senkrechten Platte verschlossen wurde. Von dieser kamen bei den Ausgrabungen in der Nähe mehrere Bruchstücke zum Vorschein. Sie sind außergewöhnlich dünn, was sich sehr gut daraus erklärt, daß der eigentliche Verschluß von der wagrechten Platte gebildet wurde. Sodann sind sie derart, daß sie aneinander gefügt drei Seiten des Umfangs der Platte und die Breite ergeben, welche derjenigen der vorderen Öffnung des Backofengrabes entspricht. Da solche Gräber überdies sehr selten sind, so kann es nicht ernsthaft bezweifelt werden, daß die Fragmente von der ursprünglichen Verschlußplatte desselben stammen. Auf dieser war mit verhältnismäßig großem Geschick eine Darstellung von drei durch vier Säulen voneinander getrennten Figuren gemeißelt. In der Mitte stand eine mit der Dalmatik bekleidete Orans und zu ihrer Rechten ein bärtiger Heiliger, in dem wir Felix zu erkennen haben. Demnach war gegenüber Adauktus abgebildet. Beide überragten die mittlere Figur um Kopfeslänge. Es ist klar, daß die Orans nicht eine gewöhnliche Verstorbene, sondern nur die hl. Merita gewesen sein kann, welche auf dem Gemälde darüber zwischen den beiden Märtyrern dargestellt war.



Fig. 447. Krönung der hl. Merita. Katakombe der Kommodilla.

Wie kam es nun, daß der Künstler die Heilige, obwohl sie die Hauptfigur ist, in einem kleineren Maßstab als ihre Begleiter ausgeführt hat? Wenn wir uns das früher (S. 941, Taf. 150, 2) behandelte Krönungsbild vergegenwärtigen, so ist der Grund leicht zu erraten: der Künstler brauchte in der Mitte Raum für das Brustbild Christi, welcher der Heiligen die Krone auf das Haupt setzte. Vorstehende Fig. 447 bringt eine Wiederherstellung

dieser anmutigen Gruppe; die Originalfragmente sind nach einem Abklatsch, meine Ergänzungen in Umrißlinien angegeben. Ich bediente mich hierbei für die Figuren der verwandten, noch heute erhaltenen Malereien; für die Architektur lieferte der Madrider Silberschild des Theodosius (Fig. 30, S. 85) ein dankbares Muster. Mögen einige Details vielleicht auch anders gewesen sein, die Hauptsache, der Gegenstand der Darstellung, ist über allen Zweifel erhaben; und darauf kommt es schließlich doch nur an.

Felix und Adauktus hielten in den Händen eine geschlossene Schriftrolle; der Gesichtstypus des Felix und wohl auch der des Audauktus waren die gleichen, wie wir sie auf dem Bilde der Turtura aus dem Jahre 528 sehen. Unser Graffito ist jedoch beträchtlich älter: sowohl der Stil als auch das Fehlen des Nimbus und die einfache Gewandung der hl. Merita weisen spätestens auf die Zeit zwischen dem Ende des 4. und der Mitte des 5. Jahrhunderts hin. Da es nun inschriftlich feststeht, daß die Märtyrin schon im Jahre 432 in der Katakombe ruhte, so ist die Marmorplatte mit dem Graffito der Wende des 4. zum 5. Jahrhundert zuzuweisen. Um die Figuren und die Architektur besser hervortreten zu lassen, hat der Künstler den Hintergrund so ausgemeißelt, daß die Darstellung die Form eines Reliefs, freilich eines sehr flachen, annahm. Von Farben findet sich keine Spur.

7. Zeit der Entstehung der vier spätesten Malereien.

Es erübrigt jetzt die Frage nach der Bestimmung der Zeit, in welcher die zuletzt erörterten Malereien mit den Darstellungen der Krönung, der Schlüsselübergabe, des Evangelisten und der hl. Merita ausgeführt wurden. Ein Vergleich dieser Fresken mit dem aus dem Jahre 528 stammenden der Turtura fällt sehr zu ihren Ungunsten aus. Die Malerei der Turtura besitzt zunächst stilistische Vorzüge, die sich vornehmlich in der größeren Sorgfalt der Arbeit und der korrekteren Zeichnung äußern. Sie unterscheidet sich ferner durch die mit Ausnahme von $\overline{\text{SCS}}$ keine Abkürzung enthaltenden Inschriften sowie auch durch die Behandlung des Hintergrundes. Während sie sich so von den angegebenen Malereien absondert, schließen sich diese durch ihre gemeinsamen Merkmale ebensosehr aneinander an: alle haben einfarbigen Hintergrund; bei allen sind die Buchstaben und die Einfassungsborten gleich; alle verraten denselben Stil und dieselbe Zeichnung, die sich besonders in den Händen und Füßen bemerklich macht; alle haben schließlich die sonderbare, etwas geschwungene Bodenlinie. Sie stammen also sämtlich von der gleichen Künstlerfamilie und gehören *in die Zeit* eines *Kaisers Konstantin*, wie die Inschrift unter dem Bilde des hl. Lukas bezeugt. Mit „Konstantin" können hier nur zwei Kaiser gemeint sein: Konstans II. (642—668), welcher offiziell Konstantinos hieß, und Konstantin IV. Pogonatos (668—685). Ersterer beehrte Rom unter Vitalian im Jahre 663 mit einem zwölftägigen Besuch, den er dazu benutzte, um den Bronzereichtum der Stadt zu vermindern, indem er unter anderm die Bronzeziegel der Kuppel der Kirche „Sancta Maria ad martyres", des Pantheons, abnehmen

und nach Konstantinopel schaffen ließ[1]. Dieser Raub war wenig angetan, ihm die Sympathien der Römer zu erwerben, die er dazu noch durch sein gewaltsames Vorgehen gegen Martin I. verletzt hatte. Konstantin IV. kam zwar nie nach Rom; sein Name hatte dort aber einen guten Klang, namentlich wegen des von ihm berufenen VI. Konzils (680), auf welchem die Orthodoxie der römischen Kirche den Monotheletismus vernichtete, die Lehre der Nachfolger Petri also einen ihren glänzendsten Siege über den Orient davontrug. Es ist daher wohl nicht ein bloßer Zufall, daß eine unserer Malereien die Übergabe der Schlüssel an Petrus darstellt. Wie in S. Maria Antiqua nach dem lateranensischen Konzil vom Jahre 649 die vier Kirchenväter mit den die Monotheleten verurteilenden Sätzen angebracht wurden, so wird man hier in der Schlüsselübergabe ein Echo des Triumphes der römischen Lehre auf dem VI. Konzil erkennen dürfen. Deshalb hat die Datierung der Malereien in die auf das Konzil folgenden Jahre eine größere Wahrscheinlichkeit für sich. Auf jeden Fall haben wir es mit Schöpfungen aus dem 7. Jahrhundert zu tun, die besonders deshalb wertvoll sind, weil wir nur eine geringe Zahl aus der dem Bildersturm unmittelbar vorhergehenden Periode besitzen.

Hier stoßen wir auch auf das erste Beispiel eines einzeln dargestellten Evangelisten. Diese Erscheinung ist um so auffallender, als sie im ganzen Mittelalter keine Nachahmung gefunden hat und der hl. Lukas keine besondere Verehrung in der Basilika genoß. Seitdem aber die zeitliche Zusammengehörigkeit des Bildes mit dem der Schlüsselübergabe bewiesen ist, versteht sie sich von selbst; denn sowohl der Evangelist als auch der Levite Stephanus verdanken ihre Anwesenheit in der Zömeterialkirche den engen Beziehungen zu dem Heidenapostel, dessen Basilika in unmittelbarer Nähe ist. Der Levit hatte bereits seinen Platz auf der Schlüsselübergabe, daher wurde der hl. Lukas gesondert abgebildet. Man gab ihm eine Hauptstelle in der Kirche, wodurch er, als die hervorragendere Persönlichkeit, mehr zur Geltung kam.

Die geschwungene Bodenlinie, welche wir auf den drei vollständig erhaltenen Bildern sehen, kopierten die Maler vielleicht von der Verschlußplatte des Grabes der hl. Merita (Fig. 447, S. 944), wo sie uns zuerst begegnet; im übrigen hielten sie sich an das Fresko der Turtura: von diesem haben sie die Typen der hll. Felix und Adauktus, die Umrahmung und teilweise auch die Farbe des Hintergrundes entlehnt.

§ 2. Malereien in der Katakombe des Ponzian.

Die aus der Besprechung der Fresken der Kommodilla-Katakombe für die Chronologie gewonnenen Resultate beleuchten auch die Malereien der Märtyrergräber in der Katakombe des Ponzian. Die meisten von ihnen habe ich bereits in farbigen Kopien veröffentlicht[2].

Drei Gräber von Märtyrern kommen hier in Betracht: das der hll. Abdon und Sennen, das der hll. Miles und Pumenius und das des hl. Pollion. Alle sind nicht weit voneinander entfernt.

[1] *Liber pontificalis* ed. Duchesne I 343. Um die Erhaltung dieses Monumentes machte sich später Gregor III. (731—741) verdient, der das Dach mit Bleiplatten überdeckte (a. a. O. 419).

[2] Wilpert, *Katakombenmalereien* Taff. 255 257—259.

Das zuerst genannte Grab liegt fast am Fuß der Eingangstreppe, unmittelbar über dem Baptisterium. Kaum ist man einige Stufen hinuntergestiegen, so begegnet man zunächst einer in natürlicher Größe gemalten Büste Christi. Aus der Unterschrift erfahren wir, daß ein *Gaudiosus sie von den Gaben Gottes malen ließ:* † DE DONIS D̄I GAVDIOSVS FECIT.... Derselbe Gaudiosus stiftete auch das Bild, welches an dem Grabe der hll. Abdon und Sennen gemalt ist und die Krönung der Märtyrer vergegenwärtigt. Die heilige Handlung vollzieht sich in dem paradiesischen Garten. Das Schema der Komposition ist das gleiche wie in der Krönung der hll. Felix und Adauktus: Christus, nur mit dem Oberkörper aus den Wolken ragend, setzt den mit persischen Gewändern bekleideten Märtyrern die Krone auf das Haupt. Da das breite Feld noch Raum für zwei weitere Gestalten bot, so malte der Künstler links den hl. Miles in Soldatentracht, rechts den hl. Vincentius als Presbyter und gab beiden die Haltung der Oranten. Er verfuhr also ähnlich wie der Maler der Gesetzesübergabe in Kommodilla. Wer der Stifter Gaudiosus war, wissen wir nicht; denn die Reste von Buchstaben, welche in der Inschrift des Krönungsbildes auf den Namen folgen, lassen sich nicht entziffern: † dE DONIS D̄I ET S̄CR̄M ABDO ET senne gAVDIOSVS.....†.

Das Grab der Heiligen ist in Form eines Sarkophages an die Tuffwand gemauert, also nicht ursprünglich. Es handelt sich somit auch hier um eine spätere Übertragung der Märtyrer in die Katakombe. Auf der Schmalseite war ein Gemmenkreuz gemalt; es ist so schlecht erhalten, daß der Besucher es für gewöhnlich gar nicht bemerkt. Und doch verdient es hier eine besondere Beachtung, weil es in der Katakombe noch zweimal vorkommt. Dies mag einstweilen als ein günstiges Vorzeichen für das ungefähr gleiche Alter der betreffenden Malereien gelten. Das eine Mal sehen wir das Gemmenkreuz über der sog. Fenestella confessionis des Grabes der hll. Miles und Pumenius. Die Gestalten der beiden Märtyrer, welche es umgeben, wurden bei der gewaltsamen Entfernung des Gitters sehr beschädigt. Miles trägt die Beamtenkleidung, Pumenius die klassische; jener ist jugendlich, dieser ist bärtig. Keiner hat die Tonsur.

An das Grab dieser Märtyrer stößt im rechten Winkel dasjenige des hl. Pollion. Über der rechteckigen Fenestella ist der Märtyrer zwischen den hll. Marcellinus und Petrus gemalt. Letztere haben die Tonsur und halten je eine versiegelte Rolle, Pollion die Krone; alle haben die klassische Gewandung. Das Bild ersetzt ein älteres; denn an einer ausgebrochenen Stelle neben der Fenestella sind Farbreste sichtbar.

Das dritte Gemmenkreuz ist das allbekannte, welches man seit Bosios Zeiten immer und immer wieder abbildet. Es schmückt die Hinterwand der Piscina des Baptisteriums und steht jetzt mit dem Fuß beständig im Wasser. Der Maler läßt es aus einem Blumenbusch sich erheben. Von dem Querbalken hängen an Kettchen die apokalyptischen Buchstaben herab und darüber stehen zwei Leuchter.

Auf der das Wasserbecken überragenden Wand ist die Taufe im Jordan dargestellt. Christus steht bis an die Hüften im Wasser mit herabgelassenen Händen und vollständig

entkleidet; er hat einen kurzen Bart und langes, auf die Schultern herabfallendes Haar. Sein Haupt umgibt der einfache Nimbus. Über ihm schwebt die Taube des Heiligen Geistes, Strahlen aus dem Schnabel entsendend. Der hl. Johannes nimmt vom Ufer aus die Taufhandlung vor. Er ist mit Sandalen und einem nach Art der Exomis umgelegten Tigerfell bekleidet; seine Rechte ruht auf dem Haupte Christi, die Linke hält ein Schilfrohr. Auf dem Ufer gegenüber nähert sich ein Hirsch, um aus dem Wasser zu trinken. Über diesem schwebt auf Wolken ein Engel, nur mit dem Oberkörper sichtbar; er hält auf verhüllten Händen einen schildartigen Gegenstand von rätselhafter Bedeutung.

In dem Gewölbe über der Treppe, die zum Taufbecken hinunterführt, sieht man ein zweites Brustbild Christi. Es ist wie alle andern Fresken schon seit Bosio bekannt. Der Heiland hat vier Finger der Rechten in Brusthöhe ausgestreckt; in der Linken, die der Maler wegen Mangel an Raum unterdrückt hat, hält er ein kleines aufgeschlagenes Buch, in welchem die auf die *Erleuchtung* in der Taufe sich beziehenden Worte DOM|INVS †† LV|CEM DAT[1] geschrieben sind. Im Hintergrund glänzen zwei Sterne. Die Inschrift des Buches bezeugt, nebenbei gesagt, daß in dem Baptisterium noch lange getauft wurde; denn das Erlöserbild stammt, wie wir gleich sehen werden, aus dem vorgerückten Mittelalter.

Für die Zeitbestimmung der Fresken steht uns keine fest datierte Inschrift zu Gebote. Nichtsdestoweniger scheint es sicher zu sein, daß keines vor das 6. Jahrhundert zu setzen ist. Sie sind sämtlich von verschiedenen Künstlern, selbst die drei, welche Gaudiosus gestiftet hat. Christus ist sowohl in der Krönungsszene als auch auf dem älteren Brustbild durch den einfachen Kreuznimbus ausgezeichnet; in der Taufe im Jordan fehlt wegen der Strahlen des Heiligen Geistes und der rechten Hand des Täufers das Kreuz in dem Nimbus. Der Abgang desselben darf hier also nicht als ein Zeichen höheren Alters betrachtet werden. Die Beischrift der Namen der Heiligen mit dem üblichen $\overline{\text{SCS}}$ ist allen gemeinsam; der Maler des Krönungsbildes hat noch das Kreuz vorgesetzt. Die schwarz-roten Borten, welche die meisten Fresken umrahmen, erinnern an diejenigen der Katakombe der Kommodilla aus der Zeit Konstantins IV. Dem 7. Jahrhundert möchte ich sie auch alle mit Ausnahme des zweiten Brustbildes Christi zuweisen. Einer solchen Einschätzung widerstreiten die drei Gestalten der hll. Marcellinus, Pollion und Petrus mit ihren scharf eingebogenen Fersen nicht, denn dieses Detail begegnet uns schon, wenn auch in weniger auffallender Weise, ein Jahrhundert früher auf den Kaisermosaiken von Ravenna (Taff. 109 f). Gerade die Köpfe der drei genannten Heiligen nähern sich in der Behandlung der Haare dem Lukasbild (Taf. 147).

Aus einer viel späteren Zeit stammt dagegen die zweite Christusbüste. Der barbarische Typus mit dem fast das ganze Kinn freilassenden Bart ist der gleiche wie in der Cäciliengruft aus dem Pontifikat Leos III. (795—816). Die Perlen, welche den Nimbus und dessen Gemmenkreuz einfassen, weisen die Malereien jedoch eher dem 10. als dem 9. Jahrhundert zu.

[1] Höchstwahrscheinlich hat diese seit der Veröffentlichung der *Roma Sotterranea* Bosios bekannte Inschrift Rocchi und Pompeo Ugonio bei der Lesung derjenigen der Gesetzesübergabe in dem Mausoleum der Konstantina (S. 295 f) beeinflußt.

§ 3. Malereien am Grabe des hl. Kornelius.

Der *Liber pontificalis* erwähnt unter den späteren Päpsten, welche den Märtyrerkult in den Katakomben eifrig förderten, namentlich zwei: Sergius I. (687—701) und Gregor III. (731—741). Von dem ersten heißt es, daß er „als Presbyter eifrig in den verschiedenen Zömeterien das Meßopfer darbrachte“[1]. Gregor III. sodann „ordnete in der Grabkirche der hl. Petronilla einen jährlichen Gottesdienst an“ und „restaurierte die“ über der Katakombe des Prätextat gelegenen „Kirchen der hll. Januarius, Urbanus, Tiburtius, Valerianus und Maximus“. Am wichtigsten war aber seine „Bestimmung, daß an den Festen der Märtyrer in den um Rom gelegenen Katakomben“ alles zum Gottesdienst Notwendige „aus dem Patriarchium“, d. i. dem Lateranpalast, „geliefert würde“[2]. Sein Pontifikat fällt in die bewegteste Zeit des Bildersturmes, den er in Wort und Schrift und durch die Tat bekämpfte, indem er, wie bemerkt, die verfallenen Kirchen, auch innerhalb der Stadt, wiederherstellte und neu ausmalen ließ, in andern hinwieder kostbare Bilder stiftete und hervorragende Ikonen mit goldenen oder silbernen Beschlägen beschenkte.

Die allseitige Betätigung des Papstes auf dem Gebiete der Kunst erhielt ein besonderes Interesse durch die Entdeckung einiger Malereien in der Basilika des hl. Chrysogonus, welche von ihm stammen (Taff. 173 174 175,2 176). An den Medaillons insbesondere kann man sehen, daß die von ihm beschäftigten Künstler noch im Stande waren, ausdrucksvolle Köpfe zu malen. Diese Tatsache veranlaßte mich, zu untersuchen, ob die allbekannten Gestalten der Päpste und Bischöfe am Grabe des hl. Kornelius, welche den gleichen Vorzug besitzen, nicht auch Gregor III. zuzuschreiben wären. Ich habe sie früher in den Pontifikat Johannes' III. (561—574) versetzt, eine Schätzung, welche durch die nachträglichen Funde von datierten Malereien aus dem 6. und den folgenden Jahrhunderten hinfällig wurde. Die Medaillons von S. Crisogono zeigen in der Tat, daß die Bischofsbilder von S. Cornelio ganz gut von Gregor III. stammen können. Ich lasse jedoch die stilistischen Gründe beiseite und berufe mich in erster Linie auf die lange Dipinto-Inschrift, welche in dem Rahmen der beiden Bilder gemalt ist. In demjenigen der hll. Sixtus und Optatus lesen wir: † EGO AVtem CANTABO BIRTVTEM TVAM ET EXALTABO MANE MISERICORDIAM TVAM QVIA FACTVS SET (für es) SVSCEPTRO (für susceptor) MEVS ET REFuGium MEVM in DIE tribulationis meae[3]..., *Ich aber will besingen deine Stärke und frohlocken des Morgens ob deiner Barmherzigkeit; denn du bist's, der mich aufnimmt, bist meine Zuflucht am Tage meiner Trübsal;* in dem der hll. Kornelius und Cyprian: † QVID RETRIBVAM $\overline{DN}$ pro omnibVS QVAe retribuit mihi?[4]... *Was soll ich dem Herrn wiedergeben für alles, was er mir gegeben hat?* Die vielen Ligaturen der Inschrift passen weniger für das 6. als für das 7. und die folgenden Jahrhunderte. Inhalt und Form haben sodann eine große Ähnlichkeit mit einigen Stellen der Rede, welche Gregor III. auf einer römischen Synode hielt und die zusammen mit dem Protokoll in Marmor eingemeißelt und an den Wänden des von

[1] Ed. Duchesne I 371. [2] Ebd. 420 f. [3] *Ps* 58, 17. [4] *Ps* 115, 12.

ihm gebauten Oratoriums der Madonna „in cancellis" befestigt wurde[1]. Ich will zum besseren Vergleich die Dipinto-Inschriften den betreffenden Texten gegenüberstellen:

Inschriften.	**Rede.**
I. *Ego autem cantabo virtutem tuam et exaltabo mane misericordiam tuam, quia factus es susceptor meus et refugium meum in die tribulationis meae*[2]...	Reduco ad animum, ... qualia mihi et quanta mirabiliter Christus Deus noster contulerit bona et quomodo me indignum ad tanti apicis sua pietate dignatus fuerit evocare fastigium, et stupesco nihil aliud valens retribuere potentiae eius nisi solas agere gratias et indesinenti prece gloriosum eius conlaudare nomen. Quis enim ... loquatur potentias Domini, auditas faciat omnes laudes eius?
II. *Quid retribuam Domino pro omnibus, quae retribuit mihi?* ...	Vel quid retribuam Domino pro omnibus que retribuit mihi? Calicem salutaris accipiam et nomen Domini invocabo.

Diese auffallende Übereinstimmung kann kaum zufällig sein; und da schließlich auch die Form der Buchstaben und der Stil der Malerei besser dem 8. als dem 6. Jahrhundert entsprechen, so möchte ich die vier Gestalten des Korneliusgrabes Gregor III. zuschreiben.

[1] Vgl. de Rossi, *Due monumenti inediti spettanti a due concilii romani* (Auszug aus *Annali delle scienze religiose*) 8 ff.

[2] Der Rest läßt sich nicht entziffern, da nur einige Buchstaben erhalten sind. Das gleiche gilt von der zweiten Inschrift.

Viertes Kapitel.

Darstellungen von Märtyrern und Bekennern in den oberirdischen Kirchen.

An den Gräbern der Katakomben wird man vergebens Darstellungen aus der Passion von Märtyrern suchen. Abgesehen davon, daß blutige Szenen dem freudigen Charakter der altchristlichen Kunst wenig entsprachen, kam noch hinzu, daß „die ersten Christen es als etwas Selbstverständliches betrachteten, den Glauben an ihren Heiland selbst mit dem Opfer ihres Lebens zu bekennen", und deshalb lange Zeit hindurch das Martyrium nicht einmal auf den Grabinschriften der Blutzeugen erwähnten[1]. Die Abneigung gegen die blutigen Marterszenen, eine Nachwirkung der Antike, hielt in der Monumentalkunst an; ihr hat man die schon oben besprochenen Darstellungen zu verdanken, welche die Märtyrer mit dem Abzeichen ihrer Todesart zu den Füßen vergegenwärtigten.

So klassisch aber auch die Künstler dachten und empfanden, auf die Dauer konnten sie die Passionsszenen nicht umgehen. Seit dem 4. Jahrhundert fing man nämlich an, den Märtyrern Grabkirchen zu erbauen und diese mit Bildern auszuschmücken. Da verstand es sich von selbst, daß hierzu Darstellungen gewählt wurden, die den Glaubensmut der Märtyrer in einem hellen Licht erstrahlen ließen, also Szenen aus ihrem Leiden und in erster Linie das Martyrium selbst vergegenwärtigten. Dies wirkte zugleich erbauend auf den Beschauer; denn ein Glaube, welcher solche Heroen hervorzubringen vermochte, konnte nur göttlichen Ursprungs sein.

Bei dem großen Mangel an altchristlichen Monumenten läßt sich nicht sagen, wo die Marterszenen zuerst dargestellt wurden. Diejenigen der Enthauptung waren bereits in der Katakombenmalerei durch das Opfer Abrahams vorbereitet. Wir haben auch gesehen, (S. 367), daß die vatikanische Basilika in den musivischen, aus der konstantinischen Zeit stammenden Petrus-Darstellungen den ältesten Zyklus von Bildern aus dem Leben des Lokalmärtyrers besaß. Ähnliche Zyklen werden z. B. auch in den Grabkirchen der hll. Paulus, Laurentius, Sebastian und Agnes gewesen sein. Wir verweisen sodann auf die schon früher (S. 5) erwähnten Szenen aus der Passion der hl. Euphemia, die der Bischof Asterius, und auf die Passionsdarstellungen der hll. Vinzentius und Kassian, die Prudentius beschrieben hat. Schließlich nennen wir noch diejenigen, welche Pammachius an seiner häuslichen Konfessio malen ließ (Taf. 131). Die letzteren ausgenommen, sind alle älteren Darstellungen von Martyriumsszenen in der Monumentalkunst der Zerstörung anheimgefallen; die noch existierenden gehören dem Mittelalter an.

[1] Wilpert, *Die Papstgräber und die Cäciliengruft in der Katakombe des hl. Kallistus* 36.

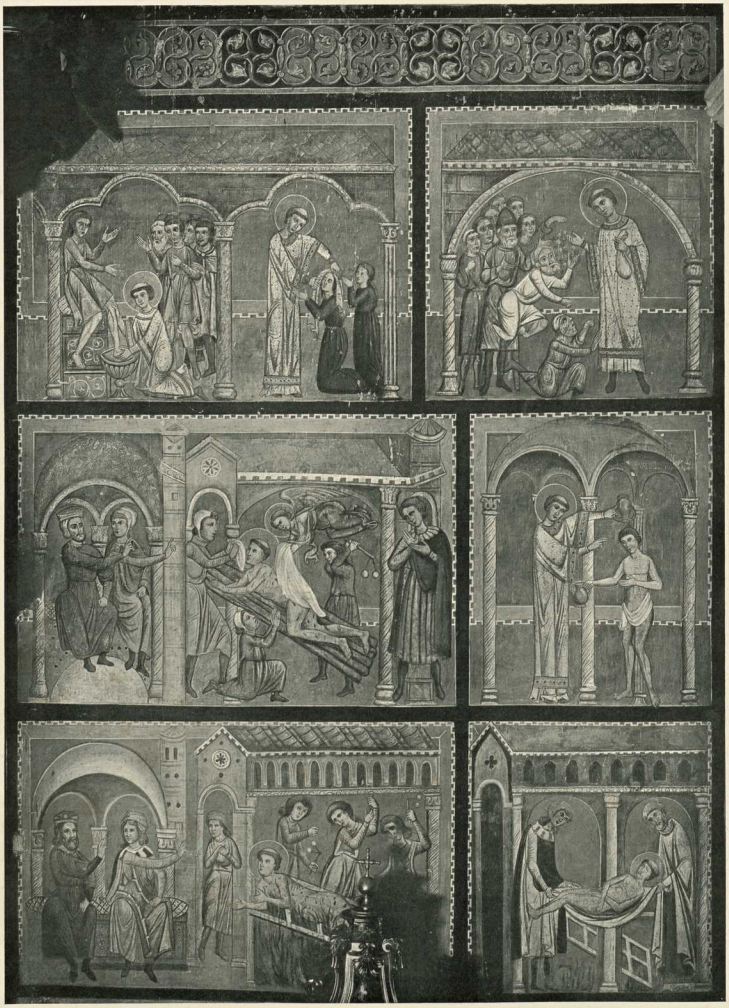


Fig. 448. Szenen aus dem Martyrium des hl. Laurentius im Innern der Laurentiusbasilika.

§ 1. Hl. Laurentius.

Unter den erhaltenen Märtyrerdarstellungen zeichnen sich durch ihre Zahl die des hl. Laurentius aus. Dieser Märtyrer war nach den Aposteln der erste, dessen Bild man auch in Bauten anbrachte, die ihm nicht geweiht waren. Eines lernten wir in S. Clemente und eines in dem kaiserlichen Mausoleum von Ravenna kennen. Auf beiden Mosaiken ist nicht das Martyrium selbst, sondern das Abzeichen desselben, der feurige Rost, zu den Füßen des Märtyrers abgebildet. Ähnlich mag wohl auch die Apsis der von Konstantin d. Gr. erbauten Grabkirche des Heiligen ausgeschmückt gewesen sein, während der von dem nämlichen Kaiser gestiftete silberne Verschluß des Grabes, dem *Papstbuch* zufolge, Medaillons mit der Abbildung des Martyriums enthielt: „(posuit) ante corpus beati Laurenti martyris argentoclusas sigillis passionem ipsius cum lucernas binixes argenteas“[1]. Wäre das Wort „passionem“ buchstäblich zu verstehen, so hätten wir hier die älteste Darstellung einer Martyriumsszene vor uns. Da der Verschluß aber mehrere Medaillons (sigilla) hatte, so kann es sich nur um eine Art Buckeln handeln, welche an den Kreuzungspunkten der silbernen Stäbe des Gitters saßen, und solche lassen



Fig. 449. Szenen aus dem Martyrium des hl. Laurentius im Innern der Laurentiusbasilika.

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

wegen ihrer geringen Größe eher an die Gestalt des Heiligen als an das übliche Schema des Martyriums denken.

Die Grabkirche des hl. Laurentius besaß nicht weniger als drei Zyklen von Darstellungen aus der Passionslegende des Märtyrers: einen an der inneren Seite der Eingangswand, einen zweiten in der vorderen und einen dritten in der seitlichen Vorhalle der Basilika. Wir beginnen mit dem zuerst genannten.

1. Darstellungen aus den *Akten* in der Basilika.

Die Malereien des Zyklus im Innern der Basilika, von denen wir in Figg. 448 und 449 eine photographische Abbildung geben, sowie auch der weiteren von uns hier behandelten Zyklen ließ der Kardinal Francesco Barberini im Jahre 1639 von Antonio Eclissi kopieren[1]. Damals besaßen sie fast alle noch ihre erklärenden Unterschriften und waren in vielen Einzelheiten besser erhalten. Später verschlechterte sich ihr Zustand dermaßen, daß man bei ihrer letzten Ausbesserung unter Pius IX. viele Fehler hineinbrachte und die Unterschriften ganz beseitigte. Mit Hilfe der barberinischen Kopien werden wir diese Lücke häufig ausfüllen können. Die Szenen selbst sind leicht verständlich, weil sie sich eng an die *Legende*[2] anschließen.



Fig. 450. Der hl. Laurentius wäscht Christen die Füße. Kopie.

Es wird in den *Akten* erzählt, daß der hl. Laurentius zu einer auf dem Cälius wohnenden Witwe Cyriaka kam, wo er viele Christen fand, die sich wegen der Verfolgung verborgen hielten. „Er wusch allen die Füße und begann die Schätze der Kirche unter sie zu verteilen." Mit der Fußwaschung nimmt der Zyklus seinen Anfang. Der Diakon vollzieht die Handlung kniend an einem mit der gegürteten Tunika bekleideten Jüngling, welcher den linken Fuß in einem kelchartigen Gefäß hat und mit den Händen lebhaft gestikuliert. Laurentius ist wie immer tonsuriert und trägt seine liturgische Gewandung, d. i. die weiße Talartunika mit schmalen Ärmeln (Albe) und eine an den Säumen reich verzierte Dalmatik. Von dem Handtuch, dessen er sich zum Abtrocknen der Füße bediente, sieht man auf dem übermalten Original ein nicht mehr verstandenes Stück Tuch unter dem linken Ärmel hervorkommen; ursprünglich trug er es über der linken Schulter, wie Christus in der Fußwaschung, der auch die Handgesten des Jünglings entlehnt sind[3]. Auf der Kopie (Fig. 450)[4] ist jede Spur davon verschwunden. Hinter dem Heiligen steht die wartende

[1] *Cod. Barb. lat.* 4403. Die Überschrift lautet: „Pitture della basilica di S. Lorenzo nel Campo Verano fedelmente copiate da Antonio Eclissi l'anno 1639".

[2] *Acta SS.* Aug. II 518 ff.

[3] Vgl. Garrucci, *Storia* V, Taf. 335, 2—4.

[4] *Cod. Barb. lat.* 4403 fol. 34.

Schar. Die Waschung wird zwischen zwei von einem Dreipaßbogen überspannten Säulen im Atrium des Hauses vorgenommen, von welchem das mit Ziegeln gedeckte Dach und etwas von der Quadermauer angegeben ist.

Als die Witwe Cyriaka die Demut des heiligen Diakons sah, „fiel sie ihm zu Füßen und beschwor ihn bei Christus, daß er ihr die Hände auf den Kopf lege, um sie von ihren Schmerzen zu heilen. Laurentius machte das Kreuzzeichen über sie und legte ihr auch das Handtuch, mit dem er die Füße der Heiligen (d. i. der Christen) abtrocknete, auf das Haupt". Und die Witwe wurde geheilt. Das Wunder vollzieht sich im selben Raum wie die Fußwaschung (Kopie Fig. 451)[1]. Der Künstler malte hinter der knienden Cyriaka eine weibliche Gestalt mit unbedecktem Kopf, ohne Zweifel die Dienerin, die eine vornehme Frau stets zu begleiten pflegte. Beide Szenen haben eine fortlaufende Inschrift: QVANDO · BEATVS · LAVRENTIVS · PEDES · LAVIT · XPIANIS · ET SANCTAM QVIRIACEN · MALO · CAPITIS · LIBERAVIT, *Als der selige Laurentius den Christen die Füße wusch und die hl. Cyriaka von dem Kopfübel befreite.*



Fig. 451. Der hl. Laurentius heilt Cyriaka von einem Kopfübel. Kopie.

Hierauf begab sich der Heilige „in den Vicus Canarius in das Haus eines Christen Narcissus, wo viele Gläubige versammelt waren". Auch hier „wusch er allen die Füße und teilte ihnen aus der Kirchenkasse Almosen aus". Letzteres ist auf dem dritten Bilde dargestellt. Laurentius hält in der Linken einen großen Geldbeutel und streut mit der Rechten Geldstücke unter die Armen. Diese sind anscheinend lauter Männer, und unter ihnen ein Aussätziger, ein Stelzfüßiger und einer mit einer verkrüppelten Hand, die er hinhält, um das Mitleid des Heiligen zu erregen. Zur lokalen Andeutung dient ein Haus, welches ähnlich wie das der Witwe gebildet ist.

Die *Legende* läßt nun die Heilung eines Blinden namens Crescentio erfolgen. Laurentius wirkte das Wunder dadurch, daß er dem Kranken „die Hand auf die Augen legte, das Kreuzzeichen über ihn machte und dabei die Worte sprach: Unser Herr Jesus Christus, der die Augen des Blindgeborenen öffnete, wird auch dir das Licht geben". Da das nächste Bild, auf der anstoßenden Wand (Fig. 449), eine Blindenheilung vergegenwärtigt, welche mit der soeben beschriebenen sich deckt, so wäre man versucht, sie hier zu erkennen. Aber es fehlt das Haus, und die auf der barberinischen Kopie (Fig. 452)[2] erhaltene Unterschrift nennt den Kranken *Lucillus:* QVANDO · LVCILLVM · ILLVMINATVS · FVIT, *Als Lucillus das Augenlicht erhielt.* Nach der *Legende* wurde Lucillus in dem Augenblick sehend, als

[1] A. a. O. fol. 35. [2] Ebd. fol. 37.



Fig. 452. Der hl. Laurentius heilt einen Blinden. Kopie.

Laurentius ihm die Taufe spendete: die geistige Erleuchtung gestaltete sich zu einer leiblichen. Der Künstler ging also willkürlich vor, indem er die Taufe voraussetzte und nur die Szene der Heilung darstellte. Es ist hier in dem Zyklus das einzige Mal, daß der Märtyrer das seinem Stande eigentümliche Buch hält.

Die Gefangennahme des Heiligen übergeht der Künstler und führt uns gleich zu einer Marterszene. Links sitzen zwei Personen, welche mit der ausgestreckten Rechten Befehle erteilen. Nebenan liegt auf sechs floßartig zusammengefügten Hölzern, d. i. der „catasta" der *Akten*, der Märtyrer, ganz entkleidet und mit dem Antlitz zu den beiden Sitzenden gewendet. Vor ihm sind zwei junge Leute, von denen der eine ihm ein Tuch vor das Gesicht hält, der andere kniend seine Hände zu ihm ausstreckt. Im Hintergrunde sodann steht ein Folterknecht und schwingt eine mit Bleikugeln beschwerte Geißel, die „plumbatae", um damit den Heiligen zu schlagen, dessen Körper bereits mit blutigen Wunden bedeckt ist[1]. In der Höhe endlich sieht man einen Engel schweben und mit einem Tuch das Blut der Wunden abtrocknen. Dieses Wunder entgeht allen, die um den Märtyrer beschäftigt sind. Nur ein abseits stehender Mann in reicher Kleidung hat es bemerkt; denn er schlägt die Hände vor Verwunderung zusammen. Die Unterschrift lautet (Fig. 453)[2]: QVANDO · FVIT · POSITVS IN CATASTA · LIGNEA · S · LAVRENTIVS · ET · EXHIBITIS · SIBI · CVNCTIS · GENERIBVS · TORMENTORVM, *Als der hl. Laurentius auf die hölzerne Katasta gelegt und mit allen Arten von Martern gepeinigt wurde.* Nach den *Akten* geschah dies „in der Basilika des Jupiter", in Gegenwart des „Kaisers Decius", der dort über den Heiligen „zu Gericht saß". Wir haben ihn in dem bärtigen, auf dem Ehrenplatz sitzenden Mann zu erkennen. Er war ehedem durch die Krone und die kaiserlichen Gewänder ausgezeichnet; heute ist alles an ihm verändert. Neben dem Kaiser sieht man einen



Fig. 453. Der hl. Laurentius auf der Katasta. Kopie.

[1] Der Kopist hat die Wunden anzugeben vergessen.

[2] A. a. O. fol. 39.

Beisitzer, welchen der Legendenschreiber bei dieser Gerichtssitzung zwar nicht erwähnt, der aber nur der „Präfekt Valerian" sein kann. Auch seine Gewänder haben eine vollständige Veränderung durchgemacht. Als hoher Beamter trug er sich wie die Senatoren im Mittelalter. Die Erwähnung *aller Marterarten* der Inschrift ist bei dem jetzigen Zustand des Bildes und auch auf der barberinischen Kopie nicht zutreffend. Wir müssen annehmen, daß die beiden im Vordergrund befindlichen jungen Leute ursprünglich Schergen waren und den Heiligen in verschiedener Weise peinigten. In den *Akten* werden „laminae ferreae et lecti et plumbatae et cardi" erwähnt. Zweifelsohne brannte der Kniende den Märtyrer mit glühendem Eisen in die Seiten und schlug ihn der Stehende mit einem Stein ins Gesicht. Das Brennen gehört zu den gewöhnlichen Qualen und wird in den *Akten* später ausdrücklich erwähnt; das Schlagen sodann ist durch das entsprechende Marterbild der Fassadenvorhalle (Fig. 459, S. 962) verbürgt.



Fig. 454. Der hl. Laurentius tauft den Romanus. Kopie.

Die Erscheinung des Engels bestimmt den Namen der rechts stehenden Persönlichkeit: es ist der „Soldat Romanus", der infolge des Wunders sich zum Christentum bekehrte. Als Laurentius wieder in das Gefängnis zurückgeführt worden war, da „brachte ihm" dieser „Wasser, fiel ihm zu Füßen und bat um die Taufe". Die Erfüllung der Bitte schildert das nächste Bild: Romanus, bloß mit dem Lendenschurz bekleidet, überreicht einen doppelhenkeligen Krug dem Heiligen, und dieser ist daran, ihm das Wasser über den Kopf zu gießen. Der Krug in der Hand des Täuflings erschien mir anfangs als moderne Zutat. Er kommt aber schon auf der barberinischen Kopie vor (Fig. 454)[1], ist also ursprünglich. Mit einer so peinlichen Genauigkeit hielt sich der Künstler bei dem Entwurf der Szene an den Wortlaut der *Akten*. Die Kopie bezeugt auch, daß Romanus ganz nackt war, der Schurz also erst bei der letzten Übermalung hinzugefügt wurde. Es ist auffallend, daß der Maler in der vorhergehenden Szene dem hl. Romanus, der doch deutlich als „Soldat" bezeichnet wird, die mittelalterliche Senatorentracht gegeben hat. Über den Namen des Neophyten kann jedoch kein Zweifel herrschen; denn er kommt in der Unterschrift vor: QVANDO BAPTISAVIT BEATVM ROMANVM, *Als er* (d. h. Laurentius) *den seligen Romanus taufte.*

Auf die Nachricht von der Bekehrung des Romanus hin ließ der Kaiser den Neugetauften „vor sich laden und mit Ruten schlagen. Ohne gefragt zu sein", bekannte sich dieser als Christ und „wurde auf Befehl des Decius außerhalb des salarischen Tores am 9. August

[1] Ebd. fol. 40.

enthauptet". Diese Szene beschließt die zweite Reihe der Bilder. Sie beschränkt sich wie die vorhergehende auf die beiden Hauptpersönlichkeiten: den Märtyrer und den Scharfrichter. Romanus hat die Senatorenkleidung. Er sinkt entseelt zu Boden; denn sein Kopf ist bereits von dem Rumpf getrennt. Der Spiculator hat die Rechte mit dem Schwert erhoben, als wollte er noch einen Streich führen. Die Unterschrift lautet (Fig. 455): QVANDO · BEATVS · ROMANVS · DECOLLATVS · FVIT[1], *Als der selige Romanus enthauptet wurde.*

Da die Enthauptung im Freien stattfand, so ist die Lokalität in keiner Weise angedeutet. Für die Taufe, welche im Gefängnis vorgenommen wurde, wählte der Künstler einen gewölbten, auf sechs Säulen ruhenden Raum; und die „Basilika Iovis", welche der Schauplatz der Marterszene war, stellte er als einen basilikalen, mit zwei Türmen versehenen Bau dar, dessen eine Längswand geöffnet ist, um den Blick auf die blutige Szene zu ermöglichen; der Raum, in welchem Decius und Valerian sitzen, gehört noch zur Basilika und soll wohl eine Apsis mit durchbrochener Wand und dem davor befindlichen Triumphbogen darstellen. Letzterer ist in derselben Weise wie die Säulen auf dem aus dem Jahre 1255 stammenden Fresko von S. Giovanni e Paolo (Taf. 270, 2) verziert.



Fig. 455. Enthauptung des hl. Romanus. Kopie.

Die unterste Bilderreihe beginnt mit dem eigentlichen Martyrium des hl. Laurentius. Nach den *Akten* geschah es „zur Nachtzeit in den Thermen neben dem Palast des Sallustius". Decius und Valerian haben auf dem Bilde in einem ähnlichen Raum wie in der Szene darüber Platz genommen, wie auch sonst die Lokalität bis auf den einen fehlenden Turm dieselbe ist. Alle Arten Marterinstrumente sollten angewendet werden: Geißeln mit Bleikugeln, Stöcke, glühende Eisenplatten, Haken, eiserne Betten und brennende Kohlenbecken. In einem Verhör, in welchem sich Laurentius „als Spanier und Christ von Geburt" bekannte, wies er das Ansinnen, zu opfern, zurück und „wurde mit Steinen auf den Mund geschlagen". Dann schleppte man ein eisernes, „aus drei Stangen bestehendes Bett" herbei, entkleidete den Heiligen und „spannte ihn auf den Rost". „Die Henkersknechte konnten nicht eifrig genug sein: sie legten glühende Kohlen unter ihn und peinigten ihn mit eisernen Gabeln." Auf dem Bilde sieht man drei Schergen, welche falsch übermalt wurden. Aus der Haltung ihrer Arme kann man sehen, daß sie ursprünglich „eiserne Gabeln" hatten, mit denen sie den Märtyrer umwendeten, damit er auf allen Seiten von dem Feuer angebrannt würde. Bekannt sind die Worte, die Laurentius selbst an den Kaiser richtete: „Sieh", sagte

[1] Ebd. fol. 41. Das letzte Wort steht in der nach unten gehenden Einfassungsborte des darunter befindlichen Bildes der dritten Zone.

er, „sieh, Unglückseliger, eine Seite hast du schon gebraten; wende auch die andere um und iß.“ Dieser Moment ist es, den der Künstler darstellen wollte; der Märtyrer hat sich auf dem Rost ein wenig erhoben und Gesicht wie Hände zu dem Kaiser gewendet, um ihm jene Worte zuzurufen. Der Marterszene wohnt in der Tür der Basilika ein Mann bei, dessen Namen uns die Unterschrift des folgenden Bildes verrät: Hippolyt, dem Laurentius in Gewahrsam übergeben wurde und der dann selbst das Christentum annahm. Von der Unterschrift hat die barberinische Kopie (Fig. 456)[1] nur das erste Wort bewahrt. Dafür lesen wir in der linken Borte der Einfassung die Dedikationsinschrift, in welcher uns gesagt wird, daß die Malereien ein *Herr Matthäus vom hl. Albert für das Wohl seiner Seele ausführen ließ:* HOC OPus FECIT: FIERI DNS MATHEVS SCI ALBERTI PRO ANIMA SVA. Wir werden unten sehen, wann wir dieses anzusetzen haben.



Fig. 456. Martyrium des hl. Laurentius. Kopie.

Als der Märtyrer seinen Geist aufgab, „raubte Hippolyt die Leiche beim ersten Morgengrauen, salbte sie mit wohlriechenden Ölen, hüllte sie in Tücher ein und brachte sie zum Presbyter Justinus. Dann trugen beide sie unter Tränen und voller Trauer auf das Landgut der Witwe Cyriaka und begruben sie den 8. August gegen Abend. Der selige Priester Justinus brachte das heilige Meßopfer dar und alle nahmen an der Kommunion teil.“ Den hier erzählten Ereignissen widmete der Künstler die zwei letzten Felder. Die Kompositionen hätten nicht dürftiger ausfallen können.



Fig. 457. Hippolyt und Justinus tragen die Leiche des hl. Laurentius fort. Kopie.

Die erste versetzt uns an den Ort des Martyriums. Unter dem Rost glühen noch die Kohlen; Laurentius liegt aber nicht mehr auf dem Marterinstrument, sondern auf einem Tuch, welches Hippolyt und Justinus gesenkten Hauptes halten: er gleicht einem Schlafenden, hat die Augen geschlossen und die Hände über dem Schoße gekreuzt. Den Feuertod sieht man dem Körper nicht an; selbst die Haare sind unversehrt.

[1] Ebd. fol. 43.

Von der Unterschrift (Fig. 457)[1] fehlt der Anfang; in ihr war auch der Rost erwähnt. Wahrscheinlich besagte sie, daß der *hl. Hippolyt und Justinus (den Laurentius mit) dem Rost davontrugen,* .... CRATEM · PER · SCM · IPOLITVM · ET · Iustinum.

Die Messe liest Justinus an einem würfelförmigen, von einem Baldachin überwölbten Altar, auf welchem Kelch und Hostie zu sehen sind; er ist nimbiert, hält die linke Hand über den Kelch ausgestreckt und macht mit der Rechten den Sprechgestus. Hippolyt entbehrt des Nimbus; er ist der einzige, welcher der heiligen Handlung beiwohnt. Die Unterschrift erklärt das Bild (Fig. 458)[2]: QVANDO · S · IustiNVS · DIXIT · MISSAm ...



Fig. 458. Justinus liest die heilige Messe für Laurentius. Kopie.

Für die Datierung des Zyklus finden wir einen sichern Anhaltspunkt an dem Fresko über dem Sarkophag des im Jahre 1250 gestorbenen Kardinals Guglielmo Fieschi, des Neffen Innozenz' IV. (1243—1254), welcher das Grabmonument errichten ließ. Indem wir eine eingehende Behandlung dieser Malerei weiter unten geben werden, genügt es uns hier hervorzuheben, daß zwischen ihr und dem Zyklus in der Zeichnung, den Gewändern und der Verzierung der Gewänder eine solche Verwandtschaft besteht, daß wir beide der gleichen Künstlerfamilie zuschreiben dürfen. Als Entstehungszeit des Zyklus ist also ungefähr die Mitte des 13. Jahrhunderts anzunehmen.

2. Zyklus aus den *Akten* in der Fassadenvorhalle der Basilika.

Der Zyklus in der Fassadenvorhalle (Figg. 459 460) ist ungleich reicher als der soeben beschriebene; er enthält nicht nur eine vollständige Illustrierung der *Legende*, sondern die einzelnen Szenen sind auch meistens aus einer größeren Zahl von Handelnden zusammengesetzt. Sie waren gleichfalls durch Unterschriften erklärt, welche bei der letzten Übermalung unter Pius IX. verschwunden sind. Einige derselben haben uns die barberinischen Kopien bewahrt.

An die Spitze stellte der Künstler die den *Akten des hl. Sixtus II.* entlehnte Szene[3], in welcher der Papst bei seiner Verhaftung dem hl. Laurentius, als dem ersten Diakon, die Kirchenkasse in Form eines Geldbeutels zur Verteilung unter die Armen übergibt. Der Papst trägt die pontifikalen, der Levit die diakonalen Gewänder und das Buch; beide sind wie immer nimbiert. Rechts von ihnen stehen vier Soldaten mit Schilden, bereit, den Hirten der Kirche abzuführen. Im Hintergrund öffnet sich, als lokale Andeutung, ein Torbogen, zum Zeichen, daß der Papst sein Haus bereits verlassen habe, um den Häschern zu folgen. Die drei nächsten Szenen, die Fußwaschung, die Heilung der Cyriaka und die Verteilung

[1] Ebd. fol. 44. [2] Ebd. fol. 45. [3] *Acta SS.* Aug. II, 3, 141.

des Kirchengeldes, bieten nur geringe Unterschiede in den Einzelheiten gegenüber dem ersten Zyklus. Zu der Fußwaschung z. B. bedient sich Laurentius eines Schaffs, und bei der Verteilung des Geldes leert er den Beutel vor den Armen aus. Im wesentlichen sind die Kompositionen sich gleich geblieben, ein Beweis, daß man, wie es naheliegend war, die älteren Vorlagen sich zunutze machte.

Die Gefangennahme des Leviten ließ der Künstler, entsprechend der *Legende,* sich in Gegenwart des hl. Sixtus vollziehen. Als dieser vom „Tempel des Mars", von dem er einen Teil mit den Götterstatuen zu Fall gebracht hatte[1], auf die Stätte des Martyriums geführt wurde, begegnete ihm Laurentius, worauf zwischen beiden jene berühmt gewordenen Worte gewechselt wurden, welche der Autor der *Akten des hl. Sixtus* berichtet und die schon auf Ambrosius einen solchen Eindruck machten, daß er sie in seine Schrift *De officiis* aufnahm[2]. Das Gespräch endete mit der Vorhersagung des Martyriums: „Mein Sohn", sagte Sixtus, „ich verlasse dich nicht ... nach drei Tagen wirst du, der Levit, dem Priester folgen" ... Es sind jedoch nicht diese Worte, welche ihm der Künstler hier in den Mund legen wollte; denn der Papst hat die Rechte zum Redegestus viel zu hoch erhoben und schaut über Laurentius hinweg zum *Marstempel* hinüber, spricht also die Worte, welche den teilweisen Ruin des Tempels herbeiführten. Letzterer ist in einem Zustand, als wenn ein Erdbeben über ihn ergangen wäre: von der gewaltsam aufgerissenen Tür wurde der eine Flügel weggeschleudert, neben der Freitreppe hat sich ein breiter Spalt gebildet und der linke Turm stürzt in Stücken zu Boden. Der Diakon ist gleichfalls selbständig aufgefaßt; er blickt abgewendet vor sich hin und hat beide Hände ausgebreitet. Die Prophetie beginnt an ihm bereits in Erfüllung zu gehen; denn der vorderste der Soldaten hat ihm die Rechte auf die Schulter gelegt, um ihn gefangen zu nehmen. Das Bild stellt also eine Verschmelzung von zwei verschiedenen Handlungen dar. Die Unterschrift, von der nur zwei Worte übrig sind, hat sich allem Anscheine nach nur mit Laurentius beschäftigt und scheint die Bitte, welche dieser an den zum Martyrium gehenden Papst richtete, enthalten zu haben: quando dixit: non me derelinquas, pater sancte, qui A THESAVROS EXPENDI, *Als er (dem hl. Sixtus) sagte: Heiliger Vater, verlaß mich nicht; denn ich habe die Schätze alle verteilt.* So gefaßt, ist die Unterschrift zwar etwas zu lang; aber dem Schreiber standen Abkürzungen zu Gebote, und die zwei erhaltenen Worte verlangen eine solche oder ähnliche Fassung. Dazu paßt auch vorzüglich der Gestus der Hände, mit dem Laurentius seine Worte begleitet. Die Aufschrift TEMPLVM · MARTIS ·, welche heute den Fries des Tempels füllt, war ursprünglich in der Leiste unter der Freitreppe angebracht.

Die Gefangennahme des „Archidiakons, der die Schätze verborgen hielt, machte Decius große Freude"; er verhörte ihn und überlieferte ihn dem „Präfekten Valerian", dieser

[1] A. a. O. 7, 141.

[2] Ambrosius, *De officiis* 1, 41, 205, ed. Baller. IV 83: „Non praetereamus etiam S. Laurentium, qui cum viderit Sixtum, episcopum suum, ad martyrium duci, flere coepit, non passionem illius, sed suam remansionem. Itaque his verbis appellare coepit: Quo progrederis sine filio pater" etc.



Fig. 459. Szenen aus dem Martyrium des hl. Laurentius in der Fassadenvorhalle der Laurentiusbasilika.

hinwiederum gab ihn „einem gewissen Hippolyt in Gewahrsam". Alle drei Persönlichkeiten sind auf dem Bilde des Verhörs durch ihren Namen bestimmt. DECIVS und VALERIANVS sitzen zu Gericht und IPOLITVS ist mit der Abführung des Heiligen beschäftigt,

welchen einer von den Soldaten bei der rechten Hand gefaßt hat. Die drei Soldaten sind mit Schild und Speer bewaffnet und augenscheinlich dieselben, die auch den Papst gefangen

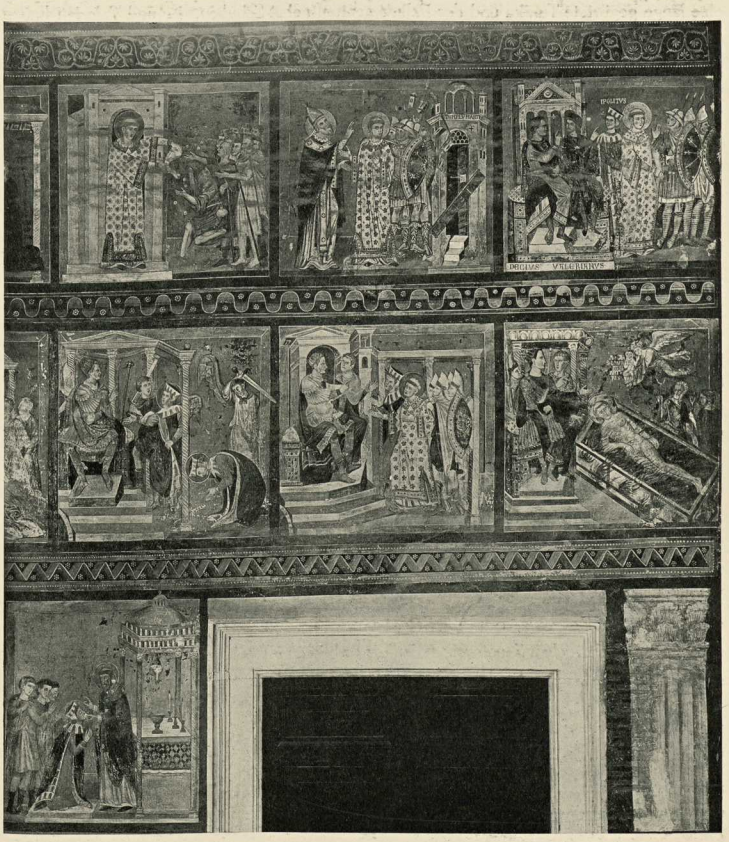


Fig. 460. Szenen aus dem Martyrium des hl. Laurentius in der Fassadenvorhalle der Laurentiusbasilika.

genommen haben. Der erste ist sehr gut erhalten; er hat die Tracht eines Ritters: Maschenpanzerhemd mit Beinbergen und Handschuhen, darüber den Waffenrock mit Küraß, Mantel und Eisenhut mit abfallender Krämpe; die beiden andern tragen spitze Helme. Decius war

als Kaiser durch die Strahlenkrone und das in eine Lilie endende Zepter charakterisiert. Sein bartloses Gesicht zeigt das Streben nach Porträtähnlichkeit. Als Gewandung hat er eine lange gegürtete Tunika und das Paludamentum nebst Schuhen. Er und Valerian haben den rechten Zeigefinger ausgestreckt; ursprünglich wird einer von ihnen wohl den Redegestus gemacht haben. Hippolyt ist an der mittelalterlichen Senatorentracht kenntlich.

Von den „vielen Blindenheilungen", welche Laurentius bei Hippolyt wirkte, wählte der Künstler diejenige einer Frau. Die Heilung geschieht in der gewohnten Weise. Eine Menge Volkes wohnt ihr andächtig bei, allen voran Hippolyt, für welchen das Wunder die Veranlassung zu seiner Bekehrung wurde. Als Gläubiger ist er schon bei der Marterszene anwesend, die den Heiligen auf der Katasta zeigt. Zwei Schergen sind in voller Tätigkeit; der eine schwingt eine mit Bleikugeln beschwerte Geißel, der andere einen Stein, den er in den erhobenen Händen hält. Die an dem Heiligen ausgeübten Martern betrüben den hinter den Schergen stehenden Mann, welcher wie Hippolyt gekleidet ist und seinem Schmerze durch die an die Wange gelegte Hand Ausdruck verleiht. Es ist der „Soldat Romanus", dessen Taufe das nächste Bild vergegenwärtigt. Laurentius macht mit der Rechten den Sprechgestus und gießt mit der Linken aus einem doppelhenkeligen Krug über den Täufling Wasser, welches indes in keiner Weise angedeutet ist. Romanus hält beide Hände vor sich hin; der Lendenschurz, den er umgebunden hat, fehlt auf der barberinischen Kopie, ist also eine spätere Zutat. Die ausgezogenen Kleider liegen neben ihm am Boden. Der erste von den anwesenden Gläubigen hielt mit der herabgelassenen Rechten die Tunika; heute ist dieser Teil unrichtig übermalt. Die drei mit Schild und Speer bewaffneten Soldaten sollen wohl auf das Gefängnis des Leviten hindeuten; die Architektur würde eher eine dreischiffige Basilika vermuten lassen.

Der Enthauptung des Neophyten geht das Verhör voraus. Der Kaiser, als antiker Feldherr gekleidet und mit der Strahlenkrone auf dem Haupt, thront unter einem Baldachin und spricht zu Romanus, den ein Soldat vorgeführt hat. Der Märtyrer ist nimbiert und trägt die mittelalterlichen Senatorengewänder; er blickt zu Decius empor und hat den rechten Arm ausgestreckt. Der Soldat, der den Heiligen am Arm gefaßt hat, steht mit geschultertem Schwert da, ein Hinweis darauf, daß der Urteilsspruch auf Enthauptung lautet[1]. Beachtenswert ist das von dem Wind seitwärts gewehte Chlamysende, welches hier unbegründet ist, in der folgenden Szene aber mit vollem Grund wiederkehrt. Wir haben schon oben bemerkt, daß es ein charakteristisches Detail an der Chlamys des das Todesurteil vollstreckenden Henkers ist. Romanus hat sich zur Enthauptung hingekniet und den Oberkörper nach vorn geneigt; der Henker schwingt das Schwert, um es im nächsten Augenblick auf den Hals seines Opfers fallen zu lassen.

Das letzte Verhör des hl. Laurentius nimmt der Kaiser mit dem „Präfekten Valerian" vor; er hat, wie in der vorhergehenden und der folgenden Szene, die Feldherrntracht. Valerian

[1] Vgl. die Texte dafür bei Pio Franchi de' Cavalieri, *Hagiographica*, in *Studi e testi* XIX 26.

ist wie immer zu ihm gewendet und hört auf die Worte, welche aus dem kaiserlichen Munde kommen. Hippolyt hat den Märtyrer vorgeführt, aber nicht als officialis, was er früher war, sondern als Christ, denn er hat ihm die linke Hand familiär um die Schulter gelegt. Hinter Laurentius stehen vier Soldaten.

In der Szene des Martyriums sehen wir den Heiligen bereits entseelt in dem Flammenbett ruhen. Seine Seele, durch die Beischrift: ANIMA | S · LAVR|ENTII | MARTY|RIS, als solche bezeugt, wird in winziger Menschengestalt von einem Engel auf verhüllten Händen himmelwärts getragen. Hier haben wir eine treffliche Illustration zu der weiter unten angeführten Stelle, wo erzählt wird, daß der Offizier Maximus bei dem Martyrium der hll. Valerian und Tiburtius sah, wie die Seelen der Märtyrer in Gestalt von Jungfrauen durch Engel in den Himmel getragen wurden. Die Henkersknechte haben ihre Schuldigkeit getan; sie stützen sich auf die langen Gabeln und ruhen von der Arbeit aus. Der bärtige ist besonders ausdrucksvoll; er hat den Blick auf den Kaiser geheftet. Decius thront mit Valerian und erteilt noch Befehle.

Die vier Bilder der untersten Reihe beschäftigen sich mit der Bestattung des Märtyrers. Die *Akten* erzählen, daß „Hippolyt die Leiche desselben in Spezereien und Leintücher hüllte und zu dem Presbyter Justinus brachte. Beide weinten über sie, trugen sie auf der Via Tiburtina zu dem Landgut der Witwe Cyriaka ... und begruben sie dort gegen Abend. Sie fasteten drei Tage und hielten mit einer großen Anzahl von Christen Nachtwachen ab. Der selige Presbyter Justinus brachte aber das eucharistische Opfer dar, und alle nahmen daran (durch die Kommunion) teil." Fast jedem Absatz des Berichtes ist ein Bild gewidmet. Wir sehen zuerst, wie die beiden durch den Nimbus ausgezeichneten Hauptpersonen, Justinus und Hippolyt, mit Hilfe von andern Christen die in Leinwand gehüllte Leiche des Märtyrers mit trauriger Miene aufheben, wie sie dieselbe dann auf einer Bahre forttragen, sie unter Tränen in einem Sarkophag beisetzen und wie schließlich Justinus dem Hippolyt und den übrigen seiner Messe beiwohnenden Christen die Kommunion unter der Gestalt des Brotes reicht. Hier und in der ersten Szene ist er als Presbyter mit der Pänula bekleidet; die zwei andern Male hat er die klassische Gewandung. Diese Verschiedenheit deutet wohl an, daß die Kompositionen von mehreren Künstlern herrühren. Auch die Leiche des Heiligen zeigt eine verschiedene Behandlung: auf dem mittleren Bilde ist die leinene Umhüllung so tief ausgeschnitten, daß der Maler die Halskrause anbringen konnte, welche auf den beiden andern Bildern fehlt.

Wenn wir auch nicht wissen, wann die Originalkompositionen geschaffen wurden und von wem sie herrühren, so sind uns doch die Vornamen der Künstler bekannt, welche den Zyklus im Atrium gemalt haben; denn über der Tür las Antonio Eclissi folgende Inschrift: PAVLVS HES... ET FILIPPVS FILIVS EIVS FECERVNT HOC OPVS. Also zwei Künstler, Vater und Sohn, haben sich in die Arbeit geteilt. Wann ist das geschehen?

Die Halskrause, wie wir sie an den Tuniken des hl. Laurentius und des hl. Sixtus sehen, begegnet uns hier zum erstenmal in der mittelalterlichen Malerei. Sie ist ein Detail, das sich

von der ursprünglichen Einfachheit entfernt, daher auf eine spätere Zeit hinweist. Ähnliches gilt von dem umgelegten Kragen der Dalmatik. Wie diese beiden Anzeichen so verlangt eine spätere Datierung der Malereien schließlich auch der Stil, welcher gegenüber dem Zyklus im Innern der Basilika sehr vorteilhaft absticht. Trotz der Übermalung kann man sehen, daß die Gestalten korrekter in der Zeichnung und natürlicher in der Haltung wie auch in den Bewegungen sind. Eine besondere Erwähnung verdienen außer Sixtus und Laurentius die knienden Gestalten, ferner die nach dem Martyrium ausruhenden Knechte und der über ihnen schwebende Engel mit der Seele des Märtyrers, welche alle vorzüglich in den Raum hineinkomponiert sind. Man merkt bereits die Zeit, in welcher die Kunst unter dem mächtigen Einfluß Cavallinis einen ungeahnten Aufschwung genommen hat. Die Form der mit einem Reifen versehenen Tiara ist uns sodann eine sichere Gewähr, daß die Malereien noch der Zeit vor Bonifaz VIII. (1294—1303) angehören. Demnach möchten wir die Entstehung des Zyklus spätestens dem Ende des 13. Jahrhunderts zuschreiben.

3. Zyklus aus den *Akten* und andere Märtyrerszenen in der seitlichen Vorhalle der Basilika.

Die seitliche Vorhalle der Basilika, die heutige Sakristei, war höchst wahrscheinlich der ursprüngliche Eingang der alten Grabkirche des hl. Laurentius. Bei den unter Pius IX. in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts ausgeführten Restaurationsarbeiten fand man in ihr auf dem ursprünglichen Niveau ansehnliche Reste von Malereien, welche von Gregorio Mariani für eine groß angelegte Monographie der Basilika kopiert wurden, die nie erschienen ist. Wir wissen nicht, was aus den Originalmalereien geworden ist; vermutlich wurden sie nicht zerstört, sondern sind unter dem Fußboden vergraben. Nach den Kopien zu urteilen, stammen sie aus der auf das Normannenjahr (1084) folgenden Zeit; jedenfalls sind sie, wie die Form der Buchstaben beweist, vor das 13. Jahrhundert zu datieren. Die der linken Wand enthalten Darstellungen aus der *Legende* des hl. Laurentius (Fig. 461).

Der Zyklus beginnt auf der Kopie mit einer Szene, welche in den beiden andern fehlt: mit der Vorführung der von dem Heiligen beschenkten Armen. Links sitzen DECIVS und VALERIANus, erstaunt über die Kühnheit des Märtyrers, der es gewagt hat, sie zu verhöhnen. Die Unterschrift bietet die Antwort, die der Heilige auf die Frage des Kaisers: „Wo sind die Schätze, welche du uns zu zeigen versprochen hast?“ gab: † HECCE ISTI SVNT THESAVRI ETERNI QVi NVNQVAM Minuuntur, *Das sind die ewigen Schätze, welche nie weniger werden.*

Das Bild links daneben zeigt Laurentius gebunden und auf der Katasta ausgestreckt; sein nackter Körper ist mit Wunden bedeckt, welche ihm zwei Henkersknechte mit Stöcken und einer mit einem Haken beigebracht haben. Der Kopist ließ das letztere Marterwerkzeug aus; vielleicht war es nicht mehr deutlich sichtbar. Unrichtig kopiert ist auch das Tuch, mit welchem der in der Höhe schwebende Engel das Blut abtrocknet. Von den beiden Richtern

sieht man nur sehr wenig am linken Rand: die gestikulierenden Hände, etwas von der Chlamys und das linke Knie des Valerian mit einem Bein des Sessels; das übrige ist wie weggeschnitten. Unmittelbar daneben beginnt das Bild der Taufe des ROMANVS. Die Richtigkeit der Kopie vorausgesetzt, scheint der Künstler die schon gemalten Richter der Nebenszene aus Raumersparnis unterdrückt zu haben. In der Taufszene steht Laurentius sonderbarerweise auf dem Rost und hält in der Linken das Buch. Man möchte deshalb eine Ungenauigkeit des Kopisten annehmen. Doch ist der Rost mit Füßen versehen, kann daher nicht beanstandet werden, da es kaum glaubhaft ist, daß diese von dem Kopisten erfunden wurden. Die Anwesenheit des Rostes mag durch die isolierten Bilder veranlaßt worden sein, auf denen dieses Attribut nicht fehlen durfte.



Fig. 461. Szenen aus dem Martyrium des hl. Laurentius aus der seitlichen Vorhalle der Laurentiusbasilika. Kopie.

Hart neben dem Taufbild war Laurentius noch einmal gemalt; es hat sich aber nur ein Stück von der Dalmatik und dem linken Schuh erhalten. Der Boden ist bei allen Szenen grün und mit weißen und roten Blüten bedeckt. Der weiß gelassene Wandsockel enthält eine Reihe von roten Blumen mit grünen Stengeln und Blättern.

Die rechte Wand hatte Darstellungen von Heiligen, deren Passio am Schluß der *Legende* des hl. Hippolyt erzählt wird (Fig. 462)[1]. Der Taufszene des Romanus entspricht auf der Kopie die Enthauptung einer Märtyrin mit dem Rest einer Unterschrift: . . . MAM BYZANTIAm MISIT SCA CIRILLA. Es handelt sich also um Cyrilla, die „Tochter des Kaisers Decius", welche nach dem Tode ihres Vaters mit „ihrer Mutter Tryphonia" sich zum Christentum bekehrte und später auf Befehl des Kaisers Klaudius enthauptet wurde. Letztere Szene vollzieht sich auf unserem Bilde. Wen die Frauengestalt zur Linken des thronenden

[1] Vgl. Surius, *Historia Sanctorum* IV 615—617.

Kaisers vorstellt, läßt sich nicht erraten. An Tryphonia darf man wohl nicht denken, weil sie gemäß der *Legende* vor dem Martyrium der Tochter starb.

Das Folgende ist leichter zu verstehen. Die zwei in den Brunnen geworfenen Heiligen sind Irenäus und Abundius. Jener war Kloakenaufseher und Christ. Er kam in den Besitz der Leiche der Märtyrin Konkordia, die der „Präfekt Valerian" in eine Kloake werfen ließ, und trug sie mit dem Christen Abundius zu dem Presbyter Justinus, welcher sie neben Hippolyt beisetzte. Auf die Kunde davon ließ „Valerian beide lebendig in eine Kloake werfen". Derselbe Justinus bestattete sie neben dem Grabe des hl. Laurentius. Der Künstler veranschaulichte nur das Martyrium und änderte die schwer darzustellende Kloake in einen Brunnen um.

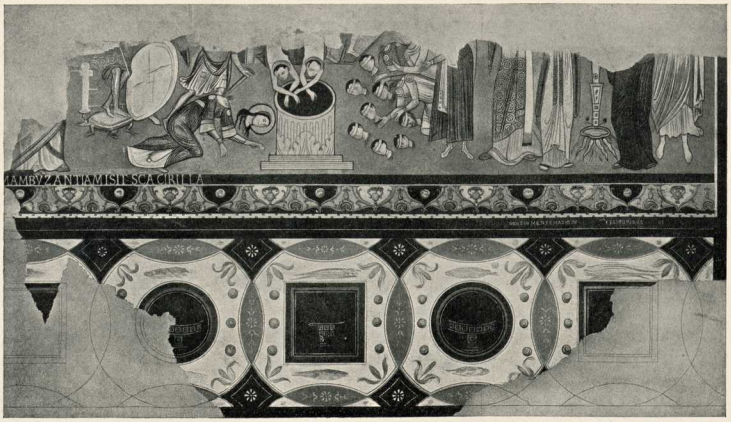


Fig. 462. Szenen aus dem Martyrium von Heiligen in der seitlichen Vorhalle der Laurentiusbasilika. Kopie.

Neben der Brunnenmündung werden acht Märtyrer, darunter ein bärtiger, in Gegenwart des Kaisers (?) enthauptet, welcher mit der Rechten auf sie weist. Die Achtzahl scheint gewählt zu sein, um eine größere Gruppe zu repräsentieren; und da die mit den Achselsegmenten verzierte Tunika auch Soldaten zukommen kann, so dürfen wir hier die Enthauptung der „46 Soldaten" dargestellt sehen. Ihre Beerdigung in einer „Krypta" der Katakombe „in clivo cucumeris" wird „dem Presbyter Justinus und Johannes" zugeschrieben.

Das letzte Drittel der Wand ist von einem dem lateranensischen (Fig. 59, S. 190) nachgebildeten Kreuz auf dem Hügel mit den vier Evangelienströmen eingenommen, zu dessen Seiten je zwei von der Brust abwärts erhaltene Heilige stehen. Wer diese sind, ist schwer zu bestimmen. Bei den zwei weiblichen Gestalten könnte man an Cyrilla und Cyriaka, bei den zwei männlichen an den Papst Sixtus und den Presbyter Justinus denken.

In dem aus Füllhörnern bestehenden Fries, einer Nachahmung desjenigen auf dem Apsismosaik von S. Cosma e Damiano (Taff. 102 104), waren die Todestage von Märtyrern mit der Angabe des Ortes und der Zeit vermerkt; erhalten hat sich nur: OBIIT IN MENSE MADIO IN ...N TENPORIBVS ... NE. Die in Kreise und Rechtecke eingezeichneten Kelche und Vasen der Sockeldekoration erinnern an diejenigen, welche in der Unterkirche von S. Crisogono gemalt sind und aus dem 12. Jahrhundert stammen dürften.

4. Zyklus aus der *Legende* von dem Kelch in der Fassadenvorhalle der Basilika.

Im Anhange zu den *Akten* des hl. Laurentius bringen die Bollandisten einige *Legenden*, in welchen der Märtyrer als Wundertäter aufgeführt wird. Eine davon, die „im Sachsenland" sich abspielte, muß eine besondere Berühmtheit erlangt haben; denn sie lieferte den Stoff zu einem Zyklus von zwölf Szenen, welcher in der Vorhalle der Basilika von den gleichen Künstlern Paulus und Philippus gemalt wurde: es ist die Legende von dem goldenen Kelch, der von einem in Sünden versunkenen Großen einer Kirche des hl. Laurentius geschenkt wurde und der dann den Geber vor dem ewigen Tode bewahrte (Figg. 463 464)[1].

Es war, wird uns erzählt, „zur Zeit des Papstes Alexander II. und des Kaisers Heinrich. Da lebte in Sachsen ein mächtiger Mann, der viele Güter hatte und ein großes Ansehen in der Welt genoß. So unermeßlich seine Reichtümer waren, so zahlreich auch seine Laster: er frönte der Habsucht, war raublustig und dem Meineid und Verrat ergeben; kurz, er liebte in allem mehr die Welt als Gott." Wir erfahren auch, daß er „Graf" war und „Heinrich" hieß. Er ist auf den Malereien als römischer Feldherr mit Thron, Zepter und Leibgarde und mit einem Diadem in den Haaren geschildert, welches ihn allein von einem Kaiser unterscheidet.

Das erste Bild bringt ihn in dem Augenblick, wo er dem Obersten seiner Soldaten den Auftrag, zu morden und zu rauben, erteilt. Dieser sitzt auf einem Schimmel, hat in der Linken eine Lanze und weist mit der Rechten auf seine Soldaten, wobei er auf den Grafen zurückblickt, als wollte er ihm sagen, daß er sich auf seine Leute verlassen könne. Die Soldaten, wie auch ihr Anführer, tragen den Panzer und sind mit Schild, Speer und Schwert bewaffnet; zwei haben den Helm, zwei den Eisenhut. Auf dem zweiten Bilde finden wir dieselben mit ihrem Obersten in der Ausübung des Raubhandwerkes. Der letztere durchsticht mit der Lanze einen Mann, der sich auf das linke Knie niedergelassen hat; von den Soldaten haut der eine mit dem Schwerte drein, der zweite zieht einem den Rock über den Kopf und der dritte ist mit einem beschäftigt, der ganz entkleidet an einen Baum gebunden ist. Die Unglücklichen sind Römer oder Rompilger; denn von der Unterschrift las der Kopist: ITER AGENTES · ROMANI, wobei es nicht unmöglich ist, daß das letzte Wort ROMAM gelautet hat.

[1] *Acta SS.* Aug. II 523: „Peccator, iniecto a S. Laurentio in stateram calice, dicitur salutem consecutus."

Nachdem Graf Heinrich sich uns so von seiner schlimmen Seite gezeigt, lernen wir ihn auch von seiner guten kennen. Er besaß nämlich eine große Verehrung zu dem hl. Laurentius. An dem Feste des Märtyrers sorgte er dafür, daß die „Lichter in der Kirche die ganze Nacht brannten und daß genügend Kleriker und Sänger da waren. Zu dem Festmahl sodann lud er nicht bloß die Kleriker, sondern auch Arme ein und bewirtete sie aufs freigebigste. . . . Außerdem ließ er einmal für die Kirche zu Ehren Gottes und des glorreichen Märtyrers Laurentius einen kunstvollen goldenen Kelch mit zwei Henkeln



Fig. 463. Darstellungen aus der Legende vom goldenen Kelch in der Fassadenvorhalle der Laurentiusbasilika.

anfertigen". Die Überreichung dieses Kelches ist auf dem dritten Bilde vergegenwärtigt. Sie geschieht während der Messe. Der Graf, von einem Gardisten begleitet, kniet am Boden und übergibt den Kelch dem Zelebranten, d. i. wohl dem Abt des Klosters, welcher hinter dem Altar stehend das Geschenk in Empfang nimmt. Auf der rechten Seite sind die Sänger aufgestellt; sie haben vor sich ein Pult mit einem großen Chorbuch, aus welchem sie singen. Hinter dem Zelebranten befindet sich der Baldachin, der eigentlich über dem Altare stehen müßte, und dahinter ist der Chorabschluß mit den an den Balken befestigten Hängelampen.

Nebenan bewirtet der Graf seine Gäste beim Festmahl. Er reicht aus dem Mischkrug einen Becher Wein dem an der Spitze des Tisches sitzenden bärtigen Alten, welchen der breitkrämpige, an einem langen Stock hängende Hut als Pilger kennzeichnet. Pilger dürften auch die übrigen Gäste sein; zwei von ihnen haben den Hut auf dem Kopf. Alle lassen sich die Speisen, mit denen der Tisch überreich beladen ist, wohl schmecken. Einige haben Messer, andere greifen mit den Händen in die Schüssel. Den Hintergrund füllen Säulenstellungen mit einfachem Epistyl und mit giebel- und kuppelförmigem Aufsatz.



Fig. 464. Darstellungen aus der Legende vom goldenen Kelch in der Fassadenvorhalle der Laurentiusbasilika.

Als für den Grafen die letzte Stunde schlug, da „ging ihm eine zahllose Schar von Teufeln entgegen, welche, ihrer Beute gewiß, sich unterwegs auf das ausgelassenste gebärdeten. Ein Diener Gottes, der als Eremit ein gottgefälliges Leben führte, hörte den Lärm, öffnete das Fenster seiner Klause und fragte den letzten des Zuges nach dem Grunde des übermütigen Gebarens. Bald erkannte er, mit wem er es zu tun hatte, und befahl dem Teufel, den er gestellt hatte, unter einer fürchterlichen Androhung, ihm auf dem Heimweg über alles genauen Bericht zu erstatten. Nach kaum einer Stunde kehrten die Teufel zurück, aber nicht mehr so ausgelassen wie zuvor, sondern heulend und weinend

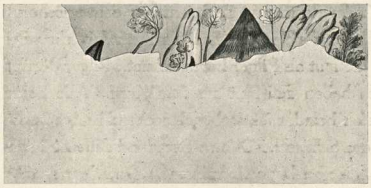


Fig. 455. Fragment aus der Legende vom goldenen Kelch. Kopie.

und mit zu Boden gesenktem Blick. Bald war der Teufel, den er vorhin ausgefragt, zur Stelle und erzählte ihm seine und seiner Genossen traurige Niederlage.

Den weiteren Hergang können wir von den Bildern selbst ablesen. Der tote Graf liegt in seiner vollen Gewandung auf der Bahre. Der Abt, in dessen Hände er einst den goldenen Kelch übergeben hat, hält ihm die Exequien, umgeben von den Mönchen, von denen einer das Kreuz, ein anderer das Rauchfaß, ein dritter das Weihwassergefäß mit dem Wedel trägt. Das Schlußgebet ist bereits gesprochen; denn in dem Buch des Abtes steht REQVIESCAT[1] IN PACE AMEN geschrieben. Jetzt beginnt der Kampf der Teufel und des Schutzengels um die Seele des Verstorbenen. Jene sind zu den Füßen, dieser am Kopfende aufgestellt. Einer von den Teufeln hat sich mit einem offenen Buch vorgedrängt, in welchem die *bösen Werke* des Grafen, OPERA MALA QVE FECIT, verzeichnet sind. Demgegenüber beruft sich der Schutzengel auf die *guten Werke* desselben, OPERA BONA QVE FECIT. Als die Werke jedoch gewogen werden, kommt die arme Seele des Grafen in arge Nöten: die Wagschale mit den bösen Werken liegt fast auf dem Boden, die mit den guten ist hoch in die Luft geschnellt. Allerdings hat sich ein Teufel in seiner Dreistigkeit direkt auf den Balken der Wage gesetzt und dazu noch das Zünglein derselben mit Gewalt herübergezogen. Der Verstorbene, der diesmal ganz entkleidet ist und nur das Diadem auf dem Kopf hat, klammert sich in seiner Bedrängnis an das rechte Bein des Schutzengels an, welcher jenen frechen Teufel mit der Lanze herunterzustoßen sucht. Die Not währt nur einen Augenblick. Schon naht eiligen Schrittes Laurentius mit dem Kreuz in der Rechten, zieht aus dem Bausch seiner Dalmatik einen goldenen Kelch heraus und legt ihn mit einer solchen Wucht in die Wagschale der guten Werke, daß der eine Henkel abbricht. Gleich sinkt diese tief zu Boden, während die der bösen Werke emporschnellt. Umsonst zerren die Teufel



Fig. 466. Fragment aus der Legende vom goldenen Kelch. Kopie.



Fig. 467. Fragment aus der Legende vom goldenen Kelch. Kopie.

[1] Auf der ergänzten Malerei: REQVIESCANT.

an der Wage und suchen den bösen Werken die frühere Schwere zu verschaffen; die guten bleiben unten, und das Zünglein der Wage neigt nach der günstigen Seite. Die Liebe zu Laurentius hat die Seele des Grafen gerettet: der Heilige nimmt ihn bei der Hand und führt ihn mit sich fort.



Fig. 468. Fragment aus der Legende vom goldenen Kelch. Kopie.

Hier endigen gegenwärtig die Malereien; ursprünglich folgten noch vier weitere Darstellungen. Sie waren schon zur Zeit, als der Kardinal Barberini sie kopieren ließ, in einem so schadhaften Zustand, daß man nur bei zwei Kopien den Inhalt erraten kann. Das Dach der Klause auf dem ersten Bild (Fig. 465) versetzt uns zum Einsiedler. Hier war ohne Zweifel der schmähliche Rückzug der Teufel abgebildet. Der Klausner insbesondere wird sich mit dem Teufel unterhalten haben, dem er so wertvolle Mitteilungen über das Schicksal des Grafen nach dessen Tode verdankte. Auf die Eingebung des Teufels hin entsandte der Gottesmann an die Mönche, die in dem Besitz des wunderbaren Kelches waren, unverzüglich seinen Diener, um ihnen die trostvolle Geschichte des Grafen zu erzählen und sie über den Grund des abgebrochenen Henkels zu belehren. Dies war auf dem zweiten Bilde dargestellt (Fig. 466). Man sieht vor einer Kirche eine Anzahl schwarz gekleideter Mönche. Einer von ihnen hat den doppelhenkeligen Kelch aus der Truhe hervorgezogen; er hält ihn mit der Linken und zeigt mit dem Zeigefinger der Rechten in die Ferne. Dieser Gestus gilt Rom; denn die Mönche der Laurentiuskirche in Sachsen schenkten den Kelch an die Mutterkirche des Märtyrers in Rom, da wo die Malereien die Schicksale desselben schilderten. Um eine Verwechslung der beiden Kirchen zu verhüten, gab der Künstler der sächsischen ein gewelltes Dach und einen von der römischen verschiedenen Turm. Das Dach der Einsiedlerklause erscheint auch auf dem folgenden Bilde (Fig. 467); aber weder diese noch die Inschrift, in welcher der Name SAXONIA vorkommt, genügen, um den Inhalt zu bestimmen.

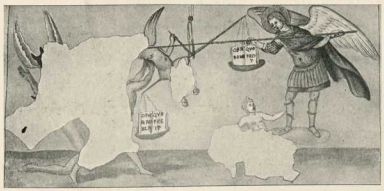


Fig. 469. Wägung der Werke aus der Legende vom goldenen Kelch. Kopie.

Von den vorhergehenden Szenen wurde diejenige des mißglückten Triumphzuges der Teufel sehr ungenau ergänzt. Der mit

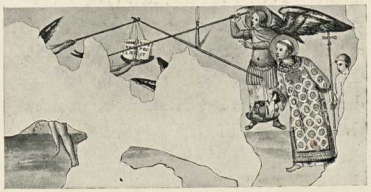


Fig. 470. Wägung der Werke aus der Legende vom goldenen Kelch. Kopie.

Stierhörnern versehene Anführer trug nach Ausweis der Kopie eine Fahne, die ein Schilfrohr als Schaft hatte und deren Tuch mit dem Zeichen des Skorpions geschmückt war (Fig. 468). Beides fehlt auf dem übermalten Original. Die Ergänzungen der andern Malereien sind etwas richtiger; trotzdem geben wir von der Wägung der guten und der bösen Werke die Kopien (Figg. 469 470), um die Lücken leichter umgrenzen zu können.

Die Vorhalle besaß schließlich auch einen Zyklus aus der *Legende des Gürtels*, den der Märtyrer dem frommen Sakristan der Basilika, um ihn auszuzeichnen, geschenkt hat. Die Malereien stammten wie die übrigen von den Künstlern Paulus und Philippus; sie waren aber schon im 17. Jahrhundert so schlecht erhalten, daß sie durch neue ersetzt wurden. Wir brauchen uns deshalb mit ihnen nicht zu befassen.

§ 2. Hl. Stephanus.

Der gleiche Grad in der Hierarchie und das Außergewöhnliche ihres Martertodes bewirkten es vornehmlich, daß man im Mittelalter die hll. Stephanus und Laurentius gern in Parallele setzte oder in enge Verbindung zueinander brachte. Wo Bilder von dem einen waren, durfte auch der andere nicht leer ausgehen. Im Atrium unserer Basilika, welches eine so stattliche Zahl von Darstellungen des hl. Laurentius besitzt, mußte demnach auch ein Zyklus aus dem Leben des Erzmärtyrers geschaffen werden. Zu diesem Zwecke wurde alles herangezogen, was sich zur Bildung der Kompositionen verwenden ließ: das Martyrium, die „Auffindung der Reliquien", ihre „Übertragung" von Jerusalem nach Konstantinopel und von Konstantinopel nach Rom. So wurde es möglich, für das Atrium sechzehn Bilder, also die gleiche Zahl wie für den hl. Laurentius, zu schaffen (Figg. 471 472).

1. Martyrium des hl. Stephanus.

Der Inhalt der drei ersten Szenen (Fig. 471) entstammt der *Apostelgeschichte*[1]: Stephanus hält seine Rede vor dem hohen Rat, wird gesteinigt und begraben. Seine Kleidung ist stets wie die des hl. Laurentius. Die Rede hält er stehend; er gestikuliert mit der Rechten und hat in der Linken das Buch. Die Juden sitzen in einer Art Säulenhalle und hören aufmerksam zu. Die beiden vordersten, vielleicht die Hohenpriester, tragen das Kopftuch; die übrigen sind unbedeckten Hauptes. Hinter Stephan erhebt sich ein Baldachin.

Die Szene der Steinigung zeigt den Heiligen auf den Knien betend und mit Steinen auf Kopf und Schultern; er hat seine Hände vor sich ausgestreckt und die Augen zu Christus erhoben, welcher in dem Himmelsausschnitt erscheint. Der Künstler stellte also den Augenblick dar, in welchem Stephanus die Worte sprach: „Herr Jesu, nimm meinen Geist auf!"[2] Drei Juden nehmen die Steinigung vor; sie schwingen je einen Stein mit der Rechten und halten in der aufgehobenen Tunika noch andere bereit. Links steht in einer Säulenhalle Saulus und zeigt mit der Rechten auf den Märtyrer, „in dessen Tod er

[1] 6, 8 bis 8, 2. [2] *Apg* 7, 58.

einwilligte“[1]. Er hat den traditionellen Typus, trägt eine lange Chlamys und zwei gegürtete Tuniken, von denen die untere bis zu den Schuhen reicht, die obere einen reich verzierten Saum hat.

„Den Stephanus aber bestatteten gottesfürchtige Männer und hielten große Klagen über ihn“, meldet die *Apostelgeschichte*[2]. Acht zumeist bartlose Männer sind auf unserem Bilde an der Beisetzung beteiligt; die vordersten halten über der Sarkophagöffnung auf einem weißen Leichentuch den in Levitengewänder gekleideten Leichnam des Märtyrers. Im Hintergrund steht ein Torbogen neben einem turmartigen Bau, dann der für den Sarkophag bestimmte Tabernakel und die Kirche, in welcher die Beisetzung stattfinden soll.

2. Auffindung der Reliquien des hl. Stephanus.

Die Reliquienauffindung, welcher ebenfalls drei Felder zugewiesen sind (Fig. 472), hat mit der von dem Presbyter Lucianus erzählten[3] wenig Ähnlichkeit. Der Schauplatz ist nicht ein „verfallenes Denkmal“[4], sondern ein hügeliges Feld mit drei Bergspitzen, wo ein tonsurierter Mönch, vielleicht der „monachus Migetius“, und statt des Presbyters ein mit der gegürteten Kapuzentunika bekleideter Arbeiter, wohl ein Laienbruder, die Ausgrabung vornehmen: jener mit einer Schaufel, dieser mit einer Hacke[5].

Die Hebung der Reliquien aus dem Sarkophag geschieht in ähnlicher Weise wie die Bestattung: der „Bischof Johannes“ von Jerusalem hält mit einigen Gläubigen den unversehrten und auf einem Leichentuch ausgestreckten Heiligen über dem Sarkophag und zeigt ihn den Umstehenden. Im Hintergrund dieselbe hügelige Landschaft mit drei Bergen wie in der Nachbarszene. Der Bischof ist bärtig, tonsuriert und trägt über der Kasel das heilige Pallium.

Bei der Ausstellung der Reliquien in der „Sionskirche“, in welche dieselben übertragen wurden, ist ebenfalls nur der Bischof mit einer Schar gewöhnlicher Gläubigen zu sehen. Stephanus ruht auf einem Paradebett unter einer Prachtdecke; er ist so gut erhalten, als wenn er eben bestattet worden wäre. Im Hintergrund der für den Reliquienschrein bestimmte Tabernakel und nebenan eine auf Säulen ruhende Kuppel.

3. Überführung der Reliquien nach Konstantinopel.

Auf den drei folgenden Bildern ist die Überführung der Reliquien nach Konstantinopel geschildert. Der Künstler benutzte zu ihrer Illustrierung die *Schrift von der Translation des hl. Stephan aus Jerusalem nach der Stadt Byzanz*[6], ohne sich jedoch an den Wortlaut

[1] *Apg* 7, 59. [2] 8, 2.

[3] *Epistola Luciani ad omnem Ecclesiam de revelatione corporis Stephani martyris primi et aliorum*, bei Migne, *PL* 41, 807—817.

[4] A. a. O. 7, col. 816: „monumentum quasi neglectum et ruinosum“.

[5] Die Auffindung der Reliquien des hl. Stephanus wurde auch auf Miniaturen dargestellt. So im *Brüsseler Kodex* 9428 der Königl. Bibliothek, wo den Visionen des Lucianus und des Migetius sowie der Berichterstattung des ersteren an den Bischof Johannes je eine Miniatur, den Ausgrabungen zwei und der Übertragung der Reliquien ebenfalls eine gewidmet ist.

[6] Nach der von Anastasius Bibliothecarius aus dem Griechischen ins Lateinische gemachten Übersetzung unter dem Titel *Scriptura de translatione sancti Stephani de Ierusalem in urbem Byzantium* bei Migne, *PL* 41, 818—822.

zu binden. Er wich in einigen Punkten sogar so ab, daß man annehmen möchte, es habe ihm irgend ein etwas veränderter Auszug vorgelegen.

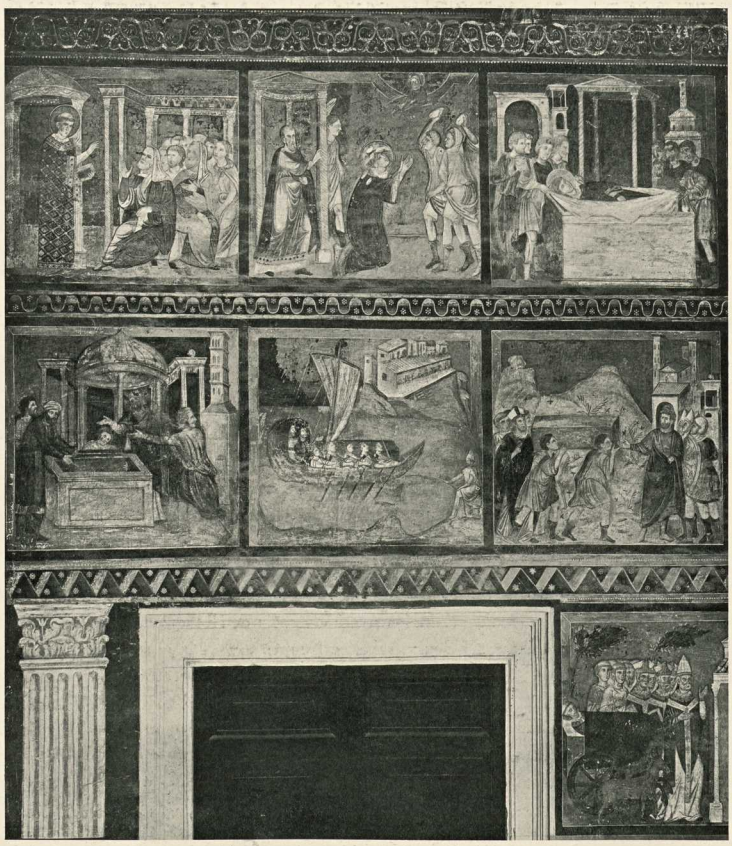


Fig. 471. Szenen aus der Legende des hl. Stephanus in der Fassadenvorhalle der Laurentiusbasilika.

Die Schrift stellt die Überführung der Reliquien als die Folge eines Irrtums hin. Ein Senator namens Alexander erbaute zu Ehren des hl. Stephan eine Kirche. Auf seine Bitten bestattete der Bischof Johannes in ihr den Leib des Märtyrers. Fünf Jahre später wird

Alexander krank; er macht sein Testament zu Gunsten der Kirche, der Armen und seiner Frau Juliana und beschwört den Bischof, ihn neben dem Grabe des hl. Stephan beizusetzen.

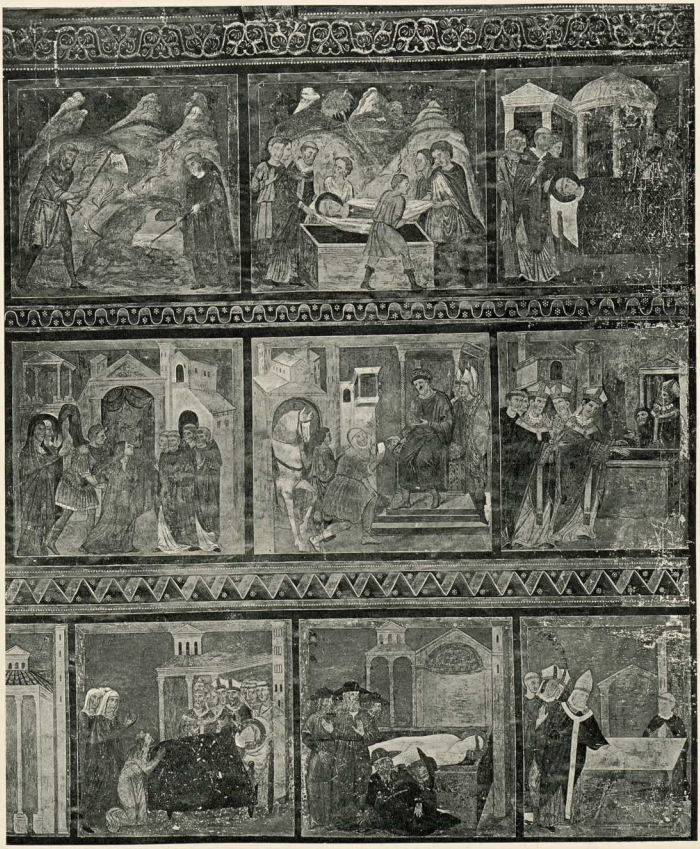


Fig. 472. Szenen aus der Legende des hl. Stephanus in der Fassadenvorhalle der Laurentiusbasilika.

Darauf entschläft er in Frieden und wird am nächsten Tage von dem Bischof neben dem Heiligen begraben. Nach acht Jahren entschließt sich Juliana, die Leiche ihres Mannes nach

Konstantinopel zu überführen. Der Bischof Cyrill ist darüber entsetzt. Doch sie weiß sich mit Hilfe ihres in Konstantinopel wohnenden Vaters eine schriftliche Erlaubnis von dem Kaiser zu verschaffen. Der Bischof konnte nun nicht länger widerstehen. Zur Abendstunde stiegen sie in die Gruft hinab, erhoben beide Särge und schafften denjenigen fort, in welchem Juliana die Reste ihres Mannes vermutete. Die Frau hatte sich indes getäuscht; wunderbare Erscheinungen überzeugten sie gleich zu Anfang des Transportes, daß sie nicht den Sarg ihres Mannes, sondern den des Erzmärtyrers fortführte. „Sie weinte und schwieg."[1] In Askalon schiffte sie sich mit ihrer Begleitung und der kostbaren Bürde ein und landete nach allerlei Abenteuern in Konstantinopel. Durch den Bischof Eusebius von der Ankunft der Reliquien des hl. Stephan benachrichtigt, ließ der Kaiser Konstantin sich von der Frau die Geschichte der Überführung erzählen.

Was noch folgt, dürfen wir übergehen; denn auf unsern Malereien ist der Schluß sehr vereinfacht: der schmucklose Sarg wird von zwei Männern zum Kaiser getragen, welcher neben seiner Leibgarde, den protectores, steht und die Rechte ausstreckt, also einen den Umständen wenig entsprechenden Gestus macht; dem Sarge folgt der Bischof mit Begleitung. Im Hintergrunde sind einige Gebäude der Stadt neben zwei Hügeln.

Obgleich Juliana einen so großen Anteil an der Übertragung der Reliquien hat, ist sie, soweit die Übermalung ein Urteil erlaubt, nur einmal dargestellt: in dem Segelschiff, welches den Sarg trägt und von Rudern und dem Wind getrieben wird; sie sitzt in dem geschützten Hinterteil, wo auch der Schiffslenker ist[2]. An dem Ufer sieht man einen mit Tunika und Spitzhut bekleideten Mann mit der Angel fischen; im Hintergrund erhebt sich auf steil abfallendem Felsen die Stadt Askalon. Dieses Bild besitzt viel von dem Reiz der antiken Kompositionen; man beachte namentlich den Fischer, der eine ständige Zugabe auf Seestücken ist.

Unter denen, welche auf dem ersten Bild die Erhebung des Sarges vornehmen, dürfte der mit langer Tunika und dem Mantel Bekleidete der „Bischof Cyrill" sein. Der vordere zur Linken mit dem Turban hilft den Sarg herausnehmen; der zur Rechten, der ganz verständnislos übermalt ist, kommt in Eile heran und zeigt mit zurückgewandtem Gesicht auf denselben; vielleicht war er ursprünglich eine verhüllte Frau, nämlich Juliana, die auf diesem Bilde nicht gut fehlen konnte. Im Hintergrund steht ein runder Kuppelbau zwischen zwei Säulenhallen und rechts davon ein mehrstöckiger Turm auf einem hohen breiteren Unterbau.

Die Legendenschreiber haben, wie bekannt, vor Anachronismen keine Scheu. Einen augenfälligen Beweis dafür liefert auch der unsrige: Lucianus findet die Reliquien des hl. Stephan „zur Zeit der Kaiser Honorius und Theodosius"[3]; und nach der Schrift von ihrer Übertragung ist es der Kaiser Konstantin, welcher sie in Byzanz in Empfang nimmt; der Verfasser der Legende von ihrer Übertragung nach Rom setzt dem Ganzen schließlich die Krone auf, indem er, wie wir jetzt sehen werden, zwei Jahrhunderte miteinander verschmelzt.

[1] A. a. O. 3, col. 819.

[2] Irrig erklärt von Severano (*Memorie sacre delle sette Chiese* 661 f) und allen übrigen, die sich mit den Malereien beschäftigten.

[3] Gennad., *De viris illustr.* 47, ed. Richardson 78.

4. Vereinigung der Leiber der hll. Laurentius und Stephanus.

Eudoxia, die Tochter des jüngeren Theodosius und Gemahlin Valentinians, wird in Rom von einem bösen Geist befallen. Ihr Mann will sie nach Konstantinopel schicken, damit sie die Reliquien des Erzmärtyrers Stephan berühren könne und von der Besessenheit geheilt werde. Der böse Geist erklärt jedoch, Eudoxia nicht zu verlassen, wenn Stephan nicht nach Rom käme; denn das sei der Wille der Apostel. Auf die Kunde davon erwirkt der Kaiser bei Klerus und Volk von Konstantinopel, daß Stephan den Römern und Laurentius den Griechen gegeben werden solle. In diesem Sinne schreibt er an den Papst Pelagius, der im Einverständnis mit den Römern in die Bitte des Kaisers einwilligt. Es werden nun Kardinäle abgesandt, um den Leib des hl. Stephan nach Rom zu holen und in der Kirche zu den Ketten des hl. Petrus zu bestatten. Bei der Kirche angelangt, ist der Wagen nicht von der Stelle zu bewegen. „Ihr müht euch umsonst ab", rief der Dämon in der Kaiserin; „nicht dort, sondern in der Kirche seines Bruders Laurentius will der Märtyrer ruhen!" Er wird dahin gebracht. Kaum hat ihn das „Mädchen" berührt, so wird es von dem Dämon befreit. Da das Grab zu schmal ist, so macht Laurentius dem Ankömmling mit Freuden Platz. Als nun die Griechen sich anschicken, den römischen Diakon zu erheben, fallen sie wie tot zu Boden; Papst, Klerus und Volk beten für sie, aber erst am Abend kommen sie wieder zu sich, und auch nur für kurze Zeit: innerhalb zehn Tagen sind sie alle des Todes. Und wer von den Lateinern in die Überführung des hl. Laurentius eingewilligt hat, verfällt in Wahnsinn und wird nicht eher geheilt, als bis die beiden Leiber vereinigt sind. Diese Vereinigung erfolgt an den Nonen des Mai.

So lautet die Erzählung der *Legende*, welche für die sieben letzten Bilder des Zyklus den Stoff lieferte[1]. Die Einleitung macht die Besessene (Fig. 472), deren Zustand von dem Künstler sehr gut ausgedrückt ist: sie hat aufgelöstes Haar, eine ungegürtete, am Hals aufgerissene Tunika, blickt verstört nach oben und gebärdet sich so toll, daß Valentinian, ihr Gemahl, sie nur mit Aufbietung aller Kraft bewältigen kann. Der Kaiser, an der Feldherrntracht kenntlich, hält sie von hinten an den Händen fest; infolge der heftigen Bewegung, die er dabei macht, fliegt der Endzipfel seines Mantels weit ab. Hinter ihm stehen zwei verhüllte Frauen, welche vor Verwunderung eine Hand erheben; von der rechten Seite nähern sich vier Mönche, von denen der erste mit der erhobenen Rechten den Gestus des Zeigens macht, der hinter ihm stehende die linke Hand erhoben hat. Die Szene ereignet sich vor dem Palasteingang, dessen Vorhang aufgezogen ist.

Als Theodosius die Bedingung erfährt, von der die Genesung seiner Tochter abhängt, da entschließt er sich, dem Papst Pelagius einen Eilboten mit der oben erwähnten Erklärung des bösen Geistes zu senden. Eben hat er das Schreiben einem Ritter überreicht, welcher es mit gebeugtem Knie in Empfang nimmt. Im nahen Torbogen steht schon der Schimmel

[1] *Acta SS.* Aug. II 41 ff, 528 f. Die Überschrift des betreffenden Abschnittes hat folgenden Wortlaut: „Historia corporum s. Laurentii ac s. Stephani protomartyris, miro modo, uti fertur, in eodem sepulchro Romae coniunctorum."

bereit, der den Boten tragen wird. Der Kaiser hatte die Strahlenkrone, welche von dem Restaurator in eine etwas sonderbare Kopfbedeckung verändert wurde.

Die Kardinäle, welche der Papst Pelagius nach Konstantinopel schickte, hat der Künstler als Bischöfe, mit Mitra und dem heiligen Pallium, dargestellt. Sie sind alle bartlos; der bärtige Bischof, der in einer Tür steht, soll wohl der von Konstantinopel sein. Der erste von den Kardinälen hat die Hände über der Sarkophagöffnung ausgestreckt, ist also im Begriff, den heiligen Leib zu erheben. Der Bischof hat in seiner Begleitung einen, die Kardinäle zwei Mönche.

Der Leib des hl. Stephan wird nach Rom gebracht. Von seinen Schicksalen in der ewigen Stadt überging der Künstler den Stillstand des Wagens vor der Kettenkirche und schilderte gleich die Ankunft bei der Basilika des hl. Laurentius. Da der Raum nicht ausreichte, so stellte er die beiden ausschreitenden Maultiere neben den Paradewagen, auf welchem der Märtyrer unter einer Prachtdecke ruht und nur mit dem Oberkörper sichtbar ist. Der Papst selbst hat den Heiligen in vollem Ornat abgeholt und bis zu der Basilika begleitet; die Unterschrift der barberinischen Kopie[1] sagt es ausdrücklich: QuaNdo $\overline{\text{DNS}}$ PAPA PERDVXIT CORPVS AD $\overline{\text{SCV}}$ LAVRENTIVM. Er erhebt seine Hände beim Anblick der Kirche; hinter ihm kommt der Zug der Kardinäle und des niedern Klerus. Im Hintergrund sind zwei vom Sturm gebeugte Bäume, durch welche der Künstler vielleicht andeuten wollte, daß selbst die Natur sich gegen das Ansinnen, die Reliquien in der Kettenkirche beizusetzen, gesträubt habe.

In der Basilika wird der Märtyrer zur Verehrung ausgestellt. Der Papst ist mit seinem Gefolge von vorhin anwesend; seine Tiara hat aber nicht einen, sondern drei Reifen, eine offenbare Zutat von dem Übermaler des Bildes. Zu den Füßen des Heiligen kniet die geheilte Besessene mit aufgelösten Haaren und hat die Hände zum Gebet gefaltet, um Gott für die erlangte Genesung zu danken. Dies kann man aus den Mienen und Gebärden des Papstes und seines Gefolges sowie auch der Frauen lesen, welche hinter der Geheilten stehen. Man las es auch in der Unterschrift: HIC FILIAm IMPerATORIS LIBERATAm FVIT Ad SanctuM LAVRENTIVM[2]. Der Kaiser Valentinian, der Gemahl der Besessenen, fehlt auf dem Bilde, wie ja auch in der *Legende* zuletzt nur eine „puella" ohne Gemahl figuriert.

Nun ist die Reihe an den Griechen, welche den hl. Laurentius als Gegengabe für den Protomartyr nach Konstantinopel bringen wollen. Dies sollte ihnen aber schlecht bekommen. Zwei sind schon an dem Grabe des Heiligen tot niedergesunken; die übrigen ziehen sich entsetzt zurück. Der Sarg ist offen und zeigt den Märtyrer unversehrt und in voller Gestalt. Im Hintergrund ist die Basilika durch die Fassade, die Apsis und den Turm angedeutet. Den Griechen gab der Künstler Bart und schwarze, gegürtete Talartunika mit breitkrämpigem Hut von derselben Farbe. Wie wir gehört haben, starben alle innerhalb zehn Tagen; und von den Lateinern wurden alle, welche in die Erhebung des hl. Laurentius

[1] *Cod. Barb. lat.* 4403 fol. 12, 13. [2] Ebd. fol. 12, 14.

einwilligten, wahnsinnig bis zu der Vereinigung der Reliquien beider Heiligen. Diese vergegenwärtigt uns das nächste Bild: der Papst, von Kardinälen und Klerikern umgeben, hat das Doppelgrab mit einer Marmormensa verschlossen. Von der Kirche sieht man im Hintergrund nur Apsis und Turm. Die Unterschrift war nicht mehr erhalten; der Kopist hat die Szene aber richtig verstanden; denn er schrieb: „Si ricopre il monumento", „das Grab wird geschlossen". Von der Unterschrift des vorletzten Bildes konnte er noch folgende Worte lesen: QVando G(E)RECI ... TOLLENT CORPVS SCI LAVREnTI moriuntur[1], *Wie die Griechen den Leib des hl. Laurentius erheben wollen, sterben sie.*

Im Gegensatz zu Stephan, der in der römischen Kunst stets jugendlich abgebildet ist, erscheint Laurentius auf zwei von den ältesten Monumenten (Taff. 49 169) als ein Mann im reiferen Alter, einmal mit schwarzem und dann mit grauem Bart- und Haupthaar. Beides kann der Wirklichkeit entsprechen; denn Laurentius war als Archidiakon der mutmaßliche Nachfolger des Papstes, stand also notwendigerweise in einem gewissen Alter. Ob eine dieser Darstellungen jedoch auf ein naturgetreues Bildnis des Heiligen zurückgeht, läßt sich wegen Mangels an Vergleichsmaterial nicht sagen. Bei denen Stephans läßt sich dagegen an ein Porträt nicht ernsthaft denken. In späterer Zeit wurde auch für Laurentius, offenbar aus Rücksichten der Symmetrie, der jugendliche Typus eingeführt.

§ 3. Hll. Cäcilia und Urban.

Neben den Darstellungen des hl. Laurentius sind die zahlreichsten diejenigen der hll. Cäcilia und Urban. Diese beiden Märtyrer treten in der Legende und demgemäß auch in der Kunst stets zusammen auf; daher wollen auch wir ihre Darstellungen nicht voneinander trennen. Wir werden zunächst alle jene Begebenheiten aus der Legende herausheben, welche den Künstlern zum Vorwurf gedient haben; dann werden wir die Monumente selbst behandeln.

1. Nachrichten aus den *Akten*.

Der Legendenschreiber[2] führt uns gleich in medias res: Cäcilia, die Tochter adeliger und reicher Eltern, ist dem vornehmen Römer Valerian zur Ehe versprochen; und der junge Mann liebt sie so sehr, daß er sofortige Vermählung fordert und auch erlangt. Das Brautgemach wird hergerichtet. Aber während bei dem Hochzeitsmahl die berauschende Musik ertönt, denkt Cäcilia nur an ihre Liebe zu Christus, ihren wahren Bräutigam, dem sie sich verlobt hat. Sie nimmt zum Fasten ihre Zuflucht und bittet alle Engel und Heiligen um die Gnade, ihre Treue dem himmlischen Bräutigam unversehrt bewahren zu können. Abends, im Brautgemach, eröffnet sie Valerian ihr Geheimnis und beschwört ihn, sie nicht anzurühren,

[1] Ebd. fol. 13, 15.

[2] Wir benutzen die von Antonio Bosio (Rom 1600) herausgegebene *Historia passionis b. Caeciliae virginis, Valeriani, Tiburtii et Maximi martyrum*, 3 ff.

weil ihr Schutzengel ihn sonst töten würde. Valerian verspricht es unter der Bedingung, daß sie ihm den Engel zeigen solle. „Wenn du dich taufen läßt und an einen einzigen und lebendigen Gott im Himmel glaubst, wirst du ihn sehen", lautet die Antwort. Auf sein Verlangen, den, der ihn taufen würde, kennen zu lernen, gibt sie ihm die nötigen Weisungen auf den Weg. Am dritten Meilenstein der Via Appia findet Valerian den heiligen Papst Urban, welcher sich seit der Verfolgung an den Märtyrergräbern aufhielt, und eröffnet ihm sein Begehren. Der Papst ist darüber hoch erfreut. Er sinkt auf die Knie, erhebt seine Hände unter Tränen zum Himmel und verrichtet ein langes Gebet für den angehenden Täufling. Da erscheint ihnen ein Greis, in schneeweißen Kleidern und mit einer Inschrifttafel in den Händen, auf welcher goldene Worte geschrieben sind. Bei diesem Anblick fällt Valerian wie tot zu Boden. Der Greis hebt ihn auf und befiehlt ihm die Inschrift zu lesen, damit er würdiger werde, die Taufe zu empfangen und den von Cäcilia versprochenen Engel zu sehen. Valerian liest: VNVS DOMINVS VNA FIDES VNVM BAPTISMA VNVS DEVS ET PATER OMNIVM QVI SVPER OMNIA ET IN OMNIBVS NOBIS EST, *Ein Herr, Ein Glaube, Eine Taufe, Ein Gott und Vater aller, der da über alles und in uns allen ist*[1]. Da verschwindet der Greis aus seinen Augen. Valerian ist durch diese Erscheinung besiegt; er erkennt die Wahrheit an und wird von Urban getauft. Mit den weißen Taufgewändern bekleidet, kehrt er zu Cäcilia zurück. Er findet sie im Gebet und neben ihr einen Engel mit feurigem Angesicht. Derselbe hat zwei Kränze in den Händen, einen aus Rosen und einen aus Lilien, und überreicht sie Cäcilia und Valerian mit den Worten: „Bewahrt diese Kränze reinen Herzens und unbefleckten Leibes; denn ich habe sie euch aus dem Paradiese Gottes mitgebracht. Sie werden nie welken noch ihren Duft verlieren; und nur diejenigen können sie sehen, welche wie ihr Gefallen an der Reinheit finden." Und als der Engel Valerian eine Gnade anbietet, da fleht dieser um die Bekehrung seines einzigen Bruders Tiburtius. Der Engel gewährt ihm die Bitte und sagt ihm das Martyrium beider voraus, worauf er in den Himmel zurückkehrt.

Nun tritt Tiburtius in die Handlung. Der herrliche Duft der Rosen und Lilien, den er im Zimmer findet, ist die Veranlassung, daß Valerian von den unsichtbaren Kränzen zu reden anfängt und dann zu den christlichen Glaubenswahrheiten übergeht. Ein Engel habe ihn über die Torheit des Götterkultes belehrt; diesen Engel könne auch er (der Bruder) sehen; nur müsse er sich von der ihm anhaftenden Befleckung des Götzendienstes reinigen. Tiburtius' Einwürfe haben zur Folge, daß Cäcilia ihm in einem langen Vortrag die wichtigsten Glaubenswahrheiten auseinandersetzt. Tiburtius wirft sich ihr zuletzt zu Füßen und verlangt unter Tränen die Taufe. Er wird deshalb von Valerian zum Papst Urban geführt, welcher ihn mit Freuden tauft und acht Tage später, nach Ablegung der weißen Taufkleider, firmt. Auch er sieht nun täglich die Engel des Herrn und steht in solcher Gnade bei Gott, daß er alles, um was er bittet, erhält.

[1] *Eph* 4, 5 f.

Von den Wundertaten, welche Gott durch Cäcilia und die beiden Brüder wirkte, sieht der Legendenschreiber ab. Er zieht es vor, ihr glorreiches Martyrium zu schildern. Valerian und Tiburtius werden vor den Stadtpräfekten Turcius Almachius gestellt, welcher ein grausamer Verfolger der Christen war. Das Verhör ist lang. Beide bekennen sich standhaft zu Christus. Um ihnen keine Zeit zu lassen, den Rest ihres Vermögens unter die Armen zu verteilen, werden sie von dem Polizeioffizier Maximus in einen Pagus genannten Ort am vierten Meilenstein der Via Appia zu einer Jupiterstatue geführt, vor der sie opfern sollen. Eine Bemerkung von seiten des Offiziers hat einen kleinen Aufschub zur Folge: die Bekenner verbringen die Nacht in dessen Hause, bekehren ihn und die Seinigen wie auch die Henker, und alle empfangen die Taufe. Als Valerian und Tiburtius Tags darauf dem Jupiter nicht Weihrauch streuen wollen, werden sie enthauptet. Da sieht Maximus, wie ihre Seelen in Gestalt von Jungfrauen den Körper verlassen, wie sie von glänzenden Engeln abgeholt und in den Himmel getragen werden. Als er das Geschaute den Umstehenden mitteilt und seine Aussage mit einem Eid bekräftigt, da glauben viele und bekehren sich; er aber wird auf Befehl des Präfekten Almachius so lange mit bleibeschwerten Geißeln geschlagen, bis er seinen Geist aufgibt. Cäcilia begräbt ihn neben Valerian und Tiburtius in einem Sarkophage, auf welchem sie den Phönix einmeißeln läßt, um anzudeuten, daß Maximus ähnlich wie jener Vogel zur Auferstehung gelangt sei.

Almachius will sich der Güter seiner Opfer bemächtigen; er läßt deshalb Cäcilia, als Gattin Valerians, vor sich laden. Diese hatte das große Vermögen der beiden Märtyrer schon längst unter die Armen verteilt. Die von dem Präfekten abgesandten Boten sind von der Jugend und Schönheit Cäcilias betroffen; sie suchen sie unter Tränen zum Opfern zu bewegen. Doch das Gegenteil tritt ein. Die Heilige hält eine begeisterte Ansprache, steigt zuletzt auf einen Stein, der zu ihren Füßen liegt, und frägt die Anwesenden, ob sie ihren Worten glauben. Und als sie es bejahen, schickt sie nach dem Papst Urban, welcher allen die Taufe spendet. Es waren ihrer mehr als vierhundert, aus jedem Stande, Alter und Geschlecht; darunter auch der durchlauchtigste Mann Gordianus, nach dessen Namen das in eine Kirche verwandelte Haus Cäcilias benannt wurde.

Nun muß sich Cäcilia wirklich dem Präfekten stellen. Das lange Verhör endet mit der Verurteilung zum Erstickungstod. Die Heilige wird in ihr Haus zurückgeführt und in das Badezimmer eingeschlossen, dessen Ofen so überhitzt war, daß der Tod eintreten mußte. Aber Cäcilia bleibt unversehrt. Auf die Nachricht davon sendet der Präfekt einen Liktor, um sie zu enthaupten. Dreimal fällt das Schwert auf ihren Nacken, ohne den Kopf von dem Rumpf zu trennen; und da nach dem Gesetz nur drei Schwertstreiche erlaubt sind, so eilt der Henker weg und läßt die Märtyrin in ihrem Blute liegen. Die Gläubigen dringen nun in das Gemach ein, um der Sterbenden in ihren letzten Augenblicken beizustehen, und fangen das Blut in Tüchern auf. Cäcilia lebt noch drei Tage; sie hat Zeit, ihre irdischen Angelegenheiten zu ordnen und ihr Haus der Kirche zu vermachen. Der hl. Urban „nahm

mit den Diakonen ihren Leib und begrub ihn zwischen seinen Kollegen, den Bischöfen und Märtyrern, da wo die Bekenner bestattet waren".

Die *Akten des hl. Urban* sind eine Fortsetzung derjenigen Cäcilias[1]. Nach einigen kurzen Angaben über die Abstammung des Heiligen, welcher als der achtzehnte Nachfolger des Apostelfürsten bezeichnet wird, kommt der Legendenschreiber sofort auf die Verfolgung zu sprechen. Der Hauptfeind der Christen ist wieder der Stadtpräfekt Almachius. An der Spitze seiner Häscher steht ein grausamer Wüterich namens Carpasius. Dieser hat den Auftrag, die Christen ausfindig zu machen; und da er eifrig nachspürt, gelingt es ihm, den hl. Urban mit drei Diakonen und zwei Presbytern in einer Höhle zu überraschen. Almachius läßt sie sich vorführen. Nach der üblichen Aufforderung, den Göttern zu opfern, werden sie, da sie den Wunsch des Präfekten nicht erfüllen, bei dem Jupitertempel des Ortes Pagus ins Gefängnis geworfen. Die Christen bestechen den Kerkerwächter Anolinus und verbringen die Nacht mit ihrem Oberhirten. Als auch bei dem Verhör des nächsten Tages Almachius die Gefangenen nicht zum Opfern zu bewegen vermag, befiehlt er dem Carpasius, sie so lange bei sich in privater Kerkerhaft zu behalten, bis sie opfern würden. Hier erhält der hl. Urban gleichfalls zahlreichen Besuch. Man verbringt die Nacht mit Absingen von Psalmen und frommen Liedern. Der Kerkerwächter, der auf alles achtet, bekehrt sich und wird von dem hl. Urban getauft. Bei dem nächsten Verhör tritt auch der Neugetaufte auf. Er bekennt mutig Christum und wird bei dem Tempel der Diana enthauptet. Carpasius bringt nun den Papst mit seinen Klerikern abermals zum Jupitertempel, wo sie opfern sollen. Aber nichts vermag ihre Standhaftigkeit zu brechen. Da führt er sie wieder zum Präfekten zurück. Dieser stellt sie jetzt vor die letzte Wahl: entweder Opfer oder Enthauptung. Er begleitet sie selbst zum Tempel. Dort angelangt, schaut der hl. Urban zur Jupiterstatue empor und spricht: „Die Kraft unseres Gottes soll dich vernichten!" Sofort stürzt die Statue zu Boden, und die heidnischen Priester fallen nieder. Voll Entsetzen flieht Almachius in seine Wohnung, wo er nochmals und erfolglos über die Gefangenen zu Gericht sitzt. Er läßt sie auf die Erde legen und zuerst mit Stöcken, dann mit Bleikugeln und Skorpionen schlagen. Einer der Diakone, Lucianus, gibt den Geist auf. Drei Tage später wird schließlich der hl. Urban mit den beiden Presbytern und den übrigen Diakonen bei dem Dianatempel enthauptet. Die Christen begruben die Märtyrer in der Katakombe des Prätextat am 25. Mai.

Diese beiden Legenden benutzten die Künstler, welche Darstellungen aus dem Leben und Leiden der hll. Cäcilia und Urban geschaffen haben. Der vollständigste Zyklus, den wir zuerst behandeln wollen, ist derjenige, welcher die Vorhalle der Basilika der Märtyrin in Trastevere schmückte. Leider wurde er bei einer der Restaurierungen der Basilika bis auf ein einziges, zwei Gegenstände enthaltendes Bild zerstört, welches von der Mauer abgelöst und in das Innere übertragen wurde, wo es noch heute vorhanden ist (Taf. 238, 2, Fig. 479).

[1] Herausgegeben von Bosio in seiner *Historia passionis b. Caeciliae virginis* etc. als *Vita s. Urbani papae et martyris*, 27 ff.

Der Zyklus ist uns aus den noch unedierten Kopien bekannt, welche Kardinal Francesco Barberini im Jahre 1630 anfertigen ließ und die sich jetzt in der vatikanischen Bibliothek befinden[1]; wir bringen hier die wichtigeren zum Abdruck.

2. Zyklus aus den *Akten* in der Vorhalle von S. Cecilia.



Fig. 473. Hochzeitsmahl. Kopie.

Über die Art und Weise, wie die Darstellungen in der Vorhalle angebracht waren, belehrt uns der Kopist auf dem ersten Blatt (fol. 20), welches eine schematische Einteilung der drei Wände mit der eingeschriebenen Inhaltsangabe enthält. Das Anfangsbild fehlt. Es fehlte bereits, als die Kopien gemacht wurden. Sein Gegenstand ist kaum zu erraten, da das nächste Bild das Hochzeitsmahl, also den Anfang der *Legende*, darstellt (Fig. 473). Cäcilia sitzt getrennt von den Schmausenden an der linken Schmalseite des langen, rechteckigen Tisches und hat ihre Hände wie eine Betende vor sich erhoben; sie ist reich gekleidet und nimbiert, war aber nicht barhaupt, wie die Kopie sie zeigt, sondern trug ein weißes, mit roten Streifen verziertes Tuch, dessen Enden auf die Schultern herabfielen. Dieses Tuch hat sie auch auf dem Bilde, das im Original erhalten ist, und hatte sie in allen übrigen Szenen. Durch ihren abgesonderten Platz sollte angedeutet werden, daß sie nicht die eigentliche Braut dessen ist, welcher in ihrer Nähe als erster an der Langseite des Tisches sitzt. Valerian macht eine ähnliche Handgebärde wie Cäcilia; er trägt die Gewandung, die ihn als Adligen charakterisiert. Außer ihm sind noch drei Gäste am Tisch. Drei Männer besorgen die Bedienung; zwei von ihnen halten in der erhobenen Rechten Teller, ein Gestus, der eher Trinkschalen vermuten ließe; der dritte, der jetzt die leeren Hände vor sich ausgestreckt hat, trug wahrscheinlich Speisen in einer Schüssel herbei. Auf dem Tische sind zwei Schüsseln und mehrere Brote, darunter auch solche mit der Kreuzkerbe. Den Hintergrund bildet eine phantastische Architektur, welche auch bei den andern Szenen wiederkehrt.



Fig. 474. Cäcilia und Valerian im Brautgemach. Kopie.

Das fragmentarische Gemälde daneben zeigt Cäcilia neben Valerian im Brautgemach (Fig. 474). Sie sitzt zur Linken des Bräutigams auf einem lehnenlosen, mit einem Kissen versehenen Stuhl und in einer ähnlichen Kleidung und Haltung wie bei

[1] *Cod. Barb. lat.* 4402 fol. 20 ff. Der Kopist hieß Eclissi. Auf fol. 19 schrieb er: „Pitture antiche nel Portico della Chiesa di Santa Cecilia in Trastevere sotto Pasquale primo, copiate nel 1630."

dem Hochzeitsmahl. Valerian bekam von dem Kopisten die lange Frauentunika; der rechteckige Gegenstand, den er in der Rechten hat, dürfte der Rest des Tablions sein.



Fig. 475. Taufe Valerians. Kopie.

Den Gang auf die appische Straße zu dem hl. Urban macht Valerian, seinem vornehmen Stande gemäß, zu Pferde. Eben reitet er zum Tore seines Palastes hinaus. Alles übrige ist zerstört. Von der Erscheinung des Greises, die jetzt kommen mußte, hat sich nur ein Stück der knienden Gestalt Valerians erhalten (Fig. 475). Wahrscheinlich gehört dazu auch der daneben stehende Papst, welcher der Füße entbehrt und von dem Kopisten ebenfalls ganz entstellt wurde. Nebenan wird Valerian getauft. Er steht bis an die Lenden im Brunnen, und der hl. Urban legt ihm die Rechte auf den Kopf. Von den zwei assistierenden Diakonen hält der eine eine Flasche, der andere die Tunika Valerians.

Die Bekränzung des heiligen Brautpaares (Fig. 476) nimmt auf der Kopie ein tonsurierter Engel mit leeren Händen vor, was auf einen schlechten Zustand der Figuren beim Kopieren schließen läßt. Die Komposition zeigt wie gewöhnlich das Bestreben, alles symmetrisch zu gestalten. Um den drei Figuren die gleiche Größe geben zu können, stellte der Maler Cäcilia und Valerian als Sitzende dar. Beide sind mit dem ganzen Körper nach der Mitte zu gewendet und haben auch die Hände dahin ausgestreckt. Der Engel mit den ausgebreiteten Armen und Flügeln paßt gut in die Gruppe hinein. Die Symmetrie ist auch in der Architektur des Hintergrundes mit den zwei Hängelampen durchgeführt.

Eine nicht minder streng symmetrische Anordnung zeichnet ferner die Komposition der Ansprache aus, welche Cäcilia in ihrem Hause kurz vor dem Martyrium hielt (Fig. 477). Der Künstler wählte den Augenblick, wo die Heilige auf den Stein gestiegen ist, um alle Anwesenden überblicken zu können. Der Kopist hat dieses Detail nicht verstanden: er zeichnete Cäcilia auf einem andersfarbigen Stück Boden, aber auf dem gleichen Niveau wie die übrigen und gab ihr deshalb eine riesenhafte Körperlänge. Auch die Tonsur, welche mehrere von den adligen Laien haben, war auf dem Original sicher nicht vorhanden. Sonst ist in der Hauptsache alles ziemlich genau wiedergegeben. Für die Gewandung der männlichen Gestalten bieten eine Kontrolle die Malereien in S. Clemente (Taff. 239 ff); für die der hl. Cäcilia das Originalgemälde (Taf. 238, 2). Letzteres verbürgt die Richtigkeit der Kopie in diesem



Fig. 476. Ein Engel bekränzt Cäcilia und Valerian. Kopie.



Fig. 477. Ansprache Cäcilias. Kopie.

Punkt und beweist, daß der Künstler von der Form der weiblichen Gewänder keine richtige Vorstellung mehr besaß; denn er hat das Lorum in drei Teile zerlegt: in den Halsbesatz, eine Art Schürze und das unter dem Obergewand zum Vorschein kommende Ende. Der Halsbesatz, welcher auf allen Bildern ganz gleich wiederkehrt, ist für uns von besonderem Interesse, weil er die Deutung bestätigt, die wir von der knienden Figur in S. Clemente (Taf. 217) gaben. Cäcilia hat auf dem Bilde der Ansprache die Arme nach Orantenart ausgebreitet. Die Anwesenden, anscheinend lauter Erwachsene männlichen Geschlechts, schauen voll Begeisterung zu ihr empor; der zu ihrer Rechten stehende ist wohl „der durchlauchtigste Mann" Gordianus, welcher nach der *Legende* ihr Haus zu einer Kirche umgestaltet hat.

Von der Enthauptung der Heiligen (Fig. 478) war die linke Seite zerstört; es fehlt aber nur wenig, um die Gruppe zu vervollständigen. Cäcilia kniet auf dem Boden und ist bereit, den Schwertstreich zu empfangen; der als Soldat mit Tunika und Chlamys bekleidete Scharfrichter hat bereits das Schwert gezückt. Das überheizte Badezimmer ist nicht näher angedeutet; vielleicht war der Ofen auf dem zerstörten Teil angebracht.

Wir kommen jetzt zu dem Bilde, welches noch im Original vorliegt (Taf. 238, 2). Es wurde bei der Übertragung in die Basilika an den Ecken bestoßen und auch sonst arg beschädigt. Die fehlenden Teile hat man unrichtig ergänzt und die verblaßten Stellen übermalt. Mit Hilfe der Kopie (Fig. 479) lassen sich jedoch die Irrtümer leicht verbessern, wie umgekehrt das Original die Kopie in einigen Punkten berichtigt. Die Szene zur Linken stellt den Schlußakt der Legende, die Bestattung der Märtyrin dar. Man sieht einen Sarkophag, in welchen der Papst die entseelte Heilige niederlegt. Cäcilia trägt die gleichen Kleider wie in den übrigen Szenen; da ihr Hals keine Wunden aufweist, so gleicht sie eher einer Schlafenden als einer Toten. Hinter Urban steht ein Diakon, welcher in der Linken eine runde Weihrauchbüchse (acerra) hält und mit der Rechten das Rauchfaß schwingt. Die Büchse wurde auf dem Original in ein Reliquiar verwandelt. Das Rauchfaß hielt der Kopist irrtümlicherweise für eine Verzierung der Kasel des Papstes; durch dieses Mißverständnis zeigt er, daß es ihm am guten Willen, alle Einzelheiten des Originals wiederzugeben, nicht gefehlt hat. Die



Fig. 478. Enthauptung Cäcilias. Kopie.



Fig. 479. Beisetzung Cäcilias. Traum Paschals I. Kopie.

Gruppe ist nach links durch zwei Repräsentanten der an dem Begräbnis beteiligten Gläubigen abgeschlossen.

In der Szene zur Rechten hat der Künstler den berühmten Traum Paschals I. vorgeführt. Der Papst sitzt auf einem Faldistorium und stützt den vor Schlaf schweren Kopf mit der rechten Hand. Er trägt eine schwarze Talartunika mit langen, schmalen Ärmeln, darüber eine kürzere, weiße Tunika mit Halbärmeln, einen nach Art der Lacerna vorn geknöpften Mantel, eine niedrige Mitra und Schuhe. Das Fehlen des Nimbus darf, nebenbei gesagt, uns nicht verleiten, den Zyklus, wie es nach Bosios Beispiel[1] viele tun, in die Zeit Paschals I. zu datieren; wie wir bald sehen werden, ist derselbe viel jünger. Neben dem schlafenden Papst steht Cäcilia und spricht zu ihm sehr eindringlich, indem sie die Rechte zur Bekräftigung ihrer Aussage ausgestreckt hat. Hinter Paschal steht der Altar, der auf dem Original als Sessel ergänzt wurde; er ist von einem schreinartigen Aufbau mit zwei Büchern und zwei Kelchen überragt. Hieran schließt sich die phantastische Architektur zur Andeutung der Peterskirche, der Stätte des Traumes; sie bildet auch für die Szene der in den Katakomben erfolgten Beisetzung den Hintergrund. An derartigen Lizenzen der Künstlerlaune braucht man sich nicht zu stoßen. Noch weniger darf man in der Bestattungsszene die Auffindung der hl. Cäcilia durch Paschal sehen; denn der die Märtyrin niederlegende Papst hat den Nimbus, und die Szene geht dem Traum voraus.

Der Zyklus schließt mit der Konsekration der Kirche, in die das Haus der hl. Cäcilia verwandelt wurde (Fig. 480). Das Bild derselben erhebt sich im Hintergrund. Eine Menge Volkes und der Klerus wohnten der Zeremonie bei, aber nur die linke Gruppe ist erhalten. Aus dem Klerus ragt ein mit der Mitra bekleideter Bischof heraus, welcher die Hände zum Beten gefaltet hat. Es ist das erste Mal, daß wir diesem Gestus in der mittelalterlichen Kunst Roms begegnen. Der Adlige daneben dürfte wieder Gordianus sein. Im Vordergrund steht der Altar, an welchem der Papst in voller pontifikaler Kleidung die Messe liest. Die Tiara gleicht derjenigen, die wir auf den spätesten Malereien von S. Clemente kennen gelernt haben. Ebendahin führt uns auch der Y-förmige Palliumstreifen; und da auch die Gewandung des Adels und die Architektur der Hintergründe an



Fig. 480. Konsekration des in eine Kirche verwandelten Hauses der hl. Cäcilia. Kopie.

[1] *Historia passionis b. Caeciliae* 46.

diese Fresken mahnen, so kann es kaum fraglich sein, daß der Zyklus der Vorhalle von S. Cecilia ungefähr mit ihnen gleichzeitig ist. Wir haben also in ihm ein weiteres Denkmal, welches den Aufschwung der Kunst nach dem Normannenjahre bezeugt.



Fig. 481. Martyrium des hl. Vinzentius. Kopie.

Die beschriebenen Malereien füllten die rechte Hälfte der Eingangswand. Auf der linken waren die Martyrien von vier Heiligen mit einem ähnlichen Architekturhintergrund wie gegenüber dargestellt. Der erste Heilige ist ganz entkleidet und wird von zwei Henkersknechten auf Scherben gewälzt (Fig. 481). Zweifelsohne haben wir den Leviten Vinzentius vor uns, dessen Martyrium Prudentius besungen hat[1]. Der Künstler stellte den Moment dar, wo der Märtyrer nach allen siegreich bestandenen Qualen im Kerker auf Scherben gebettet wird. Der zweite Märtyrer (Fig. 482) trägt die Exomis und ist an einen Baum gebunden; allerlei Tiere, darunter auch zwei Schildkröten, stürmen auf ihn ein. Was letztere in Wirklichkeit waren, läßt sich ebensowenig wie der Name des Märtyrers erraten, der hier abgebildet sein soll. Im dritten Felde sieht man den auf dem Rost liegenden hl. Laurentius, dessen Bild dem oben (S. 958 f) beschriebenen gleicht (Fig. 483). Allen drei Martyrien wohnt der Richter, im letzten Fall der Kaiser mit dem Zepter, bei. Der Künstler war so sehr daran gewöhnt, den Richter überall hinzuzufügen, daß er ihn auch bei dem Martyrium des hl. Stephanus dargestellt hat, wo er absolut nicht hingehört (Fig. 484). Die zwei Leibwächter hier hatten lange Schilde, die der Kopist in dem Sessel des Richters aufgehen ließ. Der Heilige kniet und ist in die Betrachtung des im geöffneten Himmel sichtbaren Erlösers versunken. Keiner von den Anwesenden macht irgend welche Anstalten zur Steinigung.



Fig. 482. Marterszene. Kopie.



Fig. 483. Martyrium des hl. Laurentius. Kopie.

Alle diese vier Darstellungen müssen sehr verblaßt gewesen sein; denn der Kopist war überall gezwungen, die Umrisse, Gewänder und Gesten seiner Gestalten zu suchen und in seiner Weise zu interpretieren. Da ihm aber

[1] *Peristeph.* hymn. V: Migne, *PL* 60, 378 ff.

jedes Verständnis für mittelalterliche Kunst mangelte, so erhielten seine Kopien einen höchst unerquicklichen Charakter; sie gehören zu denen, die man nur mit Unlust betrachten kann.



Fig. 484. Martyrium des hl. Stephanus. Kopie.

Die beiden Schmalwände der Vorhalle waren gleichfalls mit Malereien geschmückt. Man sah Heilige, welche links anscheinend Christus, rechts die mit dem göttlichen Kind thronende Madonna umgaben. Beide Malereien waren zur Zeit, als die Kopien gemacht wurden, bereits schlecht erhalten; an einigen Stellen fehlte sogar der Stuck. Nach dem was übrig geblieben ist, zu urteilen, schritten die Heiligen der rechten Wand mit Kronen auf die Gottesmutter zu, die andern standen ohne Bewegung zu beiden Seiten des Herrn. Von jeder dieser beiden Gruppen haben sich anderwärts Beispiele erhalten. Für die erste genügt es, auf das Fassadenmosaik der Basilika der Madonna in Trastevere und die Malerei von S. Silvestro hinzuweisen; von der zweiten haben wir in S. Maria Antiqua ein hervorragendes Beispiel kennen gelernt, und werden wir gleich noch einem in der Kirche des hl. Urban begegnen.

3. Zyklus aus den *Akten* in S. Urbano alla Caffarella.

Die dem hl. Urban gewidmete Campagna-Kirche besitzt noch die alten, aus dem Jahre 1011 stammenden Wandmalereien mit Szenen aus der Passion des hl. Urban und seiner Gefährten. Dieselben sind auf den Hochwänden so verteilt, daß die Hauptdarstellungen, diejenigen des Titulars, den Ehrenplatz zu beiden Seiten des in der Nische der Hinterwand thronenden Erlösers einnehmen und von den Szenen der hl. Cäcilia, Valerian und Tiburtius gewissermaßen eingerahmt werden, indem einige ihnen unmittelbar vorausgehen, andere nachfolgen. Überall hat man die Hauptpersonen durch die Namen gekennzeichnet und den Inhalt durch beigesetzte Inschriften erklärt; von den letzteren haben sich aber nur drei erhalten. Der Zustand der Bilder ist auch sonst ein sehr trauriger; denn sie wurden im 17. Jahrhundert, und zwar die meisten ganz verständnislos übermalt, und damit zum Teil fast entwertet. Daher haben wir ihnen nur zwei Tafeln (230 f) eingeräumt. Kardinal Barberini ließ von den Gemälden zweierlei Kopien anfertigen, welche sich jetzt in der vatikanischen Bibliothek befinden. Die einen sind voller Willkür[1]; die andern tragen dem Original mehr Rechnung[2] und werden uns gute Dienste leisten, obwohl sie die Bilder in der Übermalung wiedergeben; wir werden nur jene abdrucken, von denen die Originale in den Details mangelhaft sind.

Das erste Bild (Taf. 230, 1) ist in dem letzten Feld der linken Wand gemalt und enthält die ärmste Komposition des ganzen Zyklus. Es zeigt Cäcilia und Valerian im Brautgemach, welches durch zwei von einem Bogen überwölbte Säulen mit einer Wand dargestellt ist

[1] *Cod. Barb. lat.* 4402 fol. 5 ff.

[2] *Cod. Barb. lat.* 4408 fol. LIII ff.

und sich wie ein schmaler Gang ausnimmt. Die Heiligen stehen und gestikulieren lebhaft mit den Händen. Ihre Gebärden deuten auf ein erregtes Gespräch hin: Cäcilia verrät ihr Geheimnis und Valerian stellt seine Bedingung. Jene ist nimbiert, dieser ohne Nimbus, weil er ja noch nicht getauft ist.

Neben dem Haus der Heiligen öffnet sich die Campagna an der appischen Straße, wohin Valerian geeilt ist, um den hl. Urban zu treffen. Der Künstler zeigt uns beide, wie sie zu einander gewendet auf freiem Felde knien. Ihre Blicke sind himmelwärts gerichtet, denn über ihnen schwebt der beflügelte Greis mit einer Tafel, aus welcher die Inschrift bis auf den Buchstaben V verschwunden ist. Der Kopist las sie vollständig (Fig. 485)[1]; damals waren auch noch die meisten Namen erhalten. Der Greis war in der unteren Hälfte durch Wolken verborgen. Sein Nimbus berührt ein Kreissegment, die bekannte Darstellung des Himmels. Zur Erklärung dieser Gestalt darf auf die Vision eines Mönches namens Johannes hingewiesen werden, von welcher Hadrian I. in seinem an Karl d. Gr. zwischen 784 und 791 gerichteten Schreiben spricht: Johannes „sah in dem ersten Traum den Himmel offen und darin die Rechte Gottes; später sah er einen hohen Turm und niedersteigende Engel, dazwischen ein Wesen wie ein Mensch, der Adlerflügel hatte und tot war, sodann ein ähnliches Wesen, das aber Flügel einer lebendigen Taube hatte und ihm sagte: ‚Das ist der christliche Glaube'."[2] Trotz des Einspruchs von seiten Hadrians spiegelt die Vision Auffassungen wieder, die in der Kunst verbreitet waren. Der erste Teil derselben entspricht dem Himmelssegment mit der daraus ragenden Hand Gottes, also einer künstlerischen Figur, welche sehr häufig vorkommt; da ferner das menschliche Wesen mit den Flügeln lebendig ist und die von ihm gezeigte Inschrift die Quintessenz des Glaubens enthält, so darf man in dem Greis die Personifikation des Glaubens erblicken. Dieselbe steht meines Wissens in der christlichen Kunst bis jetzt einzig da.



Fig. 485. Szenen aus der Cäcilia-Legende. Kopie.

Neben der himmlischen Erscheinung vollzieht sich die Taufe Valerians, welcher völlig entkleidet auf der Erde sitzt und Blick und Hände zu dem hl. Urban erhoben hat; dieser gießt ihm mit der Linken aus einem Kruge Wasser über den Kopf und macht mit der Rechten den Sprechgestus. Im Hintergrunde steht ein assistierender Diakon. Urban hat

[1] *Cod. Barb. lat.* 4408 fol. LIII. Mit der oben (S. 982) mitgeteilten Inschrift verglichen, fehlt der letzte Relativsatz.

[2] *Cod. Carol.* ed. Jaffé in *Monum. Carol. Ep.* 91, 270 f; ed. Gundlach in *Monum. Germ. hist. Epp.* III 624 f.

beidemal, wie auch in den folgenden Szenen, den Nimbus, einen grauen Vollbart, die große Tonsur und die pontifikalen Gewänder. Alles ist aber sehr verblaßt. Bei der Restaurierung des Bildes wurde der Hintergrund zum großen Teil mit einem schmutzigen Grün überstrichen, wodurch viele Details, wie z. B. die den Greis tragenden Wolken und die Namen, verschwunden sind. Die Abkürzung des SANCTVS in den Anfangsbuchstaben S steht mit der Zeit der Malereien in bestem Einklang.

Valerian kehrt als Christ zur hl. Cäcilia zurück und sieht nun den Engel mit den beiden Kränzen; er ist von jetzt ab immer mit dem Nimbus ausgezeichnet, also als Heiliger behandelt. Die Übergabe der Kronen hat der Künstler in der Mitte der rechten Tiefwand gesondert dargestellt, vielleicht um ihr eine größere Wirkung zu verschaffen. Ich sage

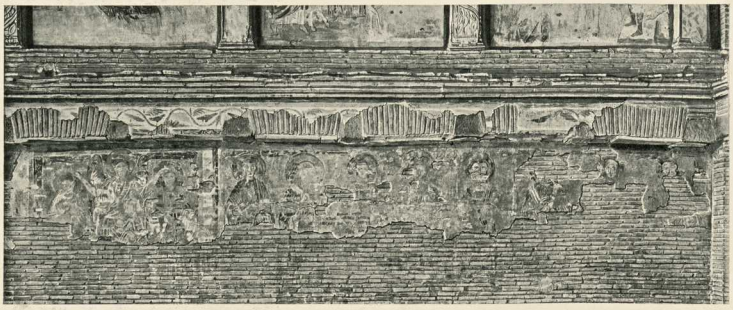


Fig. 486. Krönung Valerians und Cäcilias. Heiligenreihe. S. Urbano alla Caffarella.

„Kronen", weil diese im Mittelalter an die Stelle der Kränze getreten sind. Den Beweis dafür liefert ein fragmentiertes Fresko der Kapelle des Pudentianaklosters (Taf. 235, 1); hier ist es eine mit Perlen und roten Edelsteinen geschmückte Krone von der antiken Form eines Reifens, welche der Engel dem hl. Valerian auf das Haupt setzt. Die Gestalt des Märtyrers hat sich ausgezeichnet erhalten; die der hl. Cäcilia wie auch ein großer Teil des Engels wurde mitsamt dem Stuck zerstört. Neben Valerian stehen Tiburtius und Urbanus, beide in einem vorzüglichen Zustand. Das Bild unserer Campagna-Kirche war dagegen schon im 17. Jahrhundert so schlecht erhalten, daß man es nicht mehr übermalen konnte. Heute ist nur die obere Hälfte und diese nicht ganz lückenlos übrig (Fig. 486). Die beiden Heiligen haben die Hände vor sich in Brusthöhe erhoben und mit den Flächen nach auswärts gekehrt. Der Engel, der sie an Größe überragt, hält die Hände über ihren Köpfen; da dort die Farben sehr verblaßt sind, so kann man die Kronen nicht mehr unterscheiden.

Die *Legende* setzt sich an der Hochwand gegenüber, in der unteren Hälfte des oben beschriebenen Feldes, weiter fort (Taf. 230, 1). Cäcilia und Valerian stehen in einem Portikus.

Ihre Namen waren in den Nimben, der Rundung folgend, eingezeichnet — nebenbei gesagt, eines der ältesten Beispiele dieses in der späteren Zeit so gangbaren Brauches —; heute sind die Namen verschwunden. Um mit den Füßen nicht in Verlegenheit zu geraten, hat der Maler Cäcilia auf ein etwas tieferes Niveau gestellt, was den Eindruck erweckt, als würde sie ihren Gemahl in die Höhe heben. Von rechts kommt Tiburtius, mit den Händen im umgekehrten Sinne wie der Bruder gestikulierend. Sein Name wurde bei der Anbringung der grünen Farbe des Hintergrundes beseitigt. Diese Komposition ist nichts anderes als eine Erweiterung der darüber dargestellten Szene des Brautgemaches. Der Platz, den sie in dem Zyklus hat und die beigeschriebenen Namen erleichtern das Verständnis derselben.

In der Nachbarszene wird Tiburtius in ähnlicher Weise wie Valerian getauft. Er sitzt, ganz entkleidet, auf dem Boden, und der hl. Urban gießt aus dem Krug, den er mit beiden Händen hält, Wasser auf ihn aus. Zwei Diakone leisten Assistenz, aber nur der vordere mit dem Buch ist in seiner vollen Gestalt sichtbar. Das Bild scheint nicht schlecht erhalten gewesen zu sein, als man die Übermalung vornahm; daher sind die nachgezogenen Linien weniger verfehlt. Die beiden Gestalten haben demnach auch für die Technik der mittelalterlichen Malerei Wert; man kann an ihnen sehen, daß die Falten der Gewänder in eine Menge von Linien aufgelöst sind, welche bald parallel zueinander laufen, bald in einem Winkel sich treffen oder sich zu geometrischen Figuren, wie Dreiecken, Kreisen und Ellipsen, miteinander verbinden, je nachdem die auszudrückende Körperform es erheischt.



Fig. 487. Szenen aus der Legende der hl. Cäcilia. Kopie.

Die Malereien auf der rechten Seitenwand, welche die Legende der hl. Cäcilia fortsetzen, sind zum Teil sehr verdorben. Die erste schildert Cäcilia vor dem Tribunal des Präfekten Almachius, welcher unter einem von zwei Säulen getragenen Baldachin sitzt und beide Hände vor Staunen über das Auftreten der Heiligen erhoben hat (Taf. 230, 2). Cäcilia agiert gleichfalls mit beiden Händen; sie ist barhaupt und mit weißer Ober- und Untertunika bekleidet. Hinter ihr steht eine Menge Volkes, welche wie immer durch übereinander gezeichnete Köpfe dargestellt ist. Almachius hat die übliche Leibwache, die aus zwei Soldaten besteht. Die Köpfe beider sind im Profil gegeben.

Während hier einige Figuren oder Teile derselben etwas von dem ursprünglichen Fresko bewahrt haben, ist das nächste Bild so übermalt, daß es ein völlig modernes Aussehen bekommen hat. Es schildert Cäcilia, wie sie, ähnlich wie Laurentius, Armen aus einem Beutel Almosen austeilt. Vom folgenden, welches das Martyrium der Heiligen vergegenwärtigt,



Fig. 488. Szenen aus der Legende des hl. Urban. Kopie.

lassen sich einige Details nur mit Hilfe der barberinischen Kopie feststellen (Fig. 487). Cäcilia kniet nach vorn geneigt und von Blut überströmt am Boden; sie hat die Hände vor sich ausgestreckt, als würde sie hinfallen. Rechts von ihr steht mit gezücktem Schwert der Scharfrichter, welcher ihr bereits drei tiefe Halswunden beigebracht hat und nun voll Verwunderung auf sein noch lebendes Opfer blickt; links ein aufsichtführender Soldat mit Helm und Lanze. Die Szene geht in einem Raume vor, der nur ein rundes Fenster in der Höhe hat. Der Ofen ist durch eine Quaderwand mit der Öffnung für das Holzeinlegen und durch eine Röhre angedeutet, aus welcher der qualmende Rauch entweicht. Vor dem Ofen kniet ein Diener und schürt das Feuer. Hiervon ist auf dem Original nichts mehr zu sehen.

Entsprechend den Worten der *Legende* „nahm der hl. Urban mit seinen Diakonen den Leib" der Märtyrin und begrub ihn. Der Künstler des die Bestattung illustrierenden Bildes faßte den Bericht wörtlich auf: Cäcilia ist nicht als Leiche für die Beisetzung hergerichtet worden, sondern in dem Zustand gelassen, in welchem sie ihre Seele ausgehaucht hat; Urban und ein Diakon halten die Tote und reichen sie einem andern Diakon, welcher zur Hälfte aus einer Höhle herausragt; darunter sind einige Reihungen von Steinen zur Andeutung des Sarkophags, in welchem die Heilige bestattet wurde; sie fehlen auf der Kopie.

Hiermit endet der Zyklus aus der Passion der Märtyrin. Die vier Malereien, welche den hl. Urban zum Gegenstand haben, füllen ebenfalls zwei Felder (Figg. 488—490). Bei allen ist die Deutung durch Inschriften gegeben. Unter der ersten lesen wir mit Hilfe der Kopie (Fig. 488): S VRBANVS CVM SVO CLERO CAPITVR A CARPASIO ET IVSSV ALMACHII IN CARCEREM DETRVDITVR, *Der hl. Urban wird mit seinem Klerus von Carpasius gefangen genommen und auf Befehl des Almachius in den Kerker geworfen.*



Fig. 489. Szenen aus der Legende des hl. Urban. S. Urbano alla Caffarella.

Zwei Soldaten sind daran, die zahlreichen, an der Tonsur kenntlichen Kleriker in Ketten zu legen und vor den Präfekten zu führen, welcher unter einem Kuppelbaldachin zu Gericht sitzt. Der Papst allein hat den Nimbus; er trägt keine Ketten und ist zu dem Präfekten gewendet, dem er, mit beiden Händen agierend, Rede steht. Dieser ist von der üblichen Leibwache umgeben und erteilt dem daneben stehenden Carpasius seine Befehle.

Auf dem Bilde der unteren Hälfte werden die Märtyrer in Gegenwart des Almachius gegeißelt. Die Diakone liegen auf dem Boden; der hl. Urban kniet, während zwei Henkersknechte über seinem Haupte die Geißeln schwingen; rechts zu äußerst stehen zwei wachehaltende Soldaten. Die Übermalung wurde wegen der schlechten Erhaltung des Freskos nur stellenweise ausgeführt. Die jetzt lückenhafte Inschrift lautete: S VRBANVS EX CARCERE EDVCITVR CVM CLERO SVO VBI SEVO TIRANNO ALMACHIO PRESENTATI DIVTISSIME PLVMBATIS CAESI SVNT, *Der hl. Urban wird mit seinem Klerus aus dem Kerker herausgeführt, vor den grausamen Tyrannen Almachius gestellt und sehr lange mit Bleigeißeln geschlagen.*

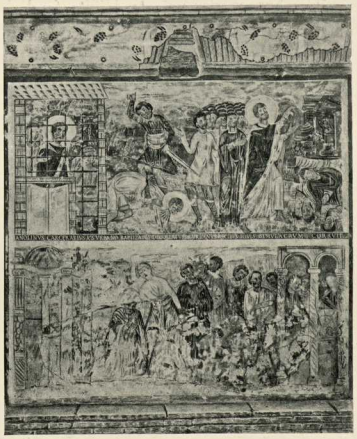


Fig. 490. Szenen aus der Legende des hl. Urban. S. Urbano alla Caffarella.

Ins Gefängnis zurückgebracht, haben die Heiligen den Trost, daß der Kerkerwächter Anolinus sich bekehrt und gleich getauft wird (Fig. 490). Eine Quaderwand mit Pultdach und mächtigem Eisengitter, in welchem die ganz geschlossene Tür angebracht ist, stellt das Gefängnis dar. Im Innern sieht man den von zwei Diakonen begleiteten Papst, wie er die Linke auf den Kopf des Anolinus gelegt und die Rechte zum Sprechgestus ausgestreckt hat. Der Täufling steht bis zu den Hüften in einem henkellosen Gefäß, dem Taufbrunnen. Neben dem Gefängnis wird er enthauptet. Der Kopf ist bereits von dem Rumpf getrennt, und aus beiden ergießen sich Ströme von Blut. Der Henker hat das blutige Schwert noch immer gezückt, als würde er weitere Opfer erwarten.

Die figurenreiche Gruppe zur Rechten zeigt die Zerstörung des Tempels und der Statue des Jupiter. Urban hat beide Hände im Sprechen erhoben und schreitet auf den Tempel zu, welcher mit der Statue in Trümmer fällt. Unter den Trümmern liegen, in einen Knäuel zusammengedrängt, sieben erschlagene heidnische Priester. Der Papst ist in Begleitung seiner Diakone und einer großen Anzahl von Gläubigen, von denen einer der vorderen bei dem Anblick des Wunders seine beiden Hände erhoben und ausgebreitet hat. Der rote Farbenfleck über dem Tempel dürfte kaum etwas anderes als eine Hand bedeuten.

Ist dem wirklich so, dann kann es sich nur um die Hand Gottes, also um ein bekanntes Element der altchristlichen Symbolik handeln. Die Hand würde hier das Eingreifen Gottes durch das Wunder der Tempelzerstörung versinnbilden. Ihre Existenz ist jedoch nicht über allen Zweifel erhaben; denn die drei Szenen der oberen Hälfte des Feldes sind übermalt. Die bei der Übermalung wiederhergestellte Inschrift erklärt die drei im Bilde geschilderten Vorgänge: ANOLINVS CARCERARIVS A S̄ VRBANO BAPTIZATVS DECOLLATVR S̄ VRBANVS PRECIBVS · IOVIS SIMVLACRVM CORRVIT, *Der Kerkermeister Anolinus wird, nachdem er von dem hl. Urban die Taufe erhalten, enthauptet. Der hl. Urban bringt durch Gebet die Statue des Jupiter zu Fall.*

Die Szenen der unteren Hälfte fand der Restaurator in einem solchen Zustand, daß er nur einen Teil ausbesserte, und dazu noch ganz falsch, indem er Köpfe und Arme



Fig. 491. Reste einer Heiligenreihe. S. Urbano alla Caffarella.

an ganz unrichtiger Stelle oder in unrichtiger Wendung anbrachte und dadurch alles entstellte. Die Enthauptung der Märtyrer, welche links abgebildet ist, geschah bei dem Dianatempel, der auf dem Fresko einem von vier Säulen getragenen Kuppelbau gleicht. In dem Innern desselben sieht man den Opferaltar mit den lodernden Flammen. Die nackte Statue der Göttin hat der Künstler auf das Epistyl neben die Kuppel gestellt. Die Diakone sind bereits enthauptet. Jetzt ist die Reihe an dem hl. Urban. Der Papst kniet am Boden und hat die Hände zum Gebet gefaltet; neben ihm steht der Scharfrichter mit gezücktem Schwert, und um diesen herum liegen die Leiber der schon enthaupteten Märtyrer. In der rechten Ecke werden die Heiligen von den in der Legende genannten Gläubigen begraben. Man erkennt noch Spuren eines Sarkophages, welcher in einem Portikus steht; der Märtyrerleib, der in ihn gebettet wurde, ist dagegen ganz verwischt[1]. Von der Inschrift sind nur zwei halbe und ein ganzer Buchstabe übrig.

[1] Auf der Kopie ist es eine Märtyrin.

Wie in der Vorhalle von S. Cecilia, so hat man auch hier, um zwei Felder der Hochwände nicht leer zu lassen, Dartellungen aus der Passion von andern Märtyrern hinzugenommen. An die Szenen der hl. Cäcilia schließt sich das Martyrium des hl. Laurentius an (Taf. 231, 1). Es füllt die obere Hälfte des Feldes. Der Heilige liegt entkleidet auf dem eisernen Rost, welcher neben einem massiven Ofen steht und in seiner Form den Angaben der Legende entspricht[1]. Unter dem Rost brennt in hellen Flammen das Feuer. Ein Henker wirft mit einer Schaufel glühende Kohlen auf den Märtyrer; ein zweiter wendet ihn mit einer langen Gabel um, während ein dritter fortläuft, um von den Flammen nicht ergriffen zu werden. Laurentius hat sich, wie auf den übrigen Szenen seines Martyriums, mit dem Vorderkörper etwas aufgerichtet und schaut zum Kaiser empor, welcher vor einem tempelartigen Gebäude

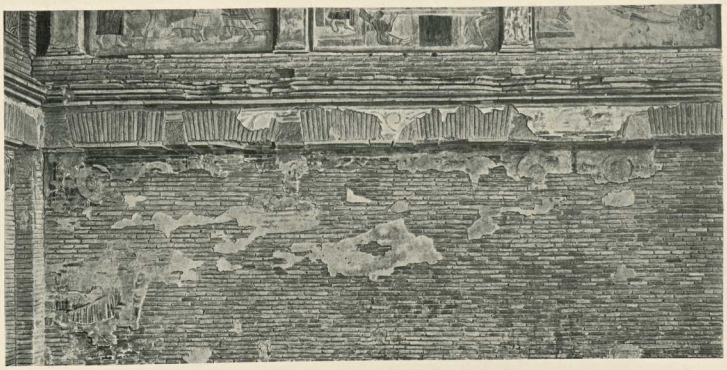


Fig. 492. Reste einer Heiligenreihe. S. Urbano alla Caffarella.

sitzt und mit der Rechten den Sprechgestus macht. Hinter dem Ofen steht zwischen den zwei Soldaten der Leibgarde ein bärtiger Greis, vielleicht ein heidnischer Priester. Die Soldaten hatten Helme, Lanzen und Schilde.

Auch in der Szene der unteren Hälfte führt anscheinend der Kaiser den Vorsitz bei dem Martyrium, vorausgesetzt daß die moderne Mütze, die er jetzt trägt, ursprünglich eine Gemmenreif war; wie gewöhnlich erteilt er mit der Rechten seine Befehle. Neben dem Richter sind auf dem Boden drei Kleriker ausgestreckt, von denen die beiden vorderen durch die Pänula als Presbyter sich ausweisen; sie werden von zwei Henkern mit Bleikugeln geschlagen. Unmittelbar daneben liegen sie enthauptet da. Man sieht den Scharfrichter mit erhobenem, blutigem Schwert, drei enthauptete Leiber und nicht weit davon die abgeschlagenen Köpfe, aber nicht drei, sondern vier, und alle mit verbundenen Augen. Vielleicht dachte man an die „quattuor coronati".

[1] Siehe oben S. 958.

In der oberen Hälfte des angrenzenden Feldes (Taf. 231, 2) schneiden in Gegenwart des Richters zwei Henker einem Presbyter die Hände ab, wobei sie von zwei andern, welche den Märtyrer halten, unterstüzt werden. Letztere sind abgewendet; der zur Rechten scheint sich über die Tat zu entsetzen, der andere macht den Gestus des Zeigens. Wegen Mangel an Raum konnte der Künstler nur einen Leibwächter malen. Bei der Erneuerung des Bildes waren die Figuren noch besser erhalten, weshalb nicht alle Umrisse nachgezogen wurden. Da die Farben des Freskos seitdem mehr verblaßt sind, so haben die Beine einiger Gestalten die Form von Stelzen angenommen.



Fig. 493. Christus zwischen zwei Engeln und den Apostelfürsten. S. Urbano alla Caffarella.

Auf dem unteren Bilde werden ein Presbyter und ein Kleriker von Henkern abgeführt. Zwei weitere Henker sind noch im Hintergrund, als Lückenbüßer, sichtbar. Die Übermalung geschah hier mit einer solchen Willkür und Unkenntnis, daß man jetzt eine Gruppe von Tänzern vor sich zu haben glaubt.

Die Malereien der Tiefwände stellten Märtyrer in der Seligkeit bei Christus vor. Ihr Zustand war schon im 17. Jahrhundert sehr schlecht; an vielen Stellen war selbst der Stuck heruntergefallen. Infolgedessen wurden sie so belassen, wie man sie bei der Erneuerung der Kirche angetroffen hatte: sie wurden weder übermalt noch kopiert. Wir geben die ansehnlichsten Reste in Figg. 486 491 und 492 wieder: es sind Darstellungen von Märtyrern, die nach Art der Bilder von S. Maria Antiqua aneinandergereiht und um den Heiland vereinigt waren. Die meisten trugen auf der verhüllten Linken die Krone und hielten die Rechte mit der Fläche nach außen gekehrt vor sich. Mit Ausnahme der hl. Cäcilia, deren Krönung wir schon oben besprochen haben, scheinen es lauter männliche Märtyrer gewesen zu sein. Einer hat das heilige Pallium (Fig. 486, S. 992) und ist in der gewohnten Haltung der Bischöfe abgebildet: wohl der hl. Urban. Die zweite Gestalt links von dieser war Christus; denn in dem Nimbus ist noch ein Balken des Kreuzes zu sehen. Von der Malerei gegenüber (Fig. 492) haben sich bloß zwei Köpfe und ein größerer Teil einer mit den klassischen Gewändern bekleideten Gestalt erhalten. Neben der letzteren sieht man links oben ein rot gestreiftes Tuch, das kaum einen andern als ornamentalen Zweck hatte. Zu beiden Seiten des Eingangs waren je fünf Heilige in der gewohnten Haltung gemalt. Unsere soeben erwähnte Abbildung zeigt, was von denen zur Linken übrig ist; die Gestalten zur Rechten sind fast

ganz zerstört, weshalb von einem Abdruck unserer Kopie Abstand genommen wurde. Von dem Sockel hat sich keine Spur erhalten. Wahrscheinlich war dort ein Teppichmuster gemalt.

Die Malereien, mit denen S. Urbano im Jahre 1011[1] ausgeschmückt wurde, sind somit nach einem einheitlichen Plan entworfen: die größere Hälfte, die wir früher (S. 747 ff) besprochen haben, vergegenwärtigt das Leben, Leiden und die Glorie Christi; die soeben behandelten schildern die Leiden, welche die Märtyrer um Christi, ihres Erlösers, willen erduldet haben und durch die sie in den Himmel eingegangen sind, wo sie sich der ewigen Seligkeit mit Christus erfreuen. Dieser ist über dem Altare zwischen zwei Engeln und den Apostelfürsten abgebildet, heute aber, wie alle Fresken der Hochwände, stark übermalt (Fig. 493).

§ 4. Hl. Erasmus.

Der hl. Erasmus wurde in Italien frühzeitig verehrt. Rom besaß auf dem Cölius ein Kloster mit einer Kirche, deren Stiftung auf dem alten Besitz der *Valerii* spätestens in den Anfang des 7. Jahrhunderts fällt. Die Gründer waren griechische Mönche[2]. Erasmus gehört demnach zu den Märtyrern, von denen wirkliche oder vermeintliche Reliquien aus dem Orient nach Rom gebracht wurden. In der von Mombritius veröffentlichten *Passio*[3] wird er „vir Antiochenus“[4] genannt. Obgleich noch sehr jung, war er „Bischof“ und wirkte „am Libanon viele Wunder“. Diokletian ließ ihn ergreifen und vor sich führen, in der Hoffnung, ihn zum Abfall zu bewegen. Aber alle Versprechungen und Drohungen waren umsonst; der Heilige weigerte sich zu opfern. Da wurde er auf Befehl des Kaisers mit Stöcken geschlagen; dreimal wechselte man die Marterknechte[5], und dennoch sah man keine Wunde auf seinem Rücken, sagt der Legendenschreiber.

Von diesen Ereignissen finden sich zwei Darstellungen in der heutigen Unterkirche von S. Maria in Via Lata (Taf. 190). Die erste Szene bildete das Verhör. Links thronte der Kaiser, von dem nur der untere Teil übrig ist. Er war zu dem — fast ganz erhaltenen — Märtyrer gewendet, der in erzbischöfliche Gewänder gekleidet ist und die Rechte zum Sprechgestus erhoben hat. Nebenan saß der Kaiser wieder zu Gericht; von ihm ist hier nur der Kopf zerstört. Er deutete auf den Heiligen (SCS ERASMVS), der zu den Füßen des Thrones auf den Block gespannt ist und von zwei Schergen geschlagen wird. Hinter dem Kaiser standen zwei Leibwächter, von denen noch die Schilde zu sehen sind. Der Märtyrer ist bloß mit dem Lendenschurz bekleidet; sein jugendliches Gesicht und der unversehrte Rücken entsprechen der Angabe der *Passio*. Die Stöcke, mit denen er geschlagen wird, sind vollständig verschwunden. Bei dem einen Schergen brachte der Maler gewohnheitsmäßig den abfliegenden Zipfel der Chlamys an.

[1] Die Jahreszahl, die mit dem Namen des Stifters BONIZZO unter dem Bilde der Kreuzigung stand, wurde bei der Übermalung beseitigt. Vgl. S. d'Agincourt a. a. O. Taf. LXXXXIV.

[2] Siehe de Rossi, *Il monastero di S. Erasmo presso S. Stefano Rotondo* (Rom 1886) 21; *Studi e documenti di storia e diritto* 1886, 235 ff. Vgl. auch desselben *Bullett. crist.* 1886, 24 f.

[3] *Vitae Sanctorum* ed. Solesm. I 485 ff.

[4] S. 487.

[5] Vgl. Pio Franchi de' Cavalieri, *Note agiografiche* V 74.

Im weiteren Verlauf der *Passio* erscheint Erasmus in Sirmium und wird von dem Kaiser Maximian vor das Gericht gezogen. Aus den Ereignissen, die sich dort abspielten, griff der Maler nur eines, das der „glühenden Tunika", heraus und stellte es auf der anstoßenden Wand dar (Taf. 191, 1). Zwei Schergen halten mit Zangen die kurzärmelige, feuerrote Tunika über dem Haupte des Märtyrers, der, mit dem Perizoma bekleidet, in der Haltung des Gebetes dasteht.

Zuletzt finden wir Erasmus in Formiä in Kampanien, wo er eine himmlische Offenbarung über sein Lebensende hatte. „Eine Stimme sprach vom Himmel: Erasmus, komme und ruhe aus in der Stadt, welche der Herr dir . . . bereitet hat. Erasmus blickte zum Himmel und sah einen unaussprechlich schönen Kranz ihm entgegenwinken und die Chöre der Apostel und Propheten ihm entgegenkommen. Da neigte er sein Haupt, betete den Herrn an und sprach: Herr Jesu, nimm die Seele deines Dieners zu dir! Als er das Gebet vollendet hatte, gab er seinen Geist auf. Und seine Seele erschien weißer als der Schnee und wurde von Engeln glorreich in den Himmel geleitet."[1]

Diese Vorgänge hat der Maler sämtlich, aber nur in knappen Auszügen, veranschaulicht. Rechts von der Marterszene und von dieser abgewendet stand Erasmus und schaute zum Himmel, aus welchem die ein Bündel Strahlen auf ihn sendende Hand Gottes herausragt. Über dem Nimbus sieht man das Haus, in dessen Innern die Vision stattfand. Hinter der glühenden Tunika liegt auf einem Polster die Leiche des Heiligen und rechts davon schwebt seine Seele zum Himmel, in wagrechter Haltung und mit vorgestreckten und verhüllten Händen, geisterhaft bleich und mit schneeweißen Gewändern bekleidet. Der Kranz, die Engel und die Chöre der Apostel fehlen. In solchen Fällen pflegte man bloß die Engel vorzuführen, aber auch dazu mangelte hier der Raum.

Die Zeit der Entstehung der Malereien kann nicht zweifelhaft sein. Wenn man sie mit denen der Kapelle des Theodotus in S. Maria Antiqua (Taff. 179—187) vergleicht, so erkennt man sofort, daß zwischen beiden eine große Ähnlichkeit besteht. Man beachte namentlich die Form der Throne, die Hintergründe und das Tablion des Kaisers, das nichts anderes als der Deckel eines Evangelienbuches ist, wie es Zacharias und der hl. Johannes in Händen halten. Da auch die Form der Buchstaben der Inschriften die nämliche ist, so sind die Malereien des hl. Erasmus mit voller Gewißheit in die Mitte des 8. Jahrhunderts zu datieren.

Nicht viel später wurde Erasmus auch in S. Maria Antiqua gemalt. Er trägt dort ebenfalls erzbischöfliche Gewänder, hat einen Anflug von Bart und findet sich in der Reihe der Heiligen, welche in dem linken Seitenschiff um den Heiland geschart sind.

§ 5. Hl. Sebastian.

Bei der großen Verehrung, die der hl. Sebastian schon seit Beginn des Mittelalters in Rom genoß, überrascht es, zu sehen, wie wenige Monumente es gibt, welche ihn zum

[1] A. a. O. 488.

Gegenstand haben. Ohne Zweifel bestanden zyklische Darstellungen über ihn, zumal in der an der appischen Straße gelegenen Apostelkirche, in der er begraben war und die später auch nach ihm benannt wurde. Aber außer dem Fresko in der Cäciliengruft und dem Mosaik in S. Pietro in Vincoli, welche schon seit längerer Zeit in getreuen Abbildungen veröffentlicht sind[1], können wir an Originaldarstellungen des Heiligen bloß einen Kopf, zwei Apsiskompositionen, ein Brustbild und eine Marterszene namhaft machen. Dazu kommen noch fünf in schlechten Kopien erhaltene Malereien, welche Episoden aus seinen *Märtyrerakten* schildern.

1. Musivisches Altarbild mit der Darstellung des Heiligen in S. Pietro in Vincoli.

Das Katakombenbild ist hier für uns von keinem Interesse, wohl aber das Mosaik in der Kettenkirche. In diesem glauben die meisten Kunsthistoriker auf Grund einer Nachricht des Paulus Diakonus das „von Papst Agatho gestiftete" erkennen zu dürfen. Der langobardische Geschichtschreiber spricht nämlich von einem Altar, der dem Märtyrer im Jahre 680 zur Abwehr der Pest gelobt und in der Kettenkirche Petri errichtet wurde[2]. Mit dieser Kirche kann nach dem Urteil jener Kunsthistoriker nur die berühmte römische Basilika gemeint sein, welche bekanntlich lange Zeit hindurch einen mit unserem musivischen Bildnis des Heiligen geschmückten Altar besaß[3]. Die Datierung des Mosaiks, welche dadurch gesichert zu sein schien, entbehrt jedoch aller Grundlage, da Paulus Diakonus von der Kettenkirche in Pavia, nicht von der römischen spricht[4], und weil der *Liber pontificalis* in dem Bericht über die Pest mit keinem Worte der Errichtung eines Sebastianaltars gedenkt[5]. Bei der letzteren Schwierigkeit müssen wir allerdings mit der Möglichkeit rechnen, daß das Schweigen über eine Nebensächlichkeit zufällig sei. Wir möchten es sogar annehmen, weil Paulus Diakonus zugleich hervorhebt, daß man für den Altar in Pavia sich Reliquien des Heiligen aus Rom verschaffte: „delatis ab urbe Roma beati Sebastiani martyris reliquiis". Das scheint die Existenz eines ähnlichen Altars in der ewigen Stadt vorauszusetzen, denn es ist a priori glaubwürdiger, daß Pavia etwas Römisches als umgekehrt Rom etwas aus Pavia nachgeahmt habe. Ist unsere Voraussetzung richtig, so würde das Jahr 680 für die Datierung des musivischen Altarbildes die äußerste Grenze nach unten bilden.

Doch sehen wir es uns etwas näher an[6]. Der Heilige ist darauf zwischen Blumen, also im paradiesischen Garten dargestellt[7]. Er erscheint als graubärtiger Soldat mit der Krone auf der mit der Chlamys verhüllten Linken. Sei es daß seine Gestalt frühzeitig

[1] Wilpert, *Die Papstgräber und die Cäciliengruft in der Katakombe des hl. Kallistus* Taf. IV, S 44 f; de Rossi, *Musaici* Fasz. XXIII; Alinari Nr 7252 (mit der sonderbaren Bemerkung: „Musaico eseguito a Costantinopoli nel 680").

[2] *De gestis Langobardorum* 6, 5, in *Mon. Germ. hist.* 166.

[3] Der Altar stand, wie de Rossi (a. a. O. fol. 1^{v}) nachgewiesen hat, im linken Seitenschiff an der Eingangswand. Heute ist das Mosaik an der linken Wand der Kirche befestigt.

[4] Vgl. de Rossi a. a. O. fol. 1.

[5] Ed. Duchesne I 350.

[6] Es wurde zuerst von Ciampini, *Vet. monimenta* II, Taf. XXXIV, veröffentlicht.

[7] Das bunte Kreuz zwischen den Füßen des Heiligen hat, wie die vier des Deckenmosaiks im Oratorium des hl. Johannes (Taff. 86 f), augenscheinlich nur dekorativen Zweck.

vorbildlich wurde, oder daß sie, was mir wahrscheinlicher dünkt, auf ein zerstörtes älteres Prototyp zurückgeht, Tatsache ist, daß zwischen ihr und den späteren für uns in Betracht kommenden Darstellungen insofern eine Verwandtschaft besteht, als alle den Märtyrer mit grau meliertem Bart- und Haupthaar zeigen. Das stimmt zu der *Legende*, derzufolge Sebastian einen hohen Rang in der Palastwache bekleidete und „von den Soldaten wie ein Vater verehrt" wurde[1]. Wenn wir sodann bedenken, daß drei von den zitierten Malereien, welche von der ausbessernden Hand unberührt geblieben sind, nämlich der Kopf (Taf. 170, 4), das Brustbild (Taf. 224) und das eine Apsisgemälde, dem Heiligen krauses Haar geben, so dürfen wir annehmen, daß das musivische Bild, auf welchem er ebenfalls gelocktes Haar hat, in diesem Punkt, wenn nicht völlig antik, so doch richtig ergänzt ist[2]. Vielleicht liegt eine genauere Kenntnis von dem leiblichen Aussehen des Märtyrers zu Grunde.

Trotz der Ausbesserungen hat das Mosaik im großen und ganzen seinen ursprünglichen Charakter bewahrt. Stilistisch betrachtet, erinnert es an Gestalten, wie sie uns auf den Malereien seit der Mitte des 7. Jahrhunderts entgegentreten. Wir erwähnen namentlich die des hl. Demetrius (Taf. 144, 2) aus dem Jahre 649, die sich ebenfalls durch starke Umrißlinien auszeichnet. Vergleichen wir es sodann mit dem Mosaik von S. Venanzio (Taf. 111), so zeigt es einen bedeutend fortgeschrittenen Grad von Erstarrung. Für die Form der Krone ist auf die unter dem Pontifikat des Zacharias (741—752) gemalten *Märtyrer, deren Namen Gott kennt*, zu verweisen (Taf. 185), welche ähnliche Kronen tragen[3]. Die historischen Erwägungen scheinen demnach für ein höheres, die stilistischen für ein niedrigeres Alter zu sprechen. Bei einem Mosaik ist jedoch manches auf Rechnung des ausführenden Arbeiters zu setzen. Deshalb möchten wir das musivische Altarbild etwa in die zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts datieren.

2. Fresko mit der Darstellung des Heiligen in S. Saba.

Das Mosaik hilft uns im Verein mit den vorhin erwähnten Märtyrerdarstellungen die aus dem Anfang des 8. Jahrhunderts stammende Malerei von S. Saba[4] ergänzen, von der nur der Kopf übrig ist: auch hier war der Märtyrer mit der Krone auf der verhüllten Linken abgebildet; seine Rechte trug entweder das Kreuz oder berührte die Krone. Die Gewandung bestand in einer gelben, also goldenen Tunika und einer weißen, auf der rechten Schulter mit einer goldenen Spange befestigten Chlamys, die wahrscheinlich ein purpurnes Tablion hatte. Das Erhaltene läßt auf einen tüchtigen Künstler schließen. Es ist daher zu bedauern, daß die Leitung der Ausgrabungen in der Kirche nicht dafür Sorge trug, daß auch die übrigen dazu gehörigen Fragmente aus dem Schutte aufgelesen und gerettet wurden.

[1] *Acta S. Sebastiani* 1, in *Acta SS.* Ian. II 265: „Hunc milites ac si patrem venerabantur."

[2] De Rossi (a. a. O.) gibt das Haar als ergänzt an, und auf Garruccis Kopie (*Storia* IV, Taf. 275, 3) reicht die Umrißlinie des Kopfes nur bis zur Stirn, so daß das ganze Haar fehlt.

[3] Vgl. auch Taff. 234 f.

[4] Wilpert, *Le pitture dell'oratorio di S. Silvia* in *Mélanges d'archéol. et d'hist.* 1906, 15 ff.

3. Fresko mit dem Martyrium des Heiligen.

Der Kopf des Heiligen in der Apsis von S. Maria in Pallara ist stark verblaßt und dazu nicht ganz ursprünglich; er glich wohl dem des später hinzugefügten Bildes. Wir behandeln beide weiter unten in Kap. 6. Das Martyrium ist in der Basilika des hl. Sebastian an der appischen Straße in der neben der Quirinusgruft gelegenen Kapelle gemalt und, soviel ich weiß, noch nicht veröffentlicht (Taf. 262). Der Heilige stand mit nach auswärts gekehrten und bis zur Brust erhobenen Händen da, wie die Vierzig auf dem Bilde ihres Martyriums (Taf. 199); wie diese war er auch nur mit dem Perizoma bekleidet. Seine Gestalt ist in dem mittleren Teil mit dem Stuck zerstört und in dem unteren verblaßt. Links von ihr sind die ersten Buchstaben des Namens (S SEB) übrig. Der bärtige Kopf hat grauen Vollbart und graues Haar, das aber nicht kraus ist. Neben dem Märtyrer sieht man noch reichliche Reste von zwei männlichen Gestalten, die in dieser Verbindung nur die Bogenschützen sein können. Wegen Raummangel mußte ihnen der Maler eine winzige Größe geben.

Das Martyrium des hl. Sebastian beschließt in der Kapelle die Darstellungen, die wie in S. Urbano ein zusammenhängendes Ganzes bilden. Auf der Hauptwand, in welche die moderne Treppe mit Beschädigung der Malereien eingebrochen wurde, thront in der Höhe die Mutter Gottes mit dem Jesuskind zwischen zwei Engeln und vier bärtigen Prophetenbüsten in Medaillons, von denen die beiden inneren je eine Rolle mit den eingeschriebenen Namen (ISAIAS und IEREMIAS) halten. Es sind also jene Propheten ausdrücklich genannt, welche so vieles auf Jesus und seine heilige Mutter Bezügliche vorhergesagt haben. Die beiden namenlosen Propheten hat der Maler nur zur Füllung des Raumes hinzugefügt. Der zeitlichen Reihenfolge nach kämen jetzt der schon oben (S. 772) besprochene Kindermord von Bethlehem und die Kreuzigung, letztere mit zwei abgekürzten Engeln, Maria und Johannes sowie zwischen den heiligen Frauen, einem Erzengel und Seraph; wir sehen außerdem zu beiden Seiten eines kleinen Fensters Petrus und Paulus und darüber in der von zwei Engeln getragenen Mandorla den Erlöser mit erhobener Rechten und einem offenen Buch in der Linken, in welchem die in gotischen Buchstaben geschriebenen, jetzt stark verblaßten Worte EGO SVM LVX stehen. Dazwischen hinein sind Gestalten von Märtyrern eingestreut, welche in der unter der Kirche sich ausbreitenden Katakombe wirklich oder mutmaßlich ruhten: Cäcilia[1], Sebastian und der Bischof Quirinus mit Mitra und Bischofstab. Die erste hält in der Linken ein Buch, durch welches der Künstler auf ihre wissenschaftliche Bildung hinweisen wollte, die sie in ihrer Unterweisung der hll. Valerian und Tiburtius sowie auch in ihren Ansprachen bekundet hat.

Schon andere haben vermutet, daß die Malereien aus dem 13. Jahrhundert stammen. Die in gotischen Buchstaben ausgeführte Inschrift des vom Heiland gehaltenen Buches verbietet die Annahme einer früheren und der Stil die einer späteren Zeit. Wir können aber

[1] Nicht die aus den *Akten des hl. Sebastian* bekannte hl. Irene, wie angenommen wird. Diese hätte als Matrone den Kopf mit der Palla verhüllt, wäre nicht als jungfräuliche Märtyrin mit der Krone auf dem bloßen Kopf abgebildet worden.

die Entstehung noch enger umgrenzen. Aus dem *Liber pontificalis* ist bekannt, daß Gregor IV. (827—844) „die Leiber der heiligen Märtyrer Sebastian, Gorgonius und Tiburtius aus den Katakomben" in die von ihm in S. Peter erbaute Kapelle „übertrug und einen jeden unter einem besondern Altar beisetzte"[1]. Ungefähr vierhundert Jahre später berichtet eine von Bosio mitgeteilte Inschrift, daß *im Jahre . . . 1218 Honorius III. im Beisein von sehr vielen Prälaten des heiligen apostolischen Stuhles den Altar dem hl. Sebastian weihte* und darin *den Leib* des genannten Märtyrers mit vielen andern Reliquien barg[2]. Da die Basilika bei einer so wichtigen Veranlassung neuen Bilderschmuck erhalten haben wird und unsere Malereien in den Pontifikat Honorius' III. passen, so möchten wir sie diesem Papste zuschreiben.

4. Apsismalerei mit der Darstellung des Heiligen in S. Giorgio in Velabro.

Die Verehrung des hl. Sebastian erhielt durch die Pest vom Jahre 680 einen neuen Aufschwung: Papst Leo II. (682—683) „ließ", wie der *Liber pontificalis* berichtet[3], „neben dem Velum aureum zu Ehren des seligen Sebastian und des Märtyrers Georg eine Kirche erbauen". Wahrscheinlich handelt es sich hier nicht um einen Neubau, sondern um eine gründliche Ausbesserung der alten Titelkirche DE BELABRV, welche in der vor die Mitte des 5. Jahrhunderts zu datierenden Grabschrift eines Lektors namens *Augustus* erwähnt ist[4] und von Leo II. dann den genannten Märtyrern geweiht wurde. Derartige Änderungen kamen damals öfters vor. Die Apsismalerei aus jener Zeit existiert noch, allerdings in einer mittelalterlichen Wiederherstellung von der Hand Cavallinis[5]. Sie atmet noch ganz den antiken Geist. In der Mitte befindet sich Christus auf einem Segment der Himmelsscheibe, mit erhobener Rechten und der Rolle in der Linken. Die ihm zunächst stehenden Gestalten, Maria und Petrus, machen die fürbittende Gebärde, der Apostel jedoch nur mit der Rechten, weil er in der Linken die Schlüssel hat. Zu äußerst sieht man die beiden Märtyrer Georg und Sebastian. Ersterer nimmt als der besondere Titular der Kirche den Ehrenplatz neben der Mutter Gottes ein; er führt als Ritter ein Pferd am Zügel und hat ein Fähnlein, während Sebastian als Soldat mit Schwert, Schild und Lanze ausgerüstet ist. Bei der vor kurzem erfolgten Reinigung hat es sich herausgestellt, daß die rechte Hälfte der Malerei mit der Gestalt unseres Heiligen ausgezeichnet erhalten ist; er hat einen grauen Bart und graues, krauses Haar, gleicht also den Darstellungen, denen wahrscheinlich ein wirkliches Bildnis zu Grunde liegt[6].

[1] Ed. Duchesne II 74 und 83 Anmerkung 4.

[2] *Roma sotterranea* 175.

[3] Ed. cit. I 360.

[4] De Rossi, *Inscript. christ.* I n. 878.

[5] Venturi, *Storia* V 151 (ganze Malerei) 152 (Ausschnitt mit der Gestalt des Märtyrers). Die überraschend große Verwandtschaft der Malerei mit Cavallinis Mosaiken von S. Maria in Trastevere war schon Crowe und Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei* I 94 (deutsche, von Jordan besorgte Ausgabe), aufgefallen; sie hat, wie Hermanin (*Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere*, in *Le Gallerie nazionali italiane* V 41) mit vollem Recht hervorhebt, durch die Entdeckung der Fresken Cavallinis in der Basilika der hl. Cecilia eine glänzende Bestätigung erhalten.

[6] Für die weitere Entwicklung der Bilder des Märtyrers vgl. Detlev Frhr. v. Hadeln, *Die wichtigsten Darstellungsformen des hl. Sebastian in der italienischen Malerei* (Straßburg 1906) 3 f.

5. Fünf Kopien mit Darstellungen aus der *Legende* des Heiligen.

Wie bemerkt, darf mit aller Gewißheit angenommen werden, daß Zyklen von Darstellungen aus der *Legende des hl. Sebastian* existiert haben. Einer derselben, aus der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts[1], schmückte die linke Wand von S. Maria in Pallara, also die palatinische Kirche, die nach der Ortsüberlieferung an der Stelle stand, wo der Heilige das Martyrium der Pfeile erduldet hat. Bloß von fünf Bildern sind uns Kopien erhalten, welche wie die übrigen derselben Kirche von Eclissi angefertigt wurden[2]. Eine von ihnen, die des Martyriums (Fig. 494), trägt die über den einstigen Platz der Malereien orientierende Bemerkung: „Nella parte dell' Evangelio". Wie stark der Zyklus ursprünglich war, zeigen die vierzehn Darstellungen aus der *Legende des hl. Zotikus und der Gefährten*, welche als Gegenstücke „Nella parte dell' Epistola" gemalt waren[3]. Rücksichten der Symmetrie wie auch die Tatsache, daß Sebastian nach der Mutter Gottes der hervorragendere Titular der Kirche war, zwingen zur Annahme, daß die *Legende* des Heiligen ebenfalls in vierzehn Bildern behandelt war. Neun konnten also von Eclissi nicht mehr kopiert werden; entweder waren sie verblaßt oder ganz zerstört. Aller Wahrscheinlichkeit nach schilderten sie Szenen, welche dem Martyrium des Heiligen vorausgingen. Die *Acta s. Sebastiani martyris* enthalten Stoff in Fülle, da sie sehr umfangreich sind[4] und viele Vorgänge berichten, welche dem Künstler geeignete Vorwürfe für seine Schöpfungen boten. Doch wir können hier nicht näher darauf eingehen.



Fig. 494. Erstes Martyrium des hl. Sebastian. Kopie.



Fig. 495. Die hl. Irene zieht dem hl. Sebastian die Pfeile aus. Kopie.

Von dem Präfekten bei dem Kaiser Diokletian als Christ angeklagt, wurde Sebastian dazu verurteilt[5], „mitten im Felde gewissermaßen als Zielscheibe an einen Pfahl gebunden und mit Pfeilen erschossen" zu werden. Die dazu befohlenen Soldaten führten ihren Auftrag sehr gewissenhaft aus; sie „bedeckten den Heiligen so mit Pfeilen, ut quasi hericius ita esset hirsutus ictibus sagittarum". Diese Worte hatte der Künstler offenbar im Sinn, da er Sebastian mit Pfeilen förmlich gespickt malte[6].

[1] Siehe darüber weiter unten Kap. 6.

[2] *Cod. vat. lat.* 9071 S. 240—242. Diese Kopien prüfte gründlich Enrico Stevenson in seiner Schrift *Il cimitero di Zotico* 71 ff.

[3] Meine Photographien dieser Kopien sind mit den dazu gehörigen Notizen leider in Rom zurückgeblieben, so daß ich dafür auf Stevenson (a. a. O.) verweisen muß.

[4] Sie füllen bei den Bollandisten nicht weniger als dreizehn Seiten (*Acta SS.* Ian. II 265—278).

[5] Für die im folgenden angeführten oder verwendeten Stellen vgl. die Bollandisten a. a. O. §§ 85—89.

[6] Von einer zweiten Kopie einer Darstellung des Martyriums, die in dem *Cod. vat. lat.* 9071 S. 251 enthalten ist, veröffentlichte Detlev Frhr. v. Hadeln (a. a. O. Taf. I, 3) eine photographische Abbildung. Der Heilige erscheint an einen Pfahl gebunden, mit dem Perizoma bekleidet, zwischen zwei winzigen Bogenschützen.



Fig. 496. Der hl. Sebastian wird in die Kloake geworfen. Kopie.

Es entspricht auch der *Legende*, daß der Heilige in einem baumlosen Feld an einen Pfahl gebunden ist. Im Hintergrunde sieht man Hügel. Alles dies dürfte annähernd genau kopiert sein. Voller Fehler sind dagegen die Gestalten der vier Soldaten, namentlich in der Gewandung; sie ist etwas weniger verfehlt bei zwei Soldaten der nächstfolgenden Kopie (Fig. 496).

In dem Glauben, Sebastian sei tot, verließen ihn die Schützen. Da kam zur Nachtzeit Irene, die Witwe des Märtyrers Castulus, um den Leichnam zur Bestattung zu holen. Als sie jedoch merkte, daß Sebastian noch lebte, brachte sie ihn in ihre Wohnung, wo er sich bald vollständig erholte. Der Maler zeigt ihn uns in einem Gemach auf einem Klappstuhl sitzend, und vor ihm Irene, wie sie ihm die Pfeile auszieht (Fig. 495).

Anstatt den von den Gläubigen erhaltenen Rat zu befolgen und zu fliehen, hielt der Heilige „den Kaisern" ihre Ungerechtigkeiten vor, worauf Diokletian ihn in der „Rennbahn des Palastes" mit Stöcken totschlagen und dann in die „cloaca maxima" werfen ließ. Bei dem letzteren Vorgang waren ein Zug Soldaten und vier mit der von dem Kopisten ganz mißverstandenen Tunika bekleidete Zirkusknechte tätig; zwei von diesen halten den Leichnam beim Oberkörper und zwei bei den Füßen, um ihn in die Öffnung der Kloake zu werfen (Fig. 496). Die mit Lanzen bewaffneten Soldaten geben das Aufsichtsgeleite. Im Hintergrund stehen zwei turmartige Gebäude.

Der Märtyrer offenbarte einer frommen Matrone namens Lucina im Traume den Ort, wo sein Leichnam war, und befahl ihr, denselben zu holen und „gleich zu Anfang der Krypte neben den Apostelspuren zu begraben. Da . . . erhob sie ihn mit ihren Dienern um Mitternacht, legte ihn auf einen Wagen und begrub ihn mit aller Sorgfalt da, wo er es selbst befohlen hatte." Der Maler widmete diesen Vorgängen zwei Bilder. Auf dem ersten (Fig. 497) wird der in Tücher eingehüllte und mit Binden verschnürte Leichnam des Märtyrers in einem zum größten Teil offenen Kasten von zwei mit der gegürteten Tunika bekleideten Männern zu Grabe getragen. Voran geht *der Papst Caius*, mit der Rechten wohl nach dem Grabe, dem Ziel des Ganges, weisend; es folgen zwei kerzentragende, verschleierte Matronen, vermutlich Lucina und Irene. Das zweite Bild (Fig. 498) veranschaulicht die Bestattung. Die zwei Männer, welche den Heiligen trugen, haben den Kasten am Eingang zur Gruft niedergelegt und scheinen jetzt den Leichnam herauszunehmen, um ihn ins Grab zu betten. Eine solche Deutung möchte man dieser Szene, bei der



Fig. 497. Der hl. Sebastian wird zu Grabe getragen Kopie.

Gleichheit des Kastens auf beiden Bildern, geben. Wenn man jedoch erwägt, daß die Kunst keine nebensächlichen der Haupthandlung vorausgehenden Momente darzustellen pflegt, so wird man annehmen müssen, daß der Märtyrer hier in sein Grab gelegt, also endgültig bestattet wird. Es ist daher wahrscheinlich, daß der Kasten des letzten Bildes sich von dem des vorhergehenden auf dem Original durch irgend ein von dem Kopisten nicht beachtetes Merkmal unterschieden hat[1]. Die Zahl der an der Feier der Bestattung teilnehmenden Gläubigen ist größer; man sieht außer einer Unverschleierten noch eine dritte Matrone mit einer Kerze, und der Papst, der wahrscheinlich ein Weihrauchgefäß schwang, ist von einem Diakon begleitet. Bei der Übertragung der Leiche bilden Berge den Hintergrund; hier zur Hälfte ebenfalls Berge und dazu der auf Säulen ruhende Eingang zur Gruft. Beides entsprach in etwa der Wirklichkeit; denn dort dachte man sich den Zug noch auf der appischen Straße, hier halb am Ziele. In diesem Punkte werden die Kopien also wesentlich richtig sein. Im übrigen enthalten sie augenscheinliche Ungenauigkeiten. So hat, um die hauptsächlichsten hervorzuheben, der Papst hier einen Palliumstreifen, dort nicht, und ist er hier bartlos, dort bärtig. Der Inschriftrest FVNERA PASSO auf der Kopie des Bildes mit der Bestattung beweist, daß die Szenen mit erklärenden Unterschriften, wahrscheinlich metrischen, versehen waren.



Fig. 498. Bestattung des hl. Sebastian. Kopie.

§ 6. Hl. Silvester.

Der hl. Silvester ist uns auf den besprochenen Monumenten schon viermal begegnet: auf zwei Malereien in S. Maria Antiqua und auf einer Malerei und einem Mosaik in der Titelkirche des Equitius, die frühzeitig den Namen des großen Bekenners annahm. Das wichtigste und zugleich auch älteste dieser Denkmäler ist das musivische Altarbild; es zeigt den Papst als Titularheiligen und, was besonders zu beachten ist, allein, nicht als Glied einer Szenendarstellung (Taf. 96). Soviel man den geringen Resten entnehmen kann, hatte er einen kurzen, grauen Bart, glich also darin den beiden Malereien in S. Maria Antiqua (Taff. 192 f 195). Ob hieraus auf eine tatsächliche Ähnlichkeit zu schließen ist, lasse ich dahingestellt. Bei der wichtigen Persönlichkeit des Papstes und bei seinen Beziehungen zu Konstantin ist das nicht unmöglich. Die Malerei in S. Silvestro (Taf. 209, 1) dürfte der Rest einer Bilderfolge aus der *Legende* des Heiligen sein; denn sie veranschaulicht die Szene der Drachenbindung, welche stets mit andern aus der gleichen Quelle entlehnten Szenen zusammen auftritt.

Die Zyklen von Darstellungen aus der *Silvesterlegende* sind zahlreich. Noch jüngst kam einer in der Kirche des Heiligen in Tivoli unter der Tünche zum Vorschein. Den

[1] Der kleine Unterschied in den beiden Kopien scheint auf einer Willkür des Zeichners zu beruhen, wie die Ähnlichkeit der Verschnürung der Leiche und der Verzierung des Verschlusses nahelegt; sicher ist er zu wenig charakteristisch.

reichsten besitzt natürlich Rom, der Schauplatz der Tätigkeit des Papstes. Er schmückt die Wände der in die Basilika der Quattro Coronati eingebauten, dem Heiligen gewidmeten Kapelle, welche laut der neben dem Eingang befestigten Inschrift *im Jahre des Herrn 1246 zum Lobe des allmächtigen Gottes und zu Ehren des seligen Papstes und Bekenners Silvester . . . geweiht wurde.* Ungefähr dreihundert Jahre später ging sie in den Besitz der Bruderschaft der Steinmetzen über. Bei dieser Gelegenheit wurden die im Altarraum befindlichen Malereien durch solche, die sich auf die Patrone der Steinmetzenzunft beziehen, ersetzt, während diejenigen der rechten Wand, die stellenweise schlecht erhalten waren, sowie ein Teil von denen der linken unter der Tünche verschwanden. Bei den mustergültigen Restaurationsarbeiten, welche das zuständige Ministerium in der Basilika und dem anstoßenden Kloster vor wenigen Jahren ausführen ließ, wurden die Malereien durch Entfernung der Tünche wieder aufgedeckt und so dem Studium zugänglich gemacht[1]. Nur die Bilder des Altarraums sind für immer verloren; wir werden die wichtigste derselben mit Hilfe derjenigen der Kirche von Tivoli wiederherzustellen versuchen. Die erhaltenen bringen wir auf den Taff. 268 und 269. Die meisten sind sehr farbenfrisch. Von den erklärenden Unterschriften, die in der Borte unter den Szenen angebracht waren, sind nur mehr einige Namen zu lesen.

1. Szenen aus der *Legende* des hl. Silvester in seiner Kapelle an SS. Quattro Coronati.

Der Inhalt des Zyklus der Silvesterkapelle[2] ist aus apokryphen Schriftstücken geschöpft, welche so ziemlich das gleiche Geschick miteinander teilten[3]. Sie werden schon in dem pseudogelasianischen Dekret *De recipiendis et non recipiendis libris*[4] zusammen genannt; es sind die *Actus beati Silvestri* und die *Scriptura de inventione Crucis Dominicae.* Erstere umfassen außer der Erzählung von dem Aussatz und der Taufe Konstantins sowie der damit verbundenen Erteilung von Privilegien an die römische Kirche und ihr Oberhaupt auch diejenige von dem Drachen, welchen Silvester unschädlich machte. Sie erhielten um die Mitte des 9. Jahrhunderts eine große Bereicherung durch die sog. *Donatio Constantini*[5]. Diese erweiterte Form der *Legende* ist es, welche der Maler für den ersten Teil seines Zyklus benutzte; wir sagen es trotz der vielen Freiheiten, die er sich gegenüber dem Wortlaut des Schriftstücks erlaubt hat[6].

[1] Die Arbeiten wurden unter A. Muñoz's Leitung ausgeführt, welcher der Kirche und dem mit ihr verbundenen Kloster eine zur Zeit mir nicht zugängliche Monographie, *Il restauro della chiesa e del chiostro dei SS. Quattro Coronati* (Roma 1914, Danesi), gewidmet hat. Vgl. vorläufig A. Muñoz, *La cappella di S. Silvestro ai SS. Quattro Coronati*, in *N. Bullett.* 1913, 205–211.

[2] Das Bild der Disputation (Taf. 269, 2) ausgenommen, wurden die Darstellungen aus der *Silvesterlegende* zum erstenmal veröffentlicht von dem Paulanermönch Matthias Fuhrmann (nicht Tuhrmann) in dem zweibändigen Werk: *Historia sacra de baptismo Constantini Max. Augusti* II, Wien 1746, Taff. I—VIII, S. 190 ff. Vollständiger brachte die Malereien S. d'Agincourt, *Storia dell' arte* V, Taf. CI. In photographischer Wiedergabe erschienen drei Szenen und eine (die Übergabe der Tiara) in Farben, aber ganz ungenau und so gut wie ohne Kommentar, in dem von Goyau, Pératé und Fabre verfaßten Werk *Le Vatican, les Papes et la civilisation* etc., Paris 1895, 85 450.

[3] Duchesne, *Liber pontificalis* I, S. CVII.

[4] Migne, *PL* 40, 174.

[5] Vgl. H. Grauert, *Die Konstantinische Schenkung*, in *Historisches Jahrbuch* 1882, 3–30; 1883, 45–95 525–617 674–680.

[6] Die im folgenden abgedruckten Stellen bringen wir nach Mombritius, *Sanctuarium* ed. Solesm. II 508—531 und nach der von Grauert a. a. O. 1882, 15—30, besorgten Ausgabe.

Konstantin war nach der *Legende* zuerst ein großer Christenverfolger und wurde deshalb von Gott mit dem Aussatz bestraft. Um davon befreit zu werden, rieten ihm die heidnischen Priester, sich in Kinderblut zu baden. Das Bad sollte auf dem Kapitol hergerichtet werden. Der Kaiser begab sich dahin zu Wagen. Unterwegs begegnete er einer „Menge Frauen, welche sämtlich mit aufgelösten Haaren und offenen Brüsten unter Wehklagen und Schluchzen sich vor ihm auf die Straße niederwarfen“[1]. Als er erfuhr, daß diese Frauen ihre Kinder für sein Bad opfern müßten, wurde er so von Mitleid gerührt, daß er auf die Genesung verzichtete. Er ließ den Müttern nicht bloß ihre Kinder zurückstellen, sondern beschenkte sie noch obendrein in reichem Maße.

An diese Episode knüpft das erste Bild an (Taf. 268). Es zeigt den aussätzigen Kaiser, wie er auf einem lehnenlosen, mit Perlen und Edelsteinen verzierten Polsterstuhl sitzt. Vor ihm stehen vierzehn in zwei Reihen aufgestellte Mütter, alle mit aufgelösten Haaren, aber die wenigsten mit ihren Kindern. Die Ursache des Widerspruchs ist leicht zu erraten: der Urheber der Komposition hielt sich augenscheinlich an Sixtus' III. Mosaik des bethlehemitischen Kindermordes (Taf. 69). Aus dem gleichen Grunde fehlt auch das zweite Zeichen der Trauer. Nur eine Frau ist im Begriff, ihre ärmellose Tunika vorn an der Brust aufzureißen. Vor ihr befindet sich ein bärtiger Mann mit sonderbar verschränkten Beinen, welcher seinen Kopf schmerzlich zur Seite geneigt und die Arme jammernd ausgebreitet hat. Er vertritt wohl den männlichen Teil der durch den grausamen Rat der heidnischen Priester Betroffenen. Der Maler dürfte ihn hinzugefügt haben, um das traurige Moment der Situation zu erhöhen. Die drei Männer, welche hinter dem Kaiser aus der Loggia eines Quaderbaues herausschauen, stellen die heidnischen Priester dar. Der Bau setzt sich auf der Nachbarwand fort; wir werden darin das Kapitol zu erkennen haben.

Die Figuren stehen hier wie in den meisten andern Szenen auf einer gelben Fläche. Diese ist da, wo die Handlung im Freien vor sich geht, von schematischen Blumen bewachsen. Auf die gelbe Fläche folgt, durch eine weiße Linie getrennt, eine grüne, und auf diese eine viel breitere blaue, die den eigentlichen Hintergrund bildet und bloß in einem Falle durch eine grüne ersetzt ist.

Die großmütige Handlung Konstantins wurde von Gott belohnt: im Traum erschienen ihm die Apostelfürsten „als Boten des Herrn Jesus Christus“ und befahlen ihm, den Bischof Silvester von dem Berg Siraptim, wohin derselbe sich vor der Verfolgung geflüchtet habe, kommen zu lassen, um von ihm geheilt zu werden.

Die Darstellung des Traumes ist weniger reich an Figuren. Man sieht den aussätzigen Kaiser in einem prächtigen Bett liegen, ganz angekleidet und mit der Krone auf dem Haupt. Zu seinen Füßen stehen die Apostelfürsten und reden auf ihn ein; Petrus hat beide Hände zu ihm ausgestreckt, Paulus nur die rechte, weil er mit der verhüllten linken ein Buch hält. Am Kopfende fächelt ein Diener dem Schlafenden mit dem Wedel Kühlung zu. Im Hintergrund erheben sich die Bauten des Laterans.

[1] Mombritius a. a. O. 510.

Vom Schlafe erwacht, entsandte Konstantin drei Boten, um Silvester zu holen, was auf den zwei folgenden Bildern dargestellt ist. Die Boten können bei einem Kaiser nur Soldaten sein. Sie machen den Weg bis zum Berge zu Pferd. Alle halten mit der Linken die Zügel und haben die Rechte gleichmäßig erhoben. Da ihre Aufgabe eine friedliche ist, so tragen sie keine Waffen, sind jedoch durch die hochgeschürzte Tunika und die kurze Chlamys zur Genüge als Soldaten gekennzeichnet[1]. Das freie Feld, durch welches der Weg führte, hat der Maler durch zwei Palmbäume und durch die mit Blumen bewachsene gelbe Fläche angedeutet. Die Reiter schweben aber mit ihren Rossen in der Luft, da sie ganz im Vordergrund vor den Palmen gemalt sind und die Hufe der Rosse bloß bis zur grünen Fläche reichen.

Der Berg mit seinen zwei Bäumen hat eine höchst schematische Form und gleicht einer hohen Welle; er wird von den drei Reitern zu Fuß erstiegen (Taf. 269, 1). Auf der Spitze angelangt, finden sie den Papst mit zwei Klerikern, fallen vor ihm auf die Knie und überbringen ihm den Auftrag des Kaisers.

Silvester (S SILVester) gehorchte und begab sich „mit vielen Klerikern" zu Konstantin, der ihn freudig empfing und sich unverzüglich nach den Göttern „Petrus und Paulus" erkundigte. Von dem Heiligen aufgeklärt, daß diese „nicht Götter, sondern Diener Jesu Christi" seien, verlangte der Kaiser ihr Bild zu schauen. Sie waren auf dem dargebotenen Tafelgemälde[2] so gut getroffen, daß er sie gleich als die im Traum geschauten Männer wiedererkannte und durch Kniebeugung verehrte. Diese bilderfreundliche Auslegung der Stelle charakterisiert den römischen Künstler. Seine Darstellung baut sich in strenger Symmetrie auf. Der Papst, von zwei Diakonen begleitet, hält in der Linken ein eingerahmtes Bild mit den Büsten der Apostelfürsten und macht mit der Rechten den klassischen Gestus des Sprechens. Konstantin hat ebenfalls zwei Begleiter; seine Hände sind gefaltet, das linke Knie gebeugt. Er ist natürlich noch mit dem Aussatz behaftet und wie auf dem ersten Fresko als Kaiser gekleidet. Seine beiden Würdenträger haben eine tiarenartige Kopfbedeckung und einen Mantel, der bei dem einen auf der Brust, bei dem andern auf der rechten Schulter geheftet ist. Silvester trägt die pontifikalen Gewänder, darunter auch die Stola, welche man in der römischen Kunst hier zum erstenmal an einer Papstgestalt sieht. Die Kleidung ist jedoch unvollständig; es fehlt sowohl die Kopfbedeckung als auch die Dalmatik und der Manipel. Im Hintergrund erhebt sich auch hier ein Komplex von Gebäulichkeiten, die den kaiserlichen Lateranpalast darstellen. Der Eingang ist durch eine Hängelampe erleuchtet.

Konstantin erzählte, die Apostel hätten ihm von einem „Bad der Liebe"[3] gesprochen, durch welches er von seiner Krankheit genesen sollte. Dies wurde ihm von Silvester bestätigt und in der künftigen Taufe in Aussicht gestellt, deren Empfang jedoch an bestimmte

[1] In der *Legenda aurea* Jakobs a Voragine (ed. Grässe 72) werden die Boten als „Soldaten" bezeichnet: „. . . Constantinus statim milites misit ad Silvestrum."

[2] Die oben S. 409 wiedergegebene Ikone des Archivs von S. Peter mit der Darstellung der beiden Apostelfürsten galt bekanntlich früher als das Bild, welches der hl. Silvester dem Kaiser Konstantin gezeigt haben soll.

[3] Mombritius a. a. O. 512; ed. Grauert 20: „piscina pietatis".

Bedingungen geknüpft war. Er erfüllte dieselben und wurde nun getauft. Das Bild, welches den Vorgang schildert, gleicht im wesentlichen den andern mittelalterlichen Darstellungen der Taufe. Konstantin steht ganz entkleidet in einem kelchartigen Taufbecken, aus dem er mit dem Oberkörper herausragt. Das Wasser reicht ihm bis zur Brust hinauf; das Sakrament wird also durch Untertauchen gespendet[1]. Der Papst gießt denn auch nicht Wasser auf, sondern berührt mit der Rechten den Kopf des Täuflings. Seine Gewandung ist die gleiche wie in der vorhergehenden Szene. Hinter ihm stehen vier Diakone, einer mit dem Prozessionskreuz in der linken Hand. Vom Gefolge des Kaisers nehmen drei an der Zeremonie teil, indem sie die ausgezogenen Gewandstücke desselben, oder vielmehr die zwei hauptsächlichsten, halten[2]: der eine die obere Tunika, der andere die Krone; von dem dritten sieht man nur den Kopf. Der erste trägt allein eine Kopfbedeckung. Diese ist um so merkwürdiger, als sie sich bloß durch die Farbe von der päpstlichen Tiara unterscheidet. Den Hintergrund bilden ähnliche Gebäude wie vorhin.

Die versprochene wunderbare Heilung hat sich in der Taufe bereits vollzogen: der Kaiser ist von dem Aussatz befreit. Sein Dank gegen die Kirche und ihr Oberhaupt kannte deshalb keine Schranken: die ganze Tauf-Oktav hindurch beschenkte er sie täglich mit neuen Privilegien. Hier ist es, wo der Autor der *Konstantinischen Schenkung* eingesetzt hat. Der Maler wies den in dem apokryphen Schriftstück verliehenen Privilegien zwei Bilder zu. Das erste davon ist zunächst der Übergabe der Tiara gewidmet. Wenn man bedenkt, daß diese Kopfbedeckung wegen des mit ihr vereinigten Diadems „regnum" genannt wurde[3], so begreift es sich, daß man die Übergabe zum Gegenstand eines Gemäldes wählen konnte. Silvester, dessen Gefolge nur aus dem Kreuzträger besteht, sitzt, wie Konstantin auf dem ersten Bild, auf einem lehnenlosen und mit Edelsteinen verzierten Stuhl, im päpstlichen Ornat, aber mit der Mitra auf dem Kopf. Er hat die angebotenen kaiserlichen Gewänder, namentlich die goldene Juwelenkrone, ausgeschlagen und dafür die weiße Tiara, „das Symbol der Auferstehung des Herrn", angenommen. Konstantin macht bei der Überreichung derselben die Kniebeugung; er hält zugleich einen gezäumten weißen Zelter, den ein Diener aus dem Tor eines Palastes herausgeführt hat, am Zügel fest, versieht also bei dem Papst das Amt eines „strator". So hat demnach der Maler auf seinem Bilde die folgende Stelle wiedergegeben: „Ipse vero sanctissimus papa super coronam clericatus, quam geret ad gloriam beati Petri[4], omnino ipsam ex auro non est passus uti coronam. Frygium vero candido nitore splendidam, resurrectionem dominicam designans, eius sacratissimo vertici manibus nostris posuimus, et tenentes frenum equi ipsius pro reverentia."[5] Ganz sklavisch

[1] Das „dreimalige Untertauchen" wird im Text der „Konstantinischen Schenkung" (ed. Grauert 21) ausdrücklich bezeugt: „. . . illic me trina mersione unda salutis purificavit"; auf der Malerei spricht dafür die Nacktheit des Kaisers.

[2] Der Kaiser bekam nach der Taufe die üblichen weißen Gewänder und wurde dann gefirmt (ed. Grauert 21 f): „Levatoque me de venerabili fonte indutus vestibus candidis septemformis sancti spiritus in me consignatione adhibuit beate chrismatis unctionem" etc. Der Maler hat sich also nicht an diese Stelle gehalten, da er dem Kaiser die bunten Prachtkleider ließ.

[3] Siehe oben S. 83.

[4] Gemeint ist die Tonsur.

[5] Ed. Grauert 27.

ist er jedoch dabei nicht verfahren; denn Konstantin setzt dem Papst die Tiara nicht auf den Kopf, sondern überreicht sie ihm nur. Der Papst sodann empfängt sie mit der Linken und macht mit der Rechten den Sprechgestus, bringt also wohl seine Ansicht über die Gewandinsignien vor. Die von ihm ausgeschlagene Juwelenkrone sieht man in den Händen eines Würdenträgers aus der Umgebung des Kaisers, welche aus Raummangel hinter den Türmen des Palastes aufgestellt werden mußte. Dem vornehmsten derselben, der die tiarenähnliche Kopfbedeckung hat, gab der Künstler einen Sonnenschirm zum Halten. Obgleich davon in der *Konstantinischen Schenkung* nichts zu lesen ist, konnte ein für die feierlichen Aufzüge des Kaisers und dementsprechend auch des Papstes so unentbehrliches Ausrüstungsstück hier nicht beiseite gelassen werden. Wie wahr das ist, wird uns die Darstellung des nächsten Feldes zeigen. Doch wir haben den Inhalt des Bildes noch nicht erschöpft. Unter den Gebäulichkeiten lesen wir das erklärende Wort CAPITOLIVm. Es handelt sich also nicht mehr um den Lateranpalast, sondern um das Kapitol, den wichtigsten Punkt Roms, der als pars pro toto hier für die ganze Stadt gesetzt ist. Die Abtretung Roms steht ja in der *Schenkung* mit an erster Stelle: „Unde ut non pontificalis apex (Tiara) vilescat, . . . ecce tam palatium nostrum ut prelatum est quamque Rome urbis . . . sepefato beatissimo pontifici patri nostro Silvestro universali papae contradentes“[1] etc. Der Kaiser hat aus seiner Umgebung nur den Schwertträger bei sich, der im vorliegenden Falle allerdings genügt, da das Schwert der Inbegriff aller weltlichen Gewalt ist.

Das Nachbarbild enthält den feierlichen Aufzug, in welchem Silvester zum erstenmal hoch zu Roß, mit der Tiara auf dem Haupt und dem heiligen Pallium über den Schultern erscheint. Drei berittene Bischöfe, wohl Kardinäle, und der Schirmträger, in der Unterschrift als SERVVS bezeichnet, begleiten ihn. Konstantin waltet hier wiederum seines Amtes als „strator“; denn er führt den Zelter des Papstes am Zügel. Dabei weist er mit der Linken auf ein Tor, in welches der das Vortragkreuz haltende Diakon mit seinem Pferd einbiegt. Das Tor führt zu Bauten, die sich zum Teil auf der angrenzenden Wand des Triumphbogens befinden und wie auf dem Nachbarbild die ewige Stadt versinnlichen. Der Papst ist also im Begriff, von Rom feierlich Besitz zu ergreifen.

Die Schenkungsurkunde sollte für ewige Zeiten, „usque in finem mundi“, bindende Kraft besitzen. Zu diesem Zweck droht darin der Kaiser am Ende seines Schriftstücks seinen Nachfolgern mit dem Letzten Gericht; Zuwiderhandelnde sollten der ewigen Strafen teilhaft werden und die Apostelfürsten Petrus und Paulus sowohl im gegenwärtigen als im zukünftigen Leben zu Feinden haben. Der Maler zog auch diesen Schwur in seinen Zyklus und brachte über den drei ersten der beschriebenen Szenen das Weltgericht (Taf. 268)[2] an. Die Zusammenstellung des Gerichtes mit Szenen aus der „Schenkung“, welche sich bei einer oberflächlichen Betrachtung etwas sonderbar ausnimmt, erweist sich nun im Zusammenhang mit dem apokryphen Dokument als selbstverständlich.

[1] Ed. Grauert 28.

[2] Vgl. darüber das nächste Kapitel.

Durch seinen Übertritt zum Christentum kam Konstantin mit den religiösen Überzeugungen seiner Mutter Helena in Streit, welche sich zum Judentum als der einzig wahren Religion bekannte. Auf ihre Vorwürfe hin wurde beschlossen, daß eine Disputation zwischen jüdischen und christlichen Priestern in Rom stattfinden solle, welcher beide, Mutter und Sohn, beiwohnen würden. Man wählte auf jüdischer Seite zwölf Schriftgelehrte und Pharisäer mit einhundertzwanzig Priestern, auf christlicher fünfundsiebzig Bischöfe mit Silvester an der Spitze. Zu Richtern wurden zwei gelehrte Männer bestellt, welche weder Juden noch Christen, also unparteiisch waren: der Philosoph Kraton und der Konsul Zenophilus. Die von den zwölf Schriftgelehrten gegen den christlichen Glauben vorgebrachten Einwände widerlegte Silvester so schlagend, daß nicht bloß die Richter, sondern auch Konstantin und Helena ihm den Sieg zusprachen. Zuletzt machte einer von den zwölfen, Zambri mit Namen, den Vorschlag, er wolle einen Stier mit einem einzigen Wort töten, und führte das auch aus, als der Stier zur Stelle war. Der Erfolg, den die jüdische Partei damit erzielte, währte nur kurz. Silvester verlangte von Zambri, daß er den Stier nun auch wieder zum Leben erwecken solle. Als die beiden Richter sowie Konstantin und Helena das gleiche Ansinnen an ihn stellten, erklärte er sich in seinem Unvermögen bereit, das Christentum anzunehmen, wenn Silvester dem toten Stier das Leben wiedergeben würde. Dasselbe versprachen auch die übrigen Juden. Da betete Silvester und befahl dem Stier, sich zu erheben. Der Stier wurde wieder lebendig und kehrte auf das Geheiß des Papstes zum Pfluge zurück. Die Folge war, daß die Juden und die Kaiserin Helena sich Silvester zu Füßen warfen und um Aufnahme in das Christentum baten. Sie wurden zu Ostern getauft.

Der Künstler wählte aus dieser Geschichte für seine Darstellung den wichtigsten Vorfall, den mit dem Stier, heraus (Taf. 269,2). Die Mitte räumte er den beiden Richtern ein, welche natürlich sitzend abzubilden waren. Sie tragen die mittelalterliche Senatorentracht und haben die rechte Hand erhoben, um ihre Teilnahme an der Handlung auszudrücken. Die zwei streitenden Parteien sind zu beiden Seiten, die christliche auf dem Ehrenplatz, aufgestellt. Zambri weist mit der herabgelassenen Rechten auf den tot daliegenden Stier. Dieser hatte auf das Wort Zambris hin einen Sprung getan und fiel Kopf erdwärts tot zu Boden. Gegenüber stand Silvester, mit der Rechten den Sprechgestus machend und über den Stier gebeugt, den er wieder zum Leben erweckt. Drei mitrierte Bischöfe und zwei Diakone bildeten sein Gefolge. Dieser Teil des Freskos, der erst vor wenigen Jahren von der Tünche gereinigt wurde, erscheint schon auf der von d'Agincourt veröffentlichten Kopie lückenhaft; wie man aus unserer Abbildung ersehen kann, hat sich der Zustand namentlich auf der linken Seite seitdem bedeutend verschlimmert. Die rechte Hälfte ist dagegen besser erhalten; dort sind nur die Füße der vier Gestalten und der Kopf des Stieres beschädigt.

Die *Legende des hl. Silvester* schließt mit der Überwindung des Drachen. Dieses Ungeheuer hauste in der Nähe des Kapitols tief unten in einer Höhle und wurde von den vestalischen Jungfrauen gespeist. Als seit dem Übertritt Konstantins zum Christentum

seine Speisung aufhörte, richtete es unter der heidnischen Bevölkerung Roms durch seinen pestbringenden Hauch solche Verheerungen an, daß täglich sechstausend Menschen starben. Die von den heidnischen Priestern, und besonders von dem Stadtpräfekten Calfurnius bei dem Kaiser vorgebrachten Beschwerden endigten damit, daß Silvester sich entschloß, in die Höhle hinabzusteigen und den Rachen des Untieres zu binden, um es für immer unschädlich zu machen. Die heidnischen Priester und Calfurnius versprachen ihrerseits selbst dann Christen zu werden, wenn die Verheerungen des Drachen auch nur für ein Jahr aufhören würden. Gemäß den im Traume von dem hl. Petrus erhaltenen Anweisungen begab sich nun Silvester in Begleitung der „Presbyter Theodor, Dionysius und Felicissimus sowie der Diakone Honoratus und Romanus" zu dem Ungeheuer, band ihm den Rachen mit einem dreifachen Strick aus Hanf und versiegelte ihn mit dem Kreuz.

Das Binden des Drachen sahen wir auf einem Fresko der Titelkirche Silvesters (Taf. 209, 1) abgebildet und durch eine Beischrift erklärt. Der gleiche Moment war auch in S. Crisogono[1] und ist noch heute in der Kirche von Tivoli sowie in unserer Kapelle veranschaulicht. Während auf dem Fresko von Tivoli der Papst nur von zwei Diakonen begleitet ist, hat er hier fünf Gestalten, also wohl[2] drei heidnische Priester und zwei Diakone, hinter sich. Von den Diakonen trägt der erste das Prozessionskreuz. Leider ist die obere Hälfte des Freskos stark verblaßt und die untere zusammen mit dem Stuck zerstört, so daß man nur aus der gebeugten Haltung des Heiligen die dargestellte Handlung erraten kann. Da wir für den fehlenden Teil nur die ungetreue Kopie d'Agincourts von dem Bilde besitzen, so dürfen wir die Einzelheiten nicht als in allweg zuverlässig hinnehmen. Die zwei Bäume z. B., welche die Szene rechts abschließen, scheinen verfehlt zu sein, weil sie mit einer Höhle schwer zu vereinen sind. Die Mauer mit den drei Türmen ist dagegen so richtig gezeichnet, daß die Zuverlässigkeit der Kopie hier keinem Zweifel unterliegen kann. Der Maler wollte damit das Kapitol vorführen, an dessen Fuß man sich die Höhle dachte. Es ist das einzige Bild, dem er einen grünen Hintergrund gab.

2. Auffindung des heiligen Kreuzes.

Wie wir schon bemerkt haben, wurde die *Legende von der Auffindung des Kreuzes* gewöhnlich und schon von alters her mit der *Legende des hl. Silvester* verbunden, obgleich das darin erzählte Ereignis in den Pontifikat des hl. Eusebius verlegt wird. Die näheren Umstände erfahren wir aus den von den Bollandisten abgedruckten *Acta apocrypha S. Iudae Quiriaci*[3]. Die Kaiserin Helena wandte sich an einen Juden namens Judas, um von ihm den Ort der Aufbewahrung des Kreuzes zu erfahren. Da er sich weigerte, etwas zu sagen, so wurde er in eine Höhle geworfen, wo er durch Hunger zum Bekenntnis gezwungen

[1] Siehe oben Fig. 108, S. 334.

[2] Drei von den Gestalten tragen nicht die Tonsur. Wir möchten in ihnen die heidnischen Priester erblicken, obgleich nur zwei mit Namen angeführt sind und beide in der Nähe des Drachen tot niederfielen. Nach den Resten des mittleren zu schließen, hatten sie als Mantel die Lacerna. Die zwei Diakone stehen unmittelbar hinter dem Papst.

[3] *Acta SS.* Maii I 445 ff.

werden sollte. Am siebten Tage versprach er den Ort anzugeben. Aus der Höhle befreit, bat er Gott um Erleuchtung, da der Ort ihm selbst unbekannt war, und gelobte Christ zu werden, wenn er das Kreuz finden würde. Gott erhörte ihn: der Stelle, wo das Kreuz verborgen war, entströmte plötzlich ein wunderbarer Duft. Durch dieses Zeichen ermutigt, griff Judas zum Spaten, schürzte sich und fing an zu graben. In einer Tiefe von etwa zwanzig Fuß angelangt, fand er drei Kreuze. Welches war nun das richtige? Die Probe geschah an einem Jüngling, der eben damals gestorben war und der nun herbeigetragen wurde. Die Berührung des Toten mit den zwei ersten Kreuzen hatte keine Wirkung; kaum hatte man ihm aber das dritte aufgelegt, da stand er auf und war gesund: dieses war ohne Zweifel das wahre Kreuz. Judas bekehrte sich und wurde später von dem Papst Eusebius, den Helena eigens kommen ließ, zum Bischof von Jerusalem geweiht. Als solcher bekam er jedoch den Namen Cyriakus.

Der Maler unserer Kapelle nahm die Erzählung von der Kreuzerfindung um so lieber in den Zyklus auf, als er über vielen Raum verfügte. Er bestimmte dafür das Feld zwischen den beiden beschriebenen Bildern der rechten Wand. Die Szene stellt das am Toten gewirkte Wunder dar. Judas, hochgeschürzt, schwingt in der erhobenen Rechten die Spitzhaue, als wenn er noch graben würde; mit der Linken hält er zusammen mit einem andern Mann das wahre Kreuz, mit welchem der auf einem niedrigen Berg liegende Tote berührt wurde; letzterer ist zum Leben zurückgekehrt und hat sich zur Hälfte aufgerichtet. Nebenan steht ein höherer Berg, an den die Kreuze der beiden Schächer angelehnt sind. Hinter diesem Berge sieht man drei Zuschauer, hinter Judas die Kaiserin mit fünf Begleiterinnen, welche wie ihre Gebieterin aufgelöstes Haar tragen. Helena hat darüber die Kaiserkrone. Auf die Seltenheit des von ihr getragenen Mantels wurde schon bei der Besprechung der Frauenchlamys (S. 90) hingewiesen. In naiver Weise gab der Künstler den Kreuzen die Form von Prozessionskreuzen. Von der erklärenden Inschrift sind bloß einige Buchstaben übrig.

Unterhalb der beschriebenen Szenen waren Medaillons mit Brustbildern von Propheten und andern Persönlichkeiten, im ganzen zweiundzwanzig, angebracht. Viele dürften schon zerstört oder beschädigt gewesen sein, als sie übertüncht wurden; bei der Beseitigung der Tünche kamen noch siebzehn in sehr verschiedenem Zustand zum Vorschein: einige sind gut und ganz, andere nur zum Teil erhalten, andere endlich stark verblaßt. Alle hatten in den Händen ein aufgerolltes Spruchband, in welchem irgend ein bezeichnender Text geschrieben war. Nur bei dreien sind einige Buchstaben davon zu sehen. Zu beiden Seiten der Köpfe waren die Namen geschrieben. D'Agincourt gibt die Kopien von den sechs folgenden: IO-HEL, EZECHI-AS, AM-OS, NA-VM, EZECHI-EL und YSA-IAS; heute sind bloß noch die Namen JO-nAS und MICHE-AS zu lesen, und bei dem einen Propheten darf man aus der Krone auf *David* schließen.

Gestalten von Propheten fügte man in christologischen Bilderreihen gern als Beleg für die Wahrheit der dargestellten Gegenstände bei. Wir finden sie sogar in kleinen Zyklen,

wie z. B. in der Kapelle neben der Gruft des hl. Quirinus (Taf. 262, 3), welche nicht viel älter als die unsrige ist. Selbst der Verfasser der *Konstantinischen Schenkung* nahm in seinen Unterweisungen auf die „Propheten" Rücksicht, „durch welche Licht verbreitet wurde über das künftige Leben, nämlich über die Ankunft des Sohnes Gottes, unseres Erlösers Jesus Christus"[1]. Wenn in unserer Kapelle jetzt nur ein einziges christologisches Gemälde, das des Weltgerichtes, vorhanden ist, so darf man nicht vergessen, daß in dem Altarraume nicht allein die Apsis, sondern auch zwei Wände Malereien besaßen, deren Inhalt vermutlich aus dem Leben des Heilandes geschöpft war. Mit großer Wahrscheinlichkeit können wir es von der Apsismalerei behaupten, welche, wie die der Silvesterkirche von Tivoli, die Übergabe des Gesetzes an Petrus, die Grundlage des Primates der Bischöfe Roms, dargestellt haben mag. So betrachtet, erhält der Schmuck der Silvesterkapelle jene Einheit und Klarheit, welche den Grundzug der römischen Kunst des Altertums wie des Mittelalters bilden.

Von einem Zyklus der *Legende*, welcher auf der Hauptwand des linken Seitenschiffs der ursprünglichen, erst vor einigen Jahren ausgegrabenen Basilika des hl. Chrysogonus gemalt war, hat sich bedauerlicherweise nur das kleine oben S. 334 abgedruckte Bruchstück der Drachenbindung erhalten. Hierzu gehörte vielleicht auch die Stadt, welche nicht weit von dem Bildrest entfernt abgebildet ist und Rom darstellen dürfte, eine der ersten Schenkungen, die Konstantin in dem apokryphen Dokument dem hl. Silvester gemacht hat[2]. Über die Zeit dieser Malereien handeln wir im nächsten Abschnitt.

§ 7. Hl. Benedikt.

Von dem hl. Benedikt hat sich in der Kunst Roms kein einziges Bildnis aus dem christlichen Altertum gerettet. Und auch im Mittelalter müssen wir bis in das 10. Jahrhundert heraufsteigen, um den ersten Darstellungen von ihm zu begegnen. Sie befinden sich auf der Wand des rechten Seitenschiffs der heutigen Unterkirche von S. Crisogono, eines der ältesten Titel Roms, und sind auf Taf. 223 wiedergegeben. Der Heilige tritt daselbst in zwei Szenen seiner *Legende* auf: in der Rettung des hl. Plazidus und der Heilung eines Aussätzigen. Plazidus, bekanntlich einer der ersten Gefährten Benedikts, fiel einmal beim Wasserschöpfen in einen reißenden Bach und lief Gefahr, von den Wogen verschlungen zu werden. Benedikt, der das von seiner Zelle aus sah, entsandte eiligst Maurus, um den Sinkenden zu retten. Maurus vollzog den Befehl mit einem solchen Eifer, daß er, ohne es zu merken, über das Wasser hinwegschritt, Plazidus bei den Haaren faßte und heil ans Ufer brachte. Erst hier erkannte er, daß das Wunder des Apostelfürsten sich an ihm wiederholt hatte. Als Benedikt die wunderbare Rettung erfuhr, schrieb er sie dem Gehorsam, Maurus dagegen dem erhaltenen Befehle zu. Während so beide in Demut stritten, versicherte Plazidus, er habe über seinem Kopfe, als er aus dem Wasser gezogen wurde, den Mantel des Abtes (Benedikt) gesehen, und beendete dadurch den Streit.

[1] Ed. Grauert 17 f. [2] Siehe oben S. 1012.

Der Künstler hielt sich genau an den Bericht der *Legende*[1]. Benedikt sitzt in seiner Zelle, von der nur ein kleiner, offener Teil mit einem muschelförmigen Abschluß dargestellt ist; hart daneben sieht man Maurus, wie er Plazidus bei den Haaren aus dem Wasser zieht und mit dem rechten Fuß bereits das Ufer erreicht hat; darüber schwebt der Mantel mit erhobener Kapuze. Alle Personen waren durch beigeschriebene Namen gekennzeichnet; man liest noch: Be|Ne|DIC|TVS und PLAcidus. Der Abt ist mit einer weißen, blau schattierten Talartunika, schwarzen Sandalenschuhen und einem dunkelbraunen, an den Seiten offenen Kapuzenmantel, also mit der Pänula bekleidet, die in der *Legende* „melotes" heißt. Als Respektsperson hat er einen Begleiter neben sich stehen, welcher vollständig in einen braunen Mantel gehüllt ist. Maurus, die einzige fast noch vollständige Gestalt, hat die Kapuze im Gegensatz zum Abt nicht über den Kopf gezogen. Seine Pänula reicht nur wenig unter die Knie herab; der über den Schultern liegende Teil bedeckt die Oberarme, wodurch der Anschein erweckt wird, als hätte der Mantel kurze Ärmel. Die Malerei weist größere Lücken auf; was erhalten ist, hat stellenweise eine große Farbenfrische.

Die Heilung wirkte Benedikt, wie gesagt, an einem *Aussätzigen*, LEPR|OSVS[2]. Er steht vor einer Giebelfront mit zwei turmartigen Bauten, hält in der Linken ein geschlossenes Buch und hat die Rechte im Sprechgestus gegen den Kranken hin ausgestreckt, wirkt also das Wunder durch Worte. Das von der Kapuze umrahmte Gesicht hat einen kurzgeschorenen Bart. Der nur mit dem Lendenschurz bekleidete Aussätzige hat die Linke nach dem Buche des Heiligen hin ausgestreckt und die Rechte vor der Brust erhoben; sein Körper ist ganz mit schwarzen Flecken, dem Aussatz, bedeckt. Ein jetzt großenteils zerstörter Mann, namens MO|De|Sti|NVS, der in der *Legende* nicht erwähnt ist, hat ihn zu dem Heiligen geführt.

Es ist möglich, daß links von der Rettung des hl. Plazidus, wo der Stuck jetzt fehlt, noch andere Szenen aus der *Legende* abgebildet waren. Rechts kamen nach der Heilung des Aussätzigen die Darstellungen des hl. Silvester, und darüber hat sich ein winziges Stück einer Heilung erhalten, welche laut Unterschrift (Sanctus|PAN|TA|LEI|MON | CECVS) *der hl. Pantaleon* an *einem Blinden* wirkte. Rechts davon stand ein mit der klassischen Gewandung bekleideter Heiliger, von dessen Namen die fünf ersten Buchstaben MA|THI erhalten sind: wahrscheinlich MATHIas. Ist der fünfte Buchstabe ein schadhaftes E, so hätten wir in der Gestalt den hl. Matthäus zu erkennen. Weiter links waren auf derselben Wand noch andere Heilige gemalt (Taf. 176, 1). Man erkennt noch etwas von einem *hl. Papst Stephan* (Sanctus | STE|fa|NVS Papa), einem Heiligen in klassischen Gewändern, dessen Name auf VS endigte, und einer *hl. Agatha* oder *Agnes:* S · A|G...

Aus welcher Zeit stammen alle diese Malereien? Als sie ausgeführt wurden, hatte die Basilika ihren Schmuck schon mehrmals gewechselt. Von dem ältesten, der spätestens im 5. Jahrhundert, vielleicht in Mosaik, ausgeführt wurde, zeugt die oben S. 58 erwähnte

[1] *Prolegomena S. Benedicti* 7: Migne, *PL* 66, 146.

[2] Der lateinische Text hat als Überschrift: „De puero a morbo elephantino curato"; der griechische nennt die Krankheit λέπρα. Vgl. a. a. O. 26: Migne, *PL* 66, 183 f.

Inschrift, welche ein Besucher der Kirche *in der Apsis, in throno sci Chrysogoni,* abschrieb. Die Verse bezogen sich, wie bereits gesagt wurde, auf eine Darstellung des Thrones mit den Königsinsignien Christi, und wir haben sie uns wie in der alten Peterskirche in dem Streifen unter dem eigentlichen Apsisgemälde zu denken, das vermutlich den Titular in der Glorie bei Christus vergegenwärtigte. Aller Wahrscheinlichkeit nach bekamen damals auch die Hochwände des Mittelschiffs ihren Schmuck, der in einem biblischen Zyklus bestanden haben wird. Hiervon ist jedoch nichts übrig.

Für die spätere Dekorierung der Kirche finden wir in der Lebensbeschreibung Gregors III. (731—741) einen sichern Anhaltspunkt. Der *Liber pontificalis* berichtet von dem Papst, daß „er in der Kirche des hl. Chrysogonus das Dach, die Apsis und die Wandmalereien erneuert hat"[1]. Von diesen Malereien hat sich nur weniges gerettet. Es sind drei Heilige auf der Wand der Konfessio (Taf. 173), einige Medaillons im linken Seitenschiff und eine Nachahmung des sogenannten opus alexandrinum auf dem Sockel der Apsis[2]. Die Medaillons wurden nicht auf einen frischen Bewurf, sondern auf eine dünne Kalktünche gemalt, welche über die älteren Fresken gestrichen war. Sie enthielten Bildnisse von Märtyrern beiderlei Geschlechtes[3]. Man erkennt noch die *hll. Felicissimus* und *Agapitus* neben einem Papst, welcher nur der mit ihnen gemarterte Sixtus II. sein kann. Der Stil der Medaillons ist derart, daß sie sich an die aus dem Beginn des 8. Jahrhunderts stammenden Köpfe gut als um etwas jüngere Schöpfungen anreihen lassen (Taf. 176, 2). Die unter den verblaßten Medaillons zum Vorschein gekommenen, leider ganz undeutlichen Malereien sind also älter. Dazu gehörte die fast ganz zerstörte Widmungsinschrift sowie der Teppich der Sockeldekoration. Das Teppichmuster ist uns ein Fingerzeig, die Malerei nicht vor das 7. Jahrhundert zu datieren.

Die Szenen aus der *Legende des hl. Benedikt* und die übrigen oben (S. 1016) aufgezählten Malereien sind die jüngsten. Erstere weisen durch ihren Inhalt auf die Zeit hin, als die Kirche mit dem anstoßenden Kloster, welches seit dem Bilderstreit von griechischen Mönchen bewohnt war, in den Besitz der Benediktiner gelangte. Dies kann natürlich erst nach dem Abzug der Griechen, also wohl erst nach dem photianischen Schisma erfolgt sein. Hierzu stimmen die von den Malereien selbst gebotenen chronologischen Beweismittel, vor allem das durch den Anfangsbuchstaben S mit dem Abkürzungszeichen angedeutete Beiwort *sanctus* und der harte Stil, welcher uns eher in das 10. als in das 9. Jahrhundert weist. Die Malereien sind wirkliche Fresken. Um sie anzubringen, wurde der alte Bewurf herabgeschlagen und die Wand mit neuem bedeckt, aber nur bis zum Sockel, dessen Teppichmuster weiter beibehalten wurde (Taf. 223). *Romanus, der Vorsteher des Stadtteils Mica aurea* (ROMANVS PP † DE

[1] Ed. Duchesne I 418 f.

[2] Von diesen Malereien veröffentlichte die ersten Kopien (in Schwarz) O. Marucchi, dem die Freilegung der alten, sieben Meter unter der heutigen Straße liegenden Basilika zu verdanken ist. Vgl. seinen Artikel: *L'antica basilica di S. Crisogono in Trastevere recentemente scoperta sotto la chiesa attuale,* in *N. Bullett.* 1911, Taff. I—VII, S. 1—21.

[3] Zwei Medaillons, das fünfte und sechste von rechts gezählt, enthielten Bildnisse von Märtyrinnen. Bei dem fünften deutet es außer der Gesichtsform auch das Beiwort † scA an.

MICA AVREA)[1], ließ sie ausführen. Wir sehen ihn, oder vielmehr die Umrisse seiner Gestalt, neben einem fast ganz zerstörten Heiligen, dessen rechten Fuß er umfaßt (Taf. 176, 1). Ein zweites Stifterbild, das unweit des Stadtbildes am andern Wandende gemalt war, wurde nachträglich, man weiß nicht warum, mit schwarzer Farbe überstrichen und dadurch unkenntlich gemacht. Es ist anscheinend ein in einen weiten Mantel gehüllter Mann, der mit bedeckten Händen irgend jemand, der nicht da ist, etwas anbietet (Taf. 223).

Der hl. Benedikt wird uns noch zweimal begegnen: in der Apsis von S. Maria in Pallara (Taf. 224) und auf dem Weltgerichtsbild Cavallinis in S. Cecilia. Dort ist sein Gesicht bartlos und so jugendlich, daß manche Gelehrte ihn für die Mutter Gottes halten konnten. Bei Cavallini hat er einen Vollbart. Alle drei Maler haben ihn also verschieden aufgefaßt, ein Beweis, daß die Gesichtszüge des Vaters der abendländischen Mönche uns nicht überliefert worden sind.

Von dem hl. Franz von Assisi besaß die gleichnamige römische Kirche S. Francesco a Ripa einen vollständigen Zyklus mit dem Stifterbild, alles von der Hand Cavallinis und aus der Zeit vor der Basilika des Heiligen in Assisi[2]. Bei der späteren Umgestaltung der Kirche gingen diese Kunstschätze zu Grunde.

[1] Der Stadtteil *Mica aurea* gehörte zu Trastevere, wo die Basilika des hl. Chrysogonus liegt.

[2] Der Beleg für diese Notiz, die ich Sante Pesarini verdanke, liegt in meinen in Rom zurückgelassenen Papieren.

Fünftes Kapitel.

Das Gericht.

§ 1. Das Sondergericht.

Die alten Grabinschriften enthalten öfters Anspielungen auf das Gericht, in welchem Christus, der göttliche Richter, über das Schicksal des Verstorbenen entscheidet. Ein in S. Marco e Marcelliano gefundenes Flachrelief, das ungefähr aus der Mitte des 4. Jahrhunderts stammt, führt diesen Moment im Bilde vor (Fig. 499): Christus, durch das über seinem Haupte eingeritzte Monogramm und die Worte ΔΕCΠΟ-ΤΗC ΗΜΩΝ, *unser Herr*, gekennzeichnet, sitzt auf einem hohen, von Schranken umgebenen Podium zu Gericht über einen Verstorbenen namens ΘΕΟ-ΔΟΥΛΟC, der zu ebener Erde vor ihm steht. Die mit der Überschrift: ΜΟΥΤΗCΗC | ΠΡΟΦΗΤΑ versehene Gestalt des Moses mit dem Gesetzbuch auf der Seite gegenüber, von welcher etwas erhalten ist, scheint anzudeuten, daß der Verstorbene die Gebote des *Herrn* während seiner irdischen Laufbahn getreulich befolgt habe. Daher kann auch das Urteil, das bereits gefällt ist, nur ein günstiges sein: der Richter berührt gnädig Theoduls Kopf und zeigt dadurch an, daß er ihn in die ewige Seligkeit aufnimmt. An diese mahnen auch die neben dem Verstorbenen eingravierten Schafe, das bekannte Symbol der Auserwählten, im Gegensatz zu den Böcken, welche die Verdammten bedeuten[1].



Fig. 499. Verstorbener vor dem Richterstuhl Christi. Grabrelief.

Die Malereien der Katakomben sind gewöhnlich reichhaltiger, indem sie außer dem Richter und dem Verstorbenen auch Advokaten, d. h. Heilige (meistens die Apostelfürsten) darstellen, welche die Sache des Verstorbenen bei Gericht vertreten, um einen gnädigen Urteilspruch für den Klienten zu erwirken. Deshalb wenden sich in den Epitaphien die Hinterbliebenen so häufig an Märtyrer, damit sie ihren teuren Abgeschiedenen zu Hilfe

[1] Vgl. weiter unten S. 1027f.

kommen. Daher auch das Bestreben, ein Grab in möglichst großer Nähe eines Märtyrergrabes zu erwerben; dadurch glaubte man den betreffenden Heiligen zu zwingen, daß er sich seiner Grabnachbarn vor Gericht annehme. Ein solches Vorrecht, das *viele begehrten und wenige erlangten*[1], wurde unter andern einem Presbyter Sarmata zuteil; denn sein Grab befand sich zwischen denen der Märtyrer Nazarius und Viktor. Wir erfahren es aus seinem Epitaph, das ihn deswegen als einen *Glücklichen* preist: O FELIX GEMINO MERVIT QVI MARTYRE DVCI | AD DOMINVM MELIORE VIA REQVIEMQVE MERERI. *O der Glückliche, der es verdient hat, von zwei Märtyrern auf einem besseren Wege zum Herrn geführt zu werden und so zum Frieden zu gelangen.*

Die bildlichen Darstellungen dieses Vorganges, die sich bis in das 2. Jahrhundert hinauf verfolgen lassen, berücksichtigen demnach den Zustand der Seele unmittelbar nach ihrem Hinscheiden aus diesem Leben, den Zustand vor dem Weltgericht; sie vergegenwärtigen also sämtlich das Sondergericht[2].

Von dem Letzten Gericht, das erst am jüngsten Tag erfolgen wird, läßt sich in der Malerei der Katakomben bis jetzt kein einziges Beispiel nachweisen. Auch in der Sarkophagskulptur ist es, bis auf eine weiter unten zu behandelnde Ausnahme, unbekannt. Man darf sich darüber nicht wundern. Die zömeteriale Kunst hat es, wie schon einmal hervorgehoben wurde, mit einzelnen Verstorbenen, deren Gräber sie von Fall zu Fall ausschmückt, zu tun: auf diese bestimmten, in den Epitaphien genannten Verstorbenen bezieht sich alles, was die Hand des Malers oder Bildhauers in den Katakomben schafft. Anders in der basilikalen Kunst, welche nicht mit einzelnen Individuen sondern mit der Gemeinde zu rechnen hat. Ihre Schöpfungen müssen deshalb einen allgemeineren Charakter haben, mehr objektiv gehalten sein, um auf alle bezogen werden zu können. Die basilikale Kunst als solche schließt also das Sondergericht ebenso naturgemäß aus, wie die zömeteriale dasselbe fordert, da dieser das Los, welches den Verstorbenen sofort nach dem Tode trifft, am Herzen liegt. Daher kann das Sondergericht auch sehr gut in einer Basilika zur Anwendung gelangen, sobald es gilt, ein Einzelgrab auszuschmücken. Wir sehen es in der alten Kirche des hl. Klemens, welche sowohl eine Darstellung des Jüngsten als auch des Sonder-Gerichtes besitzt. Auf dem letzteren ist der Verstorbene kein Geringerer als der Slavenapostel Cyrill; wir wollen es an erster Stelle besprechen.

1. Malerei am Grabe des hl. Cyrill.

Es ist aus der Geschichte bekannt, daß die Slavenapostel Cyrill und Method von dem Papst Nikolaus I. (858—867) nach Rom berufen wurden, um über ihre Missionstätigkeit Bericht zu erstatten. In der ewigen Stadt angelangt, fanden sie Nikolaus nicht mehr unter den Lebenden; es war ihm bereits Hadrian II. (867—872) gefolgt. Sie brachten den Römern

[1] De Rossi, *Inscript. christ.* I 142, n. 319.

[2] Vgl. über die Darstellungen des Gerichtes das Kapitel in meinen *Katakombenmalereien* 390 ff, wo vierzehn bis in das 2. Jahrhundert hinauf reichende Gerichtsbilder behandelt sind.

ein kostbares Geschenk mit: die Reliquien des in der Verbannung gestorbenen Papstes Klemens; dieselben wurden zunächst in der Basilika des Apostelfürsten niedergelegt und dann in feierlicher Prozession in die Klemenskirche übertragen. Cyrill überlebte diese Ereignisse nur um wenige Wochen. Er starb am 14. Februar des Jahres 869 als Mönch und wurde in S. Clemente in einem Marmorsarg bestattet. Der Sarkophag existiert seit langem nicht mehr; er war dem römischen Brauch gemäß in der Vorhalle aufgestellt.

Zum Glück hat sich das Fresko, welches die Wand über dem Grabe zierte, großenteils erhalten (Taf. 214). Wie so viele andere Grabmalereien, bestand es aus der Inschrift und dem eigentlichen Bilde. Die beiden gemalten Säulen, welche das Ganze einrahmen, trugen entweder ein Giebelfeld[1] oder, was mir wahrscheinlicher dünkt, eine Art Attika, in welcher die obere Hälfte des Epitaphs geschrieben war; dieser Teil der Malerei ist mitsamt dem Stuck zerstört. Von der zweiten Hälfte der Inschrift, die das niedrige Feld zu unterst ausgefüllt hat, ist mehr als ein Drittel übrig. Da die erste Zeile sichere Reste einer bekannten Bibelstelle, die vier folgenden solche von liturgischen Formeln bieten, so ist es, wenn man die zahlreichen Epitaphien aus jener Zeit zu Hilfe nimmt, nicht schwer, den Inhalt der ganzen Inschrift zu erraten. Der zerstörte Teil wird aus dem Namen, der Angabe der Heimat, des Standes und der Lebensdauer des Verstorbenen zusammengesetzt gewesen sein. Hieran schloß sich eine Stelle aus dem zweiten Briefe des Heidenapostels an *Timotheus* (4, 7): „Den guten Kampf habe ich gekämpft, den Lauf vollendet, die Treue bewahrt; im übrigen liegt mir bereit der Kranz der Gerechtigkeit, welchen mir an jenem Tage geben wird der Herr, der gerechte Richter." Mit den letzten Worten dieser Stelle begann die erhaltene Hälfte der Inschrift; es folgte dann die Bitte, *Gott möge unsere Gebete erhören und Cyrill in die Gemeinschaft der Heiligen aufnehmen, durch Jesus Christus unsern Herrn, der zum zweitenmal* (zum Gericht) *kommen wird.* Den Schluß endlich bildete, nach der damaligen Sitte, ein kurzes Stoßgebet[2] um die *ewige Ruhe des Sünders Cyrill,* mit der Bekräftigung *Amen.* Für die beiden Gebete wäre demnach folgender Wortlaut vorzuschlagen:

DEVS HOMINVM REPARATOR BENIGNVS AC RECTOR PRECES NOSTRAS
EXAVDI VT CYRILLVS TVA MISERATIO / IN TVO NOMI NE SANCTORVM TVORVM SOCI
ETATE LAETETVR PER IESVM CHRISTVM DOMINVM NOSTRVM QVI VENTVRVS EST
ITERVM LECTOR DIC: DEVS DA CYRILLO PECCATORI REQVIEM AETERNAM AMEN.

Um bei der Rekonstruktion der zweiten Hälfte dieser wichtigen Inschrift für die weiten Abstände eine mathematisch genaue Grundlage zu haben, ließ ich sie eigens photographieren und fertigte danach das auf Taf. 216 gebotene Faksimile an. Selbstverständlich liegt es

[1] Eine ähnliche Anordnung war auf einem von Luca Jelič veröffentlichten Relief zu sehen (*Röm. Quartalschr.* 1891 Taf. V). Taf. XXXII, mit dem Faksimile der Inschrift Hadrians II.; auf dieser lautet das Stoßgebet: QVI LEGIS HOS VERSVS COMPVNCTO DICITO CORDE | CVM CHRISTO REGNES O HADRIANE DEO.

[2] De Rossi, *Bullett.* 1863, 12; 1870, 141; *Revue archéol.* 1879, 130, und namentlich Sarti-Settele, *De cryptis vatic. append.*

mir fern, behaupten zu wollen, daß ich überall die Worte des beschädigten Originals erraten habe; der Sinn dagegen ist über allen Zweifel erhaben. Sehr wertvoll war mir besonders die Feststellung des fast ganz erhaltenen Wortes PECCATORI, welches mich auf den richtigen Weg der Erklärung der bis dahin falsch gedeuteten Szene wies[1]: wir haben darin Cyrill vor dem Richterstuhl Christi zu erkennen. Christus, bedeutend größer als die ihn umgebenden Gestalten, sitzt auf einem lehnenlosen Stuhl, dessen Trittbrett mit Perlen verziert war; er ist im Begriff, die Sentenz auszusprechen, indem er die Rechte zum Gestus der Rede erhoben hat. Ihm zur Seite stehen zunächst die beiden Erzengel Michael und Gabriel und zu äußerst links Andreas, rechts Klemens. Alle vier waren einstens an den beigeschriebenen Namen kenntlich, von denen derjenige Michaels jetzt ganz, der Gabriels bis auf einige Buchstaben verblaßt ist; die zwei andern sind noch gut zu lesen: S · ANDREAS und S · CLEMENTE.

Während die Engel zu der himmlischen Ehrenwache des Richters gehören, versehen Andreas und Klemens das Fürsprechamt; jener als der Patron Griechenlands, der Heimat Cyrills, dieser als der Titularheilige der Kirche und wohl auch deswegen, weil seine Reliquien von dem Schutzbefohlenen nach Rom überführt wurden. Der Papst nimmt sich des Verstorbenen auch in ganz besonderer Weise an: er scheint dessen Verdienste und Anrechte auf den von dem *gerechten Richter hinterlegten Kranz* aufzuzählen und begleitet seine Worte mit einem schönen Gestus der geöffneten rechten Hand. Von seiner Gewandung erwähnen wir namentlich das heilige Pallium, welches das älteste bis jetzt bekannte Beispiel aus der Periode der dritten Änderung dieses liturgischen Ornatstückes ist. Der Verstorbene steht zwischen Klemens und dem Richter. Obgleich der Kopf ein wenig verwischt ist, hat er doch im wesentlichen die ursprüngliche Form bewahrt; er ist sehr ausdrucksvoll und höchstwahrscheinlich ein Porträt: die hohe, breite Stirn, der melancholische Blick, das lange, magere Gesicht, der graue Bart und die grauen Haare, alles deutet auf einen Mann im reiferen Alter, auf einen Aszeten und geistvollen Denker. Die Tonsur, die Stola und Kasel charakterisieren ihn als Priester; der Bart als Philosophen und Mönch. In der linken Hand hält er wie Christus und Klemens ein mit Edelsteinen besetztes Buch und mit der gesenkten offenen rechten macht er dieselbe Gebärde wie Klemens; sie entspricht trefflich den Worten seiner Grabschrift: *Bonum certamen certavi* usw. Wer konnte sich auch mit größerem Rechte als er diese Worte des Apostels aneignen, nach einem Leben voller Mühen, Kämpfe und fortwährender Reisen? Das ist auch der Grund, warum selbst der Erzengel Gabriel für Cyrill Partei nimmt, indem er ihn wie zum Schutz liebevoll an sich drückt. Wir können daher sicher sein, daß der Urteilsspruch, den der Richter eben fällt, ein günstiger ist.

Bei der Erklärung der Malerei haben wir die Gestalt, welche das Gegenstück zum hl. Cyrill bildet, absichtlich außer acht gelassen. Wir sehen da einen tonsurierten, bartlosen

[1] Vgl. darüber meinen Aufsatz *Le pitture della basilica primitiva di S. Clemente* in *Mélanges d'archéol. et d'hist.* 1906 (XXVI) 10 ff (Separat-Abdruck). Der Aufsatz ist etwas erweitert in mährischer Sprache als selbständige Schrift erschienen.

Priester in demütig gebeugter Haltung, der mit einer roten Kasel und einer gelblich-weißen Talartunika bekleidet ist und in den mit einem weißen Tuch verhüllten Händen einen Kelch emporhebt. Es ist ohne Zweifel Method, welcher wenige Monate vor dem Tode seines Bruders die Priesterweihe, natürlich nach römischem Ritus, empfangen hatte, daher auf dem Bilde die Tonsur trägt und bartlos ist. Ohne Bart macht er einen jüngeren Eindruck. Sein längliches aszetisches Gesicht hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem des Bruders, ist jedoch weniger ansprechend.

Es war für den Künstler nicht leicht, einen noch Lebenden in einer vor dem himmlischen Richter sich abspielenden Szene darzustellen. In geschickter Weise machte er sich das uralte Kunstprinzip, örtlich und zeitlich getrennte Personen und Handlungen in einem Bilde zu vereinigen, zunutze und malte Method nicht als eine unmittelbar zu der Gerichtsszene gehörige, sondern nur indirekt daran teilnehmende Persönlichkeit. Er steht denn auch für sich allein da und ist in dem Augenblick vergegenwärtigt, wie er dem verstorbenen Bruder mit der Fürbitte seines Gebetes und vor allem des eucharistischen Opfers, dessen Kelch er darbringt, zu Hilfe kommt. Deshalb erklärt es sich, daß er weder von Andreas noch von Michael in seiner nächsten Umgebung beachtet wird: jener waltet seines Amtes als Fürsprecher; dieser hat in der Rechten den Stab und macht mit der Linken den gewohnten Gestus der *angeli stupentes*.

Wie es nicht anders sein kann, steht die Inschrift in einer schönen Wechselbeziehung zum Bilde; sie erklärt und ergänzt es. Das Wort *peccatori*, das wir in ihr lesen, ist ein Beweis, daß sie den hl. Cyrill selbst zum Verfasser hat. Weder der Bruder noch der erbittertste Gegner, niemand würde in der Grabinschrift Cyrill einen *Sünder* genannt haben; einen Mann, welcher alle Kräfte seines großen Geistes zur Erreichung eines einzigen Ideals verwandte: den slavischen Völkern den Glauben an Christus und mit dem Glauben die Zivilisation zu bringen. Aber er sollte die Früchte seiner Arbeit nicht ernten. Er starb zu früh, wahrscheinlich als Mönch jenes Klosters, in dessen Kirche er begraben wurde. Obgleich von griechischer Nationalität, wünschte er sich, um von den Römern verstanden und der Früchte ihrer Gebete teilhaft zu werden, eine lateinische Grabschrift und diktierte sie selbst. Wie der Apostel Paulus beim Herannahen des Todes in wenigen ausdrucksvollen Worten seinen Lebenslauf zusammenfaßte und sich freute bei dem Gedanken an den von dem *gerechten Richter hinterlegten Kranz*, so tröstete sich auch Cyrill angesichts des Todes mit dem Gedanken an den künftigen Lohn und wählte deshalb für seine Grabinschrift jene Worte des Apostels. Doch er vertraute nicht allein auf seine Werke, sondern stellte sich unter den Schutz zweier Heiligen, von denen einer ein römischer Papst war. Noch mehr: er bekannte sich als Sünder und empfahl sich dem Gebet der Gläubigen; ja der ganze zweite Teil der Grabschrift ist ein Gebet. Der ihn überlebende Bruder ist der erste, welcher den frommen Wunsch erfüllt: während die hll. Klemens und Andreas sich bei dem göttlichen Richter für Cyrill verwenden, bringt er für die Seelenruhe des Bruders das Meßopfer dar.

In der Tat, bei einem Glaubenshelden wie Cyrill könnte man sich kein leuchtenderes Beispiel der Bescheidenheit und Demut wünschen. Wenn er wirklich nach seinem Tode unter den Römern noch Gegner hatte, so verschwanden diese mit der Zeit; und bald waren alle von der Heiligkeit des großen Slavenapostels überzeugt. Das Bild selbst scheint diesen Umschwung der Meinungen zu bestätigen; denn es bietet die merkwürdige Erscheinung, daß der linke Teil der Inschrift, wo der Name Cyrills zweimal wiederholt war, wie auch besonders die Figur Christi und des Heiligen bis zu einer gewissen Höhe sehr beschädigt oder ganz verwischt sind. Vielleicht ist es Zufall; vielleicht hat es auch seinen besondern Grund, und dieser kann nach meiner Meinung nur in der übermäßigen Verehrung des Volkes liegen, das vornehmlich in Italien stets geneigt ist, alles, was es verehrt, zu küssen und mit den Händen zu berühren. Die Beschädigung der genannten Figuren reicht auch wirklich nur so weit, als man das Gemälde bequem mit den Händen erreichen kann.

Aus dem engen Zusammenhang zwischen Inschrift und Bild darf man schließen, daß dieses von jener inspiriert worden ist. Ich sage inspiriert; denn die Komposition des Einzelgerichtes war in Rom seit dem 2. Jahrhundert in Gebrauch. Method, dem die Sorge für die Beisetzung des Bruders oblag, zog sie zur Ausschmückung des Grabes heran und wählte als himmlische Fürsprecher des Verstorbenen dessen Lieblingsheilige. Der grobe Stil der Malerei entspricht der Zeit; er zeigt die Mängel des äußersten Kunstverfalls. Aber unter der rohen Form sind erhabene Gedanken verborgen, die dem unvollkommenen Gemälde einen unschätzbaren Wert verleihen. Wie man auch über diese Dinge urteilen mag, jedenfalls ist es kein geringfügiger Umstand, nach tausendjähriger Vergangenheit jetzt wieder den Inhalt der Inschrift und das Gemälde des ursprünglichen Grabes eines Mannes wie Cyrill zu kennen, dem Millionen und Millionen von Menschen den Glauben an Christus verdanken.

2. Malereien am Grabe des Kardinals Fieschi.

Die Grabdekoration des hl. Cyrill ist die einzige Malerei in Rom, die uns eine mittelalterliche Darstellung des Sondergerichtes vor dem ersten Jahrtausend bewahrt hat. Fast vier Jahrhunderte später ließ Innocenz IV. (1243—1254) über dem Sarkophag seines Neffen, des Kardinals Guglielmo Fieschi, eine ihr ähnliche Malerei in der Grabkirche des hl. Laurentius ausführen. Sie existiert noch, wurde aber bei der Restaurierung der Basilika unter Pius IX. neu aufgefrischt. Zum Glück hielt sich der damit beauftragte Maler nach Möglichkeit an die ursprünglichen Formen. Man kann sich davon überzeugen, wenn man die Photographie des Bildes (Fig. 500) mit einer für Kardinal Fr. Barberini angefertigten Kopie (Fig. 501) vergleicht. Das Fresko hat also durch die Übermalung seinen Wert nicht ganz eingebüßt. Der göttliche Richter sitzt auf einem lehnenlosen Thron und ist eben daran, das Urteil zu fällen. Seine Rechte macht den griechischen Redegestus; die Linke hält das auf dem Knie aufgestützte Buch. Links von ihm kniet der Verstorbene (DNS GVLLIELMVS · PAPAE | NEPOS · DIACONVS) und hat die Hände zum Gebet gefaltet; er wird von dem



Fig. 500. Grabmalerei des Kardinals Fieschi in der Laurentiusbasilika.



Fig. 501. Grabmalerei des Kardinals Fieschi. Barberinische Kopie.

hl. Stephanus (S. STEFANVS) empfohlen, der ihm vertraulich die linke Hand auf die Schulter gelegt hat. Gegenüber ließ sich der Papst (INNOCENTIVS | PAPA · IIII) in der

gleichen Haltung malen; sein Patron ist der Titular der Kirche (S. LAVRENTIVS). Wie auf dem Bilde Cyrills Method für die Seelenruhe seines Bruders das Meßopfer darbringt, so betet Innocenz für seinen Neffen. Zu äußerst stehen noch zwei heilige Soldaten, welche gleichfalls den Gestus des Empfehlens machen: links Hippolyt (S. IPOLITVS), rechts Eustathius (S·EVSTATHIVS). Dieser hat ein Schwert, jener eine Lanze; da beide eine sehr lange Tunika tragen, so wollte sie der Maler durch die Waffen als Soldaten kennzeichnen.

Mit diesem Bilde sind die erhaltenen Darstellungen des Sondergerichtes erschöpft. Der Hauptgrund der Seltenheit mag darin liegen, daß im Mittelalter die Idee des Weltgerichts überwog und die Gemüter beherrschte.

§ 2. Das Weltgericht.

Es wurde auf S. 1021 hervorgehoben, daß in der Malerei der Katakomben das Jüngste Gericht nie zur Darstellung gelangt ist. Zu dem dort angegebenen Grunde fügen wir noch hinzu, daß das Weltgericht infolge der großen Zahl seiner Komponenten sich zur Dekorierung der bescheidenen Gräber in den unterirdischen Galerien und Kammern ebensowenig eignete, wie es anderseits den Künstlern, welche die Riesenflächen der Kirchenwände zu schmücken hatten, ein hochwillkommener Gegenstand sein mußte. Die älteste Darstellung, von der wir Kunde besitzen, war jedoch symbolischer Art. Paulin von Nola hatte sie für die Apsis der von ihm in Fundi erbauten Basilika entworfen und in einem Briefe an seinen Freund Sulpicius Severus so eingehend beschrieben, daß wir sie förmlich vor uns sehen: in der Mitte des Himmels erglänzte das blutrote Kreuz, darüber in rotem Gewölk die Rechte Gott Vaters mit dem Kranz, darunter die Taube des Heiligen Geistes, Strahlen auf das weiße Gotteslamm entsendend, das auf dem Hügel mit den vier Evangelienströmen inmitten der blumigen Auen des Paradieses stand; etwas tiefer saß auf einem felsigen Thron als Richter[1] der Hirt, umgeben von zweimal vier Schafen und ebensovielen Böcken: diese stieß er mit der Linken zurück, jene liebkoste er mit der Rechten[2]. Man sieht aus dieser Beschreibung, wie der hl. Paulin noch ganz in der alten Symbolik lebte; die Person des göttlichen Richters ist die einzige menschliche Gestalt, welche in der Darstellung zu sehen war; das übrige setzte sich aus symbolischen Zeichen zusammen.

[1] „Quasi iudex" entspricht dem italienischen „come" oder „da giudice." Hiernach ist Wickhoff zu berichtigen, der, die Gestalt des Richters beiseite lassend, die Apsismalerei der „Gruppe von Apsidenmosaiken" zuwies, „die durch Zeichen wirkt und welche die persönliche Darstellung des Herrn . . . ausgeschlossen hat." Vgl. seinen Aufsatz *Apsismosaik in der Basilika des hl. Felix zu Nola* in *Röm. Quartalschr.* 1889 172 f.

[2] Paulin Nol., *Ep.* 32, 17: Migne, *PL* 61, 339, ed. Hartel 29—30, S. 286:

Sanctorum labor et merces sibi rite cohaerent,
Ardua crux pretiumque crucis sublime, corona
Ipse Deus, nobis princeps crucis atque coronae,
Inter floriferi coeleste nemus paradisi,
Sub cruce sanguinea niveo stat Christus in agno
Agnus ut innocua iniusto datus hostia leto;
Alite quem placida sanctus perfundit hiantem
Spiritus et rutila Genitor de nube coronat.
Et quia praecelsa quasi iudex rupe superstat,
Bis geminae pecudis discors aquis genus haedi
Circumstat solium; laevos avertitur haedos
Pastor et emeritos dextra complectitur agnos.

Eine Wiederherstellung der Gruppe des Richters zwischen den Böcken und Schafen brachte Cornelius in Piepers Aufsatz *Christus der Weltrichter* im *Evangelischen Kalender* für 1853, 17–29

Die auf den Evangelisten Matthäus (25, 32) zurückgehende Scheidung der Schafe und Böcke allein sehen wir auf dem bekannten Sarkophagdeckel[1], der aus der Zeit Paulins sein dürfte. Christus, mit kurzem Haupt- und Barthaar und in der klassischen Tracht, sitzt auf einem niedrigen Felsstück. Das Gesicht nach der rechten Seite gewendet, umfaßt er mit der rechten Hand den Kopf des ersten von acht Schafen, welche sich zutraulich ihm nähern; die linke erhebt er abwehrend gegen fünf Ziegenböcke, von denen der erste, durch die drohende Gebärde stutzig gemacht, den Kopf zurücklegt und die übrigen zum Stillstand bringt. Den Raum zwischen dem Leitbock und dem Richter benutzte der Künstler, um dort das Rollenbündel der heiligen Schriften unterzubringen. Olivenbäume und Eichen verleihen dieser frischen Szene einen anmutigen Hintergrund.

Die Darstellung befindet sich, wie gesagt, auf einem Sarkophage, also einem Einzelgrabe. Sie ist bis jetzt ein Unikum geblieben. Erst ein volles Jahrhundert später begegnen wir ihr in Ravenna zum zweiten und letzten Mal: auf den Mosaiken, mit denen Theoderich seine dem hl. Martin geweihte Basilika schmückte[2]. Die Komposition gehört zu einem Zyklus von sechsundzwanzig christologischen Darstellungen. Mit der eben besprochenen Skulptur verglichen, ist sie ungemein nüchtern. Christus sitzt auch hier auf einer felsigen Erhöhung; er hat die Linke unter dem Palliumzipfel verborgen und die Rechte einladend zu drei Schafen ausgestreckt, welche ebenso teilnahmslos dastehen wie gegenüber die drei Ziegenböcke, die sich von den Schafen nur durch den Bart und eine andere Färbung unterscheiden. Der Richter ist, wie in den meisten Szenen dieser Basilika, jugendlich bartlos; seinen silbernen Nimbus teilt bereits das Gemmenkreuz. Die beiden Engel, welche in der üblichen Haltung dastehen, kehren auf keiner von den übrigen Darstellungen wieder. Der Künstler hat sie hier hinzugefügt, um dem biblischen Bericht gerecht zu werden; denn nach diesem „wird der Menschensohn" zu Gericht „kommen in seiner Herrlichkeit und alle Engel mit ihm"[3]. Der Symmetrie zuliebe wählte er zwei; mehr konnte er in diesem kleinen Felde bei dem angewendeten Maßstab der Figuren nicht gut unterbringen. Den zur Rechten Christi malte er als den Engel des Lichtes ganz in Rot; bei dem andern wählte er Graublau, um auf die Finsternis, den Ort der Verdammten, hinzuweisen. Daß er dadurch dem Richter einen etwas sonderbaren Begleitengel gab, scheint ihn nicht weiter gestört zu haben.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß es in Rom noch andere symbolische Bilder des Weltgerichtes gegeben hat[4], die nicht auf uns gekommen sind; zahlreich dürften sie aber nicht gewesen sein. Dafür bürgt die realere Auffassung von den göttlichen Heilslehren, die besonders seit dem Falle Roms und dem damit zusammenhangenden Verlassen der Katakomben sich neben der symbolischen immer mehr geltend machte. Man glaubte, daß das

[1] Roller, *Catacombes de Rome* I, Taf. XLIII; Garrucci, *Storia* V, Taf. 304, 3. Original in der Sammlung Stroganoff. Vgl. Didron, *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu* 311.

[2] Taf. 99, 2. Vgl. Garrucci, *Storia* IV, Taf. 248, 4.

[3] *Mt* 25, 31. Siehe unten S. 1030 und 1039.

[4] Über die Darstellungen der klugen und törichten Jungfrauen, die man nach dem Vorgange mancher Kirchenväter, namentlich des hl. Ephräm des Syrers, häufig in das Kapitel von den Gerichtsbildern hineinzieht, siehe oben S. 834 f und meine *Katakombenmalereien* 427 ff.

Weltende bevorstand. „Nahe ist der große Tag; nahe der Herr", sagt schon der hl. Paulin[1]. Da hieß es, „vom Schlafe aufzuwachen und bei dem Klopfen des Herrn bereit zu sein"[2]. Konnte man sich nun ein wirksameres Zuchtmittel denken als die wirkliche Darstellung des Weltgerichtes, mit den furchtbaren Qualen der Hölle auf der einen und dem lieblichen Lohn des Paradieses auf der andern Seite?

Die früheste schriftliche Kunde von Darstellungen des Jüngsten Gerichtes verdanken wir dem englischen Abt Benedikt von Wearmouth, von dessen Romreisen schon oben die Rede war. Die für den bildnerischen Schmuck bestimmten Vorlagen, welche er von der vierten, unter Papst Agatho (678—681) ausgeführten Reise mitgebracht, reichten für seine ganze Kirche aus. Da waren, wie sein Biograph schreibt[3], „Malereien der seligsten Mutter Gottes und Jungfrau Maria mit den zwölf Aposteln für die Ikonostase und die Apsis der Kirche", ferner solche mit „Darstellungen aus der *evangelischen Geschichte* für die südliche und aus der *Geheimen Offenbarung* des seligen Johannes für die nördliche Wand, damit die Eintretenden alle, auch die des Lesens unkundigen, überall, wohin sie den Blick wenden würden, das liebenswürdige Antlitz Christi und seiner Heiligen schauen könnten, sei es im Bilde des gnadenvoll Menschgewordenen, sei es in dem des Letzten Gerichtes, um bei dem Anblick desselben innerlich Einkehr zu halten und strenger mit sich selbst ins Gericht zu gehen". Diese bis jetzt nicht genügend beachtete Nachricht ist für die Gerichtsdarstellungen von der größten Wichtigkeit; sie zeigt, daß dieselben in Rom schon in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts so vollständig ausgebildet waren, daß sie auf den Beschauer die heilsamsten Wirkungen auszuüben vermochten. Die Zeit der symbolischen Zeichen war also für diesen Gegenstand vorbei. Die Visionen der *Geheimen Offenbarung* mit ihren lockenden Bildern des Paradieses und den Schrecken der Hölle[4] hatten sie abgelöst und nahmen in der Komposition einen breiten Raum ein. Benedikt sagt uns auch, daß die Nordwand der Kirche für sie bestimmt war. Hierzu paßt die Tatsache, daß das einzige Gemälde des Weltgerichtes, das uns aus dem frühen Mittelalter erhalten ist, sich ebenfalls auf einer Nordwand befindet. Dieses Zusammentreffen dürfte indes zufällig sein; denn der gewöhnliche Platz für die Darstellung war die Eingangswand, die nach Westen schaute, wohin die mittelalterliche Symbolik den Abend aller Zeitlichkeit verlegte.

Wie bemerkt, muß das Bild des Weltgerichtes, das der Abt Benedikt von Rom nach England mitnahm, eine stark apokalyptische Färbung gehabt haben, da er es mit dem

[1] *Poem.* 27, 627: Migne, *PL* 61, 662: „ . . . instat summa dies: prope iam Dominus" etc. [2] A. a. O.

[3] Beda Ven., *Vitae ss. abbatum:* Migne, *PL* 74, 718: „. . . imaginem videlicet beatae Dei Genetricis semper virginis Mariae simul et duodecim apostolorum, quibus mediam et eiusdem ecclesiae testudinem, ducto a pariete ad parietem tabulato, praecingeret; imagines evangelicae historiae, quibus australem ecclesiae parietem decoraret; imagines visionum apocalypsis beati Ioannis quibus septentrionalem aeque parietem ornaret; quatenus intrantes ecclesiam omnes etiam litterarum ignari . . . vel semper amabilem Christi sanctorumque eius . . . contemplarentur adspectum; vel dominicae incarnationis gratiam vigilantiore mente recolerent, vel extremi discrimen examinis quasi coram oculis habentes, districtius se ipsi examinare meminissent".

[4] Später faßt Durandus (*Ration. div. offic.* 1, 3, n. 21) den Zweck der Gerichtsdarstellungen in folgende Worte: „Paradisus depingitur, ut aspicientes ad delectationem praemiorum alliciat, Infernus, ut ex formidine poenae a vitiis deterreat."

Ausdruck „imagines visionum apocalypsis beati Ioannis" bezeichnen konnte. Daß wir es sodann von den eigentlichen Bildern aus der *Offenbarung* zu trennen und eine wirkliche Darstellung des Weltgerichtes anzunehmen haben, verlangt der Ausdruck „extremi discrimen examinis", der nicht klarer und bestimmter sein könnte, obwohl er nur einen Teil des großen Dramas, allerdings den charakteristischesten, berücksichtigt[1].

Die hauptsächlichsten Andeutungen über die Katastrophe des Jüngsten Tages gibt uns die *Offenbarung* im 20. Kapitel: „Und ich sah", erzählt der heilige Seher, „einen großen weißen Thron und den, der darauf saß; vor seinem Angesichte floh die Erde und der Himmel, und für sie ward keine Stätte erfunden. Und ich sah die Toten, groß und klein, stehen vor dem Throne. Und die Bücher wurden aufgetan; und ein anderes Buch ward aufgetan, welches ist des Lebens; und die Toten wurden gerichtet aus dem, was geschrieben war in den Büchern, nach ihren Werken. Und das Meer gab die Toten, die darinnen waren; und der Tod und die Hölle gaben die Toten, die darinnen waren; und sie wurden gerichtet, ein jeglicher nach seinen Werken. Und der Tod und die Hölle wurden geworfen in den Feuerpfuhl. Das ist der zweite Tod. Und wer nicht erfunden ward eingeschrieben in dem Buche des Lebens, der ward in den Feuerpfuhl geworfen." Weiter oben ist die Rede von dem „Feuer", das „von Gott aus dem Himmel fiel", und von dem „Teufel, der . . . geworfen ward in den Feuer- und Schwefelpfuhl, wo auch die Bestie und der falsche Prophet „gequält werden Tag und Nacht in alle Ewigkeit"[2]. Diese Angaben betreffen die grausige Seite des Gerichtes, das Los der Unseligen. Die tröstliche Seite, das Los der Erwählten, die „im Lebensbuche des Lammes eingeschrieben sind", schildert der Seher in den beiden Schlußkapiteln: da spricht er von der „himmlischen Stadt", dem „Baum des Lebens" mit seinen unvergänglichen Früchten, und von dem „Strom lebendigen Wassers, der vom Throne Gottes und des Lammes hervorkam", in offenbarem Gegensatz zu dem Feuerstrom der Verfluchten[3].

Obgleich einige dieser Details sich zur künstlerischen Veranschaulichung wenig oder gar nicht eigneten, so reichten doch die darstellbaren völlig aus zur Schaffung von Bildern. Aber nur für den auf das gefällte Urteil folgenden Teil; für diesen waren Winke wie der des Richtens „nach den Werken" äußerst wertvoll, weil sie den Künstlern reichen Stoff zur Darstellung von Höllenqualen und zur Anordnung derselben lieferten. Für den ersten Teil des Gerichtes schöpften die Künstler aus dem Evangelium des hl. Matthäus. Die Hauptstelle, an welche schon die Künstler der symbolischen Darstellungen des Gerichtes angeknüpft haben, findet sich im 25. Kapitel (31 ff). Der Evangelist erzählt: „Wenn aber der Menschensohn kommen wird in seiner Herrlichkeit und alle Engel mit ihm, dann wird er sitzen auf dem Throne seiner Herrlichkeit und werden vor ihm alle Völker versammelt werden. Und

[1] Für den von Abt Benedikt gewählten Ausdruck gilt demnach das Axiom: „Ex potiori fit denominatio".

[2] „Sed hoc iam ad iudicium novissimum pertinet", sagt der hl. Augustin von dieser Stelle (*Civ. Dei* 20, 8, 1: Migne, *PL* 41, 670).

[3] Von dem Feuerstrom spricht nicht bloß der bald zu erwähnende syrische Kirchenvater Ephräm, sondern auch Beda (*Hymn. de die iudicii:* Migne, *PL* 94, 636 A), ohne jedoch anzugeben, daß er unter dem Throne hervorbrach: „Fluvius ignivomus miseros torquebit amare."

er wird sie voneinander scheiden, gleichwie ein Hirt die Schafe von den Böcken scheidet; und wird die Schafe zu seiner Rechten stellen und die Böcke zu seiner Linken. Alsdann wird der König zu denen, die zu seiner Rechten sein werden, sagen: Kommet her, Gesegnete meines Vaters, besitzet das Reich, das euch bereitet ist von Anbeginn der Welt. Dann wird er zu denen auf der Linken sprechen: Weichet von mir, ihr Verfluchten, in das ewige Feuer, das bereitet ist dem Teufel und seinen Engeln."

Schreckliche Zeichen und Dinge werden dem großen Drama vorausgehen: „Sogleich aber", sagt der Evangelist, „wird die Sonne verfinstert werden, und der Mond seinen Schein nicht mehr geben und die Sterne werden vom Himmel fallen. . . . Und dann wird das Zeichen des Menschensohnes am Himmel erscheinen; und dann werden alle Geschlechter der Erde wehklagen, und sie werden den Menschensohn kommen sehen in den Wolken des Himmels mit großer Kraft und Herrlichkeit. Und er wird seine Engel mit der Posaune senden, mit großem Schalle, und sie werden seine Auserwählten von den vier Winden von einem Ende des Himmels bis zum andern zusammenbringen."[1] Von ganz ungewohnten Naturerscheinungen spricht auch der Seher von Patmos[2]: „. . . und siehe, es ward ein großes Erdbeben, die Sonne ward schwarz wie ein härener Sack, und der ganze Mond wie Blut; und die Sterne fielen vom Himmel auf die Erde, wie der Feigenbaum seine unzeitigen Feigen abwirft, wenn er vom Sturmwind bewegt wird. Und der Himmel wich zurück, wie ein Buch, das man zusammenrollt." Fügen wir zu diesen Stellen noch die den Aposteln gegebene Verheißung hinzu, daß sie „auf zwölf Thronen sitzen und die zwölf Stämme Israels richten" werden[3], so haben wir so ziemlich alle biblischen Hauptelemente, die dem Gesamtumriß des Jüngsten Gerichtes zu Grunde liegen[4].

Alle diese Texte hat schon der hl. Ephräm der Syrer († 378) zusammengestellt und in seinen Predigten für die Beschreibung des Weltgerichtes verwendet[5]. Er hat außerdem auch diejenigen, welche das Alte Testament bietet, herausgesucht und sie mit den Parabeln von den zehn Jungfrauen[6] sowie dem armen Lazarus und dem reichen Prasser[7] herangezogen, um sein Thema allseitig zu beleuchten. Am ausführlichsten ist seine Schilderung des Weltdramas in der *Rede über das Letzte Gericht*[8]. Er erwähnt darin den „furchtbaren Thron"

[1] *Mt* 24, 29 ff. Schon Justinus M. (*Apol.* I 52 f: Migne, *PG* 6, 405) beruft sich auf diese Stelle, wo er von dem allgemeinen Gericht, der *Κρίσις τοῦ παντὸς ἀνθρωπείου γένους*, spricht. Er zieht dort noch andere, mehr oder minder versteckte Texte herbei und wirkte dadurch befruchtend auf die kommenden Geschlechter.

[2] *Off* 6, 12 f. [3] *Mt* 19, 28.

[4] Einige Details, die nicht regelmäßig vorkommen, beruhen auf Texten, welche wir gelegentlich anführen werden.

[5] Georg Voß (*Das Jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters* 64—71) gebührt das Verdienst, auf diese Stellen des syrischen Kirchenvaters zuerst hingewiesen zu haben.

[6] Die Verbindung dieser Parabel mit dem Weltgericht zeigt auch Alkuins Titulus (ed. J. v. Schlosser 312, n. 900) der Klosterkirche von Gorze, welche Bischof Chrodegang von Metz am 11. Juli 765 einweihte: HAC SEDET ARCE DEVS IVDEX GENITORIS IMAGO | HIC SERAPHIM FVLGENT DOMINI SVB AMORE CALIENTES | HOC INTER CHERVBIM VOLITANT ARCANA TONANTIS | HIC PARITER FVLGENT SAPIENTES QVINQVE PVELLAE | AETERNA IN MANIBVS PORTANTES LVCE LVCERNAS.

[7] Für die Verbindung der Lazarus-Parabel mit dem Weltgericht kommt namentlich das Walroß-Kruzifix der Gunhilde im Museum zu Kopenhagen in Betracht (bei Westwood, *A descriptive Catalogue of the Fictile Ivories in the South Kensington Museum* Taf. XIV, S. 152 f).

[8] Ed. Zingerle I 154—178. Vgl. auch die *Betrachtung über die Gottesfurcht und den Jüngsten Tag* a. a. O. II 275—287.

mit dem davon ausgehenden „Feuerstrom", das „Zeichen des Kreuzes", das er das „heilige Zepter des großen Königs" nennt; er beschreibt das Kommen des von den Engelscharen umgebenen Richters, das Richten nach den in besondern Büchern verzeichneten Werken, die Trennung der Seligen und Verdammten, die Aufnahme jener in den Wonneort und die Verstoßung dieser in den Ort der Qualen. In andern Reden wird das Bild vervollständigt. Da schildert er, „wie auf den Schall der Posaune die Gräber sich auftun und in einem Augenblick alle Toten seit Adam bis auf jene Stunde zugleich aufstehen", wie „Himmel und Erde sich auflösen und die ganze Welt in Trümmer zusammensinkt", wie „der König von seinem Ort herabsteigt, um über die Erde Gericht zu halten", wie „mit großer Furcht und Zittern ihn seine Legionen begleiten" und „wie seine gewaltigen Heere kommen, um Zeugen des schrecklichen Gerichtes zu sein". Seine Schilderungen gehen so ins einzelne, daß er z. B. bei der Auferweckung der Toten auch die von den wilden Tieren, Vögeln und Fischen Gefressenen nicht vergißt[1]. Ja sogar die Aufstellung der Gerichteten nach der Rangordnung ist bei ihm schon vorgezeichnet.

Der hl. Ephräm hat also in seinen Schriften alles vereinigt, was zur Entwerfung eines Weltgerichtsbildes notwendig war oder dienlich sein konnte. Trotzdem übte er auf die Bildung und Ausgestaltung der Komposition, zumal in der römischen Kunst, keinen Einfluß aus[2]. Zur Bestätigung des Gesagten genügt es, darauf hinzuweisen, daß der Heilige zwei wichtige Faktoren eines auf Vollständigkeit Anspruch erhebenden Gerichtsbildes: die am Gericht als Beisitzer teilnehmenden Apostel und die beiden Fürbitter Maria und Johannes den Täufer, nicht erwähnt, letztere an einer Stelle sogar direkt ausschließt. Denn nach der Anführung der „feurigen Geisterheere", welche für die zu Richtenden „nicht zu flehen wagen", sagt er: „Die Heiligen bitten auch nicht um Gnade; denn der Rauch seines Zornes steigt empor, und sie schaudern vor Furcht, mit den Sündern zu verbrennen. Wann der König dasteht, um über seinen Feind Gericht zu halten, so trifft sein Grimm mit den Bösen auch jene, die ihn um Barmherzigkeit für sie anflehen."[3] Die orientalischen Künstler nahmen aus jener Schilderung des Heiligen erst später einige Bestandteile auf, welche dann mit großer Regelmäßigkeit wiederholt wurden. Wie wir sehen werden, hat sich einer davon, offenbar unter orientalischem Einfluß, auch auf ein römisches Wandgemälde aus der Mitte des 13. Jahrhunderts verirrt.

1. Fresko in San Clemente.

Die älteste erhaltene Darstellung der Weltkatastrophe war in der ursprünglichen Basilika des hl. Klemens auf der Nordwand gemalt. Das wenige, was davon noch übrig ist, gebe ich auf der Doppeltafel 211—212. Links sieht man spärliche Reste der himmlischen Stadt,

[1] Sehr ausführlich ist dieser Teil besonders im *Hortus deliciarum* (ed. Straub und Keller Taf. LXVIII) behandelt. Die Überschrift dazu lautet: *Corpora et membra hominum a bestiis et volucribus et piscibus olim devorata nutu dei representantur* etc., *Die Körper und Gliedmaßen der Menschen, die einst von wilden Tieren und Vögeln und Fischen gefressen wurden, werden auf den Wink Gottes vorgeführt* usw.

[2] Ganz frei von diesem Einfluß ist auch die griechische Komposition des Weltgerichtes in dem *Kosmas Indicopleustes* (bei Garrucci, *Storia* III, Taf. 153, 2).

[3] Ed. Zingerle II 283.

oder vielmehr einer aus Gold und Edelsteinen gebauten und von kristallenen Türmen flankierten Mauer, hinter welcher eine dichtgedrängte Menschenmenge auf blumigem Anger steht, offenbar die Seligen. In bunter Reihe, weibliche Figuren neben männlichen, bärtige neben bartlosen und alte neben jungen, wenden sie sich alle nach der Mitte zu und blicken ausdruckslos vor sich hin; alle tragen Festgewänder, von denen einige reichen Schmuck aufweisen. Keine einzige von den weiblichen Gestalten ist verschleiert; dafür haben zwei Mönche die Kapuze über den Kopf gezogen. Allem Anscheine nach dürfte der Maler in den Seligen nur wenige bestimmte Persönlichkeiten vorgeführt haben; denn unter den ganz erhaltenen Gestalten ist auch nicht eine, der man einen Namen geben könnte. Nur der Unterteil des nackten Beines in der Mitte dürfte kaum von jemand anderem als von dem reumütigen Schächer Dismas sein, an den der Heiland am Kreuze die beseligenden Worte richtete: „. . . heute wirst du mit mir im Paradiese sein“[1]. Dieses glückliche Los machte aus dem „bonus latro“ in der Monumentalkunst eine wichtige Persönlichkeit; er figurierte bereits in dem konstantinischen Zyklus, welcher die Hochwände der lateranensischen Basilika schmückte. Auf den wenigen Darstellungen des Weltgerichtes, auf denen er erscheint, trägt er sein Kreuz und ist nur mit dem breiten Lendengurt bekleidet. Eine Gestalt in diesem Aufzug mußte sich in der festlichen Versammlung der Erwählten etwas sonderbar ausnehmen; trotzdem hat ihr der Maler den bevorzugten Platz in der Mitte gegeben. Dismas schritt nach rechts aus; er wird vielleicht von der Figur daneben, die am ehesten ein Engel gewesen sein dürfte, eingeführt oder jemandem vorgestellt worden sein. Dieser Vorgang scheint die Aufmerksamkeit der Seligen auf sich gelenkt zu haben.

In der linken Ecke erhebt sich ein schlanker Turm, dem auf der andern Seite ursprünglich ein ähnlicher entsprochen haben wird. Dort brachte der Maler nachträglich eine Änderung an, durch welche der Turm und wahrscheinlich auch die Köpfe der äußersten Seligen verdeckt wurden: er überstrich diesen Teil mit neuem Stuck und malte darauf, von oben nach unten betrachtet, eine Wage, eine Elle, einen Scheffel und einen Maßkrug (für Öl oder Wein). Die beigesetzten Inschriften bezeugen, daß er in schlicht symbolischer Weise den Grund angeben wollte, warum die Schar daneben das Paradies erworben hat: AVGET|STATERAm IVSTVS und MODIVM|IVSTVM. Mit andern Worten: wer beim *Wägen* eher etwas zugibt, als wegnimmt, und stets *den vollen Scheffel* zumißt, der wird selbst einst, „auf der Wage gewogen“, nicht „zu leicht erfunden werden“[2], sondern sogar Übergewicht haben, *augebit stateram*. Eine Variante zu unserem: „Üb immer Treu und Redlichkeit bis an dein kühles Grab . . .“ Diese Mahnung, zugleich mit dem Hinweis auf den übergroßen Lohn, sollte der Beschauer des Freskos mit auf den Weg nehmen.

Unterhalb der Stadtmauern haben sich in der rechten Ecke etwas Rasen und einige Gewandfalten von menschlichen Figuren erhalten. Hier war zweifelsohne der Zug der Seligen, der sich zu der himmlischen Stadt hin bewegte, dargestellt, wie wir aus einigen vollständigen

[1] *Lk* 23, 43. [2] *Dn* 5, 27.

Bildern des Gerichtes schließen dürfen. An der Pforte stand wohl ein Engel mit dem Apostelfürsten, den der Herr zum Torwart des Himmels bestellt hat[1]. Dagegen scheint es mir sehr zweifelhaft zu sein, ob auch schon Abraham mit den winzigen Seelchen im Schoß[2] dort zu sehen war. Derartige Allegorien wie auch die Personifikationen der Erde und des Meeres, welche die Toten von sich geben, hat sicher nicht ein Künstler, sondern der Buchgelehrte für die Komposition herangezogen und verwertet. Daher dürften sie etwas späteren und, wie man allgemein glaubt, orientalischen Ursprungs sein.

Rechts von der himmlischen Stadt, durch eine Nische von ihr getrennt, breitet sich die Darstellung der Hölle aus. Auch hier fehlen ganze Teile mitsamt dem Stuck, und das Erhaltene wurde bei den modernen Maurerarbeiten so verwischt, daß man in der Mitte nichts mehr erkennen kann. An dem anscheinend mit grünen Vorhängen versehenen Eingang steht als Höllenpförtner ein Engel, wohl derselbe, den der Seher von Patmos „vom Himmel niederfahren" sah und „der den Schlüssel des Abgrundes", d. h. der Hölle, „und eine große Kette in seiner Hand hatte", um damit den „Teufel und Satan" für tausend Jahre zu fesseln[3]. Er wendet den Verdammten den Rücken zu; Hände und Oberkörper sind zerstört. Vielleicht zeigte er auf die Meßgeräte und die Wage, die auch hier abgebildet waren. Nur der Maßkrug und der Scheffel sind noch vorhanden. Die begleitenden Inschriften werden natürlich im gegenteiligen Sinne von den himmlischen abgefaßt gewesen sein, also: MINVIT | STATERAm INIQVVS und MODIVM | INIQVVM. Der Anblick des Höllenpfuhls mit seinen unsäglichen Qualen und Martern sollte den Beschauer vor jeder Unehrlichkeit und Unredlichkeit im Verkehr mit dem Nächsten abhalten, sonst hatte er im Jenseits die gleiche Strafe zu gewärtigen.

Soviel man bei dem Zustand des Bildes der Hölle urteilen kann, waren die Unseligen bereits in besondere Kategorien, ihren „Werken" gemäß, abgeteilt und einige von ihnen durch beigeschriebene Namen gekennzeichnet. In der Gruppe hinter dem Engel liest man ANnas und KAlphas, also die Namen zweier von den Sündern, die den Tod des Herrn auf dem Gewissen haben; dort wird wahrscheinlich auch Judas der Verräter wie auf dem Fresko in S. Angelo in Formis, und vor allem Herodes untergebracht gewesen sein, dessen Namen noch Ugonio auf einem jetzt zerstörten Gemälde in S. Costanza lesen konnte[4]. Rechts von der großen Lücke steht eine Gruppe von Personen, von der die beiden vordersten, darunter ein Mönch mit aufgezogener Kapuze, ihre Hände in ein mit Feuer gefülltes Becken halten. Das sind also solche, die sich mit den Händen, vielleicht durch Aneignung fremden Gutes, versündigt haben. Nebenan schreitet in gewaltigen Sätzen ein baumlanger Teufel auf eine Gruppe von drei nackten weiblichen Gestalten zu, welche mit gebundenen Händen dastehen und wohl die Wollüstigen versinnbilden sollen; eine jetzt stark verblaßte Schlange bäumt sich zu der im Vordergrunde stehenden empor. Auf diese hat es auch jener Teufel abgesehen; denn mit der Linken ergreift er sie beim Schopf und mit der Rechten holt er zum Schlage aus. Er ist die einzige fast ganz erhaltene Satansgestalt, hat Krallenfüße und einen Hundskopf

[1] *Mt* 16, 19. [2] *Lk* 16, 22. [3] *Off* 20, 1. [4] Siehe oben S. 314.

mit zwei geraden Hörnern. Von einem zweiten Unhold, der über den nackten Frauen hinschritt, sind noch die langen Beine zu sehen. An den übrigen Gruppen lassen sich bloß die Köpfe, bei einigen sogar nur die Umrisse der Köpfe der Verdammten unterscheiden; einige haben Mund und Augen verdreht, die meisten sind ausdruckslos.

Die obere Hälfte des Gerichtsbildes ist über der Hölle mit dem Stuck vollständig zerstört, über der himmlischen Stadt haben sich die Trittbretter von drei Thronen, die beiden Füße des letzten und der rechte Fuß des vorletzten Apostels erhalten. Die Sandalen beweisen, daß die zwölf Beisitzer die gewohnte klassische Gewandung trugen. Zwischen ihnen thronte der göttliche Richter, in dem ovalen Nimbus auf dem Regenbogen sitzend und von Engeln umgeben. Dort haben wir uns auch die beiden großen Fürbitter, so wie sie auf den bald zu behandelnden Fresken (Taff. 268 279 ff) dargestellt sind, zu denken: Maria zur Rechten, Johannes zur Linken des Richters; Raum war genügend dafür vorhanden[1]. Alle diese Figuren sind zerstört. Das Erhaltene setzt rechts von der eben behandelten Partie etwas tiefer ein. Man sieht fast die Hälfte eines Kreuzes in einem schmalen Querfelde und darunter die Nachahmung von bunter Marmorinkrustation, dem sogenannten opus alexandrinum, das dem Kreuz als Basis dient. Das „Zeichen des Menschensohnes" erwähnt der Evangelist Matthäus als einen Hauptvorboten des Gerichtes; es fehlt deshalb auch auf keiner vollständigen oder vollständig erhaltenen Darstellung desselben.

Wie bemerkt, trennt eine Nische den Himmel von der Hölle. Man weiß, daß diese als Altar zur Darbringung des heiligen Meßopfers diente; die Mensa besitzt noch heute ihre alte, schöne Bekleidung mit bunten Marmorplatten. Auch von ihrem bildnerischen Schmuck bestehen ansehnliche Reste, stellenweise in der ursprünglichen Farbenfrische (Taf. 213, 1 und 4). Die Hinterwand füllte die thronende Himmelskönigin mit dem göttlichen Kind auf dem Schoß. In dem Bogenscheitel erscheint, auf gestirntem Firmament, das Brustbild des jugendlichen Christus; etwas tiefer links die Büste einer Märtyrin, deren Name zerstört ist[2], rechts diejenige der hl. Euphemia (SCA EVFemia); beide tragen eine Perlenkrone auf dem Haupt, waren also reich geschmückt. Die Darstellung unterhalb der beiden Heiligen, eine Opferung Isaaks, ist am meisten beschädigt. Sie war auf zwei Felder verteilt. Links stand Abraham in der von den Katakombenmalereien bekannten Haltung: mit der Rechten zückte er das Schwert und mit der Linken erfaßte er die Haare seines Sohnes, der bis auf ein winziges Stück der rechten Schulter zerstört ist. In dem Felde gegenüber war Isaak noch einmal wiederholt, hier neben dem Engel, der den Todesstreich von ihm abgewehrt hat; von Isaak ist noch der Kopf, von dem Engel ein Flügel mit einem Rest der Gewandung zu sehen. Die roten Farbspuren links stammen von dem Feuerbecken, das die Form eines Kelches hatte und bei der Auffindung der Malerei ziemlich gut erhalten war.

[1] Der Raum zwischen den beiderseitigen Apostelgruppen war fast ebenso groß wie der, den jederseits die Throne der Apostel eingenommen haben (Verhältnis $12\frac{1}{2}$ zu $14\frac{1}{2}$).

[2] Wenn man vergleicht (S. 335), was für seltene Heilige damals in S. Silvestro abgebildet wurden, so ist der zerstörte Name nicht mit einiger Wahrscheinlichkeit zu erraten.

Die Wahl des Opfers Abrahams zur Ausschmückung der Altarnische wurde durch die symbolische Bedeutung desselben veranlaßt; denn es galt bekanntlich als Vorbild des blutigen Opfers Christi am Kreuz und deshalb auch des unblutigen in der Messe. „In figuris praesignatur, cum Isaac immolatur . . .", sagt noch der hl. Thomas in der *Sequenz* auf das Altarssakrament[1]. Gewiß ein erhabener Gedanke, in der Darstellung des Weltgerichtes den Altar so in den Vordergrund zu rücken, daß derselbe als Grenzscheide zwischen Himmel und Hölle erscheint. Diesem Gedanken hat namentlich der syrische Kirchenvater Ephräm wiederholt Ausdruck verliehen. In der *elften Ermahnung* betet er: „Laß mich nicht der Hölle zum Raube, o Herr, der so reich ist an Erbarmung! Du hast mir ja deinen Leib zur Speise und dein lebendiges Blut zum Tranke gegeben. Durch deinen Leib möge ich versöhnt und durch dein Blut mögen meine Schulden erlassen werden; dann will ich mich erheben und dir danken zwischen den Scharen deiner Heiligen", d. i. jener, die einen günstigen Urteilsspruch erlangt haben. „Das Feuermeer", so fleht er an einer andern Stelle, „jaget mir Angst und Schrecken ein, und ich zittere wegen der Missetaten, die ich verübte. O laß mir, Sohn der Lebendigen, dein Kreuz zur Brücke darüber dienen, und vor deinem Leibe und Blute weiche die Hölle beschämt zurück, und durch deine Barmherzigkeit möge ich gerettet werden." An einer dritten Stelle ruft er: „Herr, das Feuer drohet meinen Gliedern; es ist aber auch dein versöhnendes Blut, mein Erlöser, in mir verborgen. Die Hölle erwartet mich schon, um mich zu quälen; es ist aber dein heilbringender Leib mit mir vereinigt. Das Gewand des Heiligen Geistes, womit ich angetan bin[2], beschützt mich vor den Flammen. Wann der Feuerstrom schon zur Rache entgegenrauscht, erlösche das Feuer an mir, sobald der Geruch deines Leibes und Blutes ihm entgegenduftet."[3] Diese Gebete, in denen sich der Heilige bei dem Gedanken an die Höllenqualen auf die in dem eucharistischen Opfer empfangene Kommunion beruft, ließen sich noch vermehren[4]; die angeführten genügen jedoch, um die Bedeutung des Altars für die Gerichtsdarstellungen zu beleuchten. Da es in der Regel unmöglich war, den materiellen Altar wie in S. Clemente in eine so innige Verbindung mit dem Gerichtsbild zu bringen, so hat man sich öfters begnügt, den gemalten Altar in die Darstellung aufzunehmen. Beispiele davon werden uns weiter unten begegnen.

Das Fresko war damit abgeschlossen; es setzte sich über der Reihe der Richtenden aus dem einfachen Grunde nicht weiter fort, weil dort die Wand aufhörte. An sich wäre eine dritte Zone nicht unmöglich gewesen. Es fehlen beispielsweise die Posaunenengel, welche die Toten aus ihren Gräbern rufen; es fehlt auch die Auferstehung der Toten selbst. Aber die Künstler waren durch keinen Kanon verpflichtet, in eine Komposition alle Elemente aufzunehmen. Sie haben sich darin stets ihre volle Freiheit gewahrt und nach Belieben weniger wichtige Details ausgeschaltet; es genügte ja, daß die wesentlichsten

[1] Die älteren Beweise in meinen *Katakombenmalereien* 350.
[2] Anspielung auf die Taufe.
[3] Ed. Zingerle II 81f 85 118.
[4] Vgl. a. a. O. 145 155 157 159 163 287.

Momente dargestellt waren. Immerhin ist es schade, daß das Fresko in einem so traurigen Zustand auf uns gekommen ist; denn es gehört zu den Malereien, welche kurz nach dem furchtbaren Erdbeben vom Jahre 847, unter dem Pontifikat Leos IV. (847—855), ausgeführt wurden, übertrifft also an Alter gut um zwei Jahrhunderte das Jüngste Gericht von S. Angelo in Formis, mit dem man die Reihe der Gerichtsbilder gewöhnlich zu eröffnen pflegt. Und doch ist das Kompositionsschema in der Hauptsache vollständig ausgebildet: es zeigt die horizontale Anordnung der Teile in Zonen, hat einen reichbevölkerten Himmel und eine reichbevölkerte Hölle, und zwar eine Hölle, in der schon deutliche Ansätze zur Klassifizierung der Qualen nach der Art der Verbrechen vorhanden sind.

Die Komposition, wie sie sich uns in S. Clemente darbietet, wurde natürlich nicht zu Leos IV. Zeit geschaffen. Die Worte, mit denen Beda von dem durch Abt Benedikt von Wearmouth unter Agatho (678—681) aus Rom nach England mitgebrachten Gerichtsbilde spricht, beweisen, daß dieses mit dem von S. Clemente in dem apokalyptischen Teil einige Ähnlichkeit gehabt haben muß. Es steht somit fest, daß Rom schon im 7. Jahrhundert eine ausgebildete Darstellungsweise des Weltgerichtes besaß[1]. Dieselbe wurde in der Folge zwar durch allerlei Begleitmotive bereichert, erlitt aber keine wesentlichen Veränderungen. Formell neu war an ihr nur der apokalyptische Teil mit der Vorführung der Verdammten; denn für die Zone des Richters mit den Beisitzern hatte schon die Katakombenmalerei Vorbilder in den Darstellungen des Einzelgerichtes, zumal in denen, welche Christus zwischen mehreren oder allen Aposteln zeigen. Doch am meisten erinnert die Komposition an das Apsismosaik der lateranensischen Basilika, welches nicht bloß einen verwandten Inhalt hat[2], sondern auch viele Faktoren des Weltgerichtsbildes aufweist: wir sehen auf ihm Christus, das Kreuz, die Gottesmutter, den Täufer, die Apostel und die himmlische Stadt[3]. Obgleich der Richter und die Apostel eine andere Haltung, nämlich die bei den Gerichtsdarstellungen übliche, bekommen und zu dem Lohn die Strafe hinzugefügt werden mußte, so blieb die Rolle der beiden Fürbitter doch die gleiche: sie konnten unverändert übernommen werden. Erwägt man schließlich noch den wichtigen Umstand, daß das Apsismosaik auch die Einteilung des Ganzen in streifenartige Zonen bot, so wird man begreifen, warum wir dasselbe

[1] Die neueren und neuesten Schriftsteller, welche sich ex professo mit den Gerichtsbildern beschäftigen, lassen in der Entwicklung derselben gewöhnlich nicht bloß das Zeugnis Benedikts, sondern auch das Fresko von S. Clemente beiseite und setzen für das Abendland erst mit dem 11. Jahrhundert ein. Natürlich müssen sie da überall auf „byzantinischen" oder „orientalischen Einfluß" stoßen. Wir erwähnen namentlich nur die im übrigen geistvolle Studie von Dr. P. Jessen, *Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo*. Ob man jetzt noch wagen wird, die Einteilungen der Kompositionsart des Jüngsten Gerichtes in eine „östliche" und „westliche", in eine „lateinisch-einfache" und „griechisch-komplizierte" weiter aufrecht zu erhalten?

[2] Siehe S. 192—199, wo eine nähere Würdigung des Mosaiks gegeben ist.

[3] Mehrere Bestandteile sah man auf dem Apsisbild, zu welchem Florus von Lyon die Inschrift verfaßt hat (ed. J. v. Schlosser 314, n. 904): . . . MARTYRIBVS SVPRA CHRISTVS REX PRAESIDET ALTVS | CIRCVMSTANT MIRIS ANIMALIA MYSTICA FORMIS | . . . ADSTAT APOSTOLICVS PARITER CHORVS ORE CORVSCO | CVM CHRISTO ADVENIET CERTO QVI TEMPORE IVDEX | VIVAQVE HIERVSALES AGNO INLVSTRANTE REFVLGENS | QVATTVOR VNO AGITAT PARADISI FLVMINA FONTE | PIGNORIBVS SACRIS CLARVS BAPTISTA IOHANNES | ALTARE INLVSTRAT POSCENTIA PECTORA PVRGAT.

mit der Bildung der Komposition des Jüngsten Gerichtes in Zusammenhang bringen und eine Beeinflussung derselben annehmen.

Es fehlt uns ein sicherer Anhaltspunkt zur Bestimmung der Zeit, wann das erste vollständig ausgebildete Weltgerichtsbild geschaffen wurde. Wenn wir jedoch bedenken, mit welchem Nachdruck Gregor d. Gr. auf das Ende der Welt hinzuweisen pflegte, so dürfen wir vermuten, daß ein solches Gerichtsbild schon zu seiner Zeit vorhanden war. Eine Stütze erhält diese Vermutung durch das im folgenden Abschnitt behandelte Fresko.

2. Fresko in der Kirche des hl. Johannes am Latinischen Tore.

Schon in der Kunst der Katakomben kam es vor, daß von solchen Darstellungen, die durch langen Gebrauch allgemein bekannt waren, aus Raummangel oder aus andern Gründen ein Auszug gegeben wurde, indem man es dem Beschauer überließ, sich die fehlenden Teile im Geiste zu ergänzen. Wir erinnern an die Bilder des Apostelkollegiums, das nicht selten nur durch die beiden Apostelfürsten, oder an diejenigen des Jonaszyklus, der manchmal bloß durch den schlafenden oder den vom Seeungeheuer ausgespienen Jonas vertreten ist. So geschah es in der Monumentalkunst auch mit dem Bilde des Weltgerichtes. Auf dem von der Insel Reichenau z. B., also auf einem Fresko aus dem 12. Jahrhundert, wo die Bildung der Komposition längst abgeschlossen war, fehlt ein wichtiger Faktor: die Seligen und die Verdammten. Und man wird nicht etwa sagen, daß der Künstler das fertige Gerichtsbild nicht gekannt habe; denn in der unteren Zone seiner Malerei ist sogar die Auferstehung der Toten veranschaulicht. Zu einer dritten Zone mangelte aber der Raum; sie mußte also unterdrückt werden.

Ein zweites Beispiel einer abgekürzten Darstellung des Weltgerichtes ist in S. Giovanni auf der inneren Seite der Eingangswand gemalt (Taf. 256). Unter dem mittleren Fenster sitzt in dem großen Nimbus auf „smaragdenem Regenbogen“[1] der göttliche Richter, eine klassische Gestalt in weißer Tunika und goldgelbem Pallium. Seine Rechte ist vor der Brust zum Sprechgestus erhoben, die Linke hält eine geschlossene, auf das Knie aufgestützte Rolle. Der Kopf fehlt; er war, wie die beiden von der Kalvariengruppe[2], gesondert auf einem Holztäfelchen ausgeführt und ist zu Grunde gegangen. Unter der Sphäre stand ein Altar mit reich geschmückter Vorderseite, von dem leider nur die Mensa und der obere Rand des Antipendiums übrig sind. Auf der Mensa liegen vier Nägel und zwei lange Stäbe, die an dieser Stelle und in Verbindung mit den Nägeln nichts anderes als die Lanze und der Stab mit dem Schwamm sein können. Hier erscheinen also zum erstenmal einige von den Leidenswerkzeugen, welche auf den späteren Darstellungen des Weltgerichtes stets abgebildet sind, aber aufgerichtet, nicht liegend, und die in der orientalischen Kunst zusammen mit dem Thron zu dem kompendiösen Bild der *Etimasia* vereinigt wurden[3].

Der Richter ist von sechs prächtigen, gut zwei Meter hohen Engelsgestalten umgeben, welche symmetrisch, je drei auf jeder Seite, verteilt sind. Zwischen den Flügeln schauen

[1] *Off* 4, 3. [2] Siehe oben S. 884. [3] Siehe oben S. 60 f.

noch an drei Stellen Engelsköpfe hervor, durch welche der Künstler den Eindruck der Menge hervorrufen wollte, um den Worten der Heiligen Schrift, welche den Richter von „allen Engeln" begleitet sein läßt, desto mehr Rechnung zu tragen. Es war ein übriges; denn die sechs haben hier, wie die zwei auf dem ravennatischen Mosaik (Taf. 99, 2), eine unbeschränkte Zahl zu vertreten. Die zwei mittleren Engel tragen als Mantel das mit Edelsteinen reich verzierte Lorum, wodurch sie als Erzengel charakterisiert sind; sie halten in der einen Hand einen grünen, rot umrissenen Diskus, in der andern ein aufgerolltes Spruchband; das zur Rechten Christi mit der an die Seligen gerichteten Einladung: VENITE | BEne|DICTI PA| TRis mei | Possidete, *Kommet, ihr Gesegneten meines Vaters! besitzet* (das Reich) usf.[1], das zur Linken mit den fürchterlichen, die Verurteilten treffenden Worten: ITE MA|LEDICTI| IN IGNEm | ETERNVm, *Geht, ihr Verfluchten! in das ewige Feuer*[2]. Die vier übrigen Engel haben wie gewöhnlich die klassischen Gewänder; sie tragen in der Rechten den Stab und halten die offene Linke vor sich hin oder seitwärts ausgestreckt. Die Nimben der vier äußeren sind goldgelb, die der zwei mittleren grün; alle haben das Diadem in den lockigen, bis auf die Schultern herabfallenden Haaren.

Es entsteht nun die Frage, ob die Darstellung sich in einer tieferen Zone weiter fortgesetzt habe. Infolge der auf die Gesegneten und Verfluchten bezüglichen Worte möchte man vermuten, daß in einer zweiten Zone der Zug der Erwählten und der Verdammten, etwa wie in S. Cecilia (Taff. 279—283), gemalt gewesen wäre. Dem widerspricht jedoch der Altar, zu dessen Vervollständigung nicht viel fehlt und der auf dem gleichen Niveau mit den Engeln, natürlich auf der Erde, aufgerichtet war. Dieses Niveau entspricht aber dem der dritten Zone der biblischen Szenen, die wir auf den beiden Hochwänden des Mittelschiffs kennen gelernt haben. Es ist also anzunehmen, daß die Gerichtsdarstellung von S. Giovanni sich immer nur auf die eine Zone beschränkt hat, die wir noch heute sehen. Sie veranschaulicht den ersten Akt des Dramas, das Erscheinen des Herrn zum Gericht, und deutet die beiden folgenden, die Verkündigung des Urteils und seine Ausführung, durch die Spruchrollen an. Eine solche Abkürzung der Komposition setzt, wie gesagt, eine gewisse Zeit des Bestehens der Weltgerichtsbilder voraus; diese müssen, mit andern Worten, so lange bestanden haben, daß sie allgemein bekannt waren. Dadurch werden wir wiederum angeleitet, die Entstehung der Gerichtsdarstellung in die Zeit vor Gregor d. Gr. zu verlegen; denn die Kirche des hl. Johannes wurde spätestens im 6. Jahrhundert gebaut[3].

Von der künstlerischen Seite genommen besitzt die Malerei Vorzüge, die man vor ihrer Entdeckung nie an Schöpfungen des 12. Jahrhunderts vermutet haben würde. Zeichnung und Kolorit, alles verdient uneingeschränktes Lob. Was am meisten auffallen muß, ist das fast gänzliche Fehlen der manierierten Faltengebung, wie wir sie beispielsweise auf den Medaillons von S. Croce, auf den Werken aus dem Pontifikat Honorius' III. und selbst noch aus späterer Zeit sehen. Der Unterschied ist so groß, daß man das Gerichtsbild unbedingt

[1] *Mt* 25, 34. [2] *Mt* 25, 41. [3] Siehe oben S. 934.

um wenigstens hundert Jahre später datiert haben würde, hätte man nicht die Inschriften, die jede Annäherung an das 13. Jahrhundert verbieten und uns zwingen, die Fresken Cölestin III. (1191—1198) zuzuschreiben, von dem wir wissen, daß er die von ihm wiederhergestellte Basilika konsekriert hat. Die stilistischen Vorzüge vor den Werken der vorausgehenden Zeit beweisen, daß die Kunst in einem beständigen Fortschritt war. Daß die Malerei auch die Schöpfungen aus dem Pontifikat Honorius' III. überragt, erklärt sich einzig und allein aus der Verschiedenheit der Künstler; denn wir besitzen daneben Fresken aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, welche sich würdig an die von S. Giovanni anreihen und zu denen Cavallinis überleiten (Taff. 264—267).

3. Fresko in der Silvesterkapelle an der Basilika der Quattro Coronati.

Ein weiteres abgekürztes Bild des Weltgerichtes besitzt die Kapelle des hl. Silvester an der Basilika der Quattro Coronati. Es ist von vorzüglicher Erhaltung und schmückt gleichfalls die Eingangswand (Taf. 268). Die zahlreichen Bilder des Zyklus aus der Legende Konstantins d. Gr., des Titulars und der hl. Helena, die die beiden Seitenwände füllten und selbst drei Felder der Eingangswand einnahmen, zwangen den Maler, einiges von der vollständigen Darstellung des Gerichtes auszulassen. Die Komposition bietet, die zwei Engel abgerechnet, nur den Richter mit den Beisitzern und Fürbittern, also gerade das, was in S. Clemente zerstört ist.

Christus, an Größe fast um die Hälfte die übrigen Gestalten überragend, thront in der Mitte auf einem lehnenlosen, reich geschmückten Polsterstuhl; mit der Linken stützt er sich auf das Stabkreuz; die Rechte hat er erhoben und mit der inneren Fläche so gewendet, daß das Wundmal deutlich sichtbar ist. Um auch die durchbohrte Seite zu zeigen, gab der Künstler ihm ein nach Philosophenart angelegtes Pallium, welches die ganze rechte Hälfte des Oberkörpers unbedeckt läßt. Die kleinen Passionswerkzeuge brachte er zu beiden Seiten des Richters, hinter dem Throne, an: links stehen das Rohr mit dem Schwamm und die Lanze neben den drei Nägeln, rechts ein Rohr mit einer gabelförmigen Spitze, an der die Dornenkrone hängt[1]. Das bittere Leiden des Herrn sollte also dem Beschauer tief eingeprägt werden und in seinem Herzen das bewirken, was die Künstler sich bei den vollständigen Gerichtsdarstellungen von dem Anblick der Hölle und des Paradieses versprachen[2].

Nahe dem Throne sieht man zur Rechten des Erlösers Maria, und gegenüber Johannes, beide flehentlich die Hände zum Richter erhebend. Wir haben oben S. 194 darauf hingewiesen, daß die beiden Fürbitter zuerst auf dem Apsismosaik der konstantinischen Salvatorkirche abgebildet waren. Da sie auf den Weltgerichtsbildern die Stelle der besondern Fürsprecher des Einzelgerichtes vertraten, so konnten sie nicht gut fehlen. Deshalb haben wir

[1] Herrads Miniatur (*Hortus deliciarum* ed. Straub und Keller Taf. LXX) zeigt die Dornenkrone am Kreuz, und zwar am Schnittpunkt der beiden Balken.

[2] Aus demselben Grunde hat der Maler des Bildes von der Reichenau unter dem die Wundmale zeigenden Richter die Kreuzigungsgruppe selbst dargestellt.

sie für die fragmentierte Darstellung von S. Clemente ohne weiteres vorausgesetzt. Bedürfte diese Annahme noch einer Begründung, so würden sie uns die mittelalterlichen Hymnen liefern, in welcher die Gottesmutter nicht bloß allein, sondern auch mit dem Täufer zusammen um den Beistand in der letzten Stunde der Entscheidung angegangen wird. „Gewähre mir, o Heilige, deinen Schutz am Tage des Gerichtes“: „Per te, pia, sim defensus In die iudicii“, fleht der Dichter des *Stabat Mater*; und derjenige des Hymnus *De Iohanne Baptista* bittet den „Märtyrer mit der königlichen Mutter Christi um ihre gnädige Hilfe, damit er, von der Sündenlast befreit, in den himmlischen Palast getragen werde“: „Ergo, martyr, cum regina Matre Christi a ruina Conservare nos festina, Pia, per suffragia, Ut carnali, quo gravamur, Ut soluti transferamur Ad caeli palatia. Amen.“[1] Es ist sehr wahrscheinlich, daß solche und ähnliche Wendungen auf die Gerichtsdarstellungen zurückgehen.

Auf die beiden Fürsprecher folgen, beiderseits zu sechs verteilt, die Apostel, welche auf einer gemeinsamen, mit Edelsteinen besetzten Polsterbank sitzen. Sie sind, mit zwei Ausnahmen, bärtig und erheben abwechselnd die rechte oder die linke Hand, um ihre Teilnahme an der Gerichtshandlung auszudrücken; einige schauen zum Heiland empor, andere blicken seitwärts vor sich hin. Petrus allein ist durch eine Schriftrolle ausgezeichnet. Außer ihm lassen sich noch Paulus und Andreas an ihrem Typus erkennen; bei den übrigen hätten beigeschriebene Namen gute Dienste geleistet. Der Maler hatte augenscheinlich Mühe, auf der viel zu kurzen Bank einem jeden Apostel Platz zu verschaffen. Noch schwieriger war es, in den kleinen, von dem Pinsel noch unberührten Raum die beiden Engel hineinzukomponieren. Es ist ihm gelungen, aber mit einigen so gewaltsamen Verdrehungen der Glieder, daß man ihm diese Figuren gern geschenkt hätte. Doch die Absicht war gut; er wollte uns den Zusammenbruch der Welt, der am Ende der Zeiten erfolgen wird, unmittelbar vor die Augen rücken. Der eine von den Engeln ist schon im Begriff, den „Himmel“, d. h. das gestirnte Firmament, „wie ein Buch zusammenzurollen“[2], um es beiseite zu legen. Der andere stößt in ein mächtiges Horn. „Die Stunde ist“ also „gekommen, in welcher alle, die in Gräbern sind, seine Stimme hören werden; und es werden hervorgehen, die da Gutes getan haben, zur Auferstehung des Lebens, die aber Übles getan haben, zur Auferstehung des Gerichtes.“[3] Alles dies müssen wir uns natürlich im Geiste ergänzen; denn der Künstler hat hier seine Darstellung abgebrochen.

Das Bild ist auf der inneren Fläche über dem Eingang gemalt. Dieser Platz war, wir wiederholen es, der gewöhnliche. Ihn behauptete das Weltgericht nicht bloß in S. Giovanni und in der lateranensischen Basilika, sondern auch, wie wir jetzt sehen werden, in S. Cecilia.

[1] Mone, *Hymni lat. medii aevi* II 147; III 39. Vgl. auch II 67 316 und 423.

[2] *Off* 6, 13. „Buch“ hier im antiken Sinne, d. h. Rolle. Dieser Engel stammt aus der orientalischen Kunst. Er findet sich ganz gleich auf den Miniaturen des *Hortus deliciarum* (ed. Straub und Keller Taf. LXVIII, mit der Überschrift: *Angelus involvit celum quasi rodale*), eines griechischen *Evangeliars* der Pariser Nationalbibliothek (Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale* 261) und einer gleichfalls griechischen *Handschrift* des Berliner Kupferstichkabinetts (Voß, *Das Jüngste Gericht* Taf. I).

[3] *Io* 5, 28 f.

Die von der Symbolik beeinflußte Wahl der Eingangswand hatte auch einen pädagogischen Wert; denn dadurch erhielt der Gläubige Gelegenheit, beim Verlassen der Kirche noch einen letzten Blick auf die in künstlerische Formen gekleidete Bußmahnung zu werfen.

4. Fresko Cavallinis in S. Cecilia.

Die letzte Darstellung des Jüngsten Gerichtes, mit der wir uns noch zu beschäftigen haben, ist arg verstümmelt. Sie befindet sich in der Basilika der hl. Cäcilia an ihrem gewohnten Platz und war eine der großartigsten, die je in Rom gemalt wurden. Daher werden wir ihr auch eine besonders eingehende Besprechung widmen.

Zur Geschichte des Bildes.

Das Bild stammt, wie wir gleich in der Überschrift gesagt haben, von Pietro Cavallini und wurde zwischen 1291 und 1293, wahrscheinlich im Auftrage des Kardinals Johannes Stefaneschi, a fresco ausgeführt. Mehr als zwei Jahrhunderte Gegenstand allgemeiner Bewunderung, wurde es seit 1527 den Blicken entzogen. In diesem Jahre, also sieben Jahre nach dem Tode Raphaels, übergab Klemens VII. die Basilika den Benediktinerinnen vom Campo Marzio, in deren Besitz sie bis heute verblieben ist. Da die Nonnen von der strengen Klausur sind, so hat man, damit sie ungesehen dem Gottesdienst beiwohnen und das Chorgebet verrichten könnten, den Raum über dem Eingang für sie zu einer Art Chorkapelle, leider auf Kosten der Malerei, umgestaltet: der mittlere Teil derselben verschwand hinter der Holzverkleidung der Wand, der untere unter dem angebrachten Fußboden; und was nach oben und unten hervorragte, wurde weggeschlagen. Dieses Unglück war aber für das Bild noch ein Glück; denn während die übrigen außerhalb des Bereiches der Kapelle befindlichen Fresken, alle von der Meisterhand Cavallinis, bei den späteren Restaurierungen der Kirche mit zwei oder drei Ausnahmen spurlos zu Grunde gegangen sind, gereichten die Holztäfelung und der Fußboden dem Weltgerichtsbild zum Schutz, indem sie es durch die Abschließung vor zerstörenden Einflüssen von außen sicherten. Die Abschließung war jedoch keine vollständige: vor den Gestalten Christi und der Madonna hatte man eine kleine Tür angebracht, welche die Betrachtung der Köpfe beider ermöglichte; derjenige der Madonna wurde sogar übermalt. Dieser Zustand dauerte bis zu den Restaurierungsarbeiten, welche das Kultusministerium im Dezember 1900 in der Chorkapelle unternahm und die das Fresko wieder ans Tageslicht förderten. Vor dem unteren Teil ließ man einen 95 cm breiten Gang, um überall bequem hinzutreten zu können. Die von dem Ingenieur Gargiolli aufgenommenen Photographien zeigen den oberen Streifen vor und nach der Reinigung des Bildes; bei dem unteren Teil konnte man den Apparat infolge des ungenügenden Raumes nicht so bequem wie wünschenswert einstellen. Infolgedessen begnügte man sich mit Aufnahmen, welche die Figuren in Schrägansicht wiedergeben und deshalb zur Veröffentlichung ungeeignet sind.

Die wissenschaftliche Bearbeitung dieses einzigartigen Fundes übertrug das Ministerium Federico Hermanin, welcher sich in einer gediegenen Abhandlung seiner Aufgabe entledigte[1]. Sein Verdienst ist es namentlich, die Autorschaft Cavallinis nachgewiesen und die Zeit der Entstehung des Bildes klargestellt zu haben. Die seinen Text begleitenden Tafeln, lauter schwarze Lichtdrucke, vermögen natürlich nur einen schwachen Begriff von dem Original zu vermitteln, dessen Wert ebensowohl im Reichtum der Farben wie in der Schönheit der Formen besteht. Daher lag mir alles daran, in den Besitz von farbigen Kopien zu gelangen, um diese kostbaren Kunstschätze durch genaue Abbildungen der wissenschaftlichen Welt zugänglich zu machen. Daß mir dies gelungen ist, verdanke ich nicht zum geringsten Teil dem großen Entgegenkommen des inzwischen verstorbenen Kardinalpriesters der Kirche, Kardinal Rampolla, der alle erforderlichen *permessi* bewilligte, wie auch von seiten der Oberin, die sich bereit erklärte, während der Zeit, die ich zum Kopieren nötig hätte, den Chordienst in einer kleinen Nebenkapelle abzuhalten. Jetzt erst konnte ich nicht bloß den Maler, sondern auch den Photographen einführen; denn die ganze untere Hälfte war noch zu photographieren. Dies geschah wegen des engen Raumes in zwanzig Einzelaufnahmen, welche zusammengesetzt und dann entsprechend verkleinert wurden.

Die Arbeit des Kopierens hat fast ein halbes Jahr gedauert; das Ergebnis sind die Tafeln 279—295, auf denen das Gemälde sich zum erstenmal in seiner Farbenpracht und teilweise überhaupt zum erstenmal zeigt. Meine Abbildungen haben vor den bisher veröffentlichten Kopien außerdem noch den Vorteil, daß sie das Original vollständiger bieten. Ich ließ nämlich das Fresko durch meinen Maler noch gründlicher reinigen, wodurch eine Menge von Einzelheiten, selbst eine Inschrift und ein Name, zum Vorschein kamen, welche unter der Schmutzkruste verborgen waren. Dadurch wurde es auch möglich, eine genaue Kopie der Vorarbeit, d. h. aller jener Linien, welche sich der Künstler vor dem Farbenauftrag in den frischen Stuck gezogen hat, anzufertigen (Figg. 502 503, S. 1044 1045); sie zeugt von der großen Sorgfalt, mit welcher das Fresko ausgeführt wurde.

Erklärung des Bildes.

Ein durchgehendes, bald heller bald dunkler gehaltenes Blau dient der ganzen Komposition als Hintergrund. Das Licht empfing sie vornehmlich von den Fenstern der Hochwände. Cavallini hat sich danach gerichtet: die Gestalten der linken Hälfte sind von links, die der rechten von rechts beleuchtet. In ihrer Struktur schließt sich die Malerei an das in Rom seit dem Bestehen der Komposition übliche Schema der Anordnung in horizontale Zonen. Die oberste ist zerstört; wir werden später festzustellen suchen, was sie enthielt. In der mittleren thront zwischen den Aposteln und den Fürbittern die majestätische Gestalt des Richters in der Mandorla, an Größe die übrigen weit überragend und in einen Kranz von

[1] *Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere*, in *Le Gallerie nazionali italiane* V 61—115. Auf diese Abhandlung verweisen wir namentlich für die geschichtlichen Angaben.

Engeln mit irisfarbenen Flügeln geschlossen. Er ist mit einer bläulich-grünen Ärmeltunika und einem purpurnen Pallium bekleidet, welche beide an den Rändern mit einer goldenen Borte verbrämt sind. In den gesenkten und nach auswärts gekehrten Händen zeigt er, wie zu seiner Rechtfertigung, die frischen Wundmale[1], die auch an den Füßen und in der rechten Seite, dank einem Schlitz in der Tunika, sichtbar sind. Durch diesen Gestus will er sagen, daß er für die Unseligen sein Blut umsonst vergossen hat. Bei dem Gedanken an einen solchen Undank legt sich seine Stirn in Falten und nimmt das milde, von dunklem Bart- und Haupthaar umrahmte Antlitz einen ernsten, fast strengen Ausdruck an. Sein Blick ist auf einen festen Punkt in der Ferne, ein wenig nach der Seite der Seligen zu,

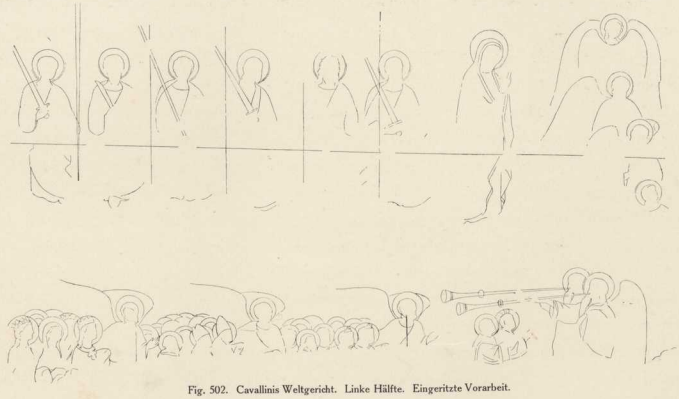


Fig. 502. Cavallinis Weltgericht. Linke Hälfte. Eingeritzte Vorarbeit.

gerichtet. Der Thron hat eine elegante Form und reiche kosmateske Verzierung; außerdem sind an ihm noch die beiden Adler, ein sprechendes Emblem für den Thron des „Königs der Könige", zu beachten. So hat sich alles vereinigt, um der Gestalt des Richters etwas überaus Hoheitsvolles zu verleihen. Nach alter Tradition gab ihr der Künstler die gewiß überflüssigen Namen in monogrammatischer Form bei: links von dem nimbierten Kopf steht in goldenen Buchstaben $\overline{\text{IHS}}$, rechts $\overline{\text{XRS}}$. Das in den Nimbus gezeichnete Gemmenkreuz hat an den Enden ausgeschweifte Balken, die eine Eigentümlichkeit des späteren Mittelalters sind.

Die Engel, welche den Richter so umschweben, daß sie einen lebendigen Nimbus um ihn bilden, unterscheiden sich durch Form und Gewandung: die beiden obersten sind

[1] Wir verweisen dafür auf das Walroß-Kruzifix der Gunhilde, auf welchem der Gestus der Hände des Richters ganz ähnlich ist und durch die Worte erklärt wird: † VIDETE · mANVS · MEAS · ET · PEDES · MEOS · DICIT · $\overline{\text{DNS}}$, *Sehet meine Hände und meine Füße, spricht der Herr* (Abbildung bei Westwood, *Fictile Ivories* Taf. XIV, S. 152).

Cherubim, dann kommen vier Erzengel und zuletzt zwei gewöhnliche Engel, von denen der eine ganz zerstört ist. Die beiden letzteren entfalten je eine lange Schriftrolle; die eine ist jetzt leer, die andere hat einige Worte und Buchstaben des Verdammungsurteils bewahrt (*Mt* 25, 41): Discedite a me maledicti in ignem aeternum | qui paratus eST diaBOLO ET ANGELIS Elus. Demnach enthielt die verblaßte Rolle den entgegengesetzten Bescheid mit der an die Seligen gerichteten Einladung (*Mt* 25, 34)[1]: Venite benedicti patris mei possidete | paratum vobis regnum a constitutione mundi. In dem Ausdruck der Engel prägt sich zumeist eine tiefe Melancholie aus; man möchte meinen, daß das traurige Schicksal der Verfluchten sie mehr als das glückliche Los der Gerechten berühre; einer nur wagt den Richter anzuschauen. Ihre Flügel schillerten in den herrlichsten Farben und milderten ein



Fig. 503. Cavallinis Weltgericht. Rechte Hälfte. Eingeritzte Vorarbeit.

wenig den strengen Eindruck, den die Gestalt des Richters hervorruft. Einige der Engel haben nach der Reinigung des Bildes ihren ursprünglichen Farbenglanz wiedergewonnen. Von dem schönsten bringen wir den Kopf in halber Größe des Originals (Taf. 285).

Die beiden Fürbitter stehen beiderseits auf einer Trittbank, deren Vorderseite den Namen enthielt; nur derjenige der Madonna ist zur Hälfte übrig: M[P] [ΘΥ]. Den Kopf etwas nach vorn geneigt, haben sie die Hände erhoben und zum Gebet gefaltet. Es ist das zweite Mal, daß wir diesem Gestus in der Malerei Roms begegnen. Maria galt von jeher als die Sachwalterin des menschlichen Geschlechtes und wird es bis zum letzten Augenblick bleiben: das wollte jener Künstler andeuten, der sie zuerst in die Darstellung des Jüngsten Gerichtes aufnahm. In diesem Sinne haben sie die späteren, hat auch Cavallini sie wiederholt. Ist der Urteilsspruch des Richters einmal gefällt, so hat ihre Rolle und die ihres Partners ein Ende; denn das Urteil ist unabänderlich, unwiderruflich. Wie Christus, trägt Maria einen

[1] Ähnlich auf den Gemälden von S. Giovanni a Porta Latina (Taf. 256) und S. Angelo in Formis.

Purpurmantel mit einer goldenen Verbrämung; unter der Palla hat sie eine blaue Ärmeltunika und ein weißes Kopftuch; die Schuhe sind purpurn. Die obere Hälfte der Gestalt hat durch die Übermalung gelitten; die untere ist bis auf einige Bruchstellen vorzüglich erhalten. Letzteres gilt auch von Johannes. Der Heilige ist barfüßig und trägt die Ärmeltunika mit einer Lacerna, welche nicht ganz bis zu den Knöcheln reicht. Auf seinen Büßerberuf deutet das zottige Gewandstück von unbestimmter Form, das unter dem Mantel sichtbar ist. Aus seinem Antlitz spricht eine ungemein große Milde, die ihn von den Durchschnittsdarstellungen vorteilhaft unterscheidet. Der Typus ist der gewohnte.

Die Apostel sitzen in leichter, ungezwungener Haltung auf massivem Chorgestühl, dessen Zeichnung sich noch heute sehr gut für eine Kirche oder einen Kapitelsaal eignen würde. Mit den Köpfen mehr oder minder der Mitte zugewendet, sind sie bis auf die beiden letzten in dreiviertel Vorderansicht gegeben; die zwei äußersten haben eine noch größere Drehung nach dem Mittelpunkt zu gemacht. Dadurch wie auch durch die Verschiedenheit in der Haltung der Hände und durch die Mannigfaltigkeit in den Gewandmotiven, wurde die Einförmigkeit nach Möglichkeit vermieden. Viel trägt dazu noch die reiche Abwechslung in den Farben bei, die der Künstler den Kleidern gab. Auf der Vorderseite des Trittbrettes war der Name eines jeden Apostels mit vorgesetztem S(*anctus*) geschrieben. Da überdies einem jeden das Zeichen seines Martyriums beigegeben ist, so können wir die Identität eines jeden feststellen, wiewohl von fünfen die Namen ganz zerstört sind. Zur Rechten Christi sitzen: Paulus mit Schwert, Andreas mit Kreuz, Jakobus der Jüngere mit Schwert, Philippus mit Kreuz, Bartholomäus mit Messer und Matthäus mit Schwert; zur Linken: Petrus mit Kreuz, Johannes mit Kelch, Thomas mit Lanze, Jakobus der Ältere mit Walkerstange, Simon und Judas Thaddäus mit Kreuz. Folgende Namen haben sich ganz oder zum Teil erhalten: $\bar{s}$ paVLVS, $\bar{s}$ iACObus, $\bar{s}$ bARTholomaeus, $\bar{s}$ PETRVS, $\bar{s}$ tHOMAS, $\bar{S}$ iacoBVS, $\bar{s}$ siMON und $\bar{S}$ thaddaeus.

Die Apostel sind fast durchweg ganz ausgezeichnet erhalten. An wenige überlieferte Porträts gebunden, hat der Künstler aus sich selber lauter Charaktergestalten der verschiedensten Altersstufen, vom Jüngling bis zum Greis, geschaffen. Johannes, Thomas, Philippus und Matthäus sind schöne Jünglinge, die, weil bartlos, sich weniger voneinander unterscheiden als die bärtigen Typen, welche voller Abwechslung sind. Der jüngere Jakobus hat wie Christus einen dunklen Vollbart und lange, kastanienbraune Haare; als „Bruder des Herrn" mußte er diesem auch gleichen. Bartholomäus, Paulus und selbst Petrus stehen im besten Mannesalter, während die übrigen ergraut, Jakobus der Ältere und Thaddäus greisenhaft gebildet sind. Die Hinzufügung der Namen war durchaus nicht überflüssig; denn wenn wir auch die vier ersten im Rang, infolge ihres traditionellen Typus, und den jüngeren Jakobus wegen seiner Ähnlichkeit mit dem Herrn erkannt hätten, so wären wir gegenüber den übrigen in Unsicherheit geblieben, wie die erste Veröffentlichung der Malerei beweist. Alle Köpfe sind voll tief-innerlichen Ausdrucks, der bei den meisten dem

furchtbaren Ernst des Augenblicks entspricht; die meisten zeugen von einer Energie, die keine Hindernisse kennt; und wenn man einigen auch noch das ursprüngliche schlichte Handwerk anmerkt, so sind sie doch alle edel gehalten, wie es sich bei Männern versteht, welche jahrelang in vertrautem Umgang mit dem Herrn, der verkörperten Liebe und Güte, lebten. Ihre Haltung ist würdevoll; gemessen und ruhig die Bewegungen der Hände. In dem Reichtum des stets wechselnden Faltenwurfs der klassischen Gewänder bekundet sich neben genauer Naturbeobachtung der direkte Einfluß der Antike, welcher wiederum ein tiefes Studium der aus dem Altertum erhaltenen Kunstwerke voraussetzt. Deshalb ist es nicht zu verwundern, daß jeder Apostel wie eine antike Statue wirkt, jeder für sich ein kleines Kunstwerk ist. Man kann sich schwer etwas Würdigeres denken als diese Reihe von Männern, welche der Erlöser aus der niedrigsten Volksschicht hob, um sie als Werkzeuge für die Verbreitung seiner Lehre zu verwenden; die den Auftrag ihres Meisters voll erfüllt und ihre Mission mit dem Opfer ihres Lebens besiegelt haben. Nun ist die ihnen zuteil gewordene Verheißung in Erfüllung gegangen: sie haben auf den zwölf Thronen Platz genommen, um die zwölf Stämme Israels zu richten.

Der Richter hat die Sentenz gesprochen, welche die Auserwählten auf ewige Zeiten von den Verfluchten scheidet. Wir sehen in der unteren Zone auf der rechten Seite die zahllose Schar der Gesegneten, wie sie, in drei große Gruppen[1] geteilt, von drei milden Engeln himmelwärts geleitet werden. In der ersten Gruppe sind die Väter aus dem Alten Bunde vereinigt (Taf. 295). Man erkennt in der Vorderreihe die mit einer Art Diadem geschmückten Könige David und Salomon und den Stammvater Adam mit langem, weißem Bart- und Haupthaar. Ihre Typen sind uns aus den Darstellungen der Höllenfahrt Christi geläufig. Für die Feststellung der Figuren der zweiten Reihe fehlt uns jeder sichere Anhalt. Wollten wir die Wichtigkeit derselben als Maßstab gelten lassen, so könnten wir in der bärtigen den Abraham, in der jugendlichen den Moses sehen; aber sicher ist diese Identifizierung nicht, da die Namen zerstört sind[2]. Alle diese Persönlichkeiten und ihre Hintermänner haben bunte, die drei der vorderen Reihe dagegen goldene Nimben, eine Eigentümlichkeit, welche der Künstler auch bei den zwei folgenden Abteilungen beibehielt[3].

Die zweite Gruppe setzt sich aus kirchlichen Würdenträgern und Mönchen zusammen (Taf. 294). Der Papst in der ersten Reihe ist ohne Zweifel Gregor d. Gr., der Bischof der

[1] Auf den Miniaturen des *Hortus deliciarum* sind die Seligen und Verdammten nach Ständen abgeteilt. Unter den letzteren sieht man auch die Juden mit ihren spitzen Hüten und Heiden (ed. Straub und Keller Taff. LXVII—LXXI).

[2] Der hl. Augustin (*Ep.* cl. III, 154, 3: Migne, *PL* 33, 711) nennt unter denen, welche von Christus aus dem Hades befreit wurden, Seth, Adams Sohn. Derselbe erscheint auch auf dem neapolitanischen Gerichtsbilde von S. Maria Donna Regina, und zwar mit der Beischrift: SET FILIVS ADAM. Trotzdem möchte ich ihn hier nicht suchen, weil beide Persönlichkeiten bärtig sind, während er zum Unterschied vom Vater bartlos sein sollte, wie es auch Salomon ist, um sich von dem Vater David zu unterscheiden. Das Fresko von Donna Maria Regina wurde publiziert von Emile Bertaux, *Santa Maria di Donna Regina e l'arte Senese a Napoli nel sec. XIV*, in *Società Napoletana di storia patria* I (1899).

[3] Auf Herrads Miniatur des *himmlischen Hofes, celestis curia* (ed. Straub und Keller Taf. LXV, S. 49) haben den goldenen Nimbus die Jungfrauen, Apostel, Märtyrer und Bekenner, den silbernen die Propheten und Patriarchen, den roten die Enthaltsamen, den grünen die Verehelichten und den gelben die Büßer.

große Augustin und der Mönch der hl. Benedikt. Wie Gregor im Mittelalter das Papsttum repräsentierte, so Augustin die Theologie und Benedikt die abendländischen Mönche. Dazu befand sich die Basilika, als das Bild gemalt wurde, im Besitz der Benediktiner, Grund genug, um die Wahl des Künstlers auf Gregor und Benedikt zu lenken. Aus der zweiten Reihe ragt nur die Hälfte eines tonsurierten und bärtigen Kopfes heraus, in dessen Zügen wir, trotz der geringen Ähnlichkeit, den hl. Franz zu erkennen haben, da kaum ein anderer als er in Frage kommen kann.

Die dritte Gruppe endlich umfaßt zunächst Heilige aus dem weiblichen Geschlecht (Taff. 279 ff), von denen drei durch die Krone als Märtyrinnen gekennzeichnet sind: Cäcilia geht, als Patronin der Basilika, an der Spitze; die beiden andern sind Agnes, die Perle der römischen Heiligen, und Agatha, welche in der Basilika eine eigene Kapelle hatte. Die Verschleierte dürfte wohl die hl. Anna, die Mutter Mariä, sein, die auf Giottos Weltgericht in der Cappella degli Scrovegni zu Padua bekanntlich ganz besonders ausgezeichnet ist. Unterhalb der Genannten sieht man nicht-nimbierte Köpfe von kleiner gestalteten Männern und Frauen mit der charakteristischen, von Dantes Bildnissen her bekannten Kopfbedeckung und zwei mit bloßem Haupt. Hier befanden sich also im Vordergrund solche, die weder Märtyrer noch Heilige, sondern einfache Selige waren.

Zu Führern dieser feierlichen Prozession erkor sich der Künstler die beiden Diakone Stephanus und Laurentius (Taff. 290 291). Die Idee dazu mag der Protomartyr gegeben haben; denn er ist der erste, welcher sein Blut für Christus vergossen hat. Er gilt deshalb als der „Fürst" der Märtyrer[1], ist also in höherem Grade als andere würdig, jenen voranzugehen, deren beseligendes Ziel Christus ist. Mit feinem Takt fügte ihm der Künstler, ähnlich wie der Mosaizist Honorius' III. in S. Lorenzo fuori le Mura, drei Steine zur Andeutung seines Martyriums so in den Nimbus ein, daß sie sich wie Perlen darin ausnehmen. Dadurch hat er auch die Persönlichkeit des hl. Laurentius gesichert, da die beiden Diakone in der Kunst des Mittelalters ebenso unzertrennlich wie die beiden Apostelfürsten sind. Sie haben ihre Hände sehnsüchtig zu Christus erhoben, auf den auch ihre Blicke sich richten. Die übrigen Seligen nehmen dieselbe Haltung ein; in ihren Gesichtern ist gleichfalls die Sehnsucht nach dem unendlichen Gut ausgeprägt, dessen Besitzergreifung ihnen unmittelbar bevorsteht. Der Zug bewegt sich auf einer sanft aufsteigenden Anhöhe. Cavallini zog diese der geraden Ebene nicht allein aus künstlerischen Rücksichten, sondern auch wegen der Raumsymbolik vor; denn Christus, dieses unendliche Gut, weilt im Himmel, und der Himmel ist in den Höhen.

Aus demselben Grunde geht es in der Hölle, welche die rechte Seite der unteren Zone des Bildes füllt, beständig abwärts; denn diese ist in den Tiefen. Da herrscht keine Rang- und Geschlechtsordnung; da ist alles gleich. Nackt und ebenfalls in drei Haufen

[1] Venant. Fortun., *Miscell.* 8, 7: Migne, *PL.* 88, 282: „Martyrii hinc inde cohors redimita coronis Principe cum Stephano . . ." Vgl. a. a. O. 8, 6, col. 266: „Hinc mercede pari sequitur prius ordo senatum, In quibus est Stephanus, victor honore prior."

zusammengedrängt, werden die Verworfenen sowie die Teufel, welche ihnen zum Empfang entgegengeeilt sind, von drei Racheengeln[1] dem Höllenpfuhl zugetrieben. In dem ersten Haufen, der am besten erhalten ist, fällt besonders ein glatt rasierter Mann mit einer Glatze und ganz porträthaften Zügen auf[2]. Die übrigen haben reiches Haar, mehrere auch Bart; zwei sind weiblichen Geschlechts. In ihren geistlosen Gesichtern ist Entsetzen, späte Reue oder Verzweiflung ausgedrückt; einige wenden sich nach dem Engel um, der sie trotz sichtlicher Schonung dennoch zurückstößt (Taff. 292 293). Die beiden andern Engel sind als schmucke Krieger gekleidet und mit der Lanze bewaffnet. Diese kennen keine Rücksicht; denn schon bei der zweiten Gruppe zeigen sich züngelnde Flammen und ein Teufel als erste Vorboten der Hölle, aus deren Schloten und Spalten rechts in der Ecke das Feuer hoch emporschlägt. Da ist Energie am Platz; die Engel holen denn auch mit der Lanze[3] kräftig zum Stoße aus, um die Teufel in den Schwefelpfuhl zurückzujagen. Das hat die gewünschte Wirkung; die Unholde wenden, nach dem einen erhaltenen zu urteilen, den Engeln den Rücken und suchen ihr Heil in der Flucht. Der zweite Haufe der Verdammten ist etwas kleiner und besonders deshalb zu beachten, weil der Künstler in ihm drei Tonsurierte als Vertreter des Welt- und Ordensklerus untergebracht hat. Die Teufel waren, wie wir aus andern Monumenten schließen dürfen, von der üblichen Form; sie hatten Bockshörner, Fledermausflügel[4], Krallenfüße und einen haarigen Leib — alles von schieferblauer, die Finsternis symbolisierender Farbe. Von dem teilweise erhaltenen sind bloß die Hörner, etwas Haare und die Flügel sichtbar. Die zahlreiche Schar der Seligen in der dritten Gruppe zwingt uns zur Annahme eines dritten Haufens von Verdammten und Teufelsgestalten; von diesen ist fast nichts mehr zu sehen.

Ein Altar, dessen Tuch auf der Vorderseite reich verziert ist, scheidet die Verworfenen von den Erwählten. Dieses geniale Motiv ist römisch und hat mit der griechischen Etimasia nichts zu schaffen. Wir fanden es in S. Clemente, auf dem ältesten bis jetzt bekannten Gerichtsbilde, und in S. Giovanni. Römische Künstler verpflanzten es nach Neapel und stellten es in Santa Maria Donna Regina in ähnlicher Weise wie Cavallini, aber mit dem aufliegenden Buche, dar. In Form eines runden Altartisches erscheint es auf einer Miniatur des Wolfenbüttler lateinischen Evangeliars, und zwar mit Kelch, Buch und Hostie (Fig. 504)[5]. Auf unserem Bilde liegen auf dem Altar der Essigkrug und drei Nägel. Die andern Leidenswerkzeuge sind vor demselben aufgestellt: in der Mitte das Kreuz, links die Lanze, rechts das Rohr mit dem Schwamm[6]. Wir kennen bereits die Symbolik, welche die Passion aufs engste mit dem Altar und diesen mit dem Weltgericht verknüpfte.

[1] Der hl. Ephräm (ed. Zingerle 166 200) nennt sie „Racheengel" und „böse Engel".

[2] An einen Isispriester, als Repräsentanten des Götzendienstes, ist wohl trotz der an Cavallini gerühmten Gelehrsamkeit nicht zu denken.

[3] Auf der Miniatur des *Hortus deliciarum* (ed. Straub u. Keller Taf. LXXI) sind diese Engel mit zweizinkigen Gabeln versehen.

[4] In der antiken Kunst hatte die Nemesis Fledermausflügel. Vgl. Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Kampaniens* Nr 1231 (*Atlas* Taf. 15).

[5] Nach einer Photographie, welche wir der Liebenswürdigkeit des Bibliothekars Dr. Milchsack verdanken.

[6] Auf dem neapolitanischen Bilde ist außerdem noch die bisher unbeachtete Geißel zu sehen.

Am Fuße des Altars standen die unschuldigen Kinder, anscheinend beiderseits zu dreien verteilt, heute aber bis auf einige Köpfe zerstört, die erst durch meine Reinigung des Bildes freigelegt wurden. Daß wir es hier wirklich mit den „Unschuldigen" zu tun haben, beweisen sowohl ihre Kindergestalten als auch das unter Honorius III. (1216—1227) ausgeführte Apsismosaik der Paulskirche, auf dem sie zu fünf stehen und in der Überschrift ausdrücklich INNOCENTES genannt werden[1]. Sie kehren auch auf dem soeben erwähnten Fresko von Neapel, vierundzwanzig an der Zahl, wieder. Ihre nahe Verbindung mit dem Altar geht auf die *Geheime Offenbarung* (6, 9 f) zurück. Dort erfahren wir auch den Grund, warum sie in die Darstellungen des Jüngsten Gerichtes Eingang gefunden haben. Der im 6. Kapitel (9 f) mitgeteilten Vision gemäß sind sie „die Seelen derjenigen, die getötet worden um des Wortes Gottes willen"; der hl. Johannes „sah" sie „unter dem Altare", und sie „riefen mit starker Stimme . . .: Wie lange, Herr, richtest du nicht, und rächest nicht unser Blut an denen, die auf Erden wohnen? Und es ward ihnen einem jeden ein weißes Kleid gegeben. . . ." Tatsächlich sind sie auf den ganz erhaltenen Monumenten nur mit der ungegürteten Kindertunika bekleidet. Es ist schwer zu entscheiden, ob der Altar oder der Schrei um Vergeltung die Aufmerksamkeit des Künstlers oder des ihn inspirierenden Theologen auf diese versteckte Stelle gelenkt hat.



Fig. 504. Weltgericht. Wolfenbüttel.

Neben den Unschuldigen stehen nach auswärts gewendet vier Engel, welche mit vollen Backen in mächtige, ehemals vergoldete Posaunen von der Form der antiken tuba stoßen (Taff. 290 f 292 f). Diese Gestalten versetzen uns plötzlich an den Anfang des Weltgerichtes; denn sie sind offenbar die Engel, welche mit ihrem Schall die Toten „von den vier Winden"[2] — daher die Vierzahl — zu der großen Entscheidung zusammenrufen. Die Entwicklung der Komposition, die bis dahin glatt vor sich ging, wird dadurch unterbrochen, aber nicht zu ihrem Nachteil. Auf den ersten Blick möchte man zwar meinen, daß der Wegfall der vier Engel einige günstige Wirkungen haben würde: die beiden oberen Engel z. B. könnten ihre Rolle bequemer entfalten und die zwei Diakone unbehindert ihre Blicke zum Richter emporsenden. Doch der Künstler hielt sich nicht für berechtigt, einen so wichtigen Faktor wie die Auferweckung der Toten gänzlich beiseite zu lassen, und deutete ihn

[1] Siehe oben S. 550 (Fig. 180) und 551.

[2] *Mt* 24, 31. Vgl. *Ez* 37, 9 f.

wenigstens durch die vier Posaunenengel an[1]. Der Platz, den er ihnen auf der Erde anwies, war der einzig verfügbare und dazu auch der geeignetste: aus der Erde sollten sie ja mit ihrem Schall die Toten hervorrufen; dort konnte auch die durch den Schrifttext nahegelegte



Fig. 505. Giottos Weltgericht. Padua.

Vierzahl sehr gut untergebracht werden. Die Engel sind überdies solche Prachtgestalten, daß man sie nur ungern vermissen würde.

Hiermit war die Komposition nach unten zu abgeschlossen. Die Darstellung der Auferstehung der Toten selbst noch anzunehmen, verbietet der Mangel an Raum. Cavallini

[1] Welche Bedeutung man diesem Bestandteil des Weltgerichtes beilegte, zeigt das *Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II.* (ed. Leidinger V Taf. 37), in welchem der Auferweckung der Toten ein ganzes Blatt gewidmet ist.

hatte sie also ausgelassen, wie sie schon auf den zwei ältesten Malereien fehlte und später auch von Fra Angelico und Fra Bartolommeo in kluger Weise umgangen wurde. Man kann sich gegen unsere Aussage nicht auf Giottos Fresko der Cappella degli Scrovegni berufen, auf dem dieser Vorgang infolge seiner stilwidrigen mikroskopischen Behandlung auf einen winzigen Streifen zusammengedrängt ist (Fig. 505). Giotto hat es auch fertig gebracht, selbst die Hölle mit ihren Dienern und Bewohnern in demselben unmöglichen Maßstab auszuführen, was seinem Werk zum Verhängnis gereichte. Von Cavallinis Bild müssen wir eine solche Stilversündigung ausschließen. Das beweist der Maßstab der erhaltenen Figuren, welcher nach den schon in der antiken Kunst geltenden Gesichtspunkten der Würde und Wichtigkeit der dargestellten Personen geregelt und streng durchgeführt ist. Demgemäß übertrifft Christus, der Schöpfer, an Größe alle übrigen, seine Geschöpfe; es folgen dann in Abstufung die Fürsprecher mit den Aposteln, die Engel, die Seligen, die Verdammten und die unschuldigen Kinder; die Teufel selbst standen in einem richtigen Verhältnis zu ihren Opfern und waren so groß, daß wir nur wenige zu ergänzen brauchen, um den zerstörten Teil der Hölle damit zu füllen.

Die Inferiorität des Freskos der Cappella degli Scrovegni erweist sich auch darin, daß Giotto in der Schilderung der Qualen der Verdammten die Hölle, wie der Maler von S. Clemente, mit jenen abstoßenden Martermotiven ausgestattet hat, die auf einigen späteren Werken noch mehr ausarten sollten. Cavallini wußte sich hier von dieser Verirrung frei zu halten. Wie er uns die Erwählten in der beseligenden Erwartung, nicht im Besitz der himmlischen Wonne zeigt, so die Verdammten in der schaurigen Vorahnung der ihrer harrenden Qualen, indem er sie uns in dem letzten Augenblick unmittelbar vor dem Versinken in die Glut schauen läßt. Ein echt klassischer Zug, dem wir auch auf den Gerichtsdarstellungen eines Fra Bartolommeo, Luca Signorelli und Michelangelo begegnen.

Nachdem wir so in den Geist der Komposition eingedrungen sind, wird es uns leicht fallen, den Gegenstand der obersten, zerstörten Zone festzustellen. Einen Anhaltspunkt dazu gibt uns der kleine, grün-weiß-rote Streifen neben dem Kopf des Richters. Dieser Rest stammt von einer kreisförmigen Aureole, die, vervollständigt, ein wenig höher als die Mandorla ist. Wen sollen wir uns in der Aureole denken? Sicher nicht Gott Vater, den man vorgeschlagen hat; denn Christus sagt beim hl. Johannes (5, 22) ausdrücklich, daß „der Vater niemand richtet" und daß „er das ganze Gericht dem Sohn übergeben hat". Da nun die oberste Zone ein Teil der ganzen Komposition war, so folgt daraus, daß Christus nicht bloß in der Mandorla, sondern auch in der kreisförmigen Aureole abgebildet war. Diese Wiederholung hat, wie bereits gezeigt wurde, für die alte und mittelalterliche Kunst nichts Auffälliges an sich. Wir verweisen noch auf das Weltgericht von Torcello, auf welchem Petrus zwei-, Maria sogar dreimal erscheint. Um die enge Zusammengehörigkeit der Mandorla mit der Aureole kenntlicher zu machen, hat unser Künstler sie so gemalt, daß jene mit der Spitze in sie hineinragte. Christus thronte aber in

der Aureole nicht als Richter: das wäre eine überflüssige und eines Cavallini unwürdige Wiederholung gewesen. Der Menschensohn thronte dort vielmehr in seiner Glorie inmitten der himmlischen Heerscharen; denn wir wissen bereits, daß er zu Gericht kommen wird „in den Wolken des Himmels mit großer Kraft und Herrlichkeit". Der Evangelist Matthäus, dem diese Worte entlehnt sind, weist in beiden Stellen, in denen er von dem Weltgerichte spricht[1], mit Nachdruck auf das majestätische Erscheinen des von den Engeln begleiteten Richters hin, das wie ein gewaltiges Vorspiel dem Riesendrama vorausgehen wird. Auch Beda hebt in seinem schönen *Hymnus auf den Tag des Gerichtes* zweimal die himmlische Gefolgschaft hervor[2]; und Honorius von Autun, der in seinem *Elucidarium* alle das Weltgericht betreffenden Fragen erörtert, vergleicht die Ankunft des Richters mit dem Triumphzug eines Kaisers: „Wie ein Imperator", sagt er, „bei seinem Einzug in die Stadt sich die Krone und die übrigen Abzeichen vorantragen läßt, um seine Ankunft dadurch anzukündigen, so wird Christus in jener Gestalt, in der er zum Himmel fuhr, einherziehen zum Gericht, umschwebt von allen Engelchören. . . .[3]

Cavallini, der fast ausschließlich aus Matthäus geschöpft hat, ließ sich einen so herrlichen Vorwurf für seine Gerichtskomposition um so weniger entgehen, als derselbe schon seit langer Zeit auf andern Werken existierte und für die oberste Zone wie geschaffen war. Dort mußte alles die Herrlichkeit des Menschensohnes erstrahlen lassen. Christus saß auf dem doppelten, irisfarbenen Bogen, wohl mit erhobener Rechten und dem geschlossenen Buch in der Linken; seine Gewänder werden in lichten Farben ausgeführt und mit Gold verziert gewesen sein, damit sie sich desto glänzender von dem blauen Sternenhimmel abhoben. Da er allein den Kreis nicht ausfüllte, so ist es notwendig, außer ihm noch die selten fehlenden Evangelistensymbole in der gebräuchlichen Form anzunehmen, entweder auf vier Stellen verteilt oder, wie bei Giotto, in den Raum unter den Bogensitz verwiesen. Die Engel, die dem Menschensohn das Geleite gaben, schlossen sich beiderseits an diejenigen der Mandorla an, waren also mit ihren bunten Fittichen schwebend dargestellt. In einer ungewöhnlich großen Zahl sehen wir sie auf dem Gerichtsbilde Giottos und dem von Donna Regina, den beiden Werken, an welche wir uns bei der hier gebotenen Wiederherstellung der obersten Zone gehalten und die auch für die Figuren der Seligen wie der Teufel die besten Dienste geleistet haben (Fig. 506). Auf beiden fehlt Christus, weil der Raum in der Mitte durch ein Fenster eingenommen ist. An sich wäre auch in S. Cecilia ein Rundfenster eine passende Ausfüllung; hier befanden sich jedoch die Fenster einige Meter über der Malerei: zu oberst in dem Giebel ein rundes und etwas tiefer drei rechteckige[4].

So gestaltet sich Cavallinis Weltgericht gewissermaßen zu einer großartigen Trilogie, indem es ein Vorspiel — das Erscheinen Christi in seiner Glorie — die eigentliche

[1] Siehe oben S. 1030 f.

[2] *Hymnus de die iudicii:* Migne, *PL* 94, 635.

[3] *Elucidarium* 3, 12: Migne, *PL* 172, 1165: „Sicut, cum imperator ingressurus est civitatem, corona eius, et alia insignia praeferuntur, per quae adventus eius cognoscitur, ita Christus in ea forma qua ascendit, cum ordinibus omnibus angelorum ad iudicium veniet. . . ."

[4] Über die Beleuchtung der Malerei siehe oben S. 1043.

Gerichtshandlung und als Nachspiel die Zuweisung von Lohn und Strafe an die Gerichteten umfaßt. Allen diesen Akten ist die ihnen gebührende Zone zugeteilt. In der obersten, dem Himmel am nächsten, offenbart sich der Menschensohn in seiner Herrlichkeit; die zweite ist der Erde näher, doch gleichfalls noch in den Lüften und hat als Grundlage eine rötliche Wolkenschicht: da sitzen auf festen Thronen die Richtenden und stehen auf Schemeln die Fürsprecher; die Massen der gerichteten Irdischen, welche die dritte Zone füllen, weilen auf der Erde, sind aber schon daran, rechts von Christus in das Paradies geführt, links in die Hölle hinabgestoßen zu werden; im Mittelpunkt der Erde endlich steht der Altar mit den

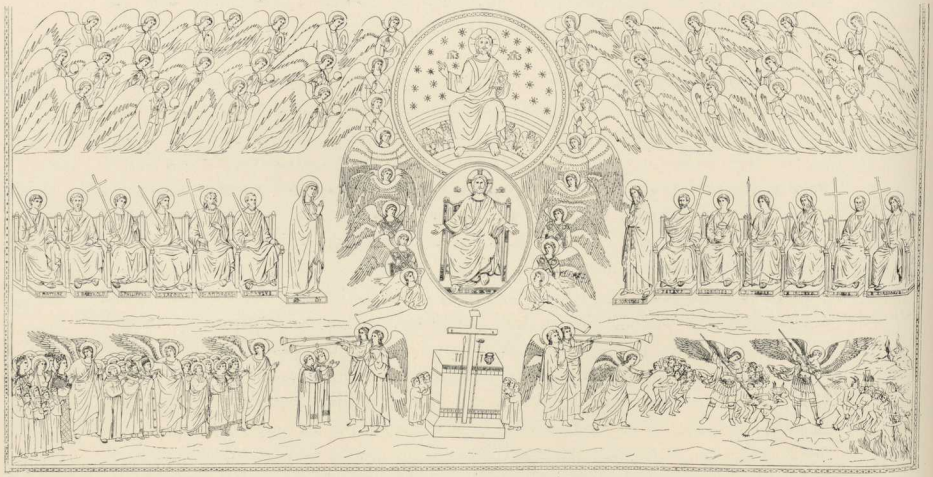


Fig. 506. Cavallinis Weltgericht. Rekonstruktion des Gesamtbildes.

Werkzeugen der erlösenden Passion, also die Symbole des blutigen und unblutigen Opfers, die die Gesegneten von den Verurteilten trennen, und daneben haben die unschuldigen Kindlein mit den Posaunenengeln Platz genommen. Auf diese Weise konnte die Komposition einen einheitlichen Horizont erhalten. Cavallini hat es also verstanden, auch die Gesetze der Raumsymbolik zu wahren. In dem richtigen Gefühl, daß man Himmel und Erde, Paradies und Hölle unmöglich in einen einzigen Rahmen zwängen könne, hat er, im Gegensatz zu den meisten andern Malern, zu schwierige und mit dem Raume unvereinbare Motive, wie z. B. die himmlischen Freuden und die höllischen Qualen, ganz umgangen oder nur angedeutet. Dadurch erwarb er sich ein weiteres Anrecht auf unsere Anerkennung; denn gerade in der Beschränkung zeigt sich der Meister.

Wie wir das Jüngste Gericht Cavallinis auch immer betrachten mögen, es ist eines der hervorragendsten Weltgerichtsbilder, die je geschaffen wurden. Ich meine hier weniger die älteren, welche, wenn sie nicht unvollständig sind, gewöhnlich ein Konglomerat von Momenten, Allegorien und Personifikationen in lockerer Nebenordnung und ohne Einheit der Handlung, von der des Horizontes gar nicht zu reden, vergegenwärtigen. Der cavallinischen Komposition haftet fast keiner dieser Mängel an. Sie hat aber auch so große Vorzüge, daß sie sich mit allen späteren Darstellungen des Gerichtes messen kann; denn nirgends ist die Einheit der Handlung strenger durchgeführt, nirgends die Gesetze der Raumsymbolik vollkommener beobachtet und nirgends das Gebotene, bei aller Tiefe und Mannigfaltigkeit der Gedanken, mit solch übersichtlicher Klarheit auf die Wand gebracht, daß das Auge sich auf den ersten Blick zurechtfindet. Nichts ist da, was überflüssig wäre; nichts, was nach einem kleinlichen Effekt haschen würde. Jede Figur verrät die auf das Großartige, Erhabene gerichtete Tendenz des Meisters, der dabei nichts vernachlässigt, dem kein Detail zu gering ist. Mit seinem hohen idealen Stil harmoniert die scharf abgewogene Symmetrie der einzelnen Teile sowohl in Form als in Farbe. Hierzu paßt auch die ernste, feierliche Ruhe, die nur durch den absolut notwendigen Wechsel der Bewegungen und die Verschiedenheit des Ausdrucks unterbrochen wird. Kann es schließlich ein bezeichnenderes Lob für unser Gemälde geben als die Tatsache, daß der größte christliche Maler aller Zeiten für seine größte Leistung aus ihm geschöpft hat? Jawohl, Raphael hat ihm für sein herrliches, unter dem Namen Disputa bekanntes Kunstwerk das System der Anordnung in Zonen, ferner einen guten Teil der Persönlichkeiten wie auch einige sonstige Motive entlehnt. Diese Behauptung dürfte manchen überraschen[1]; ihre Richtigkeit wird ein Vergleich beider Gemälde dartun.

Bevor wir jedoch diesen Vergleich anstellen, müssen wir noch eine letzte Frage zu beantworten versuchen, über das, was Cavallini vorgefunden und was er selbst hinzugefügt hat. Noch vor kurzem hätten wir die oberste Zone als seine eigene Erfindung ausgegeben. Die Entdeckung des Weltgerichtes von S. Giovanni hat jedoch gezeigt, daß die Erscheinung Christi zum Gericht schon seit langer Zeit geschaffen war. Cavallini hat sie also vorgefunden, hat sie nur künstlerischer ausgestaltet, etwa wie Fra Torriti in der Apsis von S. Maria Maggiore die stehenden Begleitengel der zentralen Gruppe in einen lieblichen Engelkranz umgewandelt hat. Die beiden tieferen Zonen existierten ebenfalls seit Jahrhunderten in der römischen Monumentalkunst: die mittlere in einer wesentlich mehr oder minder unveränderten Form, die unterste dagegen in einer Fassung, welche, wie die apokalyptische Färbung der von Abt Benedikt nach England mitgenommenen Vorlage und das erhaltene Bild von S. Clemente beweisen, mit der von Cavallini gegebenen nichts gemein

[1] Die Abhängigkeit des oberen Teiles von den Gerichtsdarstellungen im allgemeinen hat schon der feinsinnige Klaczko (*Jules II* 230) erkannt: „Dans sa partie supérieure, l'œuvre rappelle en tous points les représentations si fréquentes du *Jugement dernier*." Vgl. auch F. X. Kraus, *La camera della Segnatura* in *Rassegna nazionale* 1890, 37; Kraus-Sauer, *Geschichte der christl. Kunst* II 2 380 412 418, und Fr. Wickhoff, *Die Bibliothek Julius' II.* in *Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen* 1893, 50. Das Beste an dem letzten, oft zitierten Aufsatz ist nicht gerade das, was über die Disputa darin gesagt wird.

hatte. Ein wichtiges Glied der Komposition ist also allem Anscheine nach dem großen Meister zuzuschreiben. Auf jeden Fall gebührt ihm das nicht geringe Verdienst, die einzelnen Bestandteile zu einer künstlerisch vollendeten Darstellung vereinigt zu haben.

Vergleich des Weltgerichtes Cavallinis mit der sogenannten Disputa Raphaels.

Wie bei Cavallini so bildet auch in der Disputa (Fig. 507) der Altar den Mittelpunkt, um welchen die auf der Erde weilenden Gruppen geschart sind. Derselbe hat auch eine

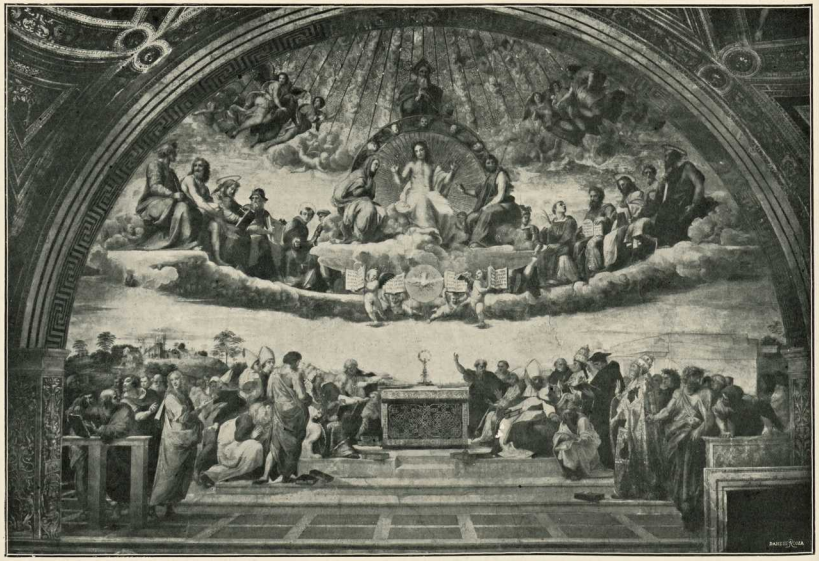


Fig. 507. Raphaels Disputa. Vatikan.

ähnliche Form, ist vollständig zugerüstet[1] und trägt in der Mitte eine kunstvoll einfache Monstranz mit der heiligen Hostie; während er aber bei Cavallini die Irdischen in zwei grundverschiedene Abteilungen scheidet, ist er hier das bindende Element. Aus der Zone der Richtenden behielt Raphael die Zwölfzahl bei, beschränkte aber die Apostel derart, daß er nur Petrus und Johannes auf der linken, Paulus und Jakobus den Jüngeren auf der rechten Seite abbildete und für die übrigen Adam, David, den Protomartyr Stephanus, Kaleb und gegenüber Josue, Laurentius, Moses und Abraham einsetzte. Der Richter wurde

[1] Das vorn überhängende Tuch hat die Inschrift IV LI VS ·II· PO NT· MA X·

mit den Fürbittern etwas höher hinaufgerückt, um Raum für die in einem Diskus schwebende Taube des Heiligen Geistes zu schaffen. Christus zeigt hier gleichfalls die Wundmale, wenn auch mit etwas verändertem Gestus, und thront mit seiner Umgebung auf Wolken. Die runde, recht massive Aureole, welche nach unten durch Maria, Johannes und die Wolken verdeckt ist, stammt aus der obersten Zone Cavallinis, wo der Heiland mit den vier Evangelistensymbolen zwischen Engeln zu sehen war: aus Christus wurde auf der Disputa Gott Vater, dessen segnende Büste sich aus einem Meer von Engeln, oder besser gesagt, Putten und Puttenköpfen abhebt; an die ernsten Gestalten des Vorbildes erinnern bloß noch die sechs ganzen Engelfiguren, welche auf die Mitte zufliegen; die vier evangelistischen Zeichen endlich trennte Raphael von Christus, formte sie in lieblicher Weise um und brachte sie mit seinem offenen Künstlerauge da an, wohin sie gehören, d. i. zu beiden Seiten des Heiligen Geistes, der die Evangelisten bei der Abfassung der heiligen Schriften inspiriert hat.

So schimmert in der Disputa das Vorbild schon bei einem flüchtigen Vergleich deutlich durch. Es lohnt sich aber, noch etwas tiefer auf diese interessante Frage einzugehen.

Das bei Cavallini streng, fast starr durchgeführte Zonensystem hat sich bei Raphael insofern etwas gelockert, als an die Stelle der geraden überall die geschwungene Linie getreten ist. Nichtsdestoweniger waltet die Dreiteilung vor: die zwei oberen Zonen umfassen wie bei Cavallini den Himmel, die untere die Erde; in der höchsten dominiert, wir wiederholen es, Gott Vater, in der mittleren der Erlöser, beide mit einer zahlreichen Umgebung; unter letzterem schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Was füllt nun bei dem Urbinaten die unterste Zone? „Die streitende, um den Altar versammelte Kirche", antworten uns die meisten Kunsthistoriker, wie sie in den beiden oberen „die triumphierende Kirche" erblicken. Beides ist so unrichtig wie der Name Disputa, den man dem Gemälde gegeben hat und der ihm trotz allem wohl ferner auch bleiben wird[1]. Raphael hat sich zum Gegenstand seiner Darstellung die Theologie, oder vielmehr die durch die zwei Grunddogmen Trinität und Altarssakrament repräsentierte Theologie gewählt. Ein riesiges und gegenüber Cavallinis Weltgericht ungleich schwierigeres Thema. Der von dem Künstler eingeschlagene Weg mußte notwendig zu Inkonsequenzen führen. Warum, darf man fragen, hat Raphael jene zwölf wolkenthronenden Männer in die himmlische Zone des Erlösers aufgenommen? Und warum hat er andere, wie die vier Kirchenlehrer, die doch zu seiner Zeit schon längst der „triumphierenden Kirche" angehörten, auf der Erde gelassen? Die Frage verhallt ohne Antwort; denn die Schwierigkeit der Bevorzugung der einen und der Vernachlässigung der andern läßt sich nicht beseitigen. Hier liegt der schwache Punkt der Disputa; hier ist es, wo weniger innere, theologische Gründe als rein äußerliche, malerische Rücksichten maßgebend waren: die bei

[1] Eine der unzutreffendsten Beschreibungen des Bildes lieferte, sonderbarerweise, Eugen Müntz in seiner dreibändigen *Histoire de l'art pendant la Renaissance* II 756: „*La Disputa du Saint Sacrement* montre dans la partie supérieure le Christ, la Vierge, les prophètes, les apôtres, les anges réunis en de solennelles assises; dans le bas les Pères et les Docteurs de l'Eglise discutant, s'émouvant, se passionnant autour de l'autel sur lequel se célèbre le mystère de la messe." Besser in *Raphaël* 184 ff.

Cavallini vorgefundene Dreiteilung sollte um jeden Preis beibehalten werden. So leicht dies für die oberste Zone war, so mißlich war es für die beiden andern, und nur dann zu ermöglichen, wenn man die zwei himmlischen Zonen den himmlischen Geistern, also Gott Vater, dem Sohne Gottes, dem Heiligen Geist und den Engeln vorbehielt und die irdischen Geister, gleichviel ob aus dem Alten oder dem Neuen Testament, auf die irdische Zone beschränkte. Statt dessen nahm Raphael, von Cavallinis Zone der Richtenden beeinflußt, in den himmlischen Bezirk Christi auch Irdische auf, und zwar, wie bereits gesagt wurde, die



Fig. 508. Ausschnitt aus Raphaels Disputa.

beiden Fürbitter, vier Apostel, zwei Diakone und sechs alttestamentliche Persönlichkeiten, während er andere Selige, darunter sogar einen Märtyrer und einen Apostel, auf die Erde versetzte. Mehrere von diesen Gestalten sind bisher von den Interpreten falsch verstanden worden[1]; es ist daher notwendig, auch über sie hier einiges zu sagen.

In der mittleren Zone wechseln Persönlichkeiten aus dem Neuen regelmäßig mit solchen aus dem Alten Testament ab (Figg. 508 509); nur jene haben den Nimbus. Die beiden letzten Sitze nach innen nehmen die Kundschafter Josue und Kaleb ein, die man nach Springers Vorgang[2] gewöhnlich für Jeremias und Judas Makkabäus ausgegeben hat; sie

[1] Einige von den gangbaren Auslegungen gehen auf den sehr wenig zitierten Giov. Pietro Bellori zurück: *Descrizione delle imagini dipinte da Rafaelle d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano,* Roma 1695, 9 ff.

[2] Springer, *Raffael und Michelangelo* I 228. Für Josue hat man auch den hl. Georg, für Kaleb den hl. Martin von Tours vorgeschlagen, obgleich es Persönlichkeiten aus dem Alten Testament sein müssen.

verdanken ihre Aufnahme in die Komposition der Weintraube, welche sie aus dem gelobten Lande mitgebracht haben. Josue galt dazu zu allen Zeiten als Vorbild Christi, ist deshalb in der Kunst stets jugendlich behandelt. Als Krieger boten die zwei überdies eine willkommene Abwechslung im Kostüm, was wohl auch den beiden Diakonen ihre große Auszeichnung zum Teil bewirkt hat. Abraham mit dem Opfermesser ist eine etwas veränderte Kopie des hl. Bartholomäus Cavallinis; sollte das vielleicht der Grund sein, warum ihm der Künstler, seinem Skizzenbuch folgend, den Nimbus auf der Wand eingeritzt, aber des Irrtums ansichtig nicht weiter ausgeführt hat?[1] Jakobus der Jüngere war nach den Apostelfürsten und dem Liebes-



Fig. 509. Ausschnitt aus Raphaels Disputa.

jünger der volkstümlichste und in der abendländischen Kunst gefeiertste Apostel; es darf uns daher nicht wundern, ihn auch hier anzutreffen. Raphael gab ihm, als dem „Bruder des Herrn", eine augenscheinliche Ähnlichkeit mit Christus. Der hl. Laurentius[2], mit der Rechten auf das Buch, das uralte Merkmal der Diakone, sich stützend, schaut nach oben, aber absichtlich in entgegengesetzter Richtung von dem Herrn, um keine Verwechslung seiner Person mit Stephanus zu verursachen, der den „Himmel offen sah"[3]; er hält einen Palmzweig, welcher sein Martyrium bezeugt. Außer ihm trägt dieses Symbol nur der arg verkannte, unter ihm auf der Erde stehende Papst (Fig. 511), der nach der Absicht des Künstlers dadurch

[1] Nur die Heiligen des Neuen Bundes sind in der mittleren Zone nimbiert. Wenn die Nimben in der unteren Zone, wie es scheint, ursprünglich sind, so können wir den Künstler von Willkür nicht freisprechen; denn er hat ihn Persönlichkeiten, die schon durch anderweitige Attribute gekennzeichnet sind, gegeben und solchen vorenthalten, welche einer näheren Erklärung bedürfen.

[2] Von Springer (a. a. O.) und andern mit Stephanus verwechselt.

[3] Dessenungeachtet halten ihn, wie gesagt, viele Interpreten für Stephanus und berufen sich sogar auf die bekannte Vision des sterbenden Märtyrers (*Apg* 7, 55).

in eine engere Beziehung zu dem heiligen Diakon gebracht werden soll: derselbe ist weder Innozenz III. noch Anaklet, sondern der drei Tage vor Laurentius gemarterte Sixtus II., dessen rührendes mit dem Diakon gewechseltes Zwiegespräch auch zu Raphaels Zeiten in aller Munde war. Der Künstler glaubte ihn durch den Zweig und den Platz zur Genüge gekennzeichnet zu haben; daß er sich geirrt, ist sicher nicht seine Schuld[1].

Stephanus, als der Protomartyr auf der Ehrenseite gemalt, ist nur an dem mit Laurentius übereinstimmenden Diakonalgewand[2] kenntlich und trägt weder Palme noch Buch,



Fig. 510. Ausschnitt aus Raphaels Disputa.

weil er beide Hände zum Gestikulieren braucht. Er hat nämlich in der unteren Zone, direkt unter sich, einen Mann erspäht, der seine Aufmerksamkeit so auf sich zieht, daß er mit dem Zeigefinger der Rechten auf ihn weist und dabei vor Staunen unwillkürlich die Linke, mit der Fläche nach innen gekehrt, erhoben hat. Wer ist diese imponierende, mit der klassischen Gewandung (Tunika und Pallium) bekleidete Persönlichkeit (Fig. 510), die den Diakon in einem solchen Grade fesselt? Offenbar jemand, der zu Stephanus ebenso wie Sixtus zu Laurentius Beziehungen gehabt haben muß; der Parallelismus, der gegenseitige Zusammenhang der vier Persönlichkeiten läßt sich sozusagen mit Händen

[1] Trotz der Palme sieht man in diesem Papst gewöhnlich Innozenz III. Diejenigen, welche das Symbol des Martyriums berücksichtigen, denken an Anaklet. Platner (*Beschreibung der Stadt Rom* II, I, 328 Anm.) behauptet sogar, der Name Anaklet sei „im Nimbus der Figur angezeigt". Das ist offenbar ein lapsus memoriae; denn die Figur hat keinen Nimbus.

[2] Die Gleichförmigkeit bezieht sich auch auf das Flammenornament der Dalmatik, welches natürlich nur Ornament ist, da von den beiden Diakonen nach der *Legende* bloß Laurentius den Feuertod erduldet hat.

greifen. Wenn wir nun die überaus charakteristische Gestalt unter Stephanus mit dem Bilde der hl. Cäcilia in der bologneser Galerie und den Kartons Raphaels im South-Kensington-Museum vergleichen, so wird die Antwort auf die oben gestellte Frage nicht schwer: es ist Paulus, der dem Protomartyr von seiner Steinigung her in schmerzlichem Andenken geblieben war und der dann aus dem Verfolger der große Apostel wurde[1]. Das scheint der hl. Stephanus mit dem Gestus der Hände ausdrücken und seinem Nachbar zur Linken sagen zu wollen. Paulus macht mit der Rechten dieselbe Gebärde und zeigt



Fig. 511. Ausschnitt aus Raphaels Disputa.

auf das vor Hieronymus liegende Buch des Alten Testamentes — BIBLIA —, dessen Verheißungen in dem Neuen in Erfüllung gegangen sind. Jetzt, da die Persönlichkeit festgestellt ist, begreifen wir das stürmische Herandrängen der drei Jünglinge links von Paulus, welche natürlich jedes Wort aus dem Apostelmund auffangen wollen. Der dritte hat dabei den einen Bischof[2] etwas unsanft berührt, so daß dieser sich halb mürrisch umwendet. Auch der schöngelockte raphaelische Jüngling in dem antiken Kostüm schenkt dem Apostel Beachtung, indem er den an die Balustrade gelehnten und im Buche forschenden Bramante, der einige Zweifel zu haben scheint, an ihn als den Born der heiligen Wissenschaft weist.

[1] Anton Springer (*Raffaels Disputa* 51 Anm. 27) vermutet in ihm den Philosophen Boethius; J. W. J. Braun (*Raffaels Disputa* 97 f) den gelehrten Scotus Erigena.

[2] Derselbe hat eine auffallende Ähnlichkeit mit einem Studienkopf Raphaels in der Universität Oxford, wie der neben ihm stehende ganz dem Kardinal Bibbiena gleicht. Der Kopf bei Knackfuß, *Raffael* 21 (mit der auf das Buch gestützten Hand des hl. Laurentius und andern Motiven), und Müntz, *Raphaël* 264, hier als „Etude de tête (inspirée de Léonard da Vinci)", veröffentlicht; das Porträt Bibbienas bei Müntz a. a. O. 156.

Raphael hat es also gewagt, den Apostel zweimal abzubilden: das eine Mal hier als den Doctor gentium neben den Kirchenlehrern Gregor d. Gr., Hieronymus und Chrysostomus; dann im Himmel in der Gesellschaft Christi. Wir wissen bereits, daß die uns fremd gewordene Art, dieselbe Gestalt auf einem Bilde in zwei verschiedenen Momenten vorzuführen, durchaus nicht vereinzelt dasteht und selbst noch auf einem früher Michelangelo zugeschriebenen Gemälde[1] angewendet wurde (Fig. 512). Fast noch bezeichnender ist das Fresko des Sündenfalls in der Sixtinischen Kapelle, wo Michelangelo die Stammeltern, also zwei Gestalten, in einem verhältnismäßig sehr kleinen Feld zweimal vergegenwärtigt hat. Raphael mag darauf auch durch das Vorbild in S. Cecilia, welches Christus zweimal darstellte, gebracht worden sein. Immerhin vertrug sich eine solche Wiederholung schon mit den damaligen Kunstanschauungen so wenig, daß er den Apostel in der unteren Zone noch mit vollem Haupthaar und ohne Nimbus dargestellt hat, wohl um zu zeigen, daß er ihn in einem Moment aus der ersten Zeit des Apostolates vergegenwärtigen wollte. So erscheint Paulus übrigens gewöhnlich auf den Bildern Raphaels; den Typus des wolkenthronenden, welcher der altgeheiligte ist, hat der Künstler von dem Vorbild übernommen. Trotzdem ist der Doctor gentium bis jetzt ein Rätsel geblieben.

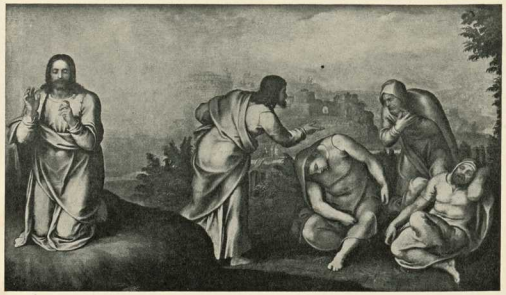


Fig. 512. Jesus am Ölberg. Nach Michelangelo. Corsini

Die Interpreten haben auch nicht bedacht, daß Raphael auf einem die Theologie verherrlichenden Bilde unmöglich die Lehrer der orientalischen Kirche ganz ausschließen konnte. Auf keinen Fall durfte Chrysostomus, der „doctor eucharistiae" fehlen, der ein eigenes Büchlein *Über das Priestertum* verfaßt hat. Der Heilige steht im Hintergrund neben dem Altare und ist an dem spärlichen Bart- und Haupthaar kenntlich. In feuriger Begeisterung weist er, zu dem in der Schrift forschenden Hieronymus gewandt, mit beiden Händen nach der auf dem Altar stehenden Monstranz mit der konsekrierten Hostie hin, als wollte er der Versammlung zurufen: „Christus liegt geschlachtet da!"[2] Sein Gegenstück, ein bärtiger Greis in bauschiger, aber klassischer Gewandung, spricht mit Ambrosius und zeigt mit der Rechten auf den thronenden Heiland, der auf dem Bilde unter den drei göttlichen Personen ganz augenscheinlich bevorzugt ist. Durch diesen Gestus sollte uns bedeutet werden, daß wir in dem Manne einen, der sich um die Christologie besondere Verdienste erworben hat, zu erkennen

[1] Siehe oben S. 857.

[2] *Hom. I de prodit. Iudae* 6: Migne, *PG* 49, 381: *ἐσφαγμένος πρόκειται ὁ Χριστός.*

haben: ohne Zweifel Athanasius, den unbeugsamen Verteidiger der Gottheit Christi, die „Säule der Kirche", wie Gregor von Nazianz ihn nennt[1]. In der Tunika und dem Pallium gab Raphael, wohl ohne es zu wissen[2], dem Heiligen Gewänder, die sich noch gut auf einen Bischof jener Zeit anwenden ließen; er machte ihn aber dadurch so rätselhaft, daß er bis jetzt unerklärt geblieben ist. Der Handbewegung des hl. Athanasius folgt mit den Blicken der in Verzückung dasitzende Ambrosius, während Augustin seine Eingebungen einem Schreiber, exceptor, diktiert.

Wir übergehen die Gestalten, die sich durch eine solche Porträtähnlichkeit auszeichnen, daß ihre Namen allen geläufig sind. Im übrigen glauben wir mit Anton Springer, daß Raphael nicht in allen Figuren bestimmte Persönlichkeiten vorführen wollte. „Wie wir in einem Schlachtengemälde außer dem Feldherrn und den Führern auch noch einfache Kämpfer dargestellt erwarten, so mußten auch hier, wo eine die Welt umfassende Gemeinde verkörpert werden sollte, den namhaftesten Stützen der Kirche stille, namenlose Genossen derselben beigesellt werden."[3] Es würde uns über die Grenzen unserer Aufgabe hinausführen, wollten wir die Disputa von allen Seiten erörtern. Aus dem Gesagten ergibt sich zur Genüge, wieviel Raphael für dieselbe dem Weltgericht Cavallinis entlehnt hat. Wir haben auch auf den Nachteil aufmerksam gemacht, der daraus für die Disputa entsprungen ist; der Gegenstand des Vorbildes war eben ein durchaus verschiedener[4].

[1] *Or.* 21, 26: Migne, *PG* 35, 1112: ὁ στῦλος τῆς Ἐκκλησίας.

[2] In der altchristlichen Gewandung erlaubt sich Raphael bereits Freiheiten. So trägt Paulus beidemal ein Pallium, das mit einer runden Agraffe und dazu noch auf der falschen Schulter zusammengehalten ist.

[3] *Raffaels Disputa* 42.

[4] Am 23. April 1914 hielt Oskar Fischel in der *Bibliotheca Hertziana* zu Rom einen Vortrag über die „Entstehung von Raphaels Disputa", in welchem er an der Hand von mehr als vierzig Handzeichnungen Raphaels die einzelnen Phasen der Komposition von ihren ersten Anfängen an darlegte. Man sah da mit großer Überraschung, wie grundverschieden die ersten Entwürfe waren, und wie sehr Raphael ändern und ringen mußte, bis ihm auf einmal die Erleuchtung kam, welche die definitive Fassung des Gemäldes herbeigeführt hat. Wie und woher dem Künstler jene Erleuchtung gekommen ist, konnte der Vortragende nicht sagen; das Weltgericht Cavallinis hat uns die Frage beantwortet.

Sechstes Kapitel.

Aufenthaltsort der Seligen.

Die Anschauungen des christlichen Altertums über die Stätte der jenseitigen Seligkeit hat bereits der Heidenapostel kurz zum Ausdruck gebracht: ihm ist der Ort, in welchem die Auserwählten weilen, die „Stadt des lebendigen Gottes", das „himmlische Jerusalem"[1], die „festbegründete Stadt", welche schon Abraham „erwartete", und „deren Baumeister ... Gott ist"[2]; den Ort sodann, in welchen er selbst „entrückt" ward, nennt er den „dritten Himmel", und dieser ist ihm gleichbedeutend mit dem „Paradiese"[3].

Viel reicher sind die Aufschlüsse, welche uns die *Geheime Offenbarung* darüber gibt. Diese mußten besonders willkommen sein, weil der Seher von Patmos sie nach ausdrücklicher Erklärung aus dem Himmel selbst geschöpft hat: „... Siehe", sagt er, „eine Türe ward aufgetan im Himmel und die erste Stimme ... sprach: Steig herauf, so will ich dir zeigen, was nach diesem geschehen soll!" Er gehorchte dem Befehl und trat in den Himmel ein. Dort sah er geheimnisvolle Wesen und Dinge. Er sah einen „Thron", auf dem „einer saß", und vor dem „sieben Lampen brannten"; „rings um den Thron war ein smaragdener Regenbogen" und „standen vierundzwanzig Stühle", auf denen „vierundzwanzig Älteste saßen, angetan mit weißen Kleidern und mit goldenen Kronen auf ihren Häuptern"; er sah die „vier lebenden Wesen"[4], „das siebenfach versiegelte Buch in der Rechten dessen, der auf dem Throne saß", und „viele Engel rings um den Thron"[5], ferner die „zahllose Schar" der Märtyrer, „die vor dem Throne standen", die „weißgekleidet waren und Palmen in den Händen hatten", die „das Lamm weiden und zu den Quellen des lebendigen Wassers führen wird"[6]; er sah „die heilige Stadt, das neue Jerusalem", aus „reinem Golde" verfertigt und von einer „hohen, mit zwölf Toren versehenen Mauer" umgürtet, die „aus Jaspis gebaut" und deren Grundsteine mit allerlei Edelsteinen geschmückt waren[7].

Diese reiche Fülle von Angaben wurde von den Künstlern, die in den Katakomben arbeiteten, so wenig berücksichtigt, daß sie uns nicht ein einziges Bild mit der Darstellung der himmlischen Stadt hinterlassen haben. Die Buchstaben Α Ω abgerechnet, zeigt sich der apokalyptische Einfluß nur in der unteren Hälfte der aus dem „Ende des 4. oder Anfang des 5. Jahrhunderts" stammenden Malerei in S. Pietro e Marcellino: dort steht das nimbierte Lamm Gottes auf dem Hügel mit den vier Evangelienströmen[8]. Die geringe Verwertung der Visionen an den Gräbern erklärt sich aus dem Charakter der zömeterialen

[1] *Hebr* 12, 22. [2] *Hebr* 11, 10. [3] 2 *Kor* 12, 2 ff. [4] *Offb* 4, 1 ff. [5] *Offb* 5, 1 11. [6] *Offb* 7, 9 17. [7] *Offb* 21, 2 12 18 ff. [8] Vgl. meine *Katakombenmalereien* Taf. 252.

Kunst, deren Grundzug Einfachheit und lakonische Kürze sind: eine Fläche mit Sternen, ein Stück Garten mit Bäumen und Blumen oder beides zusammen oder auch nur Blumen und Bäume genügten, um in dem Beschauer die Idee von dem paradiesischen Aufenthaltsort der Seligen zu wecken.

Anders die Künstler, denen die Ausschmückung der Basiliken und Baptisterien anvertraut war. Weit entfernt, sich mit solchen dürftigen Andeutungen zu begnügen, ahmten sie den Seher von Patmos nach und wollten wie er einen tieferen Blick in den Himmel tun. Sie nahmen deshalb von den Dingen, Wesen und Gestalten, welche der gottbegnadete Mann geschaut, alle diejenigen in ihre Kompositionen auf, die sich irgendwie in der Kunst darstellen ließen. Wie überall, so gingen sie auch hier mit großer Freiheit vor und wagten selbst erhebliche Veränderungen, um sich den lokalen Verhältnissen anpassen oder sich die Aufgabe erleichtern zu können.

Es ragen übrigens auch in der *Offenbarung*, bei allem Reichtum der Einzelheiten, die beiden Bilder hervor, unter denen man sich damals die Stätte der Seligkeit vorzustellen pflegte: die Stadt und der paradiesische Himmel[1] mit dem Lebensbaum und den Quellen des lebendigen Wassers. Diese sind es auch, welche die Künstler in ihren Zyklen, so gut als es ihnen möglich war, zur Darstellung brachten. Der Himmel wurde von ihnen fast immer in irgend einer Weise angedeutet. Die Stadt ist dagegen nicht so häufig anzutreffen, vielleicht weil in jener Zeit auch die Städte Jerusalem und Bethlehem, die bekannten Sinnbilder der Juden- und der Heidenkirche, aufkamen und das Feld streitig machten.

In der Literatur erfreute sich die Symbolik des himmlischen Jerusalems einer allgemeinen Beliebtheit. Man denke nur an Augustins Buch *De civitate Dei*! Es sei auch auf Venantius Fortunatus hingewiesen, dessen Dichtungen so oft unverkennbare Anklänge an bildliche Darstellungen enthalten. Die himmlische Stadt hat bei ihm, wie diejenige der *Apokalypse*, zwölf prächtige Eingänge; die Torflügel sind mit kunstvoll gearbeiteten Goldplatten bekleidet und mit Perlen, Chrysolithen, Diamanten und mit je einem Topas geschmückt. Durch diese Tore treten alle, die das Bürgerrecht erworben haben, in die Stadt ein und verbleiben dort für ewige Zeiten; denn ihre Namen sind eingetragen in dem Buche des Lebens. Von dem hl. Martin von Tours sagt er: „Unter Fürsten und Mächtigen und in Gesellschaft von Patriziern und hochherzigen Konsuln sitzest du, Senator Martin, in nächster Nähe des Königs."[2] Er gibt dem Heiligen diesen bevorzugten Platz, weil derselbe der Held seiner Dichtung ist. Aus einem ähnlichen Grunde werden wir auf den bildlichen Darstellungen in den Kirchen die Titelheiligen stets in der Gesellschaft des Heilandes bemerken. Wir beginnen mit den Bildern der himmlischen Stadt.

[1] Vgl. Papias in Routh, *Reliquiae sacrae* I 10 f (Iren., *Contra haer.* 5, 36, 1: Migne, *PG* 7, 1222): „Et quemadmodum presbyteri dicunt, tunc qui digni fuerint coelorum conversatione, illuc transibunt, id est, in coelos; alii tute paradisi deliciis utentur; alii autem speciositatem civitatis possidebunt: ubique autem Deus videbitur."

[2] *De vita S. Martini* 3, 510 ff: Migne, *PL* 88, 406; ed. Leo in *Mon. Germ. hist. Auct. antiquissimi* IV 346 f.

§ 1. Himmlische Stadt.

1—2. Apsismosaiken im Lateran und S. Maria Maggiore.

Gleich die erste Komposition, mit welcher die christliche Monumentalkunst Roms sich an die Öffentlichkeit wagte, das von Torriti wiederhergestellte Mosaik der Apsis der lateranensischen Basilika (Fig. 59, S. 190), bietet uns das Bild der himmlischen Stadt, oder vielmehr eine Andeutung derselben; denn wir sehen bloß die mit Türmen und Zinnen bekrönte Stadtmauer, deren Tor durch einen Cherub bewacht wird. Bei der winzigen Größe derselben war es dem Künstler nicht möglich, Häuser in ihr darzustellen; mit Mühe fand er soviel Raum, um die beiden Apostelfürsten als Repräsentanten der himmlischen Bewohner unterzubringen. Eine Palme überschattet mit ihrer Krone die Stadt und trägt den Phönix, das Symbol der Auferstehung. Über den Häuptern der Apostel erglänzt je ein Stern. Dies erweckt den Schein, als habe der Künstler hier nicht das Firmament andeuten, sondern die Symbolik ausdrücken wollen, welche in den beiden Koryphäen die „zwei Lichter der Welt" erkannte[1]. Der Schein wird zur Gewißheit, wenn man bedenkt, daß auf dem Apsismosaik von S. Cosma e Damiano (Taf. 102), wo das durch eine blaue Fläche mit Wolken dargestellte Firmament eine ungeheuere Ausdehnung hat, die beiden Sterne ebenfalls an die Apostel gerückt waren. Nur der des hl. Paulus ist noch erhalten.

Das Bild der himmlischen Stadt wurde in der nämlichen Weise für die Apsiskomposition Sixtus' III. in S. Maria Maggiore (Taff. 121—124) kopiert und im Mittelalter von demselben Torriti wiederhergestellt. Wir haben darüber oben S. 497 ff gehandelt.

3. Apsismosaik in S. Pudenziana.

Die älteste im Original erhaltene Darstellung der himmlischen Stadt findet sich auf dem schon oft erwähnten Apsismosaik der Basilika der hl. Pudentiana (Taff. 42—46) aus dem Pontifikat Innozenz' I. (402—417). Sie breitet sich hinter Christus mit dem Apostelkollegium und den beiden Schwestern Pudentiana und Praxedis aus. Wir haben gleich hier eine Bestätigung dessen, was wir kurz vorhin über die Freiheit der Künstler sagten: die Stadt weicht von dem Jerusalem der Apokalypse gänzlich ab. Ja nach der Ansicht einiger Archäologen hätte der Mosaizist sich hier wirkliche Gebäude des Vicus Patricius in Rom, nach andern solche des alten Jerusalem zum Muster genommen. Erstere Ansicht ist eine bloße Vermutung, für welche sich begreiflicherweise kein einziges Argument beibringen läßt; für die letztere wußte Ainaloff, der zuerst ausführlich die Frage behandelt, auf einige beachtenswerte Übereinstimmungen hinzuweisen, so daß sie im allgemeinen eine günstige Aufnahme gefunden hat[2]. Ihre Richtigkeit vorausgesetzt, kann es sich jedoch nur um eine Nachahmung im weitesten Sinne des Wortes handeln. Die Stadt besteht aus einer Halle,

[1] Venant. Fortun., *Miscell.* 3, 7: Migne, *PL* 88, 126. Lange vorher nennt Damasus die Apostelfürsten NOVA SIDERA.

[2] Die an diese Deutung in jüngster Zeit sich anknüpfenden Streitfragen können hier übergangen werden.

die sich über den ganzen Vordergrund erstreckt und vergoldete Gitter in den Bogen hat; dahinter sind einige basilikenartige Gebäude, ein runder und ein quadratischer Bau mit einer viereckigen Öffnung im Dache. Der übrige Stadtteil ist, wie man aus meiner Tafel ersehen kann, modern. Das Schematische der Bauten erhellt aus dem Umstand, daß alle nach Art der Vorhalle mit einer Menge von Fenstern und Eingängen versehen sind, die entweder runden oder geradlinigen Abschluß haben. Mitten aus der Stadt ragt ein Hügel heraus, auf welchem das Gemmenkreuz zwischen den vier Evangelistensymbolen steht. Über die Anwesenheit des Kreuzes im Himmel darf man sich nicht wundern. Christus hat es, wie Paulin sagt, zum Zeichen seines Sieges über Tod und Hölle „über allen Gestirnen befestigt": „Vexillumque crucis super omnia sidera fixit"[1].

Das Mosaik zeigt uns also den Heiland, wie er im Himmel mit den Aposteln, seinen Zeugen, in ein Gespräch vertieft ist. Nur das Schwesternpaar wurde aus den übrigen himmlischen Bewohnern ausgewählt und vergegenwärtigt. Pudentiana, die Titularheilige, haben wir auf der Ehrenseite zu suchen; ihr Kopf gehört zu den wenigen, die fast ganz unversehrt geblieben sind (Taf. 46), während die Gestalt ihrer Schwester eine moderne Wiederherstellung ist. Der Kranz, den beide dem Herrn vorzeigen, beweist, daß der Künstler sie für Märtyrinnen hielt. In dem Buche Christi lesen wir, daß *der Herr der Erhalter der pudentianischen Kirche ist:* DOMINVS | CONSER|VATOR — ECCLESIAE | PVDENTI|ANAE. Obgleich jetzt nur wenige Buchstaben von der alten Inschrift übrig sind, steht der Wortlaut derselben außer allem Zweifel.

Bei der von dem Kardinal Gaetani (1598) angeordneten Ausbesserung wurde das Mosaik auf allen Seiten beschnitten. Infolgedessen fielen einige wesentliche Gegenstände weg. Unterhalb des Thrones Christi sah man vor der Restaurierung die Taube, das Symbol des Heiligen Geistes, welche Strahlen auf das Lamm Gottes entsandte[2]; dieses stand, wie zahlreiche Monumente nahelegen, auf dem Berge mit den Evangelienströmen, aus deren Wassern Schafe oder Hirsche oder beide zusammen tranken. Zur Vervollständigung der Trinität müssen wir annehmen, daß Gott Vater in der gewohnten Gestalt der aus den Wolken ragenden Hand, die den Kranz für das Kreuz bereit hielt, vergegenwärtigt war. Hierzu berechtigt die Tatsache, daß der Scheitel der Apsismosaiken gewöhnlich für die Hand Gottes vorbehalten ist. Wir verweisen hier namentlich auf Paulins nolanisches Apsisbild, auf welchem das Kreuz ebenfalls mit der Trinität zusammengestellt und die letztere durch die nämlichen Zeichen wie hier ausgedrückt war: über dem Kreuz schwebte die Hand, und am Fuße desselben war die Taube mit dem Lamm abgebildet.

Man hatte also auf dem Mosaik von S. Pudenziana Bewohner der himmlischen Stadt, die Trinität, die Apostel und die beiden Märtyrinnen vereinigt. Die Besucher der Kirche, von denen nach der damaligen Sitte noch viele ungetauft waren, sahen in der unteren

[1] *Poem.* 19, 655: Migne, *PL* 61, 547. Nach dem apokryphen *Evangelium Nicodemi* 8 (Tischendorf, *Evangelia apocrypha* 403) hat Christus das Kreuz auch in der Hölle aufgepflanzt. Vgl. oben S. 894.

[2] Siehe Fig. 227, S. 586.

Gruppe von Symbolen eine beständige Aufforderung zum Empfang der Taufe, durch welche sie sich das Anrecht auf das Bürgertum in der himmlischen Stadt erwerben sollten.

4. Triumphbogenmosaik in S. Prassede.

Wir müssen bis in die Zeit Paschals I. (817—824) heraufgehen, um zwei weiteren Darstellungen der himmlischen Stadt zu begegnen. Die eine nimmt die Mitte des Triumphbogens in der Basilika der hl. Praxedis ein[1]. Man sieht auch hier nur die aus Gold und Edelsteinen gebauten Stadtmauern ohne Häuser, weil der Künstler innerhalb derselben mehrere der hervorragendsten Bewohner der Stadt vergegenwärtigen wollte. Im Zentrum steht Christus zwischen zwei Engeln, links in der Ecke Moses, an dem mit LEGE[2] beschriebenen Buch kenntlich, und gegenüber ein Engel mit dem Stabkreuz neben einem Greis, welcher die verhüllten Hände zu Christus erhebt und hier kein anderer als Elias, der Zeuge der Verklärung, sein kann. Etwas tiefer befinden sich zur Rechten Christi Maria, Johannes der Täufer und Paulus mit fünf weiteren Aposteln; zur Linken Praxedis und Petrus mit den übrigen des Kollegiums. Alle männlichen Heiligen tragen auf verhüllten Händen die Krone; Maria und Praxedis haben die Hände, wie auf den Darstellungen der großen Fürbitte, zu Christus erhoben. Die Stadtmauer hat zwei offene Tore, an denen je ein Engel Wache hält. Auf beide Tore schreitet ein Zug von Märtyrern zu, jeder von einem Engel geführt. Der zur Linken hat an der Spitze drei Jungfrauen, vermutlich Pudentiana, Cäcilia und Agnes; unter den folgenden Märtyrern, deren Figuren stark restauriert sind, befand sich auch ein Papst mit dem Pallium[3]. Der Engel, welcher den Zug zur Rechten an das Himmelstor gebracht hat, ist zwischen Petrus und Paulus aufgestellt. Die Märtyrer wie auch die Apostel in der Stadt tragen sämtlich die Krone.

Die beiden unteren Felder, die durch einen Streifen und eine Reihe Blumen getrennt sind, füllt eine dichtgedrängte Menge von bartlosen, weißgekleideten Gestalten, welche in der Rechten einen Palmzweig, in der Linken die Krone halten. Das ist jene „große Schar, die niemand zählen konnte, aus allen Nationen und Stämmen und Völkern und Sprachen"; jene, „welche aus großer Trübsal kamen und ihre Kleider gewaschen und weiß gemacht haben im Blute des Lammes"[4], kurz: Märtyrer in der Seligkeit.

Hier ist also außer den übrigen Bestandteilen auch die Schar der Märtyrer mit den Palmen aus der *Apokalypse* entlehnt. Der Künstler hielt sich aber bei der Darstellung derselben wenig an den Wortlaut der Schrift. Die zwölf Tore der Stadt, zum Beispiel, hat er auf zwei reduziert; ebenso ist das bunte, umständliche Material der Mauer bedeutend vereinfacht, und bei der „Schar" fehlt der „Thron", weil man ihn für die Wand über der Apsis

[1] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 285.

[2] Für LEX, wie anderwärts PRESIDE für PR(A)ESES, CLEMENTE für CLEMENS usf. Vgl. Taff. 187 214. Wie bekannt, bezeichnet *lex* das Alte Testament, das Judentum; daher liest man EX LEGE NEOFITVS auf einer noch nicht veröffentlichten Inschrift der Katakombe der hll. Markus und Marcellianus.

[3] *Cod. vat. lat.* 5407 fol. 32.

[4] *Offb* 7, 9 14.

in Anspruch genommen hat. Unter den Heiligen nimmt die Patronin der Basilika, die hl. Praxedis, natürlich eine hervorragende Stelle ein: in der Apsis steht sie, wie wir später sehen werden, zur rechten Seite Christi, und in der himmlischen Stadt kommt sie gleich nach der Mutter Gottes.

Der Platz außerhalb der Stadt ist ganz mit Blumen bewachsen, durch welche der Künstler die paradiesischen Auen kennzeichnen wollte. Deutlicher noch waren dieselben mit der Stadt auf dem folgenden Mosaik vereinigt.

5. Mosaik der Apsiswand in S. Cecilia.

In dem schmalen Streifen über der Wölbung der Apsis in S. Cecilia thronte zwischen zwei Engeln Maria als Königin mit ihrem göttlichen Sohn auf dem Schoße. Kind wie Mutter hatten die Krone auf dem Haupte. Von den beiden Seiten näherten sich je fünf heilige Jungfrauen, die einen kronenartigen Kopfputz trugen und in den verhüllten Händen die Krone des Martyriums hielten. Sie wandelten im Paradies; denn der Weg war mit Blumen bewachsen und im Hintergrunde standen reich mit Früchten behangene Palmen.

Alle diese Gestalten gingen bei dem Bau des modernen Holzgewölbes der Kirche zu Grunde. Zerstört wurde auch die Hälfte der Mauer des himmlischen Jerusalem; die Gebäulichkeiten selbst blieben aber so gut wie unversehrt. Ich fand die allgemein für verloren gehaltenen Reste (im November 1909) unter einer fingerdicken Staubschicht, welche von meinem Maler und mir entfernt wurde. Bei der schematischen Form der Mauer ließen sich die fehlenden Stücke fast durchgehends leicht ergänzen; sie erscheinen auf meiner Tafel (116) in weißen Umrissen. Die von Ciampini[1] und Garrucci[2] veröffentlichte Zeichnung ist voller Ungenauigkeiten, welche sich bei einem Vergleich mit meiner Kopie von selbst ergeben. Die Stadt dehnt sich in den beiden Ecken aus, zerfällt also in zwei Hälften. Beide haben eine mit vier schlanken Türmen befestigte Mauer, welche aus Chrysolith gebaut und mit Diamanten, Smaragden und Rubinen verziert ist. Die über die Mauer ragenden Gebäulichkeiten sind vorwiegend Giebelbauten, zwischen denen fünf monumentale Säulen stehen. Von den letzteren trägt die eine eine Kugel, zwei eine weit ausladende Plattform und zwei eine Sonnenuhr[3].

Die „nie geschlossenen Tore", auf welche der Seher ein großes Gewicht legt[4], hat der Mosaizist durch ein aufgezogenes Fallgatter angedeutet, welches in der Stadthälfte zur Linken fast vollständig erhalten ist. Es besteht natürlich aus dem kostbarsten Material: die Stäbe sind aus Gold, und zu oberst mit Rubinen, in der Mitte mit Diamanten verziert. Der Kopist Ciampinis hat, von andern Willkürlichkeiten zu schweigen, die Stäbe übersehen und nur die Diamanten gezeichnet, so daß diese in der Luft hängen. Durch seinen Irrtum hat er uns die Rekonstruktion des Fehlenden ermöglicht.

[1] *Vetera monim.* II, Taf. LI. [2] *Storia* IV, Taf. 292. (Alinari Nr 27680) u. in der *Wiener Genesis* (Garrucci, *Storia* III, Taf. 120; ed. Hartel-Wickhoff Taf. XXXIII). [3] Eine ähnliche Uhr auf einem Mosaik der Villa Albani [4] *Offb* 21, 25.

Es lag nahe, das himmlische Jerusalem für die Weltgerichtsbilder zu verwenden. Tatsächlich haben wir es in S. Clemente auf einem Fresko des Jüngsten Gerichtes aus der Zeit Leos IV. angetroffen (Taff. 211—212). Es nimmt dort den ganzen Raum ein, den der Maler für die zur Seligkeit Erwählten bestimmt hat. Von den späteren Monumenten erwähnen wir die Skulptur der Kathedrale von Autun, Memlings Altarbild in der Marienkirche zu Danzig und das von Fiesole in der Akademie der Schönen Künste zu Florenz[1].

§ 2. Paradiesische Himmel.

1. Mosaiken Sixtus' III. in S. Maria Maggiore.

Während wir von der himmlischen Stadt in den Katakomben kein einziges Beispiel antrafen, wurde das Paradies sehr häufig, freilich meistens mit recht dürftigen Mitteln, zur Darstellung gebracht. Gewöhnlich begnügten sich die Künstler, wie schon bemerkt, damit, daß sie die Seligen, die in der Regel durch den Gebetsgestus als solche charakterisiert sind, auf einem Rasenstreifen vorführten. Auf Rasen stehen ferner die Märtyrer, die auf einem Fresko in S. Pietro e Marcellino aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts mit dem Kranz in der Rechten geschildert sind[2].

Ähnlich geschah es auch in der monumentalen Kunst. Im Baptisterium von Neapel z. B. schreiten Apostelgestalten auf einem Stück Rasen dahin; nur der Kranz, den sie in der Rechten halten, verrät uns, daß sie bereits der Seligkeit teilhaftig geworden sind. In solchen Fällen haben aber die Künstler bei größeren Zyklen stets dafür Sorge getragen, daß der Himmel auf dem einen oder andern der übrigen Bilder desselben Monumentes deutlicher dargestellt wurde. So geschah es auf einigen von den Mosaiken, mit denen Sixtus III. (431—440) die von ihm der Gottesmutter geweihte Basilika des Liberius ausgestattet hat. Dort standen die seit langem zerstörten „Zeugen", welche ihre Kronen der thronenden Theotokos darbrachten. An den Himmel erinnert auch der zwischen den Evangelistensymbolen schwebende Thron mit den Reichsinsignien, besonders aber die in der Mitte der Apsis angebrachte Darstellung der Krönung, welche Christus an seiner heiligen Mutter in Gegenwart von Engeln und Heiligen vornimmt. So wurde der Himmel von den Künstlern sozusagen stückweise vorgeführt. Dem Beschauer blieb es überlassen, sich die einzelnen Teile im Geiste zu einem Gesamtbilde zu gestalten.

2. Mosaiken in S. Cosma e Damiano.

Die Beharrlichkeit, mit welcher die der *Apokalypse* entlehnten Gegenstände, zumal die Evangelistensymbole mit dem Thron oder der Büste Christi, auf der Vorderwand der Apsis oder auf dem Triumphbogen abgebildet wurden, gibt uns das Recht, diese Anordnung der Gegenstände als ein Erbstück aus der konstantinischen Periode zu betrachten. Leider läßt

[1] Alle abgebildet bei Jessen, *Darstellung des Weltgerichts* Taff. 2 f 6.

[2] Wilpert, *Katakombenmalereien* Taf. 95, 2.

sich aus jener Zeit kein einziges Monument namhaft machen, dessen Darstellungen uns sämtlich bekannt wären. Von den Mosaiken z. B., welche den Triumphbogen der alten Peterskirche schmückten, ist uns nur ein geringer Bruchteil, von denen der Stirnwand der Apsis sowie des Triumphbogens der lateranensischen Basilika keine einzige überliefert. Die von S. Clemente sodann haben sich zwar vollständig erhalten, aber in mittelalterlicher Kopie.

Ursprüngliche und erschöpfende Darstellungen finden sich erst in der von Felix IV. (526—530) errichteten Basilika der hll. Kosmas und Damian (Taff. 102 ff)[1]. Hier sieht man auf dem Triumphbogen den „Thron" mit dem „Lamm", dem Kreuz und der Rolle zwischen den „sieben Leuchtern", den „vielen Engeln" und den Evangelistensymbolen, sowie die „vierundzwanzig Ältesten" mit ihren Kronen[2]. Die beiden Städte Jerusalem und Bethlehem mit den aus diesen schreitenden Schafen sind ähnlich wie in den Basiliken der hll. Petrus und Klemens in den friesartigen Streifen der Apsiskoncha versetzt und die Apostelfürsten haben die Aufgabe, in der Koncha selbst, also in dem für die Hauptdarstellung bestimmten Teil der Basilika, die Titelheiligen in die Glorie zu Christus einzuführen. Von dem neben dem Kopfe des hl. Paulus glänzenden Stern, der einen ähnlichen neben dem des hl. Petrus voraussetzt, sowie von der dadurch zum Ausdruck gebrachten Symbolik war schon oben (S. 1066) die Rede. Die beiden Lokalmärtyrer halten auf verhüllten Händen den Kranz, welcher nach Ausweis einer alten Kopie[3] vor der Verstümmelung des Mosaiks auch im Scheitel der Apsis in der Hand Gottes abgebildet war, daher von mir in die Lücke hineingezeichnet wurde. Die zwei schlanken Dattelpalmen, von denen die zur Linken in ihrer Krone den Phönix wiegt, rahmen die Komposition ebenso schön als inhaltlich passend ein. Neben der rechten Palme steht der hl. Theodor (SANC — THEODORVS) gleichfalls mit dem Kranz auf verhüllten Händen, neben der linken Felix IV., der Urheber der Kirche und Stifter der Mosaiken, welcher mit seiner Beischrift ganz erneuert ist. Der Jordan (IORDANES), der sich hinter den Gestalten hinzieht, hat an dieser Stelle nicht viel Sinn; er hätte ebensogut wegbleiben können. Die den Streifen darunter füllende Widmungsinschrift und ein aus stilisierten Füllhörnern und Amphoren zusammengesetztes Ornamentband vervollständigen das Bild.

Das Mosaik wird seiner wohl abgewogenen Verhältnisse und seines tiefen Farbenschmelzes wegen noch heute von jedermann mit Recht bewundert. Sein Urheber hat sich nicht mit einer mehr oder weniger schematischen Vorführung von einigen Persönlichkeiten begnügt; er war noch im Stande, einen idealen Vorgang in eine künstlerische Form zu fassen. Was für ein großer Unterschied z. B. zwischen diesem Mosaik und dem um ein

[1] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 253.

[2] Bei der Ausbesserung der Kirche unter Urban VIII. hat man die apokalyptischen Ältesten fast ganz zerstört. Damals wurde die Apsis durch einen Bogen gestützt, unter welchem die Einfassungsborte der Mosaiken mit dem Monogramm Christi (☧) in der Mitte verschwand. Das Vorhandensein des letzteren bezeugt Philippe de Winghe bei de Rossi, Kommentar zu unsern Mosaiken in *Musaici* Fasz. V—VI, fol. 1 v.

[3] Ciampini, *Vetera monim.* II, Taf. XVI, S. 60 f; danach wurde die Zeichnung wiederholt von Bernardinus Mezzadri, *Disquisitio historica de sanctis martyribus Cosma et Damiano* (Rom 1747), und von Garrucci a. a. O.

Jahrhundert jüngeren von S. Venanzio! Hier eine Aneinanderreihung von Gestalten, dort eine lebensvolle Handlung. Auch die Einzelheiten verdienen Beachtung. In Christus wollte der Künstler die Gottheit betonen. Daher schilderte er ihn als auf Wolken stehend, während er die Apostel und die übrigen Personen auf festen Boden gestellt hat. Christus überragt alle an Größe und hat allein den Nimbus. Ähnlich der aufsteigenden Sonne hat das seiner Gestalt entströmende Licht die Wolken gerötet. Durch die erhöhte Stellung erweckt er den Eindruck, als wäre er eben erschienen. Die von den Aposteln auf seine Nähe aufmerksam gemachten Märtyrer sind schon im Begriff, sich zu ihm zu wenden, um der Weisung gemäß ihre Kränze ihm darzubringen. Theodor und Felix folgen ihrem Beispiel und machen die gleiche Wendung: jener mit dem Kranz, dieser mit dem Modell der Kirche, das er *dem Herrn anbietet.* Der dunkelblaue Hintergrund erhöht das Geheimnisvolle der dargestellten Handlung, wogegen das Gold in der schmalen Zone darunter mehr dem heiteren Charakter der christlichen Symbolik angepaßt ist. Daß schließlich in den zwei dunkelblauen Streifen der Inschrift und des Ornamentes das Ganze nach unten den angemessensten Rahmen gefunden hat, braucht nicht weiter bewiesen zu werden.

Alle diese Vorzüge verleihen dem Mosaik einen hohen Wert; es ist unter den erhaltenen ohne Zweifel das hervorragendste. Man irrt jedoch, wenn man es als eine in jeder Hinsicht selbständige Schöpfung und als den ersten gelungenen Versuch einer Apsisdekoration hinstellt. Daß dem Künstler Vorbilder zur Verfügung standen, beweist die um ein volles Jahrhundert ältere Malerei der Koncha von S. Lorenzo in Lucina, welche eine große Ähnlichkeit mit unserem Mosaik aufwies[1]. Eine Anlehnung an ein älteres Vorbild scheint sowohl durch das Vorhandensein des winzigen Kreuzes in dem Nimbus des Lammes[2] als auch durch das Fehlen des großen Kreuzes in dem Nimbus Christi und durch die Form des Nimbus selbst nahegelegt zu sein. Jedenfalls erklärt sich alles dieses am ungezwungensten durch die Annahme, daß der Künstler sich an älteren Werken inspiriert hat. Ferner mahnt der Jordan, der auf dem Mosaik einen unrichtigen Platz inne hat, an Darstellungen, auf denen die Einladung zum Empfang der Taufe ausgedrückt war. Schließlich glauben wir auf keinen Widerstand zu stoßen, wenn wir behaupten, daß die Apsiskompositionen der älteren Basiliken zum mindesten ebenso schön wie die von S. Cosma e Damiano waren.

Die Aufnahme des Stifters in die paradiesische Darstellung geschah nach dem uralten Prinzip, räumlich und zeitlich getrennte Personen und Handlungen zu einem Bild zu gruppieren. Die Einheit ist natürlich nur eine äußerliche. Weder die Apostel noch die Titularheiligen nehmen von dem Papst Notiz. Er hält, wie gesagt, in seinen Händen das Modell der Basilika, durch deren Errichtung und Ausschmückung er ein Anrecht auf die ewige Seligkeit zu erlangen hoffte. Dieser Hoffnung gibt er in der Widmungsinschrift Ausdruck: AVLA DĪ CLARIS RADIAT SPECIOSA METALLIS | IN QVA PLVS FIDEI · LVX PRETIOSA MICAT † MARTYRIBVS MEDICIS POPVLO SPES CERTA SALVTIS |

[1] Siehe oben S. 360.

[2] Dieses Kreuz wurde auf den veröffentlichten Kopien ausgelassen.

VENIT ET EX SACRO · CREVIT HONORE LOCVS † OPTVLIT HOC D̄NO FELIX ANTISTITE DIGNVM | MVNVS VT AETHERIA · VIVAT IN ARCE POLI, *Das Gotteshaus erstrahlt herrlich in glänzendem Steinschmuck*[1]*; herrlicher noch leuchtet darin das kostbare Licht des Glaubens. Von den Märtyrer-Ärzten kommt dem Volk sichere Hoffnung des Heils, und die Basilika gewinnt durch deren Heiligkeit an Ehre. Es brachte dem Herrn das eines Papstes würdige Geschenk Felix dar, um des Lebens in der himmlischen Burg teilhaftig zu werden*[2].

Christus und die Apostel haben ihre gewohnten Gewänder, ersterer von golddurchwirktem Stoff. Den beiden Ärzten gab der Künstler eine ockerfarbene Tunika, ein purpurnes Pallium und schwarze Schuhe, die sich etwas fremdartig ausnehmen. Der neben dem hl. Petrus stehende, vermutlich Kosmas, benutzt das Endstück seines Mantels, um sich damit ehrfurchtsvoll die Hände zu bedecken. Bei der ausschreitenden Bewegung hat sich der Saum des Palliums zurückgeworfen, wodurch die rote, mit einem weißen Kreuz und zwei weißen Punkten verzierte Tasche für die chirurgischen Instrumente sichtbar geworden ist[3]. Die gleiche Tasche hatte ohne Zweifel auch Damian; sie wurde bei der ungeschickten Ausbesserung des Mosaiks unterdrückt. Ähnlich erging es dem Stern bei Petrus. Das Mosaik hat übrigens auch sonst sehr gelitten. Um Oberlicht in die Apsis einzuführen, wurde im Scheitel ein Fenster angebracht, wobei das Himmelssegment mit der den Kranz haltenden Hand zu Grunde ging und von den angrenzenden Wolken große Stücke abbröckelten. Während die Lücken hier in übermaltem Stuck ergänzt wurden, besserte man die übrigen Schäden in Mosaiksteinchen aus. Am meisten ist die linke Ecke mitgenommen, wo die Stadt mit dem Baum und den ersten drei Schafen, die Palme bis zur Krone, der Papst mit seinem Kirchenmodell sowie der untere Teil des heiligen Arztes und des Völkerapostels neu sind. Moderne Ausbesserungen sieht man ferner am Hals, am Bart, an der Brust und an der rechten Hand Christi mit den zwei eingebogenen Fingern, am Kopf des hl. Petrus, unterhalb des Lammes Gottes usf. Auf meinen Kopien sind die Ergänzungen in der gewohnten Weise durch Umgrenzung kenntlich gemacht. Bei dem Stifter stand ursprünglich der Name mit dem abgekürzten Wort EP̄ISC (*episcopus*), wie auf dem Mosaik Pelagius' II. (578—590) in S. Lorenzo fuori le Mura[4]; vielleicht war er als Lebender durch den quadratischen Nimbus ausgezeichnet. Die heutige Beischrift S̄ANC—FELIX PAPA ist derjenigen des hl. Theodor nachgebildet, welche das Beiwort unvollständig durch S̄ANC statt der im 6. Jahrhundert schon üblichen Abkürzung S̄CS gibt.

Soviel mir bekannt ist, wurde nur von de Rossi die Frage aufgeworfen, warum der Papst Felix gerade den hl. Theodor ausgewählt habe, um ihn auf dem Mosaik als sein eigenes

[1] Unter *metallis* haben wir auch die reiche Marmorbekleidung zu verstehen, welche die untere Apsiswand bis zu den Mosaiken schmückte.

[2] Die Gestalt des Stifters fiel zur Zeit Gregors XIII. (1572 bis 1585) zu Boden und wurde dem Papst zu Ehren als die Gregors d. Gr. in übermaltem Stuck ergänzt (vgl. Ugonio, *Stationi* 178 v.). Erst Kardinal Barberini ließ unter Alexander VII. (1655—1667) statt dessen wieder den Papst Felix IV., und zwar in Mosaiksteinchen, einfügen. Siehe de Rossi, *Musaici*, Fasz. V—VI fol. 1 v.

[3] Das Abzeichen der Ärzte trägt auch Lukas (Taf. 147).

[4] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 271.

Gegenstück zu haben. Die Antwort, es seien vielleicht Reliquien des Märtyrers in der Kirche geborgen worden[1], befriedigt nicht. Sie ergibt sich vielmehr aus den Umständen, welche Felix IV. auf den Stuhl Petri brachten: er gehörte zu der Partei, die zu Theoderich, dem rechtmäßigen König, hielt; diesem verdankte er auch den Pontifikat. Hierzu kam, daß er nach Theoderichs Tode von dessen Tochter Amalaswintha das „templum sacrae Urbis" mit dem anstoßenden Rundbau zum Geschenk erhielt, um darin die Kirche der hll. Kosmas und Damian einzurichten. Es war also das Gefühl der Dankbarkeit, welches den Papst auf den Märtyrer Theodor, den Namenspatron Theoderichs, lenkte[2]. Aus dem gleichen Grund hat er dem genannten Märtyrer den am Fuße des Palatin gelegenen Rundbau geweiht. So sollte in dem hl. Theodor das Andenken an den großen Gotenkönig in Rom für ewige Zeiten erhalten bleiben[3]. Ein beredtes Zeugnis von der Entschiedenheit des Papstes gegenüber den Bestrebungen der starken Gegenpartei, deren Blicke nach Byzanz gerichtet waren.

3. Apsismosaik in S. Teodoro.

Auf dem Mosaik der eben genannten Rundkirche des hl. Theodor[4] wiederholte der Papst Felix IV. mit einigen Veränderungen das mittlere Stück des Apsismosaiks von S. Cosma e Damiano. Im Scheitel ragt aus Wolken die Hand Gottes mit dem Kranz. Etwas tiefer sitzt auf der gestirnten Himmelskugel der Heiland, in der Linken das Stabkreuz haltend und die Rechte zum Redegestus erhoben; von beiden Seiten führen die Apostelfürsten die zwei heiligen Theodore vor, auf der rechten Seite Paulus den jüngeren, gegenüber Petrus den älteren, der eine genaue Wiedergabe des Vorbildes von S. Cosma e Damiano ist. Beide zeigten auf verhüllten Händen Christus ihren Kranz, der bei dem jüngeren, in der oberen Hälfte ungeschickt restaurierten Heiligen in eine moderne Gemmenkrone verwandelt wurde. Die Szene vollzieht sich auf einer Rasenfläche.

4. Mosaik in S. Stefano Rotondo.

Während in S. Pudenziana das Gemmenkreuz in der himmlischen Stadt aufgepflanzt ist, erscheint es in S. Stefano Rotondo auf einem blumigen Streifen, also im Paradiese. Es steht zwischen den zwei Märtyrern Primus und Felicianus und trägt die Büste Christi. Darüber wölbt sich das durch einige Sterne angedeutete Firmament, in welchem die Hand Gottes mit dem Kranz sichtbar ist. Diese Einfachheit der Darstellungsmittel hat etwas von dem Charakter der altchristlichen Kunst an sich. Das Mosaik stammt von Papst Theodor I. (642—649), unter welchem die Reliquien der beiden Heiligen in die Kirche des hl. Stephan übertragen wurden.

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

[2] Dem hl. Theodor war in Ravenna auch die von Theoderich erbaute arianische Kathedrale geweiht, welche neben dem arianischen Baptisterium liegt (heute S. Spirito).

[3] Einige Jahre später ereignete sich in dem byzantinisch gewordenen Ravenna das Gegenteil: da ließ der Bischof Agnellus in unzeitigem Eifer aus den Mosaiken der arianischen Hofkirche, der späteren Apollinariskirche, alle Darstellungen entfernen, die sich, wie man annehmen darf, auf Theoderich bezogen.

[4] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 252, 3.

5. Apsismosaik in S. Prassede.

Das Mosaik von S. Cosma e Damiano verfehlte schon bei den Alten seine Wirkung nicht. Paschal I. (817—824) bildete es für S. Prassede nach, indem er die beiden Ärzte durch die hll. Praxedis und Pudentiana, Theodor durch den Diakon Zeno und Felix IV. durch seine eigene Gestalt ersetzte. Auch er hatte die Zuversicht, daß der Bau der Kirche, in der er eine große Anzahl von Märtyrerleibern barg, ihm die Aufnahme ins Paradies erleichtern würde: FRETVS VT HIS LIMEN MEREATVR ADIRE POLORVM[1].

Paschal beschränkte sich nicht darauf, die musivischen Bilder von S. Cosma e Damiano zu kopieren; er vermehrte sie um die oben (S. 1068) besprochene Darstellung des himmlischen Jerusalem, die er auf dem Triumphbogen anbrachte. Bei aller Einfachheit und Naivität entbehren diese Mosaiken nicht des monumentalen Charakters. Dazu bieten sie die vollständigste Darstellung des Himmels, welche die alten und mittelalterlichen Monumente uns überliefert haben. Sie zeigen uns nicht bloß die himmlische Stadt und das Paradies, also die beiden Hauptformen, unter denen man sich den Himmel dachte, sondern auch alle symbolischen Wesen und Gegenstände, welche man seit dem 4. Jahrhundert mit dem Ort der ewigen Seligkeit zu verbinden und deshalb auch an den Monumenten bald mehr bald minder vollzählig vorzuführen pflegte. Den lokalen Verhältnissen Rechnung tragend, wurde das Gesamtbild des Himmels und seiner Freuden in mehrere Teile zerlegt und diese sowohl in der Apsis als auch auf der Stirnwand derselben und auf dem Triumphbogen vorgeführt. So pflegte es überall zu geschehen. Die Künstler verfuhren also ähnlich wie ihre Vorgänger in den Katakomben, welche die Kompositionen gleichfalls öfters zerlegten und in loser Nebeneinanderstellung an Wand und Decke verteilten.

6. Apsismalereien von S. Maria in Pallara.

Der Einfluß des Apsisschmuckes von S. Cosma e Damiano ist auch bei den Mosaiken von S. Cecilia deutlich zu erkennen, obgleich der Künstler mehreres verschieden gestaltet hat. Für die Darstellungen der Apsis besteht die größte Änderung darin, daß Cäcilia den Stifter dem Heiland empfiehlt, nicht selbst eingeführt wird, und daß die Apostelfürsten die Rechte gesenkt haben. Anstatt den geringeren Varianten nachzugehen, wollen wir unsere Aufmerksamkeit den wichtigen Malereien zuwenden, die sich in der Apsis und auf der Apsiswand der Kirche S. Maria in Pallara[2] erhalten haben. Unsere Tafel (224) gibt sie zum erstenmal in Farben wieder. Sie ist aus acht Detailphotographien zusammengesetzt, welche zusammen nochmals photographiert wurden, um die Vorlage für das Aquarell zu bieten. Zu diesem

[1] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 286, S. 112. Papst Gregor IV. (828—844), der die Basilika des hl. Markus von Grund aus renoviert (*Liber pontificalis* ed. Duchesne II 74) und mit dem Apsismosaik ausgeschmückt hat, empfiehlt sich dem Titelheiligen also: TV QVOQVE (Marce) POSCE DEVM VIVENDI TEMPORA LONGA | DONET ET AD CAELI POST FVNVS SIDERA DVCAT (a. a. O. Taf. 294, S. 121).

[2] Auch S. Sebastiano al Palatino genannt.

Vorgehen mußte man sich infolge der Enge des Raumes zwischen dem hohen Altaraufsatz und der Apsis verstehen[1].

Man sieht auf den ersten Blick, daß hier für die obere Hälfte des Bildes ebenfalls der Einfluß des Mosaiks von S. Cosma e Damiano (oder irgend einer verwandten Darstellung) gewirkt hat. Die Abhängigkeit zeigt sich, von der Ähnlichkeit der allgemeinen Anlage ganz abgesehen, schon in der Farbe des Hintergrundes, die in der oberen Szene dunkelblau, in dem Streifen des Lammes mit den Schafen gelb, also golden ist. Christus sodann nimmt die gleiche Haltung ein. Er steht zwischen den in dieser Kirche besonders verehrten Märtyrern Sebastianus[2] und Zotikus, welche auf den mit der Chlamys verhüllten Händen die Krone anbieten, und den hll. Laurentius und Stephanus, die in der Linken das Buch, die Insignie ihres Standes, tragen. Laurentius hat außerdem noch das Stabkreuz. Beide Leviten sind mit der Dalmatik und dem Pallium bekleidet. Es hat also in ihrer Gewandung eine Verschmelzung der ältesten und der späteren Darstellungen stattgefunden. Von den ältesten Bildern der Monumentalkunst stammt bei dem römischen Leviten auch der Rost zu seinen Füßen. Allen vier Märtyrern ist der Name, dem hl. Sebastianus sogar zweimal, beigeschrieben. Sie stehen auf einer grünen, mit einigen niedrigen und schematischen Felspartien versehenen Ebene, auf welcher Blumen und zu äußerst die üblichen Palmen wachsen. Auf der zur Linken sitzt der Phönix mit dem Strahlennimbus. Das Himmelssegment mit der den Kranz haltenden Hand über dem Haupte Christi ist uns besonders wichtig, weil es die Treue der oben angeführten Kopie des Apsismosaiks von S. Cosma e Damiano in diesem Punkte gewährleistet. Von den zwölf in der schmalen Zone gemalten Schafen beiderseits des Lammes stehen die zwei letzten zum Teil noch in dem Stadttor, eine Eigentümlichkeit, die wir auch auf einigen der ältesten Mosaiken wahrgenommen haben. Bei den verblaßten Schafen sind die roten Umrisse der Vorarbeit des Malers zu Tage getreten.

Für die symbolische Bedeutung des Lammes mit den Schafen verdient die Inschrift wiedergegeben zu werden, welche ein Pilger *in der Apsis der Kirche des hl. Eusebius*, augenscheinlich unter einer ähnlichen Gruppe, kopiert hat: CRIMINA QVI TOLLIT AGNI DESIGNAT IMAGO | IVSTORVM SPECIE QVEM VENERANTVR OVES[3], *Das Bild des Lammes bedeutet den, der die Sünden hinwegnimmt und den die Schafe, die Symbole der Gerechten, verehren.* Hier ist also die Bedeutung der letzteren erweitert: sie versinnbilden die *Gerechten*, d. i. die Heiligen im allgemeinen. Häufiger haben wir jedoch unter ihnen die Apostel zu verstehen. Es genügt, auf den bekannten Sarkophagdeckel von Salona mit den über den Schafen geschriebenen Apostelnamen[4] sowie auf das Mosaik der Verklärung von S. Apollinare in Classe zu verweisen, mit dem wir uns bald noch befassen werden. Das *Lamm* bedeutet dagegen ausnahmslos das „Lamm Gottes", gleichviel ob wir

[1] Eine mangelhafte Umrißskizze des Apsisschmuckes brachte Bertaux (*L'art dans l'Italie méridionale* 187).

[2] Nach der Lokaltradition hätte Sebastian an der Stelle, wo nachher die Kirche gebaut wurde, seinen Martertod gefunden.

[3] De Rossi, *Inscript. christ.* II, I, S. 436, n. 117.

[4] De Rossi, *Bullett. crist.* 1891, Taf. VIII.

es zwischen den zwölf Schafen, auf dem Berg der Evangelienströme, zwischen den beiden Johannes, inmitten der Evangelistenzeichen, am Fuße des Kreuzes oder auf dem Kreuze selbst dargestellt sehen[1].

Tiefer folgt in der Apsis, durch die Widmungsinschrift getrennt, eine breitere Zone mit der Darstellung der Mutter Gottes, welche mit königlichen Gewändern angetan und in Gebetshaltung zwischen zwei Engeln und vier Märtyrinnen steht. An ihrer Tracht verdient der weiße Schleier hervorgehoben zu werden, der ihr rückwärts von der Krone herabfällt, wie beispielsweise auf dem ältesten Bild der *Maria Regina* (Taff. 133 f). Um sie vor den übrigen Personen auszuzeichnen, stellte sie der Maler auf eine Fußbank. Die Engel haben in der Rechten eine Standarte mit einem winzigen rotbraunen Tuch[2] und in der Linken das um einen Querbalken bereicherte Monogramm Christi in einer Scheibe, die nichts anderes als der große Nimbus ist, der das „Zeichen des lebendigen Gottes" umgibt. Die Märtyrinnen sind sämtlich Jungfrauen; sie tragen auf der verhüllten Linken die Krone, obwohl sie schon gekrönt sind, und in der Rechten halten sie ein Kreuz. Allen war der Name beigeschrieben[3]; auf der rechten Seite las man *Agnes* und *Catharina*, auf der linken *Lucia* und wahrscheinlich *Caecilia*. Heute sind die Namen verschwunden.

Als Abschluß nach unten dient zunächst ein perspektivischer Mäander mit eingezeichneten winzigen Rosetten und dann ein Teppichmuster, das in der Hauptsache aus Kreisen mit Vögeln und kreuzweise um eine kleine Scheibe geordneten Lilien besteht. Zwei in der unteren Hälfte zerstörte Pilaster, die von einem Rautenmuster mit eingezeichneten Palmetten überdeckt sind, und zwei Festons rahmen die Malereien seitwärts und oben herum ein. Die Festons sind mit weißen Bändern umwunden und setzen sich aus Blumen, Ähren, Trauben und allerlei Früchten, also fast ganz aus Symbolen der Jahreszeiten, zusammen; in der Mitte, wo sie sich einander nähern, steht das in einem Nimbus gemalte Monogramm der Namen Ἰησοῦς Χριστός. Sie wuchsen wohl aus Gefäßen heraus, die auf den Pilastern standen, aber seit langem mitsamt dem Stuck zerstört sind.

Die auf zwei Zeilen verteilte Widmungsinschrift, in der sich der Stifter den hll. Sebastian und Zotikus, besonders aber der Mutter Gottes empfiehlt, weist jetzt große Lücken auf; sie läßt sich mit Hilfe der alten Kopien wie folgt ergänzen: virgo redeMTORIS GENITRIX

[1] Die Symbolik des Kreuzeslammes, von dem wir oben (Fig. 414, S. 878) eine hervorragende Darstellung kennen gelernt haben, wurde besonders von Venantius Fortunatus reich ausgebildet. Vgl. z. B. seine *Miscell.* 2, 2: Migne, *PL* 88, 88; 2, 3, col. 90; 2, 4, col. 94. Zur besseren Beleuchtung der Symbolik des Lammes im allgemeinen verweisen wir nochmals auf die Reliefs des Sarkophagdeckels des Junius Bassus und auf eine alte Inschrift (de Rossi, *Inscript. christ.* III, I, S. 139, n. 29), derzufolge das *Lamm* auf einem Mosaik (oder einer Malerei) der Vorhalle des Lateranpalastes als *der Herr der Hirten* Schafe weidete. Ähnliche Inschrift auf dem Türsturz von S. Pudenziana.

[2] Trotz der winzigen Größe des Tuches will man „auf dem einen dreimal SCS, auf dem andern DOMINVS | DEVS | SABAOTH" gelesen haben. Vgl. Uccelli, *La chiesa di S. Sebastiano M. sul colle Palatino e Urbano VIII P. M.*, in *Il Papato* (Rom) 1876, 107 (Separat-Abdruck). Auf der barberinischen Kopie (*Cod. vat. lat.* 9071 S. 62) bietet das Tuch der linken Fahne dreimal SANCTVS. In Wirklichkeit ist es dafür zu klein.

[3] Die Namen wurden von Costantino Gaetani und zum Teil von dem Kopisten Eclissi gelesen. Vgl. Uccelli a. a. O. und *Cod. vat. lat.* 9071 a. a. O. Auf dieser Kopie sind Katharina und Cäcilia in bärtige Männer verwandelt.

ET SPLENDIDA MATER Christi, accipe cum zotiCO ET SEBASTIANO VOta beata| quae sophus illusTRIS MEDICVS QVOQVE Petrus offert, ut precibus CAPIAT VESTRIS CaELestia regna — *Jungfräuliche Gebärerin des Erlösers und hehre Mutter Christi, nimm mit Zotikus und Sebastian gnädig die heiligen Gebete entgegen, welche der Philosoph und berühmte Arzt Petrus darbringt, damit er mit Hilfe euerer Bitten des himmlischen Reiches teilhaftig werde.*

Die Malereien sind im allgemeinen gut, stellenweise sehr gut erhalten. Daher hat man sich bei ihrer Ausbesserung auf weniges beschränkt: meistens wurden Schattenstriche nachgezogen oder verstärkt, selten ganze Stellen ausgefüllt. Da die Farben zu den ursprünglichen nicht stimmen und die Ergänzungen stets fehlerhaft sind, so drängt sich die Arbeit des Restaurators dem Beschauer von selbst auf. Wir erwähnen das rechte Bein und die



Fig. 513. Linke Seite der Apsiswand aus S. Maria in Pallara. Kopie.



Fig. 514. Rechte Seite der Apsiswand aus S. Maria in Pallara. Kopie.

langen Haare des hl. Zotikus, die schwarzen Falten im Pallium Christi, das Schwarz in den Haaren und das Graugrün im rechten Dalmatikärmel des hl. Stephan, und bei der vorletzten Jungfrau der rechten Seite die linke Hand, welche wie bei den andern unter dem Schultertuch verborgen war. Die Übermalung ist also in einer solchen Weise und in so geringem Maße ausgeführt, daß die Malereien ihren ursprünglichen Charakter nicht eingebüßt haben.

Die Darstellungen der Stirnwand waren in drei horizontalen Zonen verteilt. Sie sind zum Teil noch übrig, müssen aber schon zur Zeit des Kardinals Barberini in einem schlechten Zustand gewesen sein; denn alles wurde bei der Instandsetzung der Kirche unter Urban VIII. vollständig übermalt. Dies geschah in schlechten Farben und mit jenen groben Irrtümern, die wir nur bei den Kopisten der Katakombenmalereien angetroffen haben. Die Farben sind seitdem wieder verblaßt, so daß die Malereien jetzt keinen angenehmen Anblick bieten. Noch unerfreulicher sind die Kopien, welche der Kardinal durch Eclissi davon machen ließ. Da sie durch dieselben Irrtümer wie die Originale entstellt sind, so dürfte die Übermalung von dem Kopisten geleitet, wenn nicht gar von ihm selbst ausgeführt worden sein. Trotz aller Mängel sind diese Zeichnungen zur Bestimmung des Inhaltes der Malereien sehr wichtig. Wir bringen sie in Figg. 513 514, und die Originale in Fig. 515 sowie auf Taf. 225, 1.

Über dem Scheitel der Apsis war in dem Nimbus das Lamm Gottes und zu beiden Seiten je sechs Älteste gemalt, welche die Kniebeugung machten und auf verhüllten Händen ihre Kronen dem Lamme anboten. Die Halbkreise über den Hügeln im Hintergrund sind die Rücklehnen der verkannten Stühle der Ältesten. Das Lamm glich augenscheinlich dem unserer Taf. 208, 3; es stand demnach auf der Rolle mit den sieben Siegeln. Aus Mangel an Raum mußte sich der Maler mit der Hälfte der Ältesten begnügen.

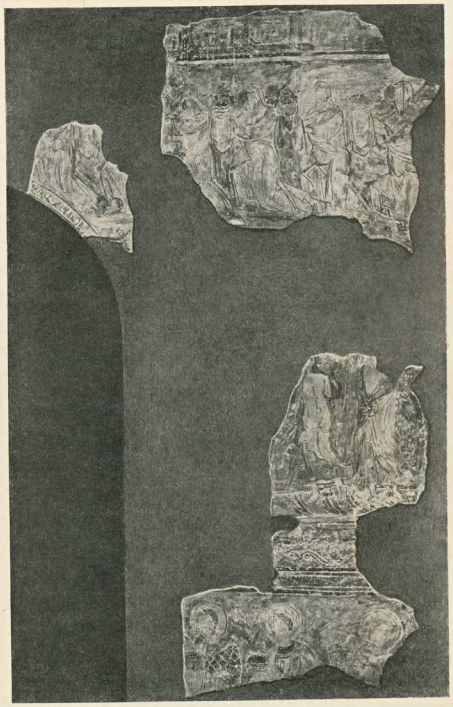


Fig. 515. Rechte Seite der Apsiswand in S. Maria in Pallara.

Die tiefere Zone füllten je fünf bärtige, in Tunika und Pallium gehüllte Männer, die, von ebensovielen gleich gekleideten Männern auf den Schultern getragen, ihre Hände zu der aus dem Himmelssegment herausragenden und zweimal wiederholten Hand Gottes ausstreckten. Glasmalereien der Kathedrale von Chartres und die Skulpturen des Taufbrunnens von Merseburg[1] berechtigen uns, hier Apostel zu erkennen, welche von Propheten getragen werden. Dadurch wollte man augenscheinlich die Übereinstimmung zwischen den beiden Testamenten ausdrücken. Wir werden noch darauf zurückkommen.

In der dritten Zone sah man links den Stifter Petrus (D$\overline{\text{OM}}$ PETRVS) dem hl. Sebastian ($\overline{\text{SCS}}$[2] SEBASTIANVS) das Kirchenmodell überreichen und zwei Märtyrinnen mit der Krone auf verhüllten Händen nach rechts ausschreiten (Fig. 516). Gegenüber bewegten sich ebensoviele Märtyrinnen mit ihren Kronen nach links, während der hl. Zotikus ($\overline{\text{SCS}}$ ZOTICVS) mit der linken Hand einen Gegenstand von unbestimmter Form berührt, welchen

[1] Cahier, *Caractéristiques des Saints* I 393 (Evangelisten von Propheten getragen); Puttrich, *Denkmale der Baukunst des Mittelalters* I Taf. 4 (Apostel auf Schultern von Propheten).

[2] Auf der Kopie steht hier und bei Zotikus fälschlich $\overline{\text{SOS}}$.

die Frau des Stifters, eine DOM IOHANNA, auf verhüllten Händen anbot, und mit der rechten nach oben weist. Die alten Erklärer sahen in dem angebotenen Gegenstand kirchliche „Utensilien" oder „zwei Lämmer"[1]. Wenn man ihn jedoch mit dem von Turtura[2] angebotenen vergleicht und dazu den Gestus der rechten Hand des Märtyrers in Anschlag bringt, so kann es wohl nicht zweifelhaft sein, daß die Mitstifterin Johanna ursprünglich die in der Mitte verschnürte Rolle des von ihr treu befolgten *Gesetzes* trug[3].

Es lohnt nicht der Mühe, auf die namentlich in der Gewandung begangenen Irrtümer einzugehen; sie lassen sich mit Hilfe der in der Apsis dargestellten Heiligen leicht verbessern. Sehr unangenehm wirkt besonders das Fehlen der Chlamys an den Gestalten der hll. Sebastian und Zotikus. Bei der Übermalung des Originals (Taf. 225, 1) wurden auch die Geschlechter verwechselt, indem man Märtyrinnen in Männer verwandelte.

Das Motiv des Anbietens der Krone ist uns schon oft sowohl bei den apokalyptischen Ältesten als auch bei den Aposteln und Märtyrern begegnet. Sixtus III. spricht davon in seiner Widmungsinschrift von S. Maria Maggiore. Veranlaßt wurde es höchst wahrscheinlich durch die apokalyptische Vision, in welcher „die vierundzwanzig Ältesten niederfielen vor dem, der auf dem Throne saß, ... und ihre Kronen vor dem Throne niederlegten"[4].



Fig. 516. Von der Apsiswand aus S. Maria in Pallara. Kopie.



Fig. 517. Von der Apsiswand aus S. Maria in Pallara. Kopie.

Daß dieser gewöhnlich, auf den Mosaiken und Malereien der Apsidenkonchen immer fehlt, ändert am Wesen der Sache nichts. Auf den zerstörten Mosaiken Sixtus' III. brachten die Märtyrer ihre Kronen sogar der mit dem Jesuskinde thronenden Theotokos dar[5]. Über den Grund des Motivs belehrt uns der hl. Gregor d. Gr., der auf die erwähnte Vision Bezug nehmend davon folgende Erklärung gibt: „Die Kronen vor dem Throne des Herrn niederlegen bedeutet soviel als die Siege im Wettkampf nicht sich, sondern dem Schöpfer zuschreiben; denn es geziemt sich, daß man den Ruhmespreis demjenigen zuweist, von dem man die zum Kampf erforderliche Kraft erhalten hat."[6]

Auf unsern Malereien bringen die Ältesten ihre Kronen dem Lamme, die Märtyrer und Märtyrinnen dem Heiland dar. Wir meinen auch die auf der Stirnwand dargestellten Märtyrinnen, obgleich sie auf die Mitte hin gewendet sind, wo die Mutter Gottes steht; denn Maria waltet ihres Amtes als Fürsprecherin.

Über die Entstehungszeit der Malereien von S. Maria in Pallara herrschte lange eine große Unsicherheit: man schwankte zwischen dem 6. und 13. Jahrhundert. Erst durch die

[1] Vgl. Uccelli a. a. O. 57 107. [2] Vgl. oben S. 938, Taf. 136. [4] *Offb* 4, 10. [5] Siehe oben S. 504 f.
[3] Siehe oben S. 116 236 ff. [6] S. Greg., *Moral.* 22, in c. XXXI Iob 9: Migne, *PL* 76, 225.

neueren Forschungen wurde festgestellt, daß der *berühmte Arzt Petrus* mit der Kirche auch ein Kloster stiftete und „zwischen 973 und 999" starb. Aus einem Epitaphfragment wissen wir sodann, daß in der Kirche schon im Jahre 977 ein Mönch namens MERCO begraben wurde[1]. Demnach sind die gewöhnlich viel zu früh[2] datierten Malereien spätestens zwischen 973 und 977 anzusetzen. Da wir aus dem 10. Jahrhundert, das Kreuz Johannes' X. ausgenommen, keine andern besitzen, welche sich mit einer solchen Genauigkeit bestimmen ließen, so haben sie für die Entwicklung der Kunst an der Wende des ersten Jahrtausends natürlich einen hohen Wert.

In etwas späterer Zeit *ließ ein Priester und Mönch Benedikt* mit einer nicht gerade seltenen Rücksichtslosigkeit in das Fresko unterhalb der Jungfrau eine viereckige Lücke einbrechen, diese mit neuem Stuck füllen und darauf die Brustbilder der hll. Benedikt, Sebastian und Zotikus[3] *malen:* EGO BENEDICTVs PRB ET MONACHVs · PINGERE FECI[4]. Dadurch wurde der Kirche gewissermaßen der Stempel des Benediktinerordens aufgedrückt, das Apsisgemälde aber verunstaltet. Mit unsern Tafeln verglichen, dürfte das in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts erfolgt sein. Hierzu paßt die Tatsache, daß Alexander II. im Jahre 1061 das „monasterium ss. Sebastiani et Zosimi (sic), quam vulgares usitato nomine Pallariam solent nuncupare" dem Abte von Monte Cassino gab[5].

§ 3. Verbindung des Paradieses mit der Verklärung Christi.

Wir haben gesehen, wie in allen größeren Kompositionen der römischen Monumentalkunst weder die Apostel noch die Evangelisten fehlen. Diese Gestalten der „Zeugen Christi" sollen dem Beschauer die Wahrheit dessen, was dargestellt ist, verbürgen. Auf dem Apsismosaik von S. Apollinare in Classe bei Ravenna[6], welches den durch seinen Namen gekennzeichneten Titelheiligen (SANCTVS APOLENARIS) im paradiesischen Garten vergegenwärtigt, ist das Zeugnis noch um ein gewichtiges Moment vermehrt; denn im Hintergrund vollzieht sich die Verklärung auf dem Tabor. Der Ort, an welchem das wunderbare Ereignis sich abspielt, ist eine Fortsetzung des Paradieses und nur durch eine Baumreihe von diesem getrennt. Mit Ausnahme der beiden Propheten Moses und Elias, deren Gestalten zur Hälfte aus den Wolken herausragen, sind die beteiligten Personen durch Symbole dargestellt: oben sieht man die Hand Gottes, darunter das Triumphalkreuz mit der Büste Christi auf einer gestirnten, von einem Lichtrahmen umschlossenen runden Scheibe und zu unterst drei zum

[1] Vgl. Uccelli a. a. O. 44 57 63 83 f 100—108; Pietro Fedele, *Una chiesa del Palatino: S. Maria in Pallara*, in *Archivio della R. Società Romana di storia patria* 1903, 15 ff (Separat-Abdruck).

[2] Nach de Rossis Beispiel (*Bullett. crist.* 1869, 7) wurden sie meistens dem 8. Jahrhundert zugeschrieben.

[3] An dieses später eingesetzte Bild knüpft sich der bekannte Streit, an dem sich Costantino Gaetani, der Kardinal Orazio Giustiniani, Michele Lonigo, Francesco Maria Torrigio, Mabillon, die Bollandisten u. a. beteiligt haben. Die einen sahen darin die heilige Jungfrau zwischen Sebastian und Zotikus, die andern den hl. Benedikt zwischen den Apostelfürsten oder auch zwischen den Märtyrern Markus und Marcellianus. Vgl. darüber Uccelli a. a. O.

[4] Auf unserer Tafel weist die Inschrift Lücken auf; die Ergänzungen stammen von Uccelli (a. a. O.), der sie vollständig sah.

[5] Vgl. Stevenson, *Il cimitero di Zotico* 76.

[6] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 265, 1. Vgl. auch oben S. 267.

Kreuz hinaufblickende Lämmer, also die Apostel Petrus, Johannes und Jakobus, welche der Verklärung beigewohnt haben. Das himmlische Bekenntnis: „Dieser ist mein geliebter Sohn; den sollt ihr hören!“[1] erhält eine Bekräftigung durch die das Kreuz begleitenden apokalyptischen Buchstaben Α Ω sowie durch die Worte ΙΧΘΥϹ und SALVS MVNDI, die eine sinnbildliche Paraphrase dieses Zeugnisses sind. ΙΧΘΥϹ allein enthält ja in seiner akrostichischen Bedeutung die denkbar feierlichste Anerkennung der Gottheit Christi: *Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ, Jesus Christus, Gottes Sohn, Erlöser;* und der Ausdruck SALVS MVNDI, *Heil der Welt,* findet ein Echo in den verwandten Worten SALVS TOTIVS GENERIS HVMANI, *Heil des ganzen Menschengeschlechtes,* welche auf dem viel älteren Mosaik der arianischen Agathakirche in Rom unter der Gestalt Christi zu lesen waren[2].

Um an dem Kreuz die Verklärung zu zeigen, wählte der Künstler das Gemmenkreuz, das sich dafür besonders eignete. Auch der Titelheilige ist verklärt; denn sein Haupt ist vom Nimbus umgeben. In die Gesellschaft Christi und der Apostel aufgenommen, betet er für seine Gemeinde. Die vor kurzem ausgeführte Restaurierung des Mosaiks kam der Gestalt des hl. Apollinaris zugute: als man in dem unteren Teil den Stuck mit der Übermalung entfernt hatte, stellte es sich heraus, daß der Palliumstreifen, wie fast auf allen altchristlichen und mittelalterlichen Monumenten, Fransen hat, also nicht geradlinig abschließt. Dies darf als ein neuer Beweis für die Ursprünglichkeit der Gestalt des Heiligen gelten und ist denjenigen gegenüber zu betonen, welche ihn sonderbarerweise als eine nachträgliche „Interpolation“ ausgeben wollten.

Es läßt sich nicht leugnen, daß der Mosaizist die Szene der Verklärung, in welcher die Apostel einen Vorgeschmack von der Seligkeit erhielten, sehr geschickt mit dem Paradies zu verflechten wußte. Soviel man heute sagen darf, hat die Komposition jedoch keine Nachahmung gefunden.

[1] *Mk* 9, 6. [2] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 240, S. 50.

Siebtes Kapitel.

Darstellungen der Seligen.

Auf den Malereien der Katakomben begegnen die einzelnen Verstorbenen dem Beschauer sozusagen auf Schritt und Tritt. Sie sind gewöhnlich in Gebetshaltung, also als in der Seligkeit befindlich aufgefaßt. In der Monumentalkunst tritt dagegen der gewöhnliche Verstorbene bedeutend zurück; hier finden wir als Selige vornehmlich die Apostel und die Märtyrer beiderlei Geschlechtes dargestellt. Zu diesen kommen, aber seltener, die großen Bekenner, wie Silvester, Martin von Tours, Antonius, Benedikt u. a., sowie die heiligen Väter der griechischen und der lateinischen Kirche hinzu.

Wie in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna die Märtyrer auf Christus und die Märtyrinnen auf die Theotokos zuschreiten, so trennt auch Venantius Fortunatus in seiner Schilderung der himmlischen Bewohner bisweilen die Geschlechter und schart den männlichen Teil um den Heiland, den weiblichen, zumal die Jungfrauen, um die Gottesmutter. Jene verherrlichen, mit den Engeln wetteifernd, Gott durch die Psalmodien Davids und tragen ihm geheimnisvolle Gesänge vor; diese werden von Maria auf die blumigen Auen des Paradieses geführt, wo die eine Veilchen, die andere Rosen und eine dritte Lilien pflückt, um sich an dem Dufte zu erquicken[1].

Erst unter den Schöpfungen des Beato Angelico finden sich Malereien, welche Anklänge an diese Schilderungen der paradiesischen Freuden enthalten. Die altchristlichen und mittelalterlichen Künstler haben sich zu einer solchen Poesie nicht aufgeschwungen; ihre Werke sind ungleich einfacher. Die rein symbolischen Bilder der Katakomben abgerechnet, welche die Seligen als weidende Lämmer, oder als trinkende und an allerlei Früchten pickende Vögel vorführen, fangen auf dem Fresko der „pecorelle" in S. Callisto zwei Selige mit ihren Händen Wasser auf, um davon zu trinken; anderswo tragen Apostel und Märtyrer den „Kranz des ewigen Lebens"; andere Selige endlich, und diese bilden weitaus die Mehrzahl, haben die Arme, wie gesagt, zum Gebete ausgebreitet, nehmen also jene Haltung ein, welche den ersten Christen wegen ihres symbolischen Zusammenhangs mit dem Kreuz besonders teuer war. Wir wissen bereits, daß sowohl der Gebetsgestus als auch der Kranz in die Monumentalkunst übergingen. Letzterer wurde seit dem Mittelalter mit der Krone vertauscht und bildete neben dem Kreuz zu allen Zeiten ein so ständiges Abzeichen von Märtyrern, daß beide Attribute selbst auf die Legendenschreiber Einfluß ausübten. So erscheint Petrus den hll. Artemius und Kandida „in weißen Gewändern und mit dem

[1] *Misc.* 8, 6: Migne, *PL* 88, 266 f.

Zeichen des Triumphalkreuzes in der Hand"[1] und die hl. Pistis erscheint der Schwester Elpis „in golddurchwirktem Kleid und das Kreuz in der einen, die Krone in der andern Hand haltend"[2]. Derartige Gestalten von Märtyrern finden sich auf unsern Tafeln 179 184 f 192 f 195 205,1 2 218,1. Schließlich kommt es auch sehr häufig vor, daß die Heiligen aneinander gereiht oder mit Christus, dem Kreuz oder mit Maria vereinigt sich unterhalten oder ruhig dastehen. Zahlreiche Beispiele sahen wir in S. Maria Antiqua; sie sind sämtlich auf unsern Tafeln wiedergegeben.

Wie schon mehrfach hervorgehoben wurde, stellten die alten Künstler mit Vorliebe die Palme dar, um auf das Paradies hinzuweisen. In den Apsiden findet sich dieser malerische Baum gewöhnlich mit dem Vogel Phönix, dem Symbol der Auferstehung des Fleisches. Beide Sinnbilder sahen wir zuerst in der Apsis der lateranensischen Basilika; ihre Anwesenheit in der neapolitanischen Taufkirche beweist, daß sie auch in dem Alten Baptisterium des Lateran dargestellt waren. Wo die Palme die paradiesischen Freuden versinnbilden soll, ist sie immer reich mit Früchten behangen. Aber erst auf dem aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts stammenden Fresko des Jüngsten Gerichtes in S. Angelo in Formis sehen wir Selige Datteln pflücken. Diese Symbolik möchte man bei einer oberflächlichen Betrachtung mit dem von Pseudo-Matthäus berichteten Ereignis in Zusammenhang bringen, welches sich auf der Flucht nach Ägypten zugetragen hat. Nachdem nämlich die Palme in der Wüste auf den Befehl Jesu sich gehorsam zur Erde geneigt hatte, um mit ihren Früchten die heilige Familie zu laben, und sich dann wieder aufgerichtet hatte, verlieh ihr das göttliche Kind ein großes Vorrecht: ein Engel stieg aus dem Himmel hernieder, brach einen Zweig ab und verpflanzte ihn ins Paradies. „Diese Palme", sagte Jesus zu den vor Schrecken halbtoten Eltern, „wird nun an dem Orte der Wonne für alle Heiligen bereit stehen, wie sie uns an dem Orte der Wüste zur Verfügung gestanden hat."[3] Die ersten Darstellungen der Palme sind jedoch viel zu alt, um von dem Apokryph beeinflußt zu sein. Da der Palmzweig als Symbol des Sieges in der Epigraphik schon im 2. Jahrhundert im Gebrauch war und in der Literatur auf die Apostel zurückgeht, war dieser eminent biblische Baum so in den Vordergrund gerückt, daß es keines besondern Anlasses bedurfte, um ihn auch wegen seiner Früchte symbolisch, und zwar zur Andeutung der paradiesischen Freuden, zu verwenden. Es ist daher nicht unmöglich, daß die künstlerischen Darstellungen der Palme auf den Verfasser des Apokryphs eingewirkt haben.

Herrad hat in ihrem *Hortus deliciarum* den Seligen im Himmel einige Miniaturen gewidmet, von denen wir eine hier abdrucken (Fig. 518)[4]. Links trocknet der Heiland einem schön gekleideten Jüngling mit einem Tuch die Tränen ab, indem er ihn dabei zärtlich an sich drückt. *Diese Persönlichkeit bedeutet alle Heiligen und Auserwählten, Ista per|sona sig|nificat | omnes sanctos | et electos,* heißt es in der Beischrift. Die Inschrift links von

[1] *Passio ss. Marcellini et Petri* bei Mombritius (ed. Solesm.) II 179.
[2] *Passio ss. Pistis, Elpis et Agapes* a. a. O. 382.
[3] C. 20, ed. Tischendorf 87 f.
[4] Ed. Straub und Keller Taf. LV bis.

Christus erklärt den Vorgang selbst mit den Worten der *Offenbarung* (21, 4), die wir nur deutsch wiedergeben wollen: *Und abtrocknen wird Gott jede Träne von ihren Augen; und der Tod wird nicht mehr sein, noch Trauer, noch Klage und Schmerz wird mehr sein; denn das Erste ist vergangen.* Hieran schließt die Äbtissin folgende Begründung: *Quia iam | non est locus | eorum cum non | sit pecca|tum de quo | haec pr|ocedunt, Alles dieses hat keinen Bestand mehr, weil die Ursache davon, die Sünde, beseitigt ist.*

Rechts von der lieblichen Gruppe stehen zwischen zwei mit Früchten behangenen Dattelpalmen drei ebenfalls reich gekleidete Jünglinge, die einander bei den Schultern gefaßt halten; über ihnen hängen drei Votivkronen, mit der Überschrift CORONE und der Erklärung: *Corone designant | praemia iustorum, Die Kronen bedeuten den Lohn der Gerechten.* Mit dieser Auslegung hat sich Herrad von dem Kanon der römischen Kunst entfernt, in der man stets zwischen Votivkronen und solchen, die zum Tragen für Märtyrer bestimmt waren, unterscheidet. Wir haben darin eine provinziale Auffassung zu erkennen, wie auch auf dem Buchdeckel der Äbtissin Theophanu von Essen, also auf einem Monument aus der Mitte des 11. Jahrhunderts, wo die Hand Gott Vaters eine Hängekrone über dem Haupte des Gekreuzigten hält[1]. Die Inschrift unterhalb der Kronen charakterisiert den Zustand der drei *Gerechten: Post abstersionem lacrymarum sancti gaudium et leti|ciam obtinebunt. Fugierunt* (sic) *dolor et gemitus, Nach dem Abtrocknen der Tränen werden die Heiligen freudig und fröhlich sein. Geflohen sind Schmerz und Wehklagen.*

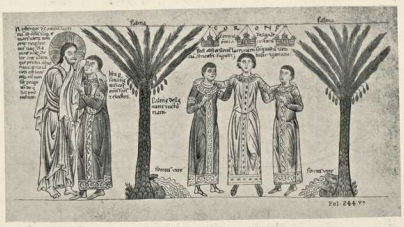


Fig. 518. Selige im Paradies. Hortus deliciarum.

Am Fuße der beiden Palmen entspringen Quellen, welche Herrad als die in der *Offenbarung* (7, 17) erwähnten *Lebensquellen, fontes uite,* bezeichnet, zu denen das Lamm die Seligen geleiten wird. Weiter oben lesen wir, daß *die Palmen den Sieg versinnbilden, Palme desig|nant uicto|riam.* Eine solche Erklärung ist nur dann richtig, wenn wir unter „Palmen" Palmzweige, nicht Palmbäume verstehen[2]; denn die letzteren weisen mit ihren Früchten, wie gesagt, auf die paradiesischen Freuden hin. Daß diese allgemein geltende Symbolik auch der Äbtissin Herrad bekannt war, zeigt ihre Miniatur, auf der Einzelgestalten von *Jungfrauen* und *Märtyrern* Palmzweige in der Hand tragen[3].

Den festlichen, verklärten Charakter der Seligen brachten die Künstler in der reichen, oft prunkvoll verzierten Gewandung zum Ausdruck. Hierin stimmt Fortunat mit ihnen so

[1] E. aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden* I—III, Taf. XXVII, 1.

[2] Eine ähnliche Verwechslung von Palmbaum und Palmzweig hatten wir S. 68.

[3] Ed. Straub und Keller Taf. LXV.

sehr überein, daß man annehmen darf, er habe sich an den Werken der Kunst inspiriert; denn bei ihm erscheinen die Heiligen, namentlich die gottgeweihten Jungfrauen, ebenfalls in Prachtgewändern: alle Kleidungsstücke, von der Krone bis zu den Schuhen, sowie auch der Halsschmuck und die Armbänder erstrahlen im Glanze der Perlen und Edelsteine. „Mit diesen Gaben ausgestattet, wird die Jungfrau als Königin im Brautgemach Platz nehmen", sagt er am Schlusse seiner Beschreibung, in welcher er die verschiedenen Edelsteine mit ihren Namen nennt[1]. Eine ähnliche Überhäufung mit Juwelen haben wir bereits an Labarum, Kreuz und Thron wahrgenommen. In allen diesen Fällen liegt das gleiche Prinzip zu Grunde: man will die Gegenstände und Gestalten durch ein solches Übermaß der Verzierung der Sphäre des Alltäglichen entrücken und verklären. Gestalten wie die von Fortunat beschriebenen finden sich vereinzelt schon an den Gräbern der Katakomben; heimisch werden sie aber erst in der basilikalen Kunst, deren Werke, weil für das Tageslicht bestimmt, eine sorgfältigere Ausführung in den Einzelheiten zeigen als die für das Halbdunkel berechneten zömeterialen Fresken. Das Bestreben, den Heiligen und Seligen durch reiche Gewandung ein festliches Aussehen zu geben, ist übrigens in der Natur der Sache begründet. Wie heute bei festlichen Anlässen die besten Kleider angelegt werden, so war es auch im Mittelalter und im ganzen Altertum. Dem haben sich weder Apelles noch Zeuxis noch die übrigen Koryphäen der Kunst entzogen. Während aber diese als echte Künstler hierin Maß zu halten wußten, haben die altchristlichen und mittelalterlichen Mosaizisten und Maler, als Jünger einer Kunst des Verfalles, häufig das richtige Maß überschritten. Sie sind übrigens zu entschuldigen; denn die Tracht solcher Gestalten, namentlich der *Maria Regina*, bei der sie sich am meisten gehen ließen, ist der wirklichen Zeittracht nachgebildet. Ein Blick auf die Kaiserin Theodora (Taf. 110) genügt, um sich davon zu überzeugen. Wenn also die Künstler die Theotokos als Königin darstellen wollten, so mußten sie sie in dem Kostüm und mit allen den Juwelen zeigen, welche die Kaiserinnen und Prinzessinnen ihrer Zeit trugen.

[1] *Misc.* 8, 6: Migne, *PL* 88, 273.

Viertes Buch.

Tafelgemälde.

Erstes Kapitel.

Vorbemerkungen.

§ 1. Zur Technik der Tafelmalerei.

Der schon in der vorchristlichen Kunst aufgekommene und durch die ägyptischen Porträtfunde Theodor Grafs so glänzend beleuchtete Brauch, im Gegensatz zu Wandmalereien Gemälde auf Holztafeln auszuführen, die man leicht fortschaffen konnte, war so allgemein, daß man annehmen darf, dieser Kunstzweig sei auch bei den Christen frühzeitig in Übung gewesen. Aus den zwei ersten Jahrhunderten steht uns an schriftlichen Zeugnissen allerdings nur die von dem hl. Irenäus überlieferte Nachricht zu Gebote, derzufolge einige Sekten im Besitz von Tafelgemälden mit der Darstellung Christi waren[1]. Aber schon Eusebius von Cäsarea bezeugt das gleiche auch für orthodoxe Christen, was uns an das Ende des 3. Jahrhunderts versetzt. Wenn diese Gemälde für ihn eine heidnische Art, den Heiland zu verehren, bedeuteten[2], so darf man daraus nicht etwa auf eine Seltenheit derselben schließen; denn der Bischof war ja bilderfeindlich. Auch das Fehlen der Monumente kann nicht zu sehr ins Gewicht fallen, da es sich aus der geringen Haltbarkeit des Materials der Tafelgemälde, Holz und Leinwand, genügend erklärt. In den Katakomben, wo uns so viele und so wichtige Werke der Kleinkunst bewahrt wurden, gesellte sich noch die Feuchtigkeit hinzu, welche die Zerstörung in hohem Grade begünstigte. Tatsächlich ist das auf Leinwand gemalte Verstorbenen-Porträt, welches in der sogenannten Ozeansgruft an der Wand befestigt war, vermodert und zu Grunde gegangen und hat nur die Eindrücke der Leinwand in dem frischen Bewurf sowie die eingeschlagenen Nägel zurückgelassen (Taf. 182, 1)[3]. Allein dem trockenen Sande Ägyptens hat man es zu verdanken, daß die dortigen Porträte der Mumien sich gerettet haben.

Der Gebrauch der Tafelgemälde erhielt sich durch das ganze Mittelalter hindurch bis zur Einführung der Ölmalerei. Er besteht noch in Rußland und in mehreren Teilen des Orients; ja auch bei uns kommt er, wenngleich nur vereinzelt, immer wieder zu Ehren.

Unter den Begriff „Tafelmalerei" fallen nicht bloß die Staffeleibilder, welche man an der Wand aufhängte, sondern auch solche, die auf Altären aufgestellt oder mit denen die Gewände von Altären, gewöhnlich die Vorderwand, geschmückt wurden. Obgleich diese ebenfalls aus hölzernen Tafeln, also aus festem Material bestanden, nannte man sie „antependia", was nach dem eigentlichen Wortsinne an die ursprüngliche Ausschmückung des Altars mit Vorhängen erinnerte, die in freien Falten herabfielen.

[1] *Contra haer.* 1, 25, 6: Migne, *PG* 7, 685 f.

[2] *Ep. 2 ad Constantiam Augustam:* Migne, *PG* 20, 1545. Vgl. auch, was Eusebius in seiner *Kirchengeschichte* (ebd. 679) darüber sagt.

[3] Siehe oben S. 108.

Die Tafelgemälde, welche für die folgenden, fast ausschließlich auf die römischen Werke[1] sich erstreckenden Untersuchungen in Frage kommen, sind entweder direkt auf einer Holztafel oder auf Leinwand, die auf die Tafel aufgeklebt ist, mit Temperafarben gemalt[2], sei es unmittelbar oder, was das gewöhnliche war, nach vorheriger Grundierung der Malfläche mit einer dünnen Gips- oder Kreideschicht, welche zur Leuchtkraft der Farben beitrug. Seltener kam es vor, daß man Pergament statt Leinwand verwendete. So ist bei dem Altaraufsatz mit der Kreuzigung aus Soest (jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin) die Holzfläche mit Pergament und dieses mit einer Kreideschicht überzogen[3]. Die gleichen Bestandteile weist ein Tafelbild mit dem Gekreuzigten auf, welches sich im Museo Civico von Pisa befindet und, wie das Altargemälde von Soest, aus dem 13. Jahrhundert stammt[4].

In die Gips- oder Kreideschicht, welche dieselben Dienste wie die Stuckschicht bei der Wandmalerei leistete, pflegte sich der Künstler die allernotwendigsten Umrisse einzuritzen. Von unsern Tafelbildern zeigt die Vorarbeit am besten das von Tivoli (Taff. 244 f): hier sind an der Gestalt Christi nicht bloß der allgemeine Umriß und der Nimbus, sondern auch die hauptsächlichsten Falten der Gewandung ebenso deutlich als fein angegeben. Die Vorarbeit verrät eine staunenswerte Sicherheit; nur wenige Linien sind verfehlt. Auf Bildern ohne Kreidegrund wird der Künstler sich die Umrisse sofort mit dem Pinsel vorgezeichnet haben[5]. So verfuhr man ja auch bei den Wandmalereien, wie wir es in mehreren Fällen, wo die Farbe zerstört ist, feststellen konnten. In S. Giovanni am Latinischen Tor z. B. haben wir die Vorarbeit des Malers sogar auf der rohen Mauer angetroffen, was bei der Anfertigung von Tafelbildern der Malfläche vor der Grundierung entspricht. Ein ähnliches Vorgehen haben wir schließlich auch bei den Mosaiken beobachtet[6].

Von der Holztafel hieß das Tafelgemälde „tabula", πίναξ. Ebenso häufig wurde es aber auch einfach „imago", εἰκών genannt. Gregor von Tours gebraucht außerdem das vom Griechischen abgeleitete Wort „iconica"[7] und der *Liber pontificalis*[8], wie die mittelalterlichen

[1] Die Schöpfungen der römischen Kunst genügen uns dermaßen, daß wir die orientalischen nur ausnahmsweise heranzuziehen brauchen.

[2] Wir schließen demnach von unserer Untersuchung die enkaustischen Tafelmalereien aus, bei denen die Farben mit Wachs gemischt wurden. Drei solche Tafelbilder des Museums der *Geistlichen Akademie* zu Kiew, die vom Sinai stammen, veröffentlichte J. Strzygowski (*Byzant. Denkmäler* I Taf. VIII, S. 115 ff; *Orient oder Rom* 123 ff).

[3] Bei dem Reliquienschrein von S. Georg bei Serfaus in Tirol (jetzt im Ferdinand-Museum zu Innsbruck) hat die Holzfläche dagegen einen vierfachen Überzug: Kreide, Pergament, Leinwand und eine zweite, polierte Kreidelage. Vgl. H. J. Hermann, *Der Reliquienschrein von St. Georg bei Serfaus*, in *Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale* 1903, Taf. IX (in Farben), S. 295. Dr H. Schmitz, *Die mittelalterliche Malerei in Soest*, bei Dr H. Ehrenberg, *Beiträge zur westfälischen Kunstgeschichte* III 75. Das Altarbild von Soest in farbiger Abbildung bei Cl. Frh. Heereman v. Zuydwyk, *Die älteste Tafelmalerei Westfalens — Beitrag zur Geschichte der altwestfälischen Kunst*, Taf. III, S. 41 ff.

[4] Venturi, *Storia dell' arte* V, Fig. 20, S. 26. Es ist dies das einzige Mal, daß in dieser langen Reihe von Ikonen-Abbildungen auf die Technik hingewiesen wird.

[5] Unter den Porträts von Faijum befindet sich eines, das nur noch in der Vorzeichnung erhalten ist, da die Farbe sich vollständig abgeblättert hat. „Die Konturen sind in dünner schwarzer Farbe mit dem Pinsel gezogen; sie zeigen einen sichern und doch weichen Strich". Vgl. F. H. Richter und Fr. v. Ostini, *Katalog zu Theodor Grafs Galerie antiker Porträts* 31 73.

[6] Siehe oben S. 8 f und für die Wandmalereien S. 932.

[7] Greg. Turon., *Gloria mart.* 21, ed. Arndt und Krusch in *Monum. Germ. histor. Script. rerum Merov.* I 501.

[8] Ed. Duchesne II 96 110 142.

Schriftsteller des Abendlandes überhaupt, „icona". Letzteres werden wir später in einer Inschrift aus der Zeit Johannes' X. (914—928) lesen[1], während *tabula* auf einem Paliotto der Galerie von Siena vorkommt, das *im November des Jahres des Herrn 1215 hergestellt wurde:* ANNO DNI MILLESIMO · CCXV · MENSE NOVEMBRIS HEC TABVLA FACTA EST[2]. Schließlich ist noch die lateinische Form „icon" zu erwähnen[3].

Jedes Tafelgemälde, das einige Wichtigkeit hatte, zumal wenn es Kultzwecken diente, war mit zwei Flügeln versehen, welche es abschließen und vor Staub, Licht und sonstigen schädigenden Einflüssen schützen konnten. Derartige Bilder sieht man schon auf den antiken Monumenten. Wir erwähnen namentlich eine Szene, die auf einem Stuckrelief des bei der Farnesina gefundenen Hauses aus der Zeit des Augustus abgebildet ist und ein Mädchen darstellt, welches zwei andern ein Tafelgemälde mit aufgeklappten Flügeln zeigt[4]. Nach den erhaltenen Monumenten zu urteilen, waren die Flügel ebenfalls, manchmal sogar auf der Außenseite, bemalt. Weiter unten bringen wir die Photographien solcher Triptychen zum Abdruck.

Man hatte Ikonen sowohl in Kirchen als auch in Privathäusern[5]. In der Regel brannte davor eine Lampe zu Ehren der Person, die auf dem Bilde dargestellt war. Wir erinnern an das Gemälde des hl. Martin in einer Kirche zu Ravenna, aus dessen Lampe Venantius Fortunatus einige Tropfen Öl nahm, um damit sein krankes Auge zu bestreichen[6].

Fast alle Gegenstände, die man in der Wandmalerei vorzuführen liebte, wurden auch auf den Tafelgemälden dargestellt. Die einfachsten waren diejenigen, welche bloß das Brustbild oder die Ganzfigur des Heilandes, der Mutter Gottes oder irgend eines Heiligen enthielten. Häufig begnügte man sich aber mit einer solchen Einzelfigur nicht und fügte ihr andere Gestalten oder ganze Szenen bei, die mit ihr in irgend einem Zusammenhang standen. Auf den Altarvorsätzen oder Altaraufsätzen z. B. vereinigte man um den Heiland oder die Mutter Gottes mit dem Kind gern solche Heilige, deren Reliquien in dem Altar geborgen waren. Daß man in beiden Fällen auch christologische Darstellungen um das Bild in der Mitte gruppierte, zeigen mehrere Beispiele[7]. Wo Heilige die Hauptfigur waren, wurden als Beigaben natürlich Szenen aus ihrem Leben oder ihrer *Legende* ausgewählt. So geschah es auf Ikonen der hll. Petrus, Maria Magdalena, Katharina, Franz von Assisi, Klara usf.[8] Sehr beliebt waren besonders im 13. Jahrhundert die Tafelgemälde mit der Darstellung der Kreuzigung, für welche in Italien eine eigene Form aufkam[9]. Auf einigen

[1] Für das Porträt des Kaisers Phokas und seiner Gemahlin Leontia kommt es vor in einem Brief-Fragment in *App. ad S. Gregorii epist.* 12: Migne, *PL* 77, 1330.

[2] Venturi, *Storia dell' arte* V 82 f.

[3] Ioan. Beleth., *Rationale divinorum officiorum* 85: Migne, *PL* 202, 89. Vgl. unten S. 1124. Für alle diese Benennungen sind selbstredend in erster Linie die Glossarien von Du Cange einzusehen.

[4] Alinari Nr 2504.

[5] Greg. Turon. a. a. O.

[6] *Vita S. Martini* 4, 689 ff in *Monum. Germ. histor. Auct. ant.* IV 369 f.

[7] Venturi a. a. O. Figg. 41 67 f.

[8] A. a. O. Figg. 69—75 77—80 82 f. G. Schnürer, *Franz von Assisi* in *Weltgeschichte in Karakterbildern* (herausg. von Fr. Kampers, S. Merkle u. M. Spahn), München 1907, 125.

[9] Venturi a. a. O. Figg. 1—13 15—26 245 f.

wenigen bietet sich das Weltgericht in einer abgekürzteren Gestalt, als wir es auf der Malerei Cavallinis gesehen haben[1].

Seltener scheinen Szenen aus dem Alten Testament auf den Staffeleibildern veranschaulicht worden zu sein. Von einigen Prophetengestalten abgesehen, fehlen sie gänzlich auf den zahlreichen Exemplaren, welche Adolf Venturi veröffentlicht hat. Daß sie aber in Rom wenigstens in der älteren Zeit und zum mindesten als „Vorlageblätter" zu haben waren, braucht nach unsern Darlegungen nicht weiter begründet zu werden. Besonders begehrt mögen diejenigen gewesen sein, welche in den Konkordanzen als Gegenstücke zu neutestamentlichen Szenen dienten, wie z. B. der Sündenfall im Paradiese, die Arche Noes und, wie wir gleich sehen werden, das Opfer Abrahams sowie die eherne Schlange des Moses.

Die große Ähnlichkeit der Bilderzyklen untereinander, auf die hinzuweisen wir schon öfters Gelegenheit hatten, setzt eine rege Ausfuhr der Vorlageblätter von Rom in die Provinzen voraus: darin allein findet jene Übereinstimmung eine genügende Erklärung. Wie anzunehmen ist, waren die Vorlagen wohl meistens auf Leinwand ausgeführt, da diese sich am besten fortschaffen läßt. Die Selbstverständlichkeit eines solchen Exportes bezeugt die Stelle, die man später, vermutlich zur Zeit des Bilderstreites, in den Brief des hl. Gregor d. Gr. an den Abt Sekundinus eingeschaltet hat. Dort ist die Rede von „Bildern des Heilandes mit der Gottesmutter Maria und der seligen Apostel Petrus und Paulus"; der Papst schicke sie, heißt es, dem Abt zusammen mit „einem Kreuz und einem Nagel zum Geschenk"[2]. Von dem Abte Benedikt von Wearmouth wissen wir sodann, daß er von seinen fünf Romreisen eine große Zahl von Bildern heimbrachte[3], nämlich der Mutter Gottes, der zwölf Apostel, des Weltgerichtes und solche mit apokalyptischen Szenen, ferner einen Zyklus von Darstellungen aus dem Leben des Herrn sowie Malereien einer Konkordanz aus dem Alten und Neuen Testament, darunter das Opfer Abrahams zusammen mit der Kreuztragung und Moses' eherne Schlange zusammen mit der Kreuzigung. In der *Silvesterlegende* ferner ist von einem „Bilde der Apostel", d. i. der hll. Petrus und Paulus, die Rede[4], und ein Fresko der Silvesterkapelle stellt den Augenblick dar, wo der Papst dem Kaiser Konstantin das Tafelgemälde zeigt (Fig. 142, S. 408 u. Taf. 269, 1).

Die Bilder der Apostelfürsten müssen besonders zahlreich gewesen und schon früh aufgekommen sein. Eusebius von Cäsarea erwähnt solche, und das berühmte in der Domitilla-Katakombe gefundene Bronzemedaillon, das noch vorkonstantinisch ist, vermittelt uns im Verein mit den Monumenten der Großkunst ein höchst charaktervolles Bildnis der Dargestellten[5].

Das einzige Tafelgemälde mit der Darstellung der Apostelfürsten, welches sich in Rom erhalten hat, ist das bekannte, das im Archiv der Sakristei von S. Peter aufbewahrt wird.

[1] Venturi a. a. O. Figg. 91 137 f.

[2] Ewald, *Gregorii I Regist.* 8 in *Mon. Germ. hist. Epistolae* II 149.

[3] Siehe oben S. 203 und 1029.

[4] Siehe oben S. 1010.

[5] Die Echtheit des Medaillons kann nicht ernsthaft in Zweifel gezogen werden, da das vatikanische Museum die Hälfte eines zweiten ganz gleichen Exemplars mit dem Kopfe des Apostelfürsten besitzt, das heute noch in dem Mörtel des Grabverschlusses steckt.

Wie bemerkt, ist es aber nicht das Werk eines römischen, sondern eines slavischen Künstlers. Eine gute Kopie geben wir in Fig. 143, S. 409, nach einem von unserem Maler für Luca Jelić besorgten Farbendruck.

Von Altaraufsätzen oder von Antependien hat sich in Rom leider kein einziges Beispiel aus der von uns abgesteckten Zeit erhalten. Das älteste deutsche Antependium, das bis in das Ende des 12. Jahrhunderts hinaufreicht, stammt aus dem Stift der hl. Walburgis zu Soest und befindet sich jetzt im Landesmuseum zu Münster. Die Mitte der Tafel ziert der in einem Vierpaß thronende Heiland zwischen der Gottesmutter, dem Täufer, Walburgis und Augustin, die alle einander gegenübergestellt sind[1].

Die Form der Tafelgemälde scheint lange Zeit hindurch ausschließlich die rechteckige gewesen zu sein. Eine der ersten und häufigsten Änderungen bestand darin, daß man der Tafel nach oben einen giebelförmigen Abschluß gab. Weitere Formen bieten der früher erwähnte Altaraufsatz von Soest mit der Darstellung der Kreuzigung, ferner derjenige des Vigoroso von Siena in der Bildergalerie von Perugia[2] und ein Triptychon derselben Galerie[3]. Im 12. Jahrhundert kamen in Italien für die Kreuzigung die kreuzförmig ausgeschnittenen Tafeln auf. Wir bringen hier als bezeichnendes Beispiel das allbekannte, in S. Damiano bei Assisi aufbewahrte „Kruzifix, welches zu dem hl. Franziskus geredet hat" (Fig. 519). Auf zwei Fresken von Giotto in der Oberkirche von Assisi sieht man ein solches kreuzförmiges Tafelgemälde, das vielleicht identisch ist mit dem hier abgebildeten, von vorn und von rückwärts auf einer Ikonostase, das eine Mal allein, das andere Mal zusammen mit einer Ikone der thronenden Mutter Gottes mit dem Jesuskind und einem Bilde des hl. Michael mit dem Drachen[4], dem wir später noch einmal begegnen werden.



Fig. 519. Kreuzigungsbild des hl. Franziskus. Assisi.

§ 2. Bemalte Kirchenvorhänge.

Von den Tafelbildern haben wir, was nicht immer geschieht, die bemalten Kirchentürvorhänge (vela) zu unterscheiden, über die uns meist zufällige Berichte vorliegen. Zwei sind zu einer besondern Berühmtheit gelangt: 1. der Vorhang, den (gegen Ende des

[1] Vgl. Cl. Frh. Heereman v. Zuydwyk a. a. O. Taf. I (in Farben); Dr H. Schmitz a. a. O. Taf. IV.

[2] Venturi, *Storia* V Fig. 88, S. 110.

[3] Ebd. Figg. 84—86, S. 106 ff.

[4] G. Schnürer, *Franz von Assisi* Fig. 58, S. 108, und Fig. 68, S. 121; Venturi, *Storia* V Fig. 216, S. 261, und Fig. 229, S. 276.

4. Jahrhunderts) der hl. Epiphanius, Bischof von Salamis († 403), am Eingang der Dorfkirche von Anablatha in Palästina hängen sah und den er in seinem Eifer für „die Wahrung der Autorität der Heiligen Schrift zerriß“[1]; 2. der nicht viel jüngere der Stephanskirche von Uzalis[2] in Nordafrika, den man schlechthin „das Bild des hl. Stephanus“ nennt, als wenn „velum“ nicht „Vorhang“ hieße und ein bemalter Vorhang gleichbedeutend mit einem „aufgehängten Wandbild“ wäre. Wir widmen beiden einige Worte, weil sie uns Gelegenheit geben, mehrere alte Irrtümer zu beseitigen.

Über den zuerst erwähnten Vorhang ist nicht viel zu bemerken. Nach des Heiligen Aussage war derselbe „gefärbt und bemalt“ und mit der „Gestalt Christi oder irgend eines Heiligen“ geschmückt[3]. Diese Unsicherheit im Auslegen einer Malerei darf uns auch bei einem Bischof nicht überraschen; denn zu Ende des 4. Jahrhunderts, also vor der Einführung des Kreuznimbus[4], unterschieden sich in der Kunst die Gestalten Christi von denjenigen der Heiligen in keiner Weise durch die Gewandung und so wenig durch den Typus, daß eine Verwechslung leicht eintreten konnte, namentlich wenn sie gesondert auftraten. Bei Epiphanius kam noch hinzu, daß er bei seiner Abneigung gegen die religiösen Bilder vermutlich nicht allzusehr mit den Regeln der Kunst vertraut war. Aus demselben Grunde brachte es auch der bilderfeindliche Bischof Eusebius über sich, die von der Ortsüberlieferung geforderte Erklärung der bekannten Erzgruppe von Paneas als einer Darstellung der wunderbaren Heilung der Hämorrhoissa für glaubwürdig zu halten[5], während er bei einer etwas genaueren Kenntnis der christlichen Kunst auf den ersten Blick hätte erkennen müssen, daß in der Gruppe das charakteristische Merkmal der Darstellungen der Hämorrhoissa fehlte, nämlich die Berührung des Gewandes Christi[6]. Diese wird von den Evangelisten einstimmig als der Augenblick des Wunders betont[7]; sie war so selbstverständlich, daß der Maler des oben S. 815, Fig. 379, abgebildeten Freskos, auf welchem die Hand der Frau von dem Kleide Christi zu weit absteht, sich genötigt fühlte, die Hand durch einen Strich mit dem Gewande zu verbinden.

Über den Vorhang der Basilika des hl. Stephan von Uzalis ist der Bericht ausführlicher. Daher verdient er auch von unserer Seite eine nähere Würdigung. Zum besseren Verständnis schicken wir voraus, daß Evodius, der Freund des hl. Augustin und Bischof von Uzalis († 424), es war, der die Stephanskirche über Reliquien des Märtyrers errichtet hat. Derselbe beauftragte nun einen seiner Kleriker, zur Erbauung der Gläubigen alles schriftlich zu verzeichnen, was „Christus durch seinen Erzmärtyrer Stephan“ in der Kirche von Uzalis

[1] S. Epiphan., *Ep. ad Ioan. episc. Hieros.* in S. Hieron. *Opp.* (ed. Francof. 1684) II 110 E F.

[2] *De miraculis s. Stephani protomartyris* 2, 4, in S. August. *Opp.* Append. 29: Migne, *PL* 41, 850 f.

[3] A. a. O.: „ . . . inveni ibi velum pendens in foribus eiusdem ecclesiae tinctum atque depictum, et habens imaginem quasi Christi vel sancti cuiusdam. Non enim satis memini cuius imago fuerit. Cum ergo hoc vidissem in ecclesia Christi contra auctoritatem scripturarum hominis pendere imaginem, scidi illud.“

[4] Siehe oben S. 105 f.

[5] Euseb., *H. E.* 7, 18: Migne, *PG* 20, 680.

[6] Verfehlt ist aus diesem Grunde auch die Berufung auf den bekannten lateranensischen Sarkophag (Garrucci, *Storia* IV, Taf. 326, 6), auf welchem nicht die Hämorrhoissa, sondern die Kananäerin dargestellt ist, bei der die Künstler in der älteren Zeit nur die Bitte zum Ausdruck brachten. Wir handelten darüber oben S. 823 f.

[7] *Mt* 9, 20; *Mk* 5, 27; *Lk* 8, 44.

„wirkte". Die Schrift erschien noch zu Lebzeiten des Bischofs, wie die Anrede: „Beatissime papa Evodi, iussis Paternitatis tuae studiose obtemperare curavi"[1] usf., beweist. Die Stelle, die uns angeht, ist höchst merkwürdig: der Kleriker beschreibt darin eine altchristliche Malerei mit seltener Ausführlichkeit und bringt damit eine Himmelserscheinung in Verbindung. Die Auslegung, die er von dem dargestellten Gegenstand gibt, ist jedoch gänzlich verfehlt; nichtsdestoweniger wurde sie von jedermann gläubig hingenommen, so daß der Irrtum sich von Jahrhundert zu Jahrhundert fortgepflanzt und bis in unsere Tage hinein erhalten hat. Böser Wille ist in dem Bericht des Klerikers ausgeschlossen; wir haben es bloß mit einem ungewöhnlichen Maß von Leichtgläubigkeit zu tun. „Es war an einem Markttag", erzählt er, „da wurden die Bewohner von Uzalis in Aufregung und Schrecken versetzt": sie sahen eine Himmelserscheinung, die sie für einen „feurigen Drachen von unermeßlicher Größe" hielten. In dieser Bedrängnis sandten sie heiße Gebete zu Christus und zum hl. Stephan empor. Da verschwand die schreckliche Erscheinung: der Wind zerriß die Wolken, der Drache zog sich zurück und der heitere Himmel kehrte wieder. Tags darauf traf der Subdiakon Sennodus von Uzalis in einem benachbarten Ort einen ihm völlig unbekannten Händler, der ihm, nachdem er erfahren, wer er sei, einen „mit verschiedenen Farben bemalten Vorhang gab". „Die Malerei stellte folgendes dar: auf dem rechten Teil des Vorhanges sah man den hl. Stephan das glorreiche Kreuz auf seinen Schultern tragen und mit dem Ende des Kreuzes an das Stadttor schlagen, aus welchem der widerliche Drache bei der Ankunft des Freundes Gottes zu fliehen versuchte. Der Fluchtversuch half der verderblichen Schlange jedoch wenig: zermalmt und zertreten lag sie unter dem siegreichen Fuß des Märtyrers Christi. Als nun der Vorhang mit dieser Malerei, welche kaum ohne geheimnisvolles Zutun Gottes entstanden sein dürfte, von dem genannten Subdiakon gebracht und vor der Kirche eines so großen Patrons aufgehängt wurde, da begannen ihn alle, Alt und Jung, Mann und Weib, anzuschauen und als ein großartiges Schaustück zu bewundern. Man erkannte jetzt, von welchem Befreier jener Drache vernichtet, von wem der Feind besiegt worden war. Den Vorfall des vergangenen Tages bestätigte das Ereignis des folgenden; und je mehr man die Darstellung auf dem Vorhang betrachtete, desto mehr war man von ihrer Wahrheit überzeugt. Die anmutige Malerei trug dazu bei, die Erinnerung an die tags zuvor erlangte Wohltat Gottes lebendig zu erhalten, und diese sah man tags darauf in dem Bilde des Vorhangs veranschaulicht."[2]

[1] *De miraculis s. Stephani:* Migne a. a. O. col. 833.

[2] A. a. O. 2, 4 col. 851: „Dedit ergo (negotiator) subdiacono memorato velum variis pictum coloribus, in quo inerat pictura haec: in dextera veli parte ipse sanctus Stephanus videbatur astare et gloriosam crucem propriis repositam humeris baiulare, qua crucis cuspide portam civitatis videbatur pulsare, ex qua profugiens draco teterrimus cernebatur exire, amico dei videlicet adventante. Verum ille serpens noxius nec in ipsa fuga tutissimus, sub triumphali pede martyris Christi contritus aspiciebatur et pressus. Talis itaque pictura veli non omnino absque mysterio dei ubi a memorato subdiacono allata pariter atque suspensa est ante ipsam memoriam tanti patroni, omnis aetas omnisque sexus intueri et mirari coepit tanquam spectaculum grande, quo scilicet auctore quove liberatore draco ille exstinctus est hostisque devictus. Gestae quippe rei fidem praecedentis diei commendabat in animis omnium attestatio sequentis diei. Namque illud quod studiosius cernebatur in velo, hoc iam credibilius tenebatur in vero. Concurrebat enim pictura cum gratia, et tam divinitus pridie gestum salutis beneficium recolebatur, quam postea in veli imagine advertebatur."

So lautet der Bericht, den wir teils im Auszug teils wörtlich wiedergegeben haben. Wir übergehen die Himmelserscheinung wie auch die etwas zaghaft ausgesprochene Vermutung, der unbekannte Händler, welcher den bemalten Vorhang an die Stephanskirche schenkte, sei ein Engel gewesen. Uns interessiert nur die, wie gesagt, unrichtige Auslegung der Malerei: die mit dem Kreuz beladene Gestalt war nicht der hl. Stephan, sondern Christus, der Überwinder der Schlange, von dem wir oben (S. 47 f) die erhaltenen und zerstörten Darstellungen besprochen haben. Wie es sich zeigte, sind dieselben eine Illustrierung des Psalmverses: „Auf Nattern und Basilisken wirst du wandeln und zertreten Löwen und Drachen."[1] Die Beispiele der monumentalen Kunst hatten das Gemeinsame, daß sie meistens über dem Eingang einer Kirche oder Kapelle oder über einem Stadttor angebracht waren. Der Vorhang teilte mit ihnen diese auffallende Eigentümlichkeit: er selbst hing „vor der Memoria", d. h. am Eingang zur Märtyrerkirche[2], und auf der Malerei „sah man" den Kreuzträger „mit dem Ende des Kreuzes an das Stadttor schlagen". Angesichts einer solchen Übereinstimmung halten wir es für sehr wahrscheinlich, daß der Platz des Drachentöters über Eingängen mit Rücksicht auf die Worte des Psalmisten: „Der Herr bewache deinen Eingang und deinen Ausgang"[3], gewählt wurde. Wir brauchen nicht eigens zu betonen, daß dieser feine Zug echt römisch ist und dem Schöpfer der Komposition alle Ehre macht. Daß auf der Malerei des Vorhangs nur zwei Schlangen, nicht auch die übrigen von dem Psalmisten erwähnten Bestien zu den Füßen Christi dargestellt waren, ist weder von Belang noch ohne Beispiel; auf dem Mosaik der *Stadt Ravenna* in S. Apollinare Nuovo hat sich der Künstler sogar mit nur einer Schlange begnügt[4]. Die Verwechslung Christi mit dem Protomartyr Stephan ist sodann ein Fingerzeig, daß der Schlangentöter auf dem Vorhang nicht als Krieger, sondern in der klassischen Gewandung abgebildet war und, wie es sich von selbst begreift, keinen Kreuznimbus hatte. Sie ist schließlich auch ein Beweis, daß das in Rom geschaffene Bild des Drachentöters zu Beginn des 5. Jahrhunderts in der afrikanischen Kunst noch wenig oder gar nicht bekannt war, sonst hätte jene falsche Auslegung unmöglich so tiefe Wurzeln schlagen können[5]. Später wäre es nicht leicht möglich gewesen; denn der Drachentöter wurde bald ein beliebter Gegenstand der Kunst und scheint es das ganze Mittelalter hindurch geblieben zu sein. Wie in altchristlicher Zeit, wurde er an der Kathedrale von Amiens, bezeichnenderweise am Haupteingang und als

[1] *Ps* 90, 13.

[2] *Memoria* bedeutet nicht einen „Altar mit Märtyrergebeinen", sondern das ganze Gebäude der Grab- oder Märtyrerkirche. In der bekannten afrikanischen, spätestens aus dem 3. Jahrhundert stammenden Inschrift bezeichnet dieses Wort sowohl den Friedhof als auch das darauf errichtete Gebäude, das zu gottesdienstlichen Versammlungen diente. Ein gewisser *Euelpius* gab dazu den Boden, führte den Bau auf eigene Kosten aus und schenkte das Ganze der Kirche: AREAM AT SEPVLCRA CVLTOR VERBI CONTVLIT | ET CELLAM STRVXIT SVIS CVNCTIS SVMPTIBVS | ECLESIAE SANCTAE HANC RELIQVIT MEMORIAM | ... EVELPIVS. Vgl. de Rossi, *Bullett. crist.* 1864, 28; *Roma sotterranea* I 96 106; Kraus, *Roma sotterranea* 58.

[3] *Ps* 120, 8.

[4] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 243, 3.

[5] Von einer reich ausgebildeten Darstellung des Drachentöters, welche nach der römischen aus Lampenbildern bekannten Komposition kopiert war, ist uns die erklärende Unterschrift dem Wortlaut nach überliefert. Vgl. de Rossi, *Inscript. christ.* II, I 168, n. 20.

Hauptfigur, dargestellt[1], mit sämtlichen Bestien zu seinen Füßen[2]. Sehr beachtenswert ist schließlich auch das Bild auf einem Einbanddeckel des Domschatzes von Hildesheim, „einem Prachtstück der Technik ausgeschnittener Metallarbeit" aus „der Mitte des 12. Jahrhunderts". Christus hat mit dem rechten Fuß den Löwen, mit dem linken den Drachen zu Boden getreten und hält in der rechten Hand die Himmelsscheibe mit der Inschrift: CELVM ET TERRAM | EGO IMPLEO, *Ich fülle Himmel und Erde*, in der linken ein aufgeschlagenes Buch, in welchem die Worte: EGO | SVM | DOMINVS — DEVS VES|TER, *Ich bin euer Herr und Gott*, zu lesen sind. Als eine Fortsetzung davon erweisen sich sodann die nach alten Vorbildern zu beiden Seiten des Kopfes angebrachten apokalyptischen Buchstaben Α und Ω. In dem Rahmen des Bildes endlich läuft ein das Ganze erklärendes Gebet, in welchem Christus als MAIESTAS angeredet wird: † NOS HVMILES SALVA MAIESTAS QVESVMVS ALMA † CVNCTA REGENS ADVERSA PREMENS INIMICA COERCENS, *Wir bitten dich, demütig, rette uns, hehre Majestät, die du alles lenkst*, (Himmelsscheibe in der Rechten), *das Widrige niederdrückst, das Feindselige im Zaume hältst* (die beiden Bestien zu den Füßen)[3].

An den Malereien der beiden Vorhänge kann man übrigens sehen, wie notwendig es war, ein Merkmal zu schaffen, durch welches man die Gestalt Christi von der der Märtyrer oder Heiligen unterscheiden konnte. Dies geschah, wie wir wissen, durch den spätestens um die Mitte des 5. Jahrhunderts aufgekommenen Kreuznimbus.

[1] Bekannt unter der Bezeichnung „le beau Dieu".

[2] Eine Abbildung der Bestien und des unteren Teiles der Gestalt Christi in einfachen Umrissen findet sich bei E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France* (Paris 1898) 61, Fig. 12. Weitere Beispiele von Darstellungen an Portalen bei Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung* 316.

[3] Dr Adolf Bertram, *Hildesheims kostbarste Kunstschätze* Taf. 17, S. 12.

Zweites Kapitel.

Darstellungen Christi.

Wie in den oben behandelten biblischen Zyklen „der Anfang und das Ende Christus war, in dem die alttestamentlichen Prophetien sich verwirklicht haben“[1], so war er auch in der Tafelmalerei der bevorzugte Gegenstand. Gleich die ältesten Gemälde brachten ihn, wie wir sahen, zur Darstellung, und um die Wende des 4. zum 5. Jahrhundert gab es nach dem bekannten Ausspruch des hl. Augustin schon unzählige Christusbilder[2].

Von den Missionären sodann, welche Gregor d. Gr. nach England schickte, wird berichtet, daß „sie einherzogen, indem sie ein silbernes Kreuz als Fahne und das auf einer Tafel gemalte Bild des Herrn und Erlösers vorantrugen“[3]. Jene Gemälde abgerechnet, auf denen der Heiland allein vergegenwärtigt ist, scheint er mit Vorliebe und schon in altchristlicher Zeit namentlich in drei Szenen dargestellt worden zu sein: „Illum adoramus, quem per imaginem aut natum aut passum, sed et in throno sedentem recordamur“, „Jenen beten wir an, der uns im Bilde als Kind, als Gekreuzigter und als Thronender vorgeführt ist“, lesen wir an einer Stelle, welche dem soeben erwähnten Papst zugeschrieben ist[4]. Diese Dreizahl von Bildern war vortrefflich ausgewählt; denn sie bot einen Auszug aus der ganzen Heilsgeschichte. Daß sie erst zur Zeit Gregors d. Gr. oder gar noch später aufgekommen sei, möchten wir um so weniger annehmen, als ihr Inhalt in dem apostolischen Glaubensbekenntnis wurzelt[5]. Ihr höheres Alter bezeugt auch der Zyklus von Malereien, mit denen die über der Katakombe der Priscilla erbaute Basilika des hl. Silvester geschmückt war. Papst Hadrian I. gedenkt derselben in seinem Briefe an Karl d. Gr. und schreibt sie Cölestin I. (422—432) zu, dessen Grab in jener Basilika lag; ihm zufolge sollen sie sich auf das Konzil von Ephesus bezogen haben[6]. Die Malereien waren also noch im 8. Jahrhundert erhalten und müssen zu den wichtigsten gehört haben, sonst hätte sie Hadrian in seiner kurzen Liste nicht aufgezählt. Sie werden jedoch mit Unrecht als Werke Cölestins I. ausgegeben, weil dieser noch vor Beendigung des Konzils gestorben ist. Wenn Hadrian sie trotzdem mit dem Ephesinum in Verbindung setzen konnte, so ist das ein Hinweis auf die Art der dargestellten Gegenstände. Doch wir brauchen

[1] S. Paulin., *Ep.* 38, 3: Migne *PL* 61, 359: „Ipse (Christus) est enim initium et finis, qui in lege velatur, in Evangelio revelatur“.

[2] *De Trinit.* 8, 4, 7: Migne, *PL* 42, 951. Wenngleich der Heilige hier nur im allgemeinen von den Christusdarstellungen spricht, so fällt doch die Hauptzahl auf die Tafelgemälde, weil er den gänzlichen Mangel an Ähnlichkeit der Bildnisse unter sich feststellt und bei Porträtfragen die Tafelmalerei tonangebend ist.

[3] Ioan. Diac., *Vita s. Greg. M.* 4, 9: Migne, *PL* 75, 369.

[4] *Epist. Greg. M.* 7, 54 *ad Secundinum:* Ewald, *Gregorii I Regist.* in *Mon. Germ. hist. Epist.* a. a. O. Nach Ewald wird die Stelle zuerst von Hadrian I. in seinem Schreiben an Karl d. Gr. dem genannten Papst zugeschrieben.

[5] Siehe oben S. 219.

[6] Mansi, *Concil. Coll.* XIII 801: „Item et de s. tertio concilio s. Coelestinus papa proprium suum cymiterium picturis decoravit“. Vgl. oben S. 474.

uns diesmal nicht mit Vermutungen abzugeben: die Malereien lassen sich mit Hilfe eines Epigramms wiederherstellen, welches von alten Besuchern der Silvesterkirche zusammen mit einem damasianischen abgeschrieben wurde. Das des hl. Damasus feiert die Ortsmärtyrer Felix und Philippus, war also an ihrem Altar-Grab befestigt. Von dem andern, das für uns ungleich wichtiger ist, fühlte schon de Rossi heraus, daß es zur Erklärung von Malereien diente; nur irrte er darin, daß er, von jener Nachricht Hadrians verleitet, Cölestin für den Urheber der Malereien und damit zugleich auch des Epigramms hielt[1]. Letzteren Irrtum hat schon Duchesne berichtigt und als Verfasser der Inschrift den hl. Damasus bezeichnet[2]. Diesem sind also die fraglichen Malereien zuzuweisen. Die Inschrift hat nach de Rossis Kopie folgenden Wortlaut: QVI NATVM PASSVMQVE DEVM REPETISSE PATERNAS | SEDES ATQVE ITERVM VENTVRVM EX AETHERE CREDIT | IVDICET VT VIVOS REDIENS PARITERQVE SEPVLTOS | MARTYRIBVS SANCTIS PATEAT QVOD REGIA CAELI | RESPICIT INTERIOR SEQVITVR SI PRAEMIA CHRISTI[3], *Wer glaubt, daß Gott geboren wurde und gelitten hat, daß er dann zu dem väterlichen Sitz zurückgekehrt ist und aus dem Himmel zum Gericht über die Lebendigen und Begrabenen wiederkommen wird, der sieht, wie (im Bilde) den heiligen Märtyrern das Innere des himmlischen Palastes offensteht, wenn er den Lohn betrachtet, den Christus ihnen verleiht*[4].

Gemäß der Inschrift waren diese Malereien also in erster Linie christologischen Inhalts; sodann beschäftigten sie sich mit den beiden Blutzeugen Christi. Sie bezogen sich somit auf die ganze Basilika des hl. Silvester, nicht, wie früher angenommen wurde, auf das Grab des Papstes Cölestin, welcher vermutlich in einem Sarkophage beigesetzt war. Keine der Malereien kann uns überraschen. Nicht diejenige von der Geburt Christi; denn wir werden sehen, daß sie den Sohn Gottes als Kind auf dem Schoße seiner Mutter zeigte. Nicht die des Leidens; denn die Kreuzigung war schon in dem großen Zyklus des Vorgängers des hl. Damasus in der vatikanischen Basilika vertreten[5]. Die Himmelfahrt ferner sahen wir auf den um ein halbes Jahrhundert älteren Mosaiken der konstantinischen Basilika des Lateran, und von einer aus altchristlicher Zeit herrührenden Wiederkunft Christi zum Gericht hat uns die Johanneskirche am Latinischen Tor eine mittelalterliche Kopie bewahrt. Die Märtyrerdarstellung endlich wird die beiden Ortsheiligen in der Seligkeit bei dem ihnen den Kranz überreichenden Heiland veranschaulicht haben; sie war ohne Zweifel in der Apsis über dem Altar-Grab der Märtyrer gemalt.

In dem damasianischen Zyklus waren demnach von den drei Bildern, welche in der Gregor d. Gr. zugeschriebenen Stelle aufgezählt sind, zwei fertig enthalten: Jesus auf dem Schoße Mariä und Jesus am Kreuze. Das dritte war vorbereitet; denn es leuchtet jedermann

[1] Ihm, *Damasi epigrammata* 94 f, bekannte sich zu der Ansicht de Rossis; der Verfasser des Epigramms scheint ihm ebenfalls aus Damasus geschöpft zu haben: „Auctor Damasiana videtur compilasse."

[2] *Sur une inscription damasienne*, in *Mélanges Boissier* 172.

[3] De Rossi, *Inscript. christ.* II, I 62, n. 138; *Bullett. crist.* 1880, 44.

[4] Zeichnen sich die damasianischen Epigramme überhaupt keineswegs durch klare Ausdrucksweise aus, so steht in diesem der letzte Vers mit den vorhergehenden in einem so geschraubten Zusammenhang, daß es schwer ist, die genaue Übersetzung zu geben. Der Sinn dürfte jedoch getroffen sein.

[5] Siehe oben S. 385 876.

ein, wie wenig es bedurfte, um aus dem zwischen Engeln thronenden Richter den zwischen Engeln thronenden Herrscher zu machen. Die beiden ersten Malereien erklären uns sodann, wie Hadrian bei ihrem Anblick an das dritte Konzil erinnert werden konnte. Nestorius hatte ja nicht bloß die Gottesmutterschaft Mariä geleugnet, sondern auch irrige Ansichten über das Leiden Gottes verbreitet[1]. Beide Häresien fanden aber eine schlagende Widerlegung in diesen von Damasus gegen die arianische Irrlehre gerichteten Bildern, auf denen der Sohn Gottes zuerst als Kind auf dem Schoße seiner Mutter und dann am Kreuze geschildert war. Interessant ist es schließlich, wahrzunehmen, wie die von Damasus gewählte Ausdrucksweise ähnlich in jener Stelle wiederkehrt und, wie wir gleich hören werden, noch später Spuren zurückgelassen hat.

Daß der Autor der oben abgedruckten Stelle mit dem Ausdruck „per imaginem" ein dreiteiliges Tafelgemälde, ein Triptychon, im Sinne hatte, wurde schon von andern ausgesprochen und durch den folgenden Hinweis erhärtet, der keine ernsten Bedenken zulassen dürfte[2]. Der Bischof Prudentius von Troyes († 861) erzählt von der hl. Maura, die er persönlich kannte, daß sie in der Apostelkirche von Troyes täglich auf den Knien vor einem dreiteiligen Bild betete, auf welchem der Heiland in den drei soeben erörterten Weisen vergegenwärtigt war: „als Knabe auf dem Schoße seiner Mutter, als großer Herr auf dem Thron der Majestät und als Jüngling am Kreuz"[3]. Der Umstand, daß Maura vor diesem Bilde zu beten pflegte, läßt wohl nur den Gedanken an ein Tafelgemälde zu; denn wenn man auch vor Wandmalereien niederknien konnte, so waren doch dafür vornehmlich die Tafelgemälde bestimmt. Die dreifache Art der Darstellung Christi wurde in der Folge unverändert beibehalten. Wir begnügen uns mit dem Hinweis auf den Scholastiker Beleth († 1202), der in seinem *Rationale* darüber folgendes sagt: „Wie wir wissen, wird unser Heiland sehr angemessen und passend in dreifacher Weise in der Kirche gemalt, nämlich wie er auf dem Throne sitzt, wie er am Kreuzespfahl hängt und wie er auf dem Schoße seiner Mutter ruht."[4] Beleths Zeugnis gilt auch für das 13. und die folgenden Jahrhunderte, da es fast wörtlich von Durandus († 1296) abgedruckt und damit bindend für die späteren Zeiten wurde[5]. Wir stehen hier wieder vor einer weit verbreiteten Komposition, deren Anfänge in der altchristlichen Monumentalkunst Roms liegen.

[1] Siehe oben S. 494.

[2] J. v. Schlosser, *Beiträge* 74, wo noch Gregor d. Gr. als der Autor der fraglichen Stelle betrachtet wird.

[3] *Vita s. Maurae* 9 f in *Acta SS.* Sept. VI 275: „Quotidie ... moram faciebat in ecclesia apostolorum, ubi, sicut nostis, tribus modis imago Domini depingitur Salvatoris; nam repraesentatur tamquam puer, sedens in gremio matris suae, et tamquam magnus dominus, sedens in solio maiestatis, tamquam iuvenis, pendens in patibulo crucis .... Quaesivi ab ea ... cur coram supradicta dicti Salvatoris effigie prosternebat se .... foelix, inquit, apostolorum ecclesia, in qua frequenter audivi et puerum in matris gremio vagientem, et iuvenem in cruce gementem et regem in solio terribiliter intonantem, sed mihi virgam auream amicabiliter donantem". Die Geläufigkeit dieser drei Darstellungen bezeugt auch Hinkmars († 882) Inschrift zu dem Altarbild mit Maria und Kind der von ihm restaurierten Marienkirche von Reims: VIRGO MARIA TENET HOMINEM REGEMQVE DEVMQVE (Flod., *Hist. eccl. Rem.* 3, 5: Migne, *PL* 135, 144).

[4] Ioan. Beleth., *Rationale* 85: Migne, *PL* 202, 89.

[5] *Rationale divinorum officiorum* I 3, 6 f: „Sciendum est, quod Salvatoris imago tribus modis conventius in Ecclesia depingitur, scilicet aut residens in throno, aut pendens in crucis patibulo, aut ut residens in matris gremio." Vgl. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung* 222.

Neben dieser Art Triptychen, welche an der Wand befestigt oder auf Altären oder sonstwie aufgestellt waren, gab es auch Prozessionstriptychen, d. h. Bilder, welche bei den öffentlichen Bittgängen mitgetragen wurden. Hiervon sind mehr oder minder gut erhaltene Exemplare oder nur Bruchstücke von solchen übrig. Mit ihnen werden wir uns jetzt zu beschäftigen haben. Wir beginnen mit dem ältesten und wichtigsten: mit dem Erlöserbild vom Lateran.

§ 1. Erlöserbild in der Kapelle Sancta Sanctorum.

1. Zur Einführung.

Das in Rom zu allen Zeiten am meisten verehrte Tafelgemälde mit der Darstellung des Erlösers ist in der Kapelle Sancta Sanctorum am Lateran[1]. Es wird zum erstenmal unter dem Pontifikat Stephans II. (752—757) als die „imago sacratissima domini Dei et salvatoris nostri Iesu Christi" erwähnt. Rom schwebte damals in Gefahr, von dem Langobardenkönig Aistulf eingenommen zu werden. Um das Unglück abzuwenden, verordnete der Papst eine Bittprozession, in welcher er das Bild „auf seinen Schultern" und „barfuß" vom Lateran nach S. Maria Maggiore trug[2]. Hundert Jahre später veranlaßte den hl. Leo IV. (847—855) die Pest, es in einem feierlichen Aufzuge an den Ort zu bringen, wo man den Herd der Pest, oder, wie man sagte, die Höhle des Drachen vermutete[3]. Schon damals ging von dem Bild die Sage, daß es nicht von Menschenhand gefertigt sei; man nannte es deshalb „achiropita" (ἀχειροποίητος)[4]. Im hohen Mittelalter weiß Johannes Diakonus sogar zu berichten, daß „der Evangelist Lukas es gezeichnet und Gott in seiner Macht es durch die Hand eines Engels vollendet habe"[5]. Kritischere Geister, wie z. B. Benedikt XIV., fügten dem Bericht „dicitur" bei[6].

Ein so kostbarer Schatz mußte natürlich mit der größten Eifersucht behütet werden. In der an sich schon schwer zugänglichen Kapelle hält man das Bild unter doppeltem Verschluß, so daß es für gewöhnlich so gut wie unnahbar ist. Nur bei den feierlichsten Veranlassungen, z. B. bei Jubiläen, wird es in der Lateranbasilika ausgestellt. Bei solcher Gelegenheit kann man es wohl aus der Nähe betrachten. Was man da aber von ihm sieht, ist äußerst wenig; denn Innozenz III. (1198—1216) hat es bis zum Kopf mit einer Metallhülle bekleidet, und später kamen noch andere Verzierungen hinzu, so daß schließlich nur das Antlitz unter einer fingerdicken Kristallplatte sichtbar blieb (Fig. 520). Und auch dieses

[1] Vgl. meine Aufsätze *L'Acheropita ossia l'Immagine del Salvatore nella cappella del Sancta Sanctorum* in Venturis *L'Arte* 1907 Heft 3 und 4, und *Die Acheropita oder das Bild des Emmanuel in der Kapelle „Sancta Sanctorum"* in *Röm. Quartalschr.* 1907 S. 65—92. Hier bringen wir die Untersuchung vollständiger und in einigen Punkten verbessert. Vgl. auch H. Grisar, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum* 39—54.

[2] *Liber pontificalis* ed. Duchesne I 443.

[3] Ebd. II 110.

[4] Ebd. I 443.

[5] *De eccles. Later.* XI: Migne, *PL* 78, 1390.

[6] *De Servorum Dei beatificatione et Beatorum canonizatione* l. 4, 2, c. 31, 14, *Opp.* vol. IV 860 (ed. 3 Rom.): „Anastasius non loquitur de Sudario, quod in Basilica Vaticana asservatur, sed de Imagine Sanctissimi Salvatoris, quae Divi Lucae Evangelistae manu primo delineata, mox perfecta dicitur non humana opera, sed Divina virtute" etc.

ist nicht das ursprüngliche. Marangoni, der Geschichtschreiber der Kapelle, welcher im Jahre 1746 das Bild ohne den Glasverschluß betrachten konnte, hat bereits erkannt, daß der Kopf auf ein Stück Leinwand gemalt und auf die ursprüngliche Malerei aufgeklebt ist[1].

Seit den Tagen Innozenz' III. war also von der sogenannten Achiropita selbst nichts zu sehen. Was die Gelehrten darüber geschrieben haben, beruhte demnach lediglich auf Vermutung. Das betrifft vor allem die Frage nach dem Ursprung des Bildes, das man fast allgemein[2] für orientalisch hielt[3].



Fig. 520. Das Erlöserbild in Sancta Sanctorum mit der Silberverkleidung Innozenz' III. und neueren Zutaten.

2. Untersuchung des Bildes.

Mit Vermutungen konnte ich mich nicht begnügen. Die Untersuchung des eigentlichen Tafelgemäldes war eine unabweisbare Notwendigkeit. Nachdem ich die Erlaubnis dazu vom Heiligen Vater erwirkt hatte, ließ ich am 21. Januar 1907 die Achiropita mit ihrem Gehäuse in eine Kapelle des anstoßenden Passionistenklosters übertragen und durch den vatikanischen Goldschmied Cav. de Angelis ihrer Umhüllung und ihres Schmuckes entkleiden. Die Arbeit dauerte wegen der Menge der angenagelten Gegenstände über zwei Stunden. Der erste Eindruck, den das von allem entblößte Bild auf mich machte, war der einer vollständigen Enttäuschung: die Figur des Heilandes schien gänzlich zerstört zu sein. Nur an wenigen Stellen bemerkte ich Reste von der alten Farbe; an vielen zeigte sich dagegen bloße Leinwand. Als ich jedoch das Bild von dem Jahrhunderte alten Staub reinigte, kam von der ursprünglichen Malerei doch noch soviel zum Vorschein, daß ich eine farbige Abbildung davon anfertigen lassen konnte (Taf. 139, 1). Es zeigte sich gleich, daß Christus thronend, nicht, wie man gewöhnlich glaubte, stehend abgebildet war. Die erhaltenen Farbreste haben einen großen Glanz; namentlich das Rot und Grün der Edelsteine und das Weiß der Perlen des Thrones

[1] *Istoria della cappella di Sancta Sanctorum* 89.

[2] Nur Ernst v. Dobschütz (*Christusbilder* in *Texte und Untersuchungen* von Gebhardt und Harnack XVIII 68) hat die Legenden zurückgewiesen, welche das Bild aus dem Orient stammen lassen. Im folgenden zitiert: *Christusbilder*.

[3] Obgleich man auch an Jerusalem dachte, so hatte doch Byzanz die größte Wahrscheinlichkeit für sich: „C'est probablement une épave de Byzance échouée à Rome au VIII^e siècle", schrieb, aus dem Herzen vieler, Ph. Lauer in seinem Werk *Le trésor du Sancta Sanctorum* 23.

ist noch heute so leuchtend, daß es an Emailwerke erinnert. Bringt man dazu die Sorgfalt der Arbeit in Anschlag, so darf man die Vermutung aussprechen, daß die Achiropita ein bedeutendes Kunstwerk gewesen sein muß.

Die Malerei war auf grober Hanfleinwand[1] ausgeführt, die auf einer 2 cm dicken, 1,42 m hohen und 58,5 cm breiten Holztafel aufgeklebt ist. Die Leinwand entbehrt des Kreidegrundes und hat nur einen Hauch von Weiß. Die Farben sind, wie schon auf ägyptischen Mumienporträten[2], direkt aufgetragen.

Der Heiland saß ganz in Vorderansicht auf einem goldenen, reich mit Perlen und Edelsteinen geschmückten Thron, der mit Rücklehne, Fußbank und rotem Polster versehen war. An seiner gewohnten Gewandung kann man deutlich die stellenweise durch Gold belichtete Purpurfarbe unterscheiden; golden war auch der Klavus. Von den Füßen ist bloß der Umriß zu erkennen; sie waren mit den Fersen aneinander gerückt und mit den Spitzen nach auswärts gerichtet. Die Haltung der Hände glich z. B. derjenigen des Rufius Probianus auf dem Berliner Elfenbeindiptychon[3] oder des göttlichen Richters auf dem Fresko in S. Giovanni (Taf. 256): die rechte war vor der Brust offenbar zum Redegestus erhoben und die linke stützte sich auf die Rolle. Man sieht vom rechten Arm noch den Ellenbogen mit dem Ansatz des Ober- und Unterarmes, und von der linken Hand drei Finger mit dem Umriß der Schriftrolle.

Über das Antlitz ließ sich nichts sagen, da der in späterer Zeit gemalte Kopf es vollständig bedeckte. Man mußte voraussetzen, daß es arg beschädigt sei. Ein Ablösen des späteren Kopfes mochte deshalb überflüssig erscheinen. Bei einer wissenschaftlichen Untersuchung darf jedoch nichts unterlassen werden; denn auch ein negatives Ergebnis ist von Wert. So wurde denn das Stück Leinwand entfernt. Meine Vermutung hat sich bestätigt; von dem ursprünglichen Gesicht ist fast nichts mehr erhalten: man sieht bloß ein winziges Teilchen von dem Weiß des linken Auges und einige sonstige kleine Farbreste, die sich zwischen dem dunklen, in großer Menge zurückgebliebenen Leim verlieren.

Den Kopf umgibt ein goldgelber Nimbus, in welchem ein braun und weiß umrissenes Kreuz von hellerem Gelb gemalt ist. Er hat sich verhältnismäßig gut erhalten, da er frühzeitig durch einen metallenen ersetzt wurde. Zu beiden Seiten des Kopfes prangte auf einem schönen dunklen Blau, welches dem ganzen Bild als Hintergrund diente, eine goldene, einzeilige Inschrift, von der leider nur das übrig ist, was wir vervollständigt auf Taf. 141, 1 bieten[4]: der kleine, aber sichere Rest eines N und die auf den ersten Anschein vollständigen Buchstaben EI, welche sich jedoch bei einer näheren Prüfung als EL, also als das Ende des Namens emmaNuEL herausstellten. Hiervon standen vier Buchstaben links, vier rechts vom Kopfe.

[1] Diese Feststellung verdanke ich Prof. Cuboni.

[2] Vgl. E. Berger, *Beiträge z. Entwicklung der Maltechnik* 205.

[3] Meyer, *Zwei antike Elfenbeintafeln*, in *Abhandlungen der k. bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Kl. I, Bd. XV, I Taf. II. Wilpert, *Un capitolo di storia del vestiario*, in Venturis *L'Arte* 1898, 93.

[4] Eine Abbildung in natürlicher Größe bringt mein Aufsatz in der Zeitschrift *L'Arte*, Fig. 1.

Einen passenderen Namen als *Emmanuel* hätte man für die Gestalt des thronenden Heilandes nicht wählen können; denn er bestimmt nicht bloß die Persönlichkeit des Dargestellten, sondern enthält zugleich ein Glaubensbekenntnis, indem er ihn als Gott bezeichnet. „Sie werden seinen Namen Emmanuel nennen, was ‚Gott mit uns' bedeutet", sagt der Evangelist, die Prophetie des Isaias wiederholend[1]; und Isidor von Sevilla gibt von dem Namen folgende Erklärung: „Aus dem Hebräischen übersetzt, bedeutet *Emmanuel* soviel als *Gott mit uns;* Gott wurde nämlich aus Maria geboren und ist den Menschen im sterblichen Fleische erschienen, um den Irdischen den Heilsweg zum Himmel zu erschließen."[2] Obgleich den Lateinern wie den Griechen gleich geläufig, wurde der Name *Emmanuel* für die monumentalen Darstellungen Christi in Rom nicht verwendet[3]. Bei den Griechen kam die Gewohnheit auf, den Namen Ἰησοῦς Χριστός in der bekannten Abkürzung $\overline{\text{IC}} - \overline{\text{XC}}$ der Gestalt des Heilandes beizusetzen, eine Gewohnheit, die sich seit dem Mittelalter auch bei den Lateinern eingebürgert hat. Der in lateinischen Buchstaben geschriebene Name emma-NuEL ist also für das Alter und den Ursprung unseres Bildes von der größten Wichtigkeit: er führt uns noch in die altchristliche Zeit hinauf und entzieht den Legenden von dem orientalischen Ursprung der Achiropita den Boden, indem er feststellt, daß sie ein lateinisches oder, genauer gesagt, ein römisches Werk ist.

Hierzu paßt der Umstand, daß die Holztafel laut Untersuchung[4] von einem gewöhnlichen Nußbaum, sei es der Siebenhügelstadt oder ihrer nächsten Umgebung, stammt[5]. Dieselbe ist nach den Rändern zu auf 8 mm abgehobelt, entsprechend der Rinne des Rahmens, in welche sie eingelassen war. Sie ist auf der Rückseite geglättet, aber nicht überall mit der gleichen Sorgfalt. Daraus geht hervor, daß die Tafel nicht bestimmt war, auch von der Rückseite gesehen zu werden.

Wird durch den beigeschriebenen Namen *Emmanuel* die Entstehung der Achiropita in die der byzantinischen Epoche vorausgehende Zeit hinaufgerückt, so sehen wir in dem Kreuznimbus ein Hindernis, über die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts hinauszugehen; denn erst um 450 ungefähr sahen wir das Kreuz in dem Nimbus Christi auftreten. Aus diesen beiden Gründen dürfte das Bild, rund gesagt, zwischen 450 und 550 entstanden sein. Die letztere Grenze ist selbstredend weniger gesichert als die erste, da absolut genommen auch die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts nicht ausgeschlossen werden kann, während ein Hinaufrücken in die Zeit vor 450 weniger leicht möglich ist. Auf keinen Fall darf man bis in das 7. Jahrhundert hinabsteigen. Das verbietet nicht allein die Beischrift, sondern

[1] *Mt* 1, 23.

[2] *Orig.* 7, 2, 10: Migne, *PL* 82, 265.

[3] Von römischen Werken der Kleinkunst mit dem Namen *Emmanuel* nennen wir das herrliche Kreuz-Enkolpium aus S. Lorenzo fuori le Mura bei de Rossi, *Bullett. crist.* 1863, 31. Vgl. auch E. v. Dobschütz, *Christusbilder* 167, wo die Münzen mit der Darstellung Christi und der Umschrift EMMANOYHA verzeichnet sind.

[4] Prof. Pirotta, Direktor des *R. Istituto Botanico,* dem ich einen Splitter des Holzes zur Feststellung der Art übergab, ließ mir als Ergebnis seiner Untersuchung folgende Erklärung zukommen: „Mi pregio informarla che il pezzo di legno da lei portatomi per esame è di noce (*Juglans regia L.*)."

[5] Also nicht von Oliven- oder Zedernholz, wie man bisher in der vorgefaßten Meinung von dem orientalischen Ursprung des Bildes angenommen hatte.

ganz besonders die Tatsache, daß die Achiropita, wie sich weiter unten zeigen wird, infolge ihrer Verwendung zu Kultzwecken schon unter Johannes X. (914—928) einer Ausbesserung unterzogen werden mußte.

3. Schicksale des Bildes.

Die Achiropita hat sich uns als das Werk eines römischen Künstlers aus altchristlicher Zeit erwiesen. Ihre erste und eigentlichste Bedeutung erlangte sie dadurch, daß sie sozusagen das Titulusbild der Hauptkirche Roms war. Einem alten Brauch gemäß salbte man damals die für den Kult bestimmten Bilder „mit geweihtem Chrisam". Hadrian I. drückt sich darüber in seinem Briefe an Karl d. Gr. folgendermaßen aus: „In unserer katholischen und apostolischen römischen Kirche herrschte und herrscht der Brauch, Bilder von Heiligen und religiösen Darstellungen, bevor sie der Verehrung der Gläubigen übergeben werden, mit geweihtem Chrisam zu salben."[1] Die Untersuchung der Achiropita hat ergeben, daß die Salbung an den Füßen und auf der rechten Seite der Figur, wo man die Lanzenwunde annahm, ausgeführt wurde. An beiden Stellen lagerte eine gleichförmige, kolophoniumartige Kruste von schmutziggrauer Farbe und der Dicke eines halben Zentimeters.

Durch die Salbung wurde die Achiropita zu einer geweihten, heiligen Sache. Die materielle Verehrung, die man ihr zollte, namentlich das Küssen oder, wo dies nicht möglich war, das Berühren mit der Hand, mußte ihr mit der Zeit verhängnisvoll werden. Dazu kam, daß man sie, wie schon oben angedeutet wurde, bei Prozessionen mitführte, wobei sie natürlich allen zerstörenden Einflüssen der Witterung ausgesetzt war. Noch mehr. Bei der Prozession, welche alljährlich in der Nacht vor dem 15. August, dem Feste Mariä Himmelfahrt, stattfand, wurden die Füße der Figur Christi mit dem sogenannten Basilicum gewaschen[2]. Genaue Nachrichten über diese symbolische Waschung wie auch über die Zeremonie des Küssens der Füße durch den Papst und seine Umgebung am Morgen der Vigil gibt der Kanonikus Benedetto, der die Einführung der letzteren Feier Leo IV. (847—855) zuschreibt[3]. Die Einführung der Prozession selbst ist bekanntlich früheren Datums; der *Liber pontificalis* nennt als ihren Urheber Sergius I. (687—701)[4]. Wie einige mit Recht annehmen, wurde das Bild schon damals in feierlichem Zuge vom Lateran nach S. Adriano und von da nach S. Maria Maggiore getragen.

Unter solchen Umständen begreift man, daß der Zustand der Acheropita sich mit der Zeit ganz trostlos gestalten mußte. Das erste, was der Zerstörung anheimfiel, waren der Rahmen und die an diesem befestigten Flügel, welche ebenfalls bemalt waren. Wir werden uns weiter unten damit befassen. Von der Malerei selbst blätterte die Farbe an

[1] Mansi, *Concil. Coll.* XIII 778.

[2] Beide Balsamkrusten sind nicht durch Ablagerungen von mehreren Salbungen entstanden, wie mir anfangs schien, sondern bilden eine einzige Masse, die nur einmal flüssig war und dann fest wurde. Es können also bei den Prozessionen bloß Waschungen, nicht auch Salbungen, vorgenommen worden sein.

[3] Vgl. Mabillon, *Mus. ital.* II 151 174; Grisar, *L'immagine Acheropita del Salvatore*, in *Civiltà cattolica* 1907, I 439 f; Duchesne, *Le Forum chrétien* 65 f.

[4] Ed. Duchesne I 376.

sehr vielen Stellen ab; am meisten muß der Kopf durch die Berührung von seiten der Gläubigen gelitten haben. Eine Ausbesserung war daher unausbleiblich.

Erste Ausbesserung.

Die erste Ausbesserung erfolgte, wie schon bemerkt, unter Johannes X. Die Achiropita erhielt einen neuen, doppelt profilierten Rahmen, dessen eine Hälfte — die der Malerei zugewendete — vergoldet, die andere rot angestrichen wurde. Wie der ursprüngliche, so hatte auch dieser Rahmen keinen Boden zum Schutz. Die Rückseite des Bildes bekam nur einen hanfleinenen Überzug, und dieser einen Schmuck: man malte darauf in der Mitte ein Gemmenkreuz mit einer zweizeiligen Inschrift und vier gammaähnliche Verzierungen in den Ecken (Taf. 139, 2). Der Nimbus wurde ebenfalls erneuert, und zwar in kostbarstem Metall. Beweis dafür sind die vier in der Tafel zurückgebliebenen Hülsen, in denen die Zapfen des Nimbus eingelassen waren: sie sind aus reinem Gold, gehen durch die ganze Platte hindurch und haben hinten kalottenförmige Köpfe, welche mit Silberdraht befestigt sind und neben ihrer eigentlichen Bestimmung, als Widerlager zu dienen, der Rückseite der Tafel zum Schmuck gereichten[1]. Waren aber die Hülsen, die doch größtenteils verdeckt, also unsichtbar blieben, aus Gold, so wird der Nimbus selbst nicht bloß aus demselben edlen Metall verfertigt, sondern auch, dem damaligen Brauch gemäß, mit Perlen und Edelsteinen besetzt gewesen sein. Er existiert seit langem nicht mehr; zweifelsohne hat die Kostbarkeit des Materials seinen Untergang herbeigeführt.

Der Nimbus macht es in hohem Grade wahrscheinlich, daß der Kopf damals noch leidlich erhalten war. Auch an der übrigen Gestalt scheint nichts geändert worden zu sein; man half sich zum Schutz derselben mit angenagelten Vorhängen, welche sie bis zum Kopf verhüllten.

Von der Inschrift, die zum Andenken an die erste Ausbesserung auf der Rückseite zu beiden Seiten des Kreuzes angebracht wurde, habe ich bloß die erste, für uns wichtigere Zeile entziffert[2]: HANC CONAM DECIMVS RENOVAVIT PAPA IOHANNES, *Dieses Bild hat Papst Johannes X. ausgebessert.*

Johannes X. führt uns in die für das Papsttum so traurigen Zeiten der Herrschaft der allmächtigen Frauen Theodora I., Marozia und Theodora II. Als Verwandter derselben erfreute sich der tatkräftige Papst lange Jahre hindurch einer größeren Freiheit und konnte demgemäß auch eine ersprießlichere Wirksamkeit entfalten. Der Sieg über die Sarazenen am Garigliano im Jahre 916 setzte ihn in Stand, die von Sergius III. begonnene Restaurierung der Lateranbasilika zu vollenden. Wir erfahren es von Johannes Diakonus, der seine Kenntnis aus der Grabinschrift des Papstes geschöpft hat, also gut unterrichtet war. „Hic eandem renovavit basilicam“[3], sagt er von Johannes X. Noch vollständiger sind

[1] Vgl. Fig. 4 meines Aufsatzes in Venturis *L'Arte.*

[2] Die zweite Zeile scheint eine an *Christus* oder das *Kreuz* gerichtete Bitte mit den Schlußworten cuncTA PIACula paRCE enthalten zu haben. Obgleich nur weniges fehlt, ist es mir nicht gelungen, die Lücken auszufüllen.

[3] *Liber de ecclesia Lateranensi* VIII: Migne, *PL* 78, 1387.

die Angaben des Benedikt vom Berg Sorakte, der außer der Ausbesserung des Lateranpalastes auch die Anfertigung von „drei herrlichen Gemälden" und den dazu gehörigen Inschriften berichtet: „Renovavit igitur Iohannes decimus papa in Lateranensis palatium; tria mirifice composuit picta, et versis ex utraque parte exarare studere iussit."[1] Die ersten Worte werden ganz der Inschrift entlehnt sein, die Benedikt im Lateranpalast gelesen hat; sie kehren fast sämtlich in dem ersten Vers der Inschrift unserer Achiropita wieder. Bei seiner Fürsorge für den Lateran begreift es sich, daß Johannnes X. auch das Salvatorbild, den größten Schatz der Kapelle Sancta Sanctorum, „renovierte".



Figg. 521 und 522. Maria und Johannes der Evangelist vom Triptychon zu Trevignano.

Es wurde schon bemerkt, daß mit dem Rahmen auch die beiden Flügeltüren in die Brüche gingen. Da sie ebenfalls bemalt waren, so erhebt sich jetzt die Frage, was auf ihnen dargestellt war. Nach den eingangs gemachten Erörterungen wäre man versucht, auf dem einen Flügel den Sohn Gottes als Kind auf dem Schoße seiner Mutter und auf dem andern die Kreuzigungsgruppe — *natum passumque Deum* — zu vermuten. Zieht man jedoch die erhaltenen Prozessionstriptychen zum Vergleich heran, die doch hier allein maßgebend sind, so werden wir in einen andern Gedankenkreis geführt. Drei Werke kommen in Betracht: das Triptychon der Kathedrale von Tivoli, dasjenige von S. Maria Assunta in Trevignano bei Rom und das von S. Maria Nuova in Viterbo[2], welche wir noch weiter unten behandeln werden. Alle drei bieten auf dem Flügel zur Rechten Christi die Mutter Gottes mit zur Fürbitte erhobenen Händen und auf dem andern den Liebesjünger, welcher den genannten Gestus bloß mit der rechten Hand macht, weil er in der linken ein Buch hält. Wir drucken zunächst mit besonderer Erlaubnis Friedrich Hermanins in Figg. 521 522, die Gestalten der beiden Fürsprecher vom Triptychon in Trevignano ab, die sich, einige kleine Verletzungen abgerechnet, sehr gut erhalten haben[3]. An der Gewandung der Madonna fällt als ein Erbstück aus der Antike der Klavus auf, den der Maler auf der Vorderseite der Stola, unbekümmert um den Gang der Falten, in zwei parallelen Streifen gezogen hat. Die Haltung

[1] *Liber pontificalis* ed. Duchesne II 241 Anm. 8.

[2] Auf diese Denkmäler wurde ich von meinem Freunde und Schüler Silla Rosa de Angelis aus Tivoli aufmerksam gemacht, der mit seiner Liebe zur christlichen Archäologie eine große Kenntnis der Monumente seines Vaterlandes verbindet.

[3] Gern hätte ich die Malereien der Flügel des Tafelgemäldes von Tivoli in farbiger Abbildung gebracht. Aber alle Versuche, die Silla Rosa de Angelis in meiner Abwesenheit von Rom zu diesem Zwecke machte, sind an dem Eigensinn eines Teiles der Bevölkerung gescheitert.

der Hände mußte infolge der Schmalheit des Feldes gegenüber der sonstigen Gepflogenheit etwas abgeändert werden. Sie kehrt aus demselben Grunde auf dem Triptychon von Viterbo und vermutlich auch auf dem von Tivoli[1] in gleicher Weise wieder.

Die Flügeltüren der drei Prozessionstriptychen enthalten also eine etwas veränderte Darstellung der Großen Fürbitte, indem nämlich Johannes der Evangelist an die Stelle des Täufers getreten ist. Wenn man erwägt, daß diese Bilder in Bittprozessionen getragen wurden, so begreift es sich, daß Gestalten von Fürbittern dafür ein geeigneterer Gegenstand waren als die thronende Gottesmutter und die Kreuzigung: zu den Bitten des Volkes gesellten sich da noch solche von mächtigen Fürsprechern hinzu. Auf dem Tafelgemälde des Lateran muß die Fürbitte jedoch in ihrer ursprünglichen und uns geläufigeren Form abgebildet gewesen sein. Zu dieser Annahme zwingt uns sowohl sein hohes Alter als auch besonders der Umstand, daß zur Zeit seiner Entstehung der Täufer schon als zweiter Titular der lateranensischen Basilika verehrt wurde.

Zweite Ausbesserung.

Zur Bestimmung der Zeit, wann die zweite Ausbesserung der Achiropita statthatte, kommt uns keine datierte Inschrift zu Hilfe. Wir müssen uns deshalb an das Bild selbst halten, um aus den weiteren Veränderungen oder vielmehr Zutaten seine ferneren Schicksale herauszulesen.

Wie bereits hervorgehoben wurde, hat Johannes X. die Gestalt Christi zum Schutz mit Vorhängen verhüllt. Die Nägel, mit denen man diese vielleicht öfters gewechselten Vorhänge befestigte, vor allem aber die Holzwürmer, welche besonders den linken Rand der Tafel mit der Leinwand durchlöchert hatten, machten eine zweite Ausbesserung notwendig. Man schnitt von der an den Rändern zerfressenen Leinwand den schadhaften Teil weg: oben einen Streifen von 2,5 und rechts einen von 1,5 cm Breite; an der linken Seite wurde mit der Leinwand auch das Holz entfernt und durch eine 2,5 cm breite Leiste ersetzt. Den durch das Beschneiden der Tafel gewonnenen Raum benutzte man zu einer Inschrift, indem man das von der Leinwand entblößte Holz mit dem üblichen Kreidegrund versah und darauf mit schwarzer Farbe auf Gold fast wörtlich eine auf die Anbetung des Erlösers bezügliche Stelle des hl. Paulus schrieb: † in NoMiNe DomiNI nostri Iesu XI| omNE GEnu fleCTATVR: | caeleSTIVM TErrEStRIVM · ET INFERNORVM[2], *Im Namen unseres Herrn Jesus Christus solle sich beugen alles Knie der Himmlischen, Irdischen und Unterirdischen.*

An der Malerei selbst wurde nicht gerührt; ich fand nur, daß zu oberst einige leere Stellen des Hintergrundes, besonders dem Leinwandschnitt entlang, mit einem viel helleren Blau ausgefüllt wurden. Man benutzte wie bisher Vorhänge, um die Gestalt Christi zu schützen und die Schäden zu verhüllen. Die Befestigung des Vorhangs geschah mit großer

[1] Bisher konnte nur das Vorhandensein der Gestalten der beiden Fürbitter, aber dieses mit Sicherheit, festgestellt werden.

[2] *Phil* 2, 10. Der erste Absatz steht oben, der zweite rechts, der dritte links.

Sorgfalt: man wählte hierzu silberne Nägel mit vergoldeten Köpfen in Form von Kalotten und schlug sie in gerader Linie hart neben der Inschrift anfangend ein, so daß sie im Verein mit der schwarz gemusterten Borte[1] des Vorhangs nicht bloß diesen festhielten, sondern wie die Köpfe der goldenen Hülsen Johannes' X. zugleich auch ein Schmuck waren. Die Nägel gingen durch die Tafel und die auf der Rückseite aufgeklebte Leinwand hindurch und hatten an der Spitze silberne Plättchen, welche angenietet waren und als Widerlager dienten[2]. Den mit diesen Nägeln und der Goldborte befestigten seidenen Vorhang habe ich noch in einem ziemlich guten Zustand vorgefunden; er ist dünn wie Flor, von weißer Farbe und hat drei schmale Goldborten zur Verzierung.

Die so ausgestattete Achiropita erhielt einen nachhaltigen Schutz, indem man den Rahmen mit einem hölzernen Boden versah und diesen mit Leim an der Rückseite der mit der Leinwand Johannes' X. verdeckten Tafel befestigte. Dadurch drückte sich die Bemalung der Leinwand mit der Inschrift zum Teil in dem Boden ab (Taf. 139, 3). Zum Zwecke eines noch größeren Schutzes spannte man über den Boden eine Schweinshaut, die nach vorn gezogen und am Rande des Rahmens mit Nägeln befestigt wurde. Die von Johannes X. angebrachte Malerei mit Inschrift verschwand auf diese Weise für immer. Um das Andenken daran in etwas zu bewahren, malte man auf die Schweinshaut ein überreich verziertes Gemmenkreuz, welches die „lateinische" Form aufweist, jedoch weniger zierlich ist und in der mäßigen Ausladung seiner Enden an dasjenige in der Apsis von S. Pudenziana erinnert[3]. Den Unbilden am meisten ausgesetzt, ist es heute so verblaßt und abgerieben, daß man es stark anfeuchten muß, um etwas von den Farben zu sehen.

Es fällt, wie gesagt, schwer, für die zweite Ausbesserung ein bestimmtes Datum festzusetzen, da wir keinen andern positiven Anhaltspunkt als die Buchstabenform der Inschrift besitzen. Wenn es trotzdem erlaubt ist, eine Vermutung zu äußern, so möchten wir auf die Einnahme Roms durch die Normannen (1084) hinweisen, bei welcher gerade die Lateranbauten arg mitgenommen wurden. Höchst wahrscheinlich hatte bei dieser Gelegenheit auch die Achiropita zu leiden; der goldene, mit Edelsteinen besetzte Nimbus und die sonstigen Zutaten waren gewiß geeignet, die Gier der Räuber auf sich zu lenken. Die Buchstaben unterstützen durch ihre Form die Annahme dieser Zeit; sie enthalten noch keine gotischen Elemente, welche sich in Rom im 13. Jahrhundert einbürgerten[4].

Die dem Bild erwiesene Verehrung und seine Mitführung in Prozessionen mußten auf die Dauer eine immer größere Zerstörung zur Folge haben. Half man sich bisher mit Vorhängen, welche nur bis zu dem Kopf reichten, so ging Alexander III. (1159—1181) einen Schritt weiter und verhüllte die ganze Gestalt. Hierüber belehrt uns ein Zeitgenosse, Gervasius von Tilbury, der für die Maßregel des Papstes auch den Grund angibt: Alexander III. habe,

[1] Ein Stück der Borte ist rechts unten zu sehen.
[2] Fig. 6 meines Aufsatzes in *L'Arte*.
[3] A. a. O. Fig. 5.
[4] Das auf der Schweinshaut gemalte Kreuz hat in der ungewöhnlich großen Häufung seiner Perlen auch eine Ähnlichkeit mit dem von S. Giovanni (Taf. 259, 2), was meine vorgeschlagene Datierung ebenfalls stützt.

sagt er, die Achiropita deshalb „mit mehrfachem Seidenvorhang" verhüllt, „weil sie den aufmerksameren Beschauern Schrecken mit Todesgefahr einjagen würde"[1]. Wenn dieses früher nicht zu befürchten war, so folgt daraus, daß der schreckenerregende Kopf, den das Bild noch heute hat, erst unter Alexander III. aufgeklebt wurde. Als er neu war, muß er natürlich noch viel abschreckender gewesen sein, so daß sein Anblick durch einen Schleier gemildert werden mußte. Die folgenden Worte des Gervasius sind für uns ebenfalls sehr wichtig. Er bringt die Achiropita mit einem zweiten, seit langem verschollenen Erlöserbilde des Lateran sowie mit dem der „Veronika" und dem berühmten Volto santo von Lucca in Verbindung und stellt zwischen allen eine vollständige Ähnlichkeit fest[2]. Da das Bild von Lucca, weil aus Holz[3], keiner Ausbesserung bedürftig war, so leuchtet ein, daß man sich bei der Anfertigung sowohl des Kopfes der Achiropita als auch desjenigen der „Veronika" an den von Lucca hielt, ihn „kopierte". Daher erklärt sich die unkünstlerische, hölzerne Form (Fig. 523). Von dem Vorhang Alexanders III. stammt die rotseidene Borte, von der ein kleines Stück auf dem Rahmen vorgefunden wurde. Da sie ganz schmal ist, so kann es sich ebenfalls nur um florartige Vorhänge handeln; diese waren so gespannt, daß sie auch die bei der zweiten Ausbesserung angebrachte Inschrift unsichtbar machten. Hierin sehen wir eine weitere Bestätigung der von uns für die zweite Ausbesserung angenommenen Zeit.



Fig. 523. Kopf des Erlöserbildes aus der Zeit Alexanders III.

Die Achiropita existierte in dieser Ausstattung als das hochgefeierte Kultbild weiter fort. Es hat sich jedoch inzwischen ein sonderbarer Gedankenumschwung in der Auffassung von der Form des Dargestellten vollzogen: man verehrte in dem Bilde nunmehr den leidenden Erlöser, nicht mehr den thronenden *Emmanuel*. Die Veränderung in der Auffassung von dem Inhalt des Bildes ist zunächst durch die weiter oben mitgeteilte und aus dem Philipperbriefe stammende Inschrift angedeutet; denn der Apostel bringt die Worte im Zusammenhang mit dem Kreuzestode Christi vor[4]. Nicht weniger deutlich führen uns, wie wir bald sehen werden, in den Kreis der Passion die Reliefs der später angebrachten Silberplatte Innozenz' III.; diese sagen uns noch offenkundiger, warum auf den drei oben erwähnten mittelalterlichen Triptychen der Liebesjünger

[1] Gervasi Tilberiensis *Otia imperialia* 25, in *Scriptores rerum Brunsvicensium* ed. Leibnitz (Hannover 1707) I 968: „Est et alia dominici vultus effigies in tabula aeque depicta, in oratorio sancti Laurentii, in palatio Lateranensi, quam sanctae memoriae nostri temporis Papa Alexander III multiplici panno serico operuit eo, quod attentius intuentibus tremorem cum mortis periculo inferret."

[2] A. a. O.: „Unumque procul dubio compertum habeo, quod si diligenter vultum dominicum, quem Iudaeus in palatio Lateranensi iuxta oratorium sancti Laurentii vulneravit, cuius vulnus cruore tanquam recente faciem dextram operuit, attendas, non absimile Veronicae basilicae sancti Petri sive picturae, quae in ipso sancti Laurentii est oratorio, vultuque Lucano reperies."

[3] Nach der *Legende* dem hl. Nikodemus, der „Bildhauer" war, zugeschrieben.

[4] *Phil* 2, 8.

an die Stelle des Täufers gesetzt wurde: war er es doch, der mit der schmerzhaften Gottesmutter unter dem Kreuze stand!

Dritte Ausbesserung.

Der Zustand der Achiropita hatte sich mit der Zeit zwar sehr verschlimmert; aber sie war eine wertvolle Reliquie geworden, die man um jeden Preis erhalten mußte. Die Vorhänge, deren man sich bediente, um die Schäden der Malerei zu verdecken, waren infolge ihrer geringen Haltbarkeit natürlich viel zu wenig praktisch. Daher ist es zu verwundern, daß man sich so lange damit begnügte. Erst Innozenz III. (1198—1216) griff zu einem Mittel, das die Erhaltung des Bildes auf Jahrhunderte hinaus sicherte: er überzog den Rahmen, soweit derselbe nicht von der Schweinshaut bedeckt war, ganz und die Tafel bis zu dem Kopf der Gestalt Christi hinauf mit vergoldetem, reich ornamentiertem Silberblech (Fig. 520, S. 1102)[1]. Den Kopf selbst wird er wahrscheinlich mit einer kristallenen Platte zum Schutz desselben versehen haben.

Die vergoldete Silberbekleidung, deren Glanz den Ausdruck des Kopfes ohne Zweifel viel erträglicher machte, ist so interessant, daß sie es verdient, näher beschrieben zu werden. Sie besteht aus sechs aneinander genieteten Stücken. Wie es scheint, wollte man sie vor sakrilegischen Händen besonders sichern: so groß ist die Menge der silbernen Nägel, mit denen sie an der Holztafel befestigt wurde. Sie enthält eine überreiche Fülle von Ornamenten und Figuren, welche in getriebener Arbeit ausgeführt sind. Es herrschen die Sterne in der aus unzähligen Monumenten bekannten Form vor. Sie sind aber nicht lediglich ornamental. Zusammen mit Sonne und Mond sollen sie sich gemäß der Aufforderung, die der Psalmist an die Gestirne richtet, an dem Lobe Gottes beteiligen: „Lobet ihn Sonne und Mond; lobet ihn alle Sterne und Licht.“[2] Mit „Gott“ ist hier der leidende Heiland gemeint. Das sagen uns die meisten von den Figuren, die in dem Klavus der „Metalltunika“ abgebildet sind. Wir nennen an erster Stelle Maria, welche nicht die Jungfrau von der Verkündigung ist, wie bisher allgemein behauptet wurde, sondern die schmerzhafte Mutter: sie hat die rechte Hand erhoben und ausgestreckt und mit der linken stützt sie den Kopf — der bekannte Gestus der Trauer. Ihr gegenüber steht, wie immer unter dem Kreuz, der Liebesjünger Johannes, dem der sterbende Heiland seine Mutter anvertraute. Über dem Apostel schwebt ein Engel, dessen Hände und Kopfhaltung Schmerz ausdrücken. Ein solcher Engel hat mit der Szene der Verkündigung natürlich nichts zu schaffen; sein Platz sind die Darstellungen der Kreuzigung, auf denen er seit dem Mittelalter auch selten fehlt. Er hat kein Gegenstück, weil auf der entgegengesetzten Seite, an der Stelle der Seitenwunde, über dem bei der Salbung hier aufgetragenen Balsam eine große runde Öffnung gelassen wurde.

Die vier Evangelistenzeichen, die als „Zeugen der Passion“ so häufig mit der Darstellung der Kreuzigung verbunden sind, brachte der Künstler zu oberst an: links Markus und

[1] Vgl. auch meinen Aufsatz in *L'Arte* Fig. 9. [2] *Ps* 148, 3.

Matthäus, rechts Lukas und Johannes. Alle sind nimbiert und halten das Buch. Am merkwürdigsten ist Johannes: er hat einen menschlichen Körper mit einem Adlerkopf.

Etwas tiefer, durch einen Stern getrennt, stehen die heiligen Diakone, rechts Laurentius auf dem Rost, links Stephanus. Beide sind bartlos, halten mit der Linken ein Buch und haben die Rechte vor sich in Brusthöhe erhoben und ausgestreckt. Das merkwürdigste Stück ihrer Gewandung ist die Stola, die sie so um den Hals tragen, daß die beiden Enden vorn bis unter die Knie herabfallen. Die Silberplatte gilt bis jetzt als das älteste römische Monument, welches die Diakonsstola in dieser Weise zur Schau trägt. Über die Anwesenheit der Diakone auf der Silberplatte darf man sich nicht wundern: Laurentius mußte als der Patron der Kapelle, in welcher die Achiropita sich befindet, abgebildet werden; und wo der römische Levit erscheint, da darf auch der von Jerusalem nicht fehlen.

Von den vier Gestalten, die unterhalb der Schmerzhaften und des hl. Johannes sich folgen, sind die beiden obersten die Apostelfürsten. Rechts steht Petrus, am Typus wie auch an dem Schlüssel kenntlich, den er in der linken Hand hält; die rechte hat er aus dem Palliumbausch herausgestreckt und dem Blick entsprechend nach oben gerichtet. Paulus, der zu seinem Gegenstück hinüberschaut, bietet nichts Besonderes.

Die beiden untersten, etwas beschädigten Gestalten, links eine mit der Palla verhüllte Frau und rechts ein in einem Buche lesender Mann, sind so wenig charakterisiert, daß sie sich nicht mit voller Sicherheit deuten lassen. Bei dem Lesenden könnte man an einen Apostel im allgemeinen denken; denn solche Gestalten kommen als Apostel beispielsweise schon auf altchristlichen Sarkophagen vor. Wen soll aber die Frau darstellen? Darf man aus dem Platz, den sie einnimmt, in ihr Maria Magdalena erkennen? Sie steht nämlich neben dem Türchen, das zur Waschung der Füße diente.

Schade, daß die ursprüngliche kleine Doppeltüre über den Füßen zerstört ist, da sie vermutlich mit Reliefs geschmückt war. Die gewaltsamen Beschädigungen am unteren Rand der Silberplatte deuten darauf hin, daß sie weggerissen und geraubt wurde. Vielleicht wird sie, wie der Metallnimbus, aus Gold gewesen sein. Die jetzige Türe stammt erst aus dem 15. Jahrhundert.

An dem untersten Streifen der Silberplatte brachte Innozenz III. in großen Kapitalbuchstaben seine Widmungsinschrift an: † INNOCENTIVS P̄P̄ III · HOC OPVS FIERI FECIT[1].

Mit der Ausstattung, welche Innozenz III. der Achiropita zuteil werden ließ, haben die an dem Bilde selbst vorgenommenen Veränderungen wesentlich ihren Abschluß gefunden. In der weiteren Geschichte derselben begegnen wir vornehmlich Erneuerungen einzelner Teile der Metallbekleidung sowie der vielen kostbaren Anhängsel, die von Zeit zu Zeit von gierigen Händen geraubt wurden. In solchen Fällen gab es stets freigebige Gläubige, welche die sakrilegischen Diebstähle nach Kräften wieder gut zu machen suchten: ein unbekannter Bischof ersetzte das Türchen über den Füßen; eine gleichfalls unbekannte Frau

[1] *L'Arte* a. a. O. Fig. 10.

den Nimbus; und der lateranensische Domherr Giacomo Teoli sorgte durch ein Legat dafür, daß die beiden Türflügel des Kastens, in den die Achiropita eingeschlossen ist, mit reich figuriertem Silberblech überzogen wurden. Die Reliefs führen in je vier Feldern folgende Darstellungen vor: rechts zu oberst überbringt Gabriel kniend der links thronenden Jungfrau die Botschaft; unter Gabriel steht Jakobus der Ältere mit dem Pilgerstab, gegenüber der Täufer mit dem Lamm Gottes links neben sich und einer Fahne in der rechten Hand; dann folgen Petrus mit Schlüssel, der Heiland, dem Teoli kniend das Legat übergibt, und zuletzt Laurentius mit Rost und Antonius mit einem T neben sich. — Selbst die bekannte Vannozza entäußerte sich eines Teils ihrer Juwelen, um das ehrwürdige Bild des Erlösers zu schmücken. Damit noch nicht zufrieden, bestellte sie bei dem berühmten Künstler Caradosso einen Tabernakel für dasselbe und verordnete testamentarisch, daß Perlen und Edelsteine, Gold und Silber dafür verwendet würden. Der Künstler starb indes noch vor der Ausführung seines Auftrages; und beim Sacco di Roma fiel der halbfertige Tabernakel den Landsknechten zur Beute[1].

§ 2. Allgemeine Charakteristik der Nachbildungen der Achiropita.

Bei der außergewöhnlich großen Wichtigkeit der Achiropita versteht es sich von selbst, daß man frühzeitig Nachbildungen von ihr anfertigte. Doch nur solche aus dem hohen Mittelalter haben sich erhalten. Sie wurden schon oben angeführt: es sind die Triptychen von Tivoli (Taff. 244 f), Trevignano (Fig. 524) und Viterbo (Figg. 525 526)[2]. Daß aber auch ältere vorhanden waren, ist durch die Tatsache gesichert, daß die Achiropita schon im 10. Jahrhundert sehr unkenntlich war; hieraus ergibt sich mit Notwendigkeit, daß die erwähnten Nachbildungen auf ältere Kopien zurückgehen, die man in der Zeit einer besseren Erhaltung hergestellt hatte und die inzwischen zu Grunde gegangen sind.

Es bedarf wohl keines besondern Hinweises, daß wir das Wort „Kopie" für die drei geretteten Erlöserbilder in dem weiteren Sinne, wie man es



Fig. 524. Triptychon zu Trevignano, geöffnet.

[1] Für die weiteren Schicksale und Ausschmückungen der Achiropita verweise ich auf meinen Aufsatz in *L'Arte* (1907, Heft 4).

[2] Die Photographien verdanken wir Federico Hermanin, welcher uns gütigst ihre Veröffentlichung gestattet hat.

damals verstand, gebrauchen, und nicht in dem strengen, den wir jetzt damit verbinden. Im Mittelalter, wie auch früher und später, folgte man beim Kopieren mehr der eigenen Phantasie, als dem Original. Die Ähnlichkeit bezieht sich daher nur auf das Wesentliche, in den Einzelheiten herrscht bei unseren Kopien große Verschiedenheit. Der Thron z. B. hat auf den Bildern von Tivoli und Trevignano keine Rücklehne, und auf dem von Viterbo ist er durch ein Faldistorium ersetzt. Christus selbst hält auf allen dreien in der Linken nicht eine Rolle wie auf dem Urbild, sondern ein aufgeschlagenes Buch. Bei dem Gestus der Rechten sodann ist das Wesentliche insofern bewahrt, als Christus stets sprechend erscheint; zweimal, in Trevignano und Viterbo, macht er die griechische Gebärde und hält dabei die Hand vor die Brust, entfernt sich also von dem Original und nähert sich ihm zu gleicher Zeit, während er in Tivoli in der Gestaltung der Finger dem Original nahe kommt, in der Haltung des Armes dagegen von ihm abweicht.



Fig. 525. Triptychon zu Viterbo, geöffnet.

Wir sehen auf den Nachbildungen auch selbständige Zutaten. Auf dem Triptychon von Viterbo, dessen mittlere Tafel über dem Haupte Christi dreieckig abschließt, ist in dem Giebelfeld das mit dem rechten Vorderbein ein Kreuz haltende Gotteslamm gemalt, das in dem großen Nimbus steht und von zwei fliegenden Engeln getragen wird. Daß man durch diese anmutige Gruppe auf das Leiden Christi anspielen, also die mittelalterliche Auffassung von der Achiropita zum Ausdruck bringen wollte, braucht nicht weiter bewiesen zu werden. Um dem Bilde den Charakter der Passion aufzudrücken, mußte man zu solchen Mitteln greifen; denn die Gestalt Christi ist auch hier die des *thronenden Herrn*, der den Gedanken an den Kreuzestod ebensowenig wachruft wie die Inschrift, welche in seinem Buch zu lesen ist: EGO | SVM | VIA | VE—RIT|AS E|T VI|TA[1], *Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben.* Bei der Gestalt des Erlösers von Trevignano erinnern an den Kreuzestod die beiderseits von dem Kopfe gemalten Halbengel, die ihr Haupt traurig zur Seite geneigt und die Hände vor

[1] *Io* 14, 6. — Dieselbe Inschrift befindet sich im Buche des Drachentöters auf dem Mosaik der erzbischöflichen Kapelle zu Ravenna (Taf. 89). Vgl. dazu auch Hermanin, *I monasteri di Subiaco* I 482.

sich ausgestreckt haben, ganz wie jene, welche wir so oft auf den Darstellungen des Gekreuzigten, auf dem von S. Damiano bei Assisi in besonders großer Zahl, sehen. Zwei weitere Engel befinden sich auf den zwei Flügeltüren, über den beiden Fürbittern (Figg. 521 522), wo sie jedoch die Haltung der *angeli stupentes* einnehmen. Die im Buch enthaltene Inschrift REX EGO SVM | CELI PPLM (*populum*) | QVI DE MORTE | REDEMI, *Der König des Himmels bin ich, der ich das Volk vom Tode erlöst,* sucht beiden Auffassungen, des *thronenden Herrn* und des *leidenden Gottes,* gerecht zu werden. Auf jenen scheint sich außer dem für die Gewandung Christi ganz ungewohnten kurzen Klavus[1] auch die Perlenverbrämung der Ärmel der Tunika, auf diesen die vier Kreuze an Tunika und Pallium zu beziehen.



Fig. 526. Außenseite des Triptychons zu Viterbo.

Einen außergewöhnlichen Wert besitzt das Triptychon von Viterbo, weil es auch auf der Außenseite bemalt ist[2]. In Fig. 526 bringen wir davon eine photographische Wiedergabe. Die Wahl der vorgeführten Persönlichkeiten könnte nicht zutreffender sein: auf den Flügeln die beiden Apostelfürsten als Thronassistenten des „Königs der Könige", Petrus mit Schlüssel und Paulus mit Buch und Schwert; auf der Tafel selbst der Cherub, der in seine sechs mit Augen übersäten Flügel gehüllt ist und mit der Rechten das Schwert zückt, also den Zutritt zu seinem Herrn bewacht. Dieser Engel ist uns eine wohlbekannte Erscheinung; wir haben ihn auf den Darstellungen des paradiesischen Gartens und der mit dem Paradies verbundenen himmlischen Stadt als Wächter des Eingangs, also in einer ähnlichen Aufgabe, angetroffen. Vor dem Tor des Paradieses, aus dem die gefallenen Stammeltern vertrieben wurden, steht er allein; vor dem der himmlischen Stadt zwischen den Apostelfürsten, wie auf dem Triptychon.

Die Zusammenstellung des Cherubs mit Petrus und Paulus, zwischen denen wir sonst den Heiland zu sehen gewohnt sind, reicht in die allererste Zeit der christlichen Monumentalkunst Roms hinauf; wir fanden sie bereits auf dem Apsismosaik der konstantinischen Salvatorkirche

[1] Der Maler fand an dem kurzen Klavus ein solches Gefallen, daß er ihn auch in dem Nimbus verwendete.

[2] Bei dem von Trevignano kann man die Außenseite leider nicht untersuchen, weil es in einem Kasten befestigt ist.

in kleiner Form (Fig. 59, S. 190). Ihr Auftreten auf einem spätmittelalterlichen Denkmal, das dazu noch einer Provinzialstadt angehört, zeigt, wie lebenskräftig manche von den in altchristlicher Zeit geschaffenen Kompositionen waren. Wie groß muß da in der Kette der Darstellungen die Zahl der zu Grunde gegangenen sein! Bei dem Reiz und der Lieblichkeit des Gegenstandes — das himmlische Jerusalem — war das Bild des wachehaltenden Cherub zwischen den Apostelfürsten den Gläubigen aller Zeiten sicher ebenso geläufig wie dasjenige des thronenden Herrn zwischen Petrus und Paulus. Darf man sich da wundern, wenn ein mystischer Geist wie der hl. Franz von Assisi bei seiner Stigmatisierung einen Christus mit Cherubsflügeln, also ein Mischwesen, sah, wie Jahrtausende früher Ezechiel jene geheimnisvollen Mischwesen schaute, die von der christlichen Lehre und Kunst als Symbole der Evangelisten angenommen wurden? Bei Franz würde sich diese Verschmelzung noch leichter erklären, wenn es feststünde, daß er auf seiner Reise nach dem Orient die in der griechischen Kunst übliche Darstellung des *Engels des Großen Rates* kennen gelernt hat. Geht sie aber wirklich auf ein altes Vorbild zurück? Auf dieser Darstellung hat nämlich Christus als der ΑΓΓΕΛΟC ΤΗC ΜΕΓΑΛΗC ΒΟΥΛΗC[1] die Gestalt eines schönen Jünglings mit zwei Flügeln, und ist als die zweite Person in der Gottheit durch den Kreuznimbus gekennzeichnet[2].

In der Frage nach dem Alter der drei Triptychen kommt es zunächst zustatten, daß sie mit Inschriften versehen sind. Die Form der Buchstaben ist die alte lateinische, die noch keine gotischen, im 13. Jahrhundert eingedrungenen Elemente aufweist. Der Stil sodann spricht bei den Triptychen von Tivoli und Trevignano gleichfalls für die dem gotischen Einfluß vorausgehende Zeit. Das von Trevignano, welches, wohlgemerkt, das jüngere von diesen beiden ist, verweisen wir demnach ohne Bedenken in das 12., das von Viterbo hingegen in das 13. Jahrhundert, weil hier sowohl der Stil als auch die Form der ausgeschweiften Balken im Kreuznimbus an Werke dieser Zeit mahnen; von dem in Tivoli endlich werden wir gleich noch näher begründen, daß es an die Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert zu setzen ist.

Bei dem Bilde von Trevignano haben wir die seltene Genugtuung, die Namen der Künstler — zwei waren daran beschäftigt — zu erfahren. Auf der halben, wohl mißverstandenen, weil schwarzen Himmelssphäre, auf der die Füße des *Königs des Himmels* ruhen, sind in weißen Buchstaben die Reliquien verzeichnet, die einer alten Sitte gemäß in das Bild, und

[1] Vgl. Didron, *Iconographie chrétienne — Histoire de Dieu* 45 276 f; Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern* 71 102. Wenn Didron den Wert dieser Schöpfung der griechischen Kunst besonders preist und sich über das Fehlen derselben im Abendland wundert, so ist zu erwidern, daß die römische Kunst bei der strengen Durchführung ihrer Grundsätze es vermied, dem Heiland Flügel zu geben, damit er nicht mit den Gestalten der Engel verwechselt würde. Daß der fragliche Ausdruck geläufig war, beweist die Namen-Jesu-Litanei.

[2] In diesen Gedankenkreis gehört die in Fig. 148 (S. 428) wiedergegebene Miniatur. Wir fügen noch hinzu, daß der Cherub, der die Stammeltern nach dem Sündenfall aus dem Paradiese vertrieb, auf einigen französischen Bildern der Kreuzigung aus dem 13. Jahrhundert sein Flammenschwert in die Scheide steckt, um anzudeuten, daß „der neue Adam die Schuld für den alten bezahlt und den Zorn Gottes versöhnt hat". Vgl. E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France* 248 und Fig. 70.

zwar vor seiner Ausführung, eingelassen wurden, um seinen Wert zu erhöhen[1]. Dann folgen die Namen der Künstler mit der stolzen Betonung ihres römischen Bürgertums: NICOLAVS DE PAVLO CVM FILIO PETRO CIVES ROMANI. Zum Schluß meldet sich auch der Stifter des Triptychons: MARTINVS COARCHIPRESBITER[2]. Es ist von großer Wichtigkeit, daß hier zwei Künstler auftreten, welche nicht bloß in Rom lebten, sondern auch römische Bürger waren; denn ihre Schöpfung ist, von der lateinischen Inschrift abgesehen, so sehr „byzantinisch", daß sie als ein aus dem Orient eingeführtes Werk gelten könnte. Das wirkt natürlich wie erlösend auf den Forscher, der bisher gewohnt war, in solchen mittelalterlichen Tafelbildern meistens byzantinische Ikonen zu erblicken.

§ 3. Erlöserbild von Tivoli.

Tivoli begnügte sich nicht damit, von der Achiropita eine Kopie zu besitzen. In getreuer Nachahmung der liturgischen Gebräuche der Mutterkirche errichtete die Stadt auch eine eigene Bruderschaft, deren Obhut sie das Bild anvertraute, und führte die berühmte, oben (S. 1105) erwähnte Prozession mit den Waschungen und sonstigen Zeremonien ein. Die Tochter hat sich in einer Hinsicht sogar noch konservativer gezeigt: während die Prozession in Rom schon vor langer Zeit abgeschafft wurde[3], dauert sie in Tivoli noch heute weiter fort; nur wird sie jetzt nicht mehr zur Nachtzeit, sondern am Tage und ohne die Fußwaschung abgehalten.

Die verhältnismäßig späte Entstehung des Triptychons hatte zur Folge, daß die *Legende* sich seiner Anfänge weder wirksam noch dauernd[4] bemächtigen konnte. Die Lokalüberlieferung knüpfte bloß an die näheren Umstände an, unter denen es nach Tivoli kam: es sei, versichert man, im Jahre 1191 den Tivolanern im Kriege gegen Tuskulum als kostbare Siegesbeute zugefallen. Diese Überlieferung besteht auch in Frascati, das die Erbschaft des zerstörten Tuskulum angetreten hat. Sie wäre für die Datierung des Bildes äußerst wertvoll. Leider weiß die Geschichte nichts von einem solchen Kriege. Die zuverlässigen Nachrichten über das Triptychon beginnen erst mit dem Jahre 1234: da weihte Papst Gregor IX. am 15. Juni die unterirdische Kapelle ein, in der es aufbewahrt wurde. Hiervon spricht eine Inschrift aus dem Jahre 1570; und in den aus dem Jahre 1305 stammenden *Statuten von Tivoli* ist der Konsekrationstag als Festtag verzeichnet[5]. Die Weihe der Kapelle[6]

[1] Sie sind in der Brust geborgen, wo eine quadratische Erhöhung von 10 cm Ausdehnung zu sehen ist. Von römischen Ikonen enthält Reliquien die der fürbittenden Gottesmutter in der Kirche S. Lorenzo in Damaso. Vgl. auch oben S. 401 und 520.

[2] Ich gebe diese Beischriften nach Silla Rosas Entzifferung.

[3] Von Pius V. (1566—1572), wegen der häufig damit verbundenen Ausschreitungen (die Prozession fand bekanntlich bei Nacht statt).

[4] Die vereinzelten Stimmen, welche das Bild als „Werk des hl. Lukas" bezeichnen, haben in Tivoli kein Gehör gefunden.

[5] Die geschichtlichen Daten verdanke ich Silla Rosa.

[6] Sie stand unter der heutigen Sakristei der Kathedrale, bei deren Bau sie verschüttet wurde. Wie Zappi (*Ms* aus dem Jahre 1576 der Biblioteca Comunale von Tivoli) berichtet, waren die Wände mit Marmorplatten und Malereien, die Decke mit Stuckreliefs ausgeschmückt. Es würde sich also lohnen, sie wieder auszugraben.

läßt sich also nicht in Zweifel ziehen. Sie ist für uns von Bedeutung; denn sie hat eine nicht gewöhnliche Verehrung des Bildes, und diese wiederum ein längeres Bestehen desselben zur notwendigen Voraussetzung. Das allein schon würde uns das Recht geben, das Bild spätestens in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts zu datieren.

Die stilistische Betrachtung führt uns jedoch in eine noch höhere Zeit. Auf unsern Tafeln hat das Bild seinen Platz zwischen den Malereien aus der zweiten Hälfte des 11. und denen des beginnenden 12. Jahrhunderts erhalten. In der Art der Faltengebung gleicht es besonders der zwischen den hll. Pudentiana und Praxedis thronenden Mutter Gottes auf dem Fresko einer schon öfters genannten Kapelle (Taf. 234)[1]. Beide Künstler haben die Gewänder ihrer Gestalten in einem einfarbigen Lokalton, der des Tafelbildes in Gold, der des Wandbildes in zweierlei Purpur, angelegt und darauf die Falten durch eine Menge von Strichen angedeutet, die für die tiefsten Schatten dunkelbraun oder schwarz, für die geringeren hellbraun oder rot und für die höchsten Lichter entweder ganz ausgelassen oder ganz hell, stellenweise weiß sind. Beide Künstler waren ferner darauf bedacht, durch den Gang der Striche den Körperbau mit seinen Gliedern hervorzuheben, was ihnen freilich nur in bescheidenem Maße gelungen ist. Da sie beide nach denselben Grundsätzen verfuhren, so erzielten sie auch die nämlichen Ergebnisse. Ich mache vor allem auf die mandelförmige Falte am linken Knie der Madonna und am rechten des Heilandes aufmerksam. Auf dem Fresko unter der Scala Santa mit der Bestattung des hl. Johannes des Evangelisten sehen wir eine ähnliche Falte an der rechten Schulter des Heiligen (Taf. 237, 1)[2]. Für die Form und den Schmuck des lehnenlosen Thrones verweisen wir namentlich auf die Tafel 242 mit Malereien aus S. Clemente, wo man auch für den Klavus und die vielen, wie vom Winde bewegten Fältchen der Tunika überraschende Analogien entdecken wird. Wir glauben uns daher nicht zu täuschen, wenn wir für die Anfertigung des Erlöserbildes von Tivoli die Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert, rund gesagt 1100 annehmen.

In dem Buche Christi liest man: QVI SEQVITVR | ME NON AM|BVLAT IN | TENEBRIS | SET ABEBIT LV|MEN VITE | IN ETER|NVM[3], *Wer mir folgt, wandelt nicht in der Finsternis, sondern wird das Licht des Lebens haben in alle Ewigkeit*[4]. Diese Inschrift, die in ihren vielen Zusammenziehungen von Buchstaben an diejenige einer gleichzeitigen Malerei erinnert (Taf. 243), ist offenbar mit Rücksicht darauf gewählt, daß das Triptychon in der Prozession vorangetragen wurde, in welcher die Gläubigen dem im Bilde dargestellten Erlöser tatsächlich *folgten*.

[1] Auf dieser wichtigen Malerei waren die Gestalten der Theotokos und des Kindes vollständig mit Ölfarbe übermalt, wodurch sie ein modernes Aussehen bekommen hatten. Sie wurden von meinem Maler mit Wasser und Seidenpapier gereinigt.

[2] Ähnliche Falten kommen auch auf einem Fresko aus dem Jahre 1255 (Taf. 270, 2) vor; hier ist jedoch die Strichmanier in etwas veränderter Weise zur Anwendung gelangt.

[3] *Io* 8, 12. Auf einer Malerei in Subiaco aus dem Jahre 1228 stehen die bei Johannes unserer Inschrift vorausgehenden Worte: EGO SVM LVX MVNDI QVI SEQVITVR ME. Vgl. Hermanin, *I monasteri di Subiaco* I 418. Die gleiche Inschrift auch auf einer Malerei in Anagni und auf unserer Taf. 270, 2.

[4] Um die letzte Zeile nicht leer zu lassen, wurde sie von dem Maler mit buchstabenähnlichen Zeichen ausgefüllt, ein Verfahren, das schon ein Mosaizist aus dem 4. Jahrhundert eingeschlagen hat (Taf. 32, S. 239).

Ein der Achiropita fremdes Element sind die unter der Fußbank gemalten Symbole: vier Hügel und zu äußerst zwei nach der Mitte zu gewendete Hirsche mit zum Boden gesenktem Kopf, um von dem aus den Felsen strömenden Wasser zu trinken. Wie wir wissen, enthält diese aus der Symbolik der Urkirche stammende Gruppe eine Aufforderung zum Empfang der Taufe. Wahrscheinlich hat sie der Künstler auf seinem Vorbild vorgefunden und deshalb mit kopiert; denn sie war auf diesem Bilde wenig am Platze, da es damals um Rom weder Heiden gab noch die Gewohnheit bestand, die Taufe auf ungewisse Zeit hinauszuschieben.

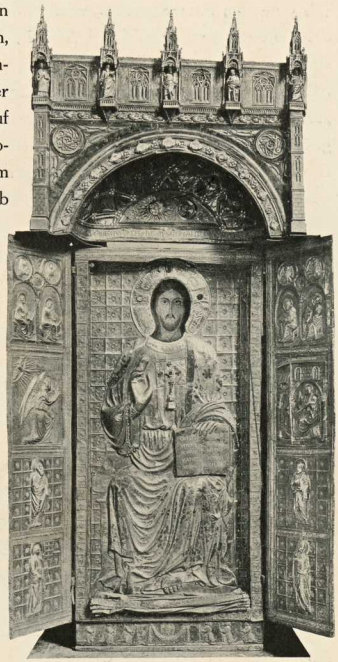


Fig. 527. Erlöserbild zu Tivoli mit Silberverkleidung.

Wie die Achiropita so bekam auch das Erlöserbild von Tivoli eine Bekleidung mit vergoldeten Silberplatten, welche nur den Kopf frei ließ (Fig. 527). Die Ähnlichkeit zwischen beiden erstreckt sich sogar auf die gewaltsamen Beraubungen, die es wie sie zeitweilig zu erdulden hatte. Die erste Bekleidung dürfte wohl bei der Einweihung der Kapelle im Jahre 1234, also kurze Zeit nach der römischen von Innozenz III. gestifteten Bekleidung, erfolgt sein. Hiervon fand Silla Rosa mehrere Stücke, die später am Rahmen verwendet wurden. Das auf ihnen dargestellte Sternenmotiv läßt vermuten, daß man schon damals das römische Vorbild nachgeahmt hatte.

Als im Jahre 1405 Giacomo Teoli in Rom der „Erzbruderschaft des heiligsten Erlösers" durch Testament eine Summe vermachte, um die beiden Flügeltüren der Achiropita mit Silberplatten zu bekleiden, fand sich in Tivoli eine *Caterina Ricciardi,* welche einen Teil der Silberbekleidung der Flügel auf ihre Kosten machen ließ. Ihren Namen liest man in der folgenden, auf beiden Flügeltüren angebrachten Widmungsinschrift: HOS DOMINA FIERI FECIT CATERINA RICCIARDI. Dies muß vor 1435, ihrem Todesjahr, erfolgt sein. Für die neue Bekleidung der Christusfigur selbst sorgte die Bruderschaft, von der im schmalen Streifen zu unterst sechs Vertreter beiderseits von dem „heiligen Antlitz" (dem Volto santo) mit brennenden Kerzen in der Hand knien. Die auf einem kleinen Plättchen am Volto santo angebrachte Inschrift RESTAVRATIO FACTA FVIT AMORE DEI ANNO · D · MDLIII beweist, daß der

mittlere Teil des schmalen Streifens geraubt und *im Jahre des Herrn 1553 aus Liebe zu Gott wiederhergestellt wurde.*

Von einer älteren Inschrift erfahren wir, daß *die Wiederherstellung dieses Bildes während des Priorats des Herrn Anton Scensis, Kanonikers von Tivoli, im Jahre des Herrn 1449* stattfand: REFORMATIO · HVIVS · IMAGINIS FVIT · TPR · PORATVS DNI · ANTONI · SCESIS · CANCI TIBVRTINI · A · D · 1449. Die *Wiederherstellung* bestand darin, daß zur Bekrönung des Triptychons der mit fünf Heiligenstatuettchen und Türmchen ausgestattete Aufsatz aus Silber gestiftet, seine *Form* also etwas verändert (*reformatio*) wurde. Die Inschrift steht nämlich in der apsisartigen Vertiefung, unterhalb der Gestirne.

Hiermit hat die Ausstattung des Triptychons ihren Abschluß gefunden. Sie ist bis heute die gleiche geblieben.

Daß die Silberbekleidung der mittleren Tafel und der beiden Flügel von römischen Künstlern herrühre, darf mit Recht angenommen werden. Von dem des Aufsatzes kennen wir aus dem Bruderschaftsbuch den Namen: er hieß *Mastro Santo* und war römischer Goldschmied.

Auf die Einzelheiten der Reliefs, deren Verwandtschaft mit denen der Achiropita sich auch dem oberflächlichen Beobachter aufdrängt, können wir nicht eingehen. Wir bemerken nur, daß die Haltung der Hände an der Christusfigur von dem der gemalten darunter sich ebenso entfernt, wie sie sich derjenigen der Achiropita nähert.

§ 4. Brustbild Christi in der vatikanischen Gemäldegalerie.

Wir sind in der Lage, auch von einem Brustbild des Herrn ein leidlich gut erhaltenes Exemplar, das noch völlig unbekannt ist, in farbiger Wiedergabe zu bieten (Taf. 260). Es stammt aus einer der alten Kirchen Roms, für die es vermutlich von einem römischen Künstler gemalt wurde und in der es bis zu seiner Übertragung in die vatikanische Gemäldegalerie verblieb. Die Malerei ist auf grundierter und auf einer Platte von Ulmenholz (98 × 60 cm) aufgeklebter Leinwand ausgeführt und hat noch zu drei Viertel den alten Rahmen, dessen rote Farbe sich einst durch eine weiße Leiste sehr vorteilhaft von dem blauen Hintergrund des Gemäldes und den dunkleren Gewandfarben abgehoben hat. Lob verdient auch die sparsame Verwendung des Goldes, das nur im Kreuznimbus, im Klavus und in der oberen Einfassung der Tunika sowie auf dem heiligen Kodex zu sehen ist.

Der Heiland hält in der Linken ein mit metallenen Schließen und einem kostbaren Gemmeneinband ausgestattetes Buch. Seine Linke macht den griechischen Redegestus, wobei die langen und dünnen Finger recht zur Geltung kommen. Im Verhältnis zu der Schmalheit des Körpers ist der Kopf viel zu groß. Das breite Gesicht mit der niedrigen Stirn und den starken Backenknochen hat einen freundlichen, wenn auch etwas greisenhaften Ausdruck. Die weit geöffneten Augen verraten Sanftmut und sind von mächtigen Brauen bogenförmig überschattet; die Nase ist schmal und lang, die Lippen dünn, der Mund gradlinig und fest

§ 3. Erlöserbild von Tivoli.

Das Altarbild von Tivoli ist unter den Kopien der Achiropita die schönste (Taf. 244—245). Wir haben in den zwei ersten Auflagen unseres Werkes gesagt (S. 1107 Anm. 3), warum zunächst auf eine Veröffentlichung der Seitenflügel verzichtet werden mußte. Die Schwierigkeiten wurden später beseitigt; man konnte die Metallbekleidung ablösen und von den so lange verdeckten Malereien endlich farbige Kopien anfertigen, die wir auf der Doppeltafel 244—245 bis zum erstenmal in ihrer Farbenpracht wiedergeben. Die Vermutungen Silla Rosas haben sich bestätigt: zur Rechten Christi steht Maria, gegenüber der Evangelist Johannes. Jene hat die Hände fürbittend zu dem Sohne ausgestreckt, dieser bloß die Rechte, weil er in der Linken die Schriftrolle hält, auf welcher der erste Satz seines Evangeliums geschrieben ist. Unter der Gestalt liest man den Namen: SANCTVS IOHS EVANGELISTA, und unter Maria: SANCTA [MARIA] INMACVLATA VIRGO. Die letzteren Worte entstammen wohl der Homilie des hl. Johannes Damascenus, die in die Lektionen der II. Nokturn am Feste Mariä Himmelfahrt übergegangen ist: „Hodie *Virgo immaculata* . . . in caelestibus tabernaculis collocatur"; sie sind wegen der frühen Zeit bedeutsam.

Um die zwei hohen und schmalen Felder gut auszufüllen, hat der Maler beiderseits zu unterst ein Stück abgetrennt und mit einer eigenen Komposition ausgefüllt: unter der Gestalt der Jungfrau mit dem *Tod Mariä* (*dormitio, κοίμησις*). Die Szene hat die gewohnte Form. Maria liegt, wie in Schlaf versunken, auf einem Paradebett, umgeben von den Aposteln, welche die Exequien vornehmen; Petrus rezitiert die Totengebete und Johannes schwingt das Rauchfaß. Hinter dem Bette steht der in goldene Gewänder gehüllte Sohn Gottes, zur Mutter gewendet; er macht den Sprechgestus und hält auf erhobener Linken ihre Seele, die ein Engel in den Himmel zu tragen sich anschickt. Der Himmel hat die Gestalt des gestirnten Segments, in welchem der Thron für Maria bereit steht, eine Illustrierung des im Offizium des Festes mehrmals wiederkehrenden Versikels und Responsoriums: „Maria Virgo assumpta est ad aethereum thalamum, in quo Rex regum stellato sedet solio."

Die untere Komposition gegenüber zeigt in der Mitte *Johannes* mit ausgebreiteten Armen, also in der Haltung des Gebetes, im Grabe stehend, in das er nach der Legende lebendig gestiegen ist. Er betet für solche, die noch auf Erden sind und die sich bittflehend an ihn wenden. Das ist die beiderseits aufgestellte Gemeinde von Tivoli, links der Laienstand, rechts die Geistlichkeit mit dem an der Stola erkennbaren Bischof an der Spitze. Im Hintergrund sieht man eine siebenschiffige Basilika und darüber das Himmelssegment, aus dem fünf Strahlen auf den Heiligen herniedersteigen, zum Zeichen, daß seine Gebete Erhörung finden.

Bei der Datierung des Triptychons läßt uns die ältere Geschichte Tivolis im Stich. Die zuverlässigen Nachrichten beginnen erst mit dem Jahre 1234: da weihte Gregor der IX. am 15. Juni die unterirdische Kapelle ein, in der es aufbewahrt wurde. In den aus dem Jahre 1305 stammenden *Statuten von Tivoli* ist der Konsekrationstag als Festtag verzeichnet.

Die Weihe der Kapelle läßt sich also nicht in Zweifel ziehen. Sie ist für uns von Bedeutung, weil sie eine nicht gewöhnliche Verehrung des Bildes und diese wiederum ein längeres Bestehen desselben voraussetzt. Das allein würde uns das Recht geben, das Triptychon spätestens in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts zu datieren.

Die stilistische Betrachtung führt uns jedoch in eine höhere Zeit. Auf unsern Tafeln hat es seinen Platz zwischen den Malereien aus der zweiten Hälfte des 11. und denen des 12. Jahrhunderts erhalten. In der Art der Faltengebung gleicht die Gestalt des Erlösers besonders der thronenden Mutter Gottes auf dem Fresko einer schon öfters genannten Kapelle (Taf. 234)[1]. Beide Künstler haben die Gewänder ihrer Gestalten in einem einfarbigen Lokalton, der des Tafelbildes in Gold, der des Wandbildes in zweierlei Purpur, angelegt und darauf die Falten durch eine Menge von Strichen angedeutet, die für die tiefsten Schatten dunkelbraun oder schwarz, für die geringeren hellbraun oder rot und für die höchsten Lichter entweder fehlen oder ganz hell, stellenweise weiß sind. Beide Künstler waren ferner darauf bedacht, durch den Gang der Striche den Körperbau mit seinen Gliedern hervorzuheben, was ihnen freilich nur in bescheidenem Maße gelungen ist. Da sie beide nach denselben Grundsätzen verfuhren, so hatten sie auch die nämlichen Ergebnisse. Ich mache vor allem auf die mandelförmige Falte am linken Knie der Madonna und am rechten des Heilandes aufmerksam. Auf dem Fresko unter der Scala Santa mit der Bestattung des hl. Johannes sehen wir eine ähnliche Falte an dessen rechter Schulter (Taf. 237, 1)[2]. Für die Form und den Schmuck des Thrones verweisen wir namentlich auf die Tafel 242 mit Malereien aus S. Clemente, wo man auch für den Klavus und die vielen, wie vom Winde bewegten Fältchen der Tunika Analogien entdecken wird. Wir glauben uns daher nicht zu täuschen, wenn wir für die Anfertigung des Erlöserbildes von Tivoli rund gesagt das Jahr 1100 annehmen.

In dem Buche Christi liest man: QVI SEQVITVR | ME NON AM|BVLAT IN | TENEBRIS | SET ABEBIT LV|MEN VITE | IN ETER|NVM[3]. Diese Inschrift, die in ihren vielen Zusammenziehungen von Buchstaben an diejenige einer gleichzeitigen Malerei erinnert (Taf. 243), ist offenbar mit Rücksicht darauf gewählt, daß das Triptychon in der Prozession vorangetragen wurde, in welcher die Gläubigen dem im Bilde dargestellten Erlöser tatsächlich folgten. Um die letzte Zeile nicht leer zu lassen, füllte sie der Maler mit buchstabenähnlichen Zeichen aus, ein Verfahren, das schon ein Mosaizist aus dem 4. Jahrhundert eingehalten hat (Taf. 32, S. 239).

[1] Auf dieser wichtigen Malerei waren die Gestalten der Theotokos und des Kindes vollständig mit Ölfarbe übermalt, wodurch sie ein modernes Aussehen bekommen hatten. Sie sind von meinem Maler mit Wasser und Seidenpapier gereinigt worden.

[2] Ähnliche Falten kommen auch auf einem Freskogemälde aus dem Jahre 1255 (Taf. 270, 2) vor; hier wurde jedoch die Strichmanier in etwas veränderter Weise zur Anwendung gebracht.

[3] *Io* 8, 12. Auf einer Malerei in Subiaco aus dem Jahre 1228 stehen die bei Johannes unserer Inschrift vorausgehenden Worte: EGO SVM LVX MVNDI QVI SEQVITVR ME. Vgl. Hermanin, *I monasteri di Subiaco* I 418. Die gleiche Inschrift auch auf einer Malerei in Anagni und auf unserer Taf. 270, 2.

geschlossen. Die langen, strähnigen Haare fallen auf den Rücken, nicht auf die Schultern herab; an dem Kinn- und Backenbart sind die einzelnen Haare durch Striche angegeben. Der Schnurrbart fehlt, was zu dem gemischten Eindruck mit beiträgt.

Dieser Christustypus gehört zu den selteneren; wir haben ihn bloß auf zwei Mosaiken aus dem 4. und zwei Malereien aus dem 13. Jahrhundert wahrgenommen[1]. Zweifelsohne sind verwandte Darstellungen zu Grunde gegangen. Die Lücke ist aber zu groß, als daß wir einen Zusammenhang herstellen könnten. Handelt es sich um eine Künstlerlaune? Oder wollte der Schöpfer des ersten, schnurrbartlosen Bildnisses darin etwa das Ideal einer bestimmten Rasse oder Nation vorführen? Ein Vergleich unseres Typus mit einer von den alten *legendären* Beschreibungen des leiblichen Aussehens Christi, z. B. mit derjenigen, die das *Malerbuch vom Berge Athos* aufgenommen hat[2], würde begreiflicherweise mehr Verschiedenheiten als Ähnlichkeiten feststellen: es fehlen die zusammengewachsenen Augenbrauen, die Locken der Haare und die schwarze Farbe des Kinnbartes, von dem Schnurrbart nicht zu reden. Man hätte also höchstens die langen Finger und vielleicht noch die Sanftmut im Ausdruck, welche an das von dem *Malerbuch* geforderte Ideal erinnern würden.

An der Gewandung der Christusgestalt sind besonders die Umlegeart des Palliums und die breite Einfassungsborte der Tunika zu beachten. Eine noch breitere Borte sahen wir in reicherer Ausstattung auf datierten Malereien aus dem Ende des 12. und der Mitte des 13. Jahrhunderts[3]. In diese Zeit ungefähr dürfte denn auch die Anfertigung des Bildes zu verlegen sein. Wenn wir sodann beachten, daß die Kreuzbalken des Nimbus gerade sind und nicht an den Enden ausschweifen, so möchten wir uns eher für das 12. als für das 13. Jahrhundert entscheiden[4].

§ 5. Aussehen Christi.

Unter den Bildnissen, welche in einem größeren Maßstab und mit einiger Sorgfalt ausgeführt sind, dürfte das soeben behandelte für das „Porträt" Christi wohl am wenigsten in Betracht kommen; denn durch das Fehlen des Schnurrbartes hat es eine Form angenommen, welche der landläufigen Vorstellung von einem solchen Porträt stark zuwiderläuft.

Weiß man denn aber überhaupt, wie der Heiland ausgesehen hat?

Die Frage, wie Christus ausgesehen habe, ob er schön oder häßlich gewesen sei, machte den Vätern schon vom 2. Jahrhundert an zu schaffen. Die Antworten widersprachen einander; sie fielen aus, je nachdem einer den Ausspruch des Propheten: „Schönheit und Anmut hat er nicht"[5], oder den des Psalmisten: „Schön an Gestalt über alle Menschenkinder bist du!"[6] zum Ausgang der Beschreibung des Äußeren Christi nahm[7]. In der Kunst hat diese Streitfrage natürlich keinen Boden gefunden, da das Häßliche darin

[1] Taff. 5 32 270, 2; Fig. 384, S. 830.
[2] Ed. Didron 452; ed. Schäfer 415 f.
[3] Fig. 113, S. 353, und Fig. 500, S. 1026; Taf. 270, 2.
[4] Vgl. noch unten Kap. 3, § 2. [5] *Is* 53, 2. [6] *Ps* 44, 3.
[7] Die Ansichten der Kirchenväter über das Äußere Christi finden sich am besten zusammengestellt bei J. E. Weis-Liebersdorf, *Christus- und Apostelbilder — Einfluß der Apokryphen auf die ältesten Kunsttypen* 42 ff.

grundsätzlich ausgeschlossen ist. Wie konnte man auch, um nur einen Punkt zu berühren, einen unscheinbaren oder gar häßlichen Christus für die Darstellungen der Verklärung brauchen? Sein Gesicht wurde ja auf dem Tabor nur verklärt, nicht verändert, sonst würden ihn die drei Jünger nicht erkannt haben[1]. Die Künstler fühlten solche und ähnliche Unmöglichkeiten heraus und kehrten den Anhängern jener Auffassung den Rücken. Die Maler der Katakomben insbesondere malten den Heiland weder häßlich noch schön, sondern so, wie der Zufall es unter dem Pinsel ergab. Ihre Christusgestalten gleichen darum in der ersten Zeit denen der Engel und Apostel und sind nur durch den Inhalt der Bilder als solche kenntlich. Sie befinden sich, nebenbei gesagt, in vollkommenstem Einklang mit der Wirklichkeit; denn der Heiland unterschied sich so wenig von seinen Jüngern, daß Judas gezwungen war, sich eines Hilfsmittels zu bedienen, um ihn den Feinden auszuliefern.

Die Ähnlichkeit der Gestalten Christi und der Apostel dauerte in der zömeterialen Malerei lange Zeit; erst das bekannte aus der Wende des 4. zum 5. Jahrhundert stammende Fresko in S. Pietro e Marcellino zeigt einen ausgebildeten Christuskopf mit einem mäßig langen Bart und langem, auf die Schultern herabfallendem braunen Haupthaar. Hier erkennt man den Einfluß des musivischen Apsisgemäldes der konstantinischen Salvatorkirche, von dem auch die Christusköpfe der Apsismosaiken von S. Pudenziana und S. Cosma e Damiano abhängen.

Darf nun der lateranensische Kopf als ein authentisches Porträt gelten? Das Gesagte ermutigt uns nicht, die Frage zu bejahen. Die in Rom durch drei Jahrhunderte hindurch gehandhabte Praxis lehrt, daß wir es nur mit Idealbildern zu tun haben. Es wäre demnach ein vergebliches Bemühen, diesen oder jenen Christustyp auf eine geschichtliche, bis in die Tage des Heilandes reichende Überlieferung zurückführen zu wollen. Eine solche besteht nicht. Die kirchlichen Schriftsteller der vier ersten Jahrhunderte schenkten den wirklichen Bildern Christi nur gelegentlich, ich möchte sagen ausnahmsweise, ihre Aufmerksamkeit[2]; und als sie Interesse daran nahmen, war es zu spät: die Tradition war längst unterbrochen. Entscheidend ist da namentlich das viel zitierte und schon oben (S. 1098) angedeutete Wort des hl. Augustin, der von einer „unendlichen Verschiedenheit der Darstellungen des Antlitzes Christi" spricht, „das doch nur eines sein konnte, welcher Art es auch immer war"[3]. Dadurch gibt er indirekt zu verstehen, daß er nicht wußte, wie der Heiland ausgesehen hat, wie er es auch hinsichtlich der Mutter Gottes und des Völkerapostels eingesteht[4].

[1] Schon Origenes beruft sich auf die Verklärung gegen Celsus' Behauptung, Christus sei häßlich gewesen (*Contra Celsum* 6, 77: Migne, *PG* 11, 1413 f).

[2] Dies ist auf die religiösen Bilder überhaupt auszudehnen: die älteren Kirchenschriftsteller erwähnen sie fast nur, um sie zu bekämpfen oder um ihre rhetorischen Ausführungen zu schmücken. Die Zahl der Stellen ist so verschwindend klein, daß die Meinung aufkommen konnte, in den vier, fünf, ja sechs ersten Jahrhunderten habe es in der Kirche keine christlichen Bilder gegeben. Vgl. E. v. Dobschütz, *Christusbilder* 112*; Cl. Lüdtke, *Die Bilderverehrung und die bildlichen Darstellungen in den ersten christlichen Jahrhunderten* 26.

[3] *De Trinit.* 8, 4, 7: Migne, *PL* 42, 951: „Nam et ipsius dominicae facies carnis innumerabilium cogitationum diversitate variatur et fingitur, quae tamen una erat, quaecumque erat."

[4] Das von meinem verstorbenen Freunde Nikolaus Müller im Art. *Christusbilder* der *Real-Encyklopädie für Theologie und Kirche* 77 abgedruckte „Augustinus"-Zitat: „qua (Christus) fuerit facie, nos penitus ignoramus", konnte ich an der angegebenen Stelle nicht finden. Fast die gleichen Worte wendet Augustin auf das Äußere des Völkerapostels an (a. a. O. 8, 5, 8, col. 952): „Qui etiam si ea facie fuit quae nobis occurrit de illo cogitantibus, et hoc penitus ignoramus . . . ."

Wenn die älteren Kirchenschriftsteller über das Äußere Christi so wenig unterrichtet waren, so können die legendären Beschreibungen bei den späteren Schriftstellern selbstverständlich gar keinen Anspruch auf Porträtähnlichkeit erheben. Weit entfernt, auf das Entstehen des Christusbildes bestimmend eingewirkt zu haben, wurzeln sie im Gegenteil in den Schöpfungen der Kunst: der Pinsel des Malers ist der Feder des Schreibers zuvorgekommen; dieser hat nur an Vorhandenes angeknüpft[1].

§ 6. „Sudarium Christi".

Das „sudarium Christi" oder „Schweißtuch der hl. Veronika" gehört zu den großen Reliquien der Peterskirche. Vor der Zerstörung der alten Basilika befand es sich, man weiß nicht seit wann, in der der Mutter Gottes geweihten Grabkapelle Johannes' VII.[2]; später wurde es in den neuen Dom übertragen und in der Kapelle des Veronika-Pfeilers geborgen, wo es bis auf den heutigen Tag verblieben ist. Streng genommen, steht es mit der vorliegenden Arbeit, welche bloß Denkmäler der Kunst behandelt, in einem sehr losen Zusammenhang; denn mit einem „Bilde Christi", wofür man es bis jetzt ausgab, hat es nichts zu schaffen. Dank einer ganz besondern Erlaubnis von seiten des Heiligen Vaters Pius X. sel. Andenkens durfte ich vor mehreren Jahren die Reliquie in Gegenwart des Ökonoms von S. Peter, Msgr. di Bisogno, näher untersuchen. Was ich nach Entfernung der zwei Kristallplatten sah, war ein viereckiges Stück Stoff von heller, durch Alter etwas vergilbter Farbe mit zwei schwachen und ungleich großen rostbraunen Flecken, welche miteinander zusammenhängen. Dieser tatsächliche Befund der Reliquie entspricht der Bedeutung, welche ihr die zwei oder drei ältesten Dokumente zuerteilen und die man ihr wieder zurückgeben muß: sie ist danach „das Schweißtuch, das Veronika genannt wird"[3], genauer gesagt, „das Schweißtuch, in welches Christus vor dem Leiden (wie unsere Vorfahren gelehrt) sein heiligstes Antlitz abgewischt hat, als ‚sein Schweiß wie Tropfen Blutes wurde, das niederrann auf die Erde'."[4] Diese beiden Zeugnisse rühren, was man nicht vergessen darf, von Kanonikern der Peterskirche her: das eine von Benediktus, der unter Cölestin II. (1143—1144) schrieb, das andere von Petrus Mallii, dessen *Beschreibung der vatikanischen Basilika* ungefähr um die Mitte des 12. Jahrhunderts verfaßt und dem Papst Alexander III. (1159—1181) überreicht wurde.

Die Bezeichnung „Veronika", die das „Sudarium" bei unsern Kanonikern und auch sonst ständig führt, läßt vermuten, daß die von Petrus Mallii dem Lukasevangelium entlehnten

[1] Vgl. E. v. Dobschütz a. a. O. 296**f.

[2] Von der Ausschmückung dieser Kapelle ist oben S. 388 ff die Rede.

[3] *Ordo Romanus* XI 8, bei Mabillon, *Mus. ital.* II 122: „Postea (Pontifex) vadit ad sudarium Christi quod vocatur Veronica et incensat." Vgl. desselben *Iter ital.* 86, wo das gleichlautende Zeugnis des Petrus Diaconus von Monte Cassino angeführt ist.

[4] *Lk* 22, 44. — Petrus Mallii, *Descriptio basilicae Vaticanae* XXV, ed. de Rossi, *Inscript. christ.* II, I 218, n. 90: „. . . . oratorium sanctae Dei genitricis virginis Mariae, quod vocatur Veronica; ubi sine dubio est sudarium Christi, in quo ante passionem suam sanctissimam faciem (ut a nostris maioribus accepimus) extersit, quando sudor eius factus est sicut guttae sanguinis decurrentis in terram".

Worte lediglich zur Beschreibung herangezogen wurden, und daß man eher an jenes „Schweißtuch" zu denken hat, welches nach der *Legende* dem Heiland auf seinem Leidenswege eine der ihn begleitenden Frauen darreichte.

Im Gegensatz zu der Auffassung der beiden Kanoniker trat in dem folgenden Jahrhundert das „Schweißtuch" als solches ganz in den Hintergrund und wurde das „Bildnis Jesu Christi" daran hervorgehoben. Hieraus darf natürlich nicht geschlossen werden, daß man die Reliquie sorgfältig untersucht und dabei, etwa beim Umwenden derselben, das „Bildnis" entdeckt habe. So etwas lag dem Geiste des Mittelalters fern und hätte dazu noch gegen die der Reliquie schuldige Ehrfurcht verstoßen. Die Ursache des Wechsels in der Auffassung ist viel einfacher: wie man unter Alexander III. bei der Achiropita, als bei der vorgenommenen Ausbesserung derselben von dem Antlitz Christi nichts mehr zu sehen war, auf den zerstörten Kopf einen neuen klebte, so hat man bei dem „Schweißtuch" einen ähnlichen Kopf aufgelegt, als man wohl Flecke, aber kein Gesicht darauf fand. Ich sage „aufgelegt", weil man hier ein viereckiges Stück Stoff, nicht wie dort ein großes Tafelgemälde mit einer Vollgestalt vor sich hatte. Diese Änderung dürfte sich, wenn nicht zur nämlichen Zeit, so doch nicht viel später vollzogen haben; denn im Jahre 1191 wird die „Veronika", die Cölestin III. (1191—1198) dem Könige Philipp von Frankreich zusammen mit den „Häuptern der Apostel Petrus und Paulus" zeigte, als ein „linnenes Stück Tuch" beschrieben, „welches Jesus Christus an sein Antlitz gedrückt hat, und an dem der Abdruck noch heute so deutlich ist, daß man das Antlitz Jesu Christi darin sieht". „Man nennt es", lesen wir weiter, „Veronika, weil das Weib, dem das Tuch gehörte, Veronika hieß."[1] Die von uns angenommene Zeitbestimmung ist auch durch die Tatsache verbürgt, daß Cölestin III. laut Widmungsinschrift *im siebten Jahre seines Pontifikates* zur Bergung der „Veronika" ein *Kunstwerk* in Form eines Ziboriums *errichten ließ*, wozu der Goldschmied *Ubertus aus Piacenza die Türen machte*[2]: CELESTINVS PAPA III FECIT FIERI HOC OPVS PONTIFICATVS SVI ANNO VII VBERTVS PLACENTINVS FECIT HAS IANVAS[3].

Dem zeitgenössischen Schriftsteller Gervasius von Tilbury, der von der „Veronika" zum erstenmal die später von Mabillon und Papenbroeck in Umlauf gesetzte Erklärung als des „wahren Bildes (Christi)" aufstellte[4], haben wir es zu danken, daß wir uns von dem Aussehen des verschollenen Veronika-Bildes eine genaue Idee verschaffen können. Von dem lateranensischen Tafelgemälde es unterscheidend, schreibt er: „Die Veronika ist also ein wahres Bildnis des Herrn nach seinem Fleische, ihn von der Brust aufwärts darstellend.

[1] *De gestis Henrici II. et Ricardi I.* in *Mon. Germ. hist. Script.* XXVII 131: „Et ostendit (Celestinus papa) regi Francie (Filippo) et suis capita apostolorum Petri et Pauli et veronicam, id est pannum quendam linteum, quem Iesus Christus vultui suo impressit; in quo pressura illa ita manifeste appareat usque in hodiernum diem acsi vultus Iesu Christi esset, et dicitur veronica, quia mulier cuius pannus erat dicebatur Veronica."

[2] Grimaldi-Bzovius 246 24 ff bei E. v. Dobschütz, *Christusbilder* 290*. Vgl. *Acta SS.* Febr. I 455, wonach die Inschrift in der Tür des Ziboriums angebracht war.

[3] Der oben S. 887 erwähnte reichbestickte Ziboriumsmantel, den E. Müntz, von Grimaldi verleitet, Johannes VII. zugeschrieben hat, kann demnach frühestens von Cölestin III. stammen.

[4] Veronica = vera icon (εἰκών, Bild). Vgl. Mabillon *Iter ital.* 87.

Sie wird in der Basilika des hl. Petrus neben der Tür rechts vom Eintretenden aufbewahrt. Es gibt noch ein zweites Bild vom Antlitz des Herrn, das ebenfalls auf einer Tafel gemalt ist, ich meine das der Kapelle des hl. Laurentius im Lateranpalast“[1] usf. Wie schon bemerkt wurde, fand er zwischen dem lateranensischen und dem vatikanischen Bild eine große Ähnlichkeit[2]. Das zerstörte Veronika-Bild war demnach derart, daß die Kunst seinen Verlust nicht sonderlich zu beklagen hat.

An die Stelle des „Schweißtuches“ sehen wir jetzt also das „Bildnis Jesu Christi“ getreten, und zwar mit solcher Ausschließlichkeit, daß es schon unter Innozenz III. (1198—1216) das Übergewicht hatte[3]. Zu einer allgemeineren Kenntnis gelangte diese Umgestaltung jedoch erst später. Noch der hl. Thomas von Aquin († 1274) scheint davon keine Kunde besessen zu haben, während er, wie wir gleich hören werden, über das lateranensische Erlöserbild hinreichend unterrichtet war. Aber schon Dante bezeugt, daß man von weitem herbeieilte, um aus der „Veronika“ das Antlitz des Herrn kennen zu lernen[4].

Das „Schweißtuch der hl. Veronika“ genoß im ganzen Mittelalter und darüber hinaus eine große Verehrung, die mit seinem jähen und traurigen Ende seltsam kontrastiert: beim Sacco di Roma (1527) wurde es, d. h. die mittelalterliche, das Bildnis enthaltende Zutat, „geraubt und in den Wirtshäusern Roms feilgeboten“[5]. Seitdem verliert sich jede sichere Spur von ihm; vermutlich ging es in dieser für Rom so verhängnisvollen Zeit zu Grunde[6]. Jedenfalls ist es zu dem ersten und eigentlichen „Schweißtuch“, welches sich mit dem hölzernen, für Bourbons rohe Soldateska wertlosen Rahmen von damals erhalten hat[7], nicht zurückgekehrt, wie ich mich durch die Untersuchung des heutigen Reliquiars überzeugen konnte. Von der mittelalterlichen Zutat befreit, befindet sich also das „Schweißtuch der hl. Veronika“ wieder in dem Zustand, in dem es jene beiden Kanoniker von S. Peter gesehen und verehrt haben.

[1] Gervasi Tilberiensis *Otia imperialia* 25, in *Scriptores rerum Brunsvicensium* ed. Leibnitz (Hannover 1707) I 968: „Est ergo *Veronica pictura domini vera* secundum carnem repraesentans effigiem a pectore superius *in basilica S. Petri iuxta valvam* a parte introitus dextra recondita. Est et alia dominici vultus effigies“ etc. (vgl. S. 1110 Anm. 1).

[2] Siehe S. 1110.

[3] Belege bei E. v. Dobschütz, *Christusbilder* 290 * f.

[4] *Divina Commedia*, Parad. 21, 103—108:

Qual è colui che forse di Croazia
Viene a veder la Veronica nostra,
Che per l'antica fama non si sazia,
Ma dice nel pensier, fin che si mostra:
„Signor mio Gesù Cristo, Dio verace,
Or fu sì fatta la sembianza vostra—?“

Abbildungen von Veronika-Bildern bringt Karl Pearson, *Die Fronica — Ein Beitrag zur Geschichte des Christusbildes im Mittelalter*, Straßburg 1887, Taff. I—XIX. Vgl. auch Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst* II, I 282 f, der weitere Literatur verzeichnet.

[5] Vgl. Ludwig v. Pastor, *Geschichte der Päpste* IV, II 281.

[6] Kard. Bellarmin z. B., der die letzten dreißig Jahre seines Lebens († 1621) meistens in Rom zubrachte, gedenkt der „Veronika“ mit keiner Silbe, wogegen er die „drei“ Bildnisse des Heilandes, die „zur Zeit Christi entstanden sein sollen“ — Abgar-Bild, Statue von Paneas und das von Nikodemus verfertigte Porträt — anführt. Vgl. *Controversiarum de eccl. triumph. l. II de reliquiis et imaginibus sanctorum* 10 (Opp. ed. Paris. 1870) III 227.

[7] Der mit kleinen gemalten Medaillons von Heiligen geschmückte Rahmen wird im Schatz der Sakristei von S. Peter aufbewahrt. Er dürfte mit dem von drei Venezianern im Jahre 1350 gestifteten (E. v. Dobschütz, *Christusbilder* 310 *) identisch sein. Die aus dem 14. Jahrhundert stammenden Medaillons ließ ich schon vor mehreren Jahren kopieren, kam aber noch nicht dazu, sie zu veröffentlichen.

§ 7. Achiropiten nach römischer Auffassung.

Der hl. Thomas von Aquin erwähnt die Achiropita des Lateran in der *Summa theologiae,* wo er von der Verehrung der Bilder Christi spricht, die er zu den durch die kirchliche Praxis überlieferten Glaubensartikeln rechnet: „inter huiusmodi traditiones est imaginum Christi adoratio. Unde et B. Lucas dicitur depinxisse Christi imaginem, quae Romae habetur“[1]. Man beachte, daß der Heilige das Bild für ein von Menschenhand gemaltes hält. Ihm ist demnach der Ausdruck ἀχειροποίητος gleichbedeutend mit „uralt, apostolisch“[2]. Zu der Angabe der Autorschaft fügt er wohlweislich „dicitur“ hinzu. Obgleich der hl. Lukas schon seit dem 5. Jahrhundert als Maler galt, so konnte diese Meinung in Rom nie zur eigentlichen Herrschaft gelangen. Noch auf einem späteren Fresko (Taff. 130 147) ist der Heilige bloß als Evangelist und Arzt, also in den beiden Eigenschaften vorgeführt, welche durch die geschichtliche Überlieferung verbürgt sind. Der Umstand, daß ihm besonders Bilder der Mutter Gottes zugeschrieben werden, läßt erraten, wie die Legende von seiner Künstlerschaft entstehen konnte. Er ist nämlich unter den Evangelisten derjenige, welcher von der Mutter Gottes das vollständigste Bild entworfen, sie gewissermaßen gemalt hat.

In Rom war der Glaube an die wunderbar entstandenen Bilder, wie schon andere bemerkten, etwas Fremdes, von außen Eingeführtes[3], das nur vegetierte, nie Blüten, geschweige denn Früchte zeitigen konnte. Seine Heimat war bekanntlich der Orient, wo er schon im 6. Jahrhundert ins Leben tritt. Welcher Abstand im Empfinden gerade hier Rom vom Orient trennt, zeigt die Geschichte unseres Erlöserbildes. Es fällt nicht vom Himmel, sondern wird wie jedes andere Tafelgemälde angefertigt. Um es zum Kultbild zu stempeln, ruft man nicht nach einem Wunder, noch ist man so unverständig, zu verlangen, daß Christus in dem Bilde Wohnung nehme, sondern man salbt es mit Chrisam. Noch vierhundert Jahre später bezeichnet man es mit dem für alle Tafelbilder üblichen Namen *icona;* man bessert es aus, gibt ihm sogar einen neuen Kopf, als der ursprüngliche durch den Gebrauch vollständig abgenutzt war. Also alles vollzieht sich auf die natürlichste Weise von der Welt. Die überall wuchernde *Legende* hat es zwar in der Folge der Zeit zu umspinnen gesucht, vermochte aber nicht die Wahrheit bei allen zu verhüllen; Gebildeten blieb sie stets, was sie war, d. h. eine *Legende.*

Anders im Orient, wo bei besonders berühmten Kultbildern der übernatürliche Ursprung geradezu notwendige Voraussetzung ihrer Verehrung ist. Nehmen wir das älteste und angesehenste Bild, das von Kamuliana in Kappadozien, dessen Entstehung „bald nach 560 und vor 574“ angenommen wird[4]. Eine heidnische Frau namens Hypatia möchte Christin werden, verlangt aber nichts Geringeres, als Christus im Bilde kennen zu lernen. Ihr Wunsch wird erfüllt. Eines schönen Tages findet sie im Wasserbecken ihres Parkes ein auf Leinwand gemaltes Porträt des Heilandes fix und fertig vor; sie nimmt es unter ihr Gewand,

[1] 3, q. 25, a. 3 ad 4 (ed. Patav. 1698, 207).
[2] Vgl. E. v. Dobschütz, *Christusbilder* 272.
[3] E. v. Dobschütz a. a. O. 68 266.
[4] E. v. Dobschütz a. a. O. 41.

um es nach Hause zu tragen, und ist nicht wenig erstaunt, als sie an ihrem Gewand einen getreuen Abdruck des wunderbaren Porträts findet. So folgt Wunder auf Wunder. Das Urbild wird im Jahre 574 feierlich nach Konstantinopel überführt, wo es als Reichspalladium die größte Verehrung genießt. Ein anderer Bericht sodann läßt das kamulianische Bild dadurch entstehen, daß der Heiland sich in einer wunderbaren Erscheinung das Gesicht wäscht und beim Abtrocknen seine Züge in dem Handtuch zurückläßt[1]. Das Porträt von Edessa in Syrien endlich wird zwar von einem Maler, also auf natürliche Weise hergestellt; aber das Wunderbare daran ist, daß dieser es zu Lebzeiten Christi, während eines Gespräches, malt[2].

Rom besaß auch von der Mutter Gottes, und zwar schon seit dem 7. Jahrhundert, ein „durch sich selbst gewordenes Bild", welches dem von de Rossi veröffentlichten *Verzeichnis der Kirchen* zufolge in S. Maria in Trastevere verehrt wurde: „Basilica quae appellatur sancta Maria transtiberis. Ibi est imago sanctae Mariae, quae per se facta est"[3]. Es ging zu Grunde, ohne irgendwelche Spuren eines „übernatürlichen Ursprunges" von sich zurückzulassen. Der Zusatz „quae per se facta est", der dem Worte ἀχειροποίητος entspricht, war lediglich eine schmückende Bezeichnung, welche auf das hohe Alter der Ikone hinweisen sollte; das Bild galt vielleicht als das älteste Tafelgemälde von der Mutter Gottes in Rom.

[1] Ebd. 43 f. [2] Ebd. 113. Eine noch wunderbarere Erzählung ebd. 111. [3] *Roma sotterranea* I 143.

Drittes Kapitel.

Darstellungen Mariä.

§ 1. Bilder Mariä mit dem Jesuskind.

Den Erlöser des Menschengeschlechtes geboren zu haben, wurde stets als das höchste Privileg Mariä betrachtet. Seiner Wichtigkeit wegen hat ihm schon das apostolische Symbolum in einem eigenen Artikel Ausdruck verliehen. Mit dem Bekenntnis: „Ich glaube an Jesus Christus, der geboren wurde aus dem Heiligen Geiste und Maria der Jungfrau", leitete auch die Kunst die Reihe ihrer Marienbilder ein und wurde seitdem nicht müde, es bis auf den heutigen Tag zu wiederholen. Die Zahl derselben ist deshalb unübersehbar.

Auf dem ältesten Fresko in der sogenannten Cappella greca, das dem Anfang des 2. Jahrhunderts angehört, hält Maria das in Windeln gewickelte Kind und empfängt die Huldigung der Magier[1]. Kurze Zeit darauf wurde sie an einem Grabe unweit der genannten Kapelle gemalt, das neugeborene Kind auf dem Schoße haltend, neben ihr der Prophet Isaias und über ihr der Stern, das Symbol des Lichtes, das mit der Geburt des Messias über der Menschheit aufging[2]. Dieses ist das hervorragendste Marienbild der Katakomben; ich habe davon noch eine aus dem 3. Jahrhundert stammende Kopie an einem Grabe der Domitilla-Katakombe feststellen können[3]. Die durch die beiden Grabmalereien ausgedrückten Wahrheiten: die Weissagung des Propheten, die Verwirklichung der Prophetie durch die Geburt des Messias aus Maria und das durch den Stern symbolisierte Licht, betreffen das Grunddogma des Christentums; daher sind sie den Gläubigen aller Zeiten geläufig gewesen und haben immer die gleiche Fassung gehabt. Aus diesem Grunde sehen die Magier auf einer Malerei des 3. und auf einer des 4. Jahrhunderts nicht einen Stern, sondern den Namenszug Jesu Christi am Himmel leuchten[4]. Und im 5. Jahrhundert sagt der hl. Cyrill von Maria: „Durch dich hat der eingeborene Sohn Gottes, jenes wahre Licht, denen geleuchtet, die in Finsternis und im Schatten des Todes saßen; durch dich haben die Propheten geweissagt; durch dich die Apostel den Völkern das Heil gepredigt. . . Wer auf Erden ist im Stande, dich nach Gebühr zu preisen, Maria, Mutter und Jungfrau!"[5] Diese Worte fassen zusammen, was der vorhin erwähnte Glaubensartikel mit lapidarer Kürze hinstellt und was in dem priszillianischen Fresko bereits einen erweiterten Ausdruck gefunden hat. Man könnte sich kein schöneres Zusammenklingen von schriftlichen Dokumenten und künstlerischen Darstellungen aus den fünf ersten Jahrhunderten denken.

[1] Wilpert, *Fractio panis* Taf. VII. Unmittelbar darüber befand sich auf dem Gewölbe eine Darstellung der Taufe. War diese, wie es sehr wahrscheinlich ist, die Taufe Christi, so war darauf zum erstenmal die Taube als Symbol des Heiligen Geistes abgebildet.

[2] Wilpert, *Katakombenmalereien* Taf. 22.

[3] A. a. O. Fig. 14, S. 191.

[4] Ebd. S. 197 f. Vgl. Wilpert, *Zyklus christologischer Gemälde* Taff. I—IV.

[5] Cyrill. Alex., *Homil. div.* 4: Migne, *PG* 77, 992.

Als mit dem konstantinischen Frieden die Monumentalkunst ihre Tätigkeit entfaltete, führte sie Maria als die Sachwalterin des menschlichen Geschlechtes vor. Auf diese Darstellungen werden wir weiter unten näher eingehen[1]. Um die Mitte des 4. Jahrhunderts erschien Maria im liberianischen Zyklus in den biblischen Szenen, von denen einige schon in der zömeterialen Malerei auftraten. Wozu dieser Hinweis, da in einer vollständigen Reihe von Darstellungen aus dem Leben Christi Maria nicht fehlen konnte? Gewiß; aber daraus folgt nicht, daß die Künstler in jenen Darstellungen nicht auch die Mutter Christi verherrlichen wollten. Sicher geschah es wenigstens in jenen Szenen, die Maria allein oder mit dem unmündigen Kind auf dem Schoße vergegenwärtigen. Wir unterschreiben daher vollständig, was Emile Mâle darüber sagt: „Raconter les premières années de Jésus, n'était-ce pas célébrer le dévouement et la tendresse de Marie dont la protection et la douce influence s'étaient étendues sur toute l'enfance du fils de Dieu? Comment la mieux glorifier qu'en montrant qu'elle était indispensable alors à l'œuvre du salut, que par elle vivait, grandissait le frêle enfant sur qui reposait l'espoir du monde?"[2]

Daß es Einzeldarstellungen der Mutter Gottes mit dem Kinde gab, braucht nach unsern Darlegungen nicht mehr eigens bewiesen zu werden. Wir sagen „Mutter Gottes"; denn der Ausdruck bestand natürlich lange, bevor er durch den Konzilsbeschluß von Ephesus (432) unter die Glaubensartikel aufgenommen wurde. Schon Julian der Abtrünnige warf den Christen vor, daß sie „nicht aufhörten, Maria die Gebärerin Gottes zu nennen"[3]. Und Gregor von Nyssa frägt: „Wird einer von uns es wagen, die heilige Jungfrau und Gottesgebärerin eine Menschengebärerin zu nennen?"[4] Noch entschiedener ist Gregor von Nazianz, welcher den als „gottlos" bezeichnet, der „die heilige Maria nicht für die Gottesgebärerin hält"[5]. Daher schrieb der Patriarch Johannes von Antiochien an Nestorius, seinen Freund, daß er den Ausdruck *θεοτόκος* nicht bekämpfen solle. „Dieses Wort", sagt er unter anderm, „hat nie ein Kirchenlehrer zurückgewiesen. Viele und dazu noch ganz hervorragende haben sich im Gegenteil desselben bedient; und die es nicht brauchen, haben diejenigen, welche es brauchen, des Irrtums nicht beschuldigt."[6] In der orientalischen Kunst wurde der Ausdruck *Mutter Gottes*, wie bekannt, in die beiden griechischen Siglen $\overline{\text{MP}}$—$\overline{\text{ΘΥ}}$ gekleidet, entsprechend der griechischen Herkunft der Irrlehre, die ihn bekämpfte. Die römische Kunst hat ihn übernommen, aber nicht gleich, da er dort, bei der nie gefährdeten Orthodoxie, etwas Überflüssiges war. Auf unsern Tafeln entbehrt denn auch die Gestalt der Mutter Gottes entweder jeglicher Beischrift oder sie führt den Namen *Maria*, sei es ganz ausgeschrieben oder in monogrammatischer Form und immer mit dem abgekürzten Beiwort *heilig*[7]. Das erste Bild mit den Siglen $\overline{\text{MP}}$—$\overline{\text{ΘΥ}}$ ist in dem unterirdischen Altarraum von

[1] Siehe S. 1143—1150.

[2] *L'art religieux du XIII^e siècle en France* 242.

[3] Bei Cyrill. Alex., *Contra Iulianum* 8: Migne, *PG* 76, 901: *Θεοτόκον δὲ ὑμεῖς οὐ παύεσθε Μαρίαν καλοῦντες.*

[4] Greg. Nyss., *Ep.* 3: Migne, *PG* 46, 1024.

[5] Greg. Naz., *Ep.* 101: Migne, *PG* 37, 177.

[6] *Ep.* 1 *ad Nestorium* 4: Migne, *PG* 77, 1456.

[7] Vgl. Taff. 136 179 f 194 196, 2 205, 3 213, 3.

S. Urbano alla Caffarella, einer Art Konfessio, gemalt (Taf. 229, 1), stammt also wie die Fresken der Oberkirche aus dem Jahre 1011. Die Siglen wurden seitdem auf vielen Ikonen angebracht, selbst auf solchen, auf denen Maria allein erscheint. Wir dürfen wohl den Künstlern und Auftraggebern zutrauen, daß sie im Stande waren, dieselben ohne Zuhilfenahme der griechischen Kunst anzubringen. Der Mosaizist, welcher unter Honorius III. das musivische Altarbild (Taf. 119) anfertigte, übersetzte die Siglen ins Lateinische, schrieb aber $\overline{\text{DNI}}$ *(domini)* für $\overline{\text{DI}}$ *(dei)*[1]. Gegen eine solche Benennung — *Mutter des Herrn* — hätte vermutlich auch Nestorius nichts einzuwenden gehabt.

Die durch spätere Texte und Darstellungen beleuchtete damasianische Inschrift (S. 1099 f) hat gezeigt, daß die Geburt des Sohnes Gottes durch das Bild Mariä mit dem Jesuskind vorausgesetzt, also virtuell darin enthalten war. Wir brauchen uns demnach nicht zu wundern, daß auf den der Muttergottesschaft Mariä gewidmeten Mosaiken Sixtus' III., der die liberianische Basilika zur Besiegelung der Konzilsbeschlüsse von Ephesus in eine Marienkirche verwandelte, gerade die Geburtsszene fehlt. Der Beschauer sah sie in all den Mosaiken, welche die Theotokos mit oder neben dem göttlichen Kind darstellten und noch heute darstellen.

Nach dem Konzil von Ephesus entstanden die Bilder, welche Maria als Königin mit dem Kind auf dem Schoße zeigen. Wie bemerkt, scheint Sixtus III. der Urheber dieser Darstellung gewesen zu sein; denn auf den Mosaiken des Triumphbogens von S. Maria Maggiore, welche der Kindheit Jesu und damit auch der Theotokos gewidmet sind, erscheint Maria stets als Königin, und in der Apsis ist ihre Krönung abgebildet[2]. Diese Art, Maria zu schildern, war eine folgerichtige Entwicklung der schon ein Jahrhundert früher aufgekommenen Darstellungen des Thrones mit den übrigen Königsinsignien Christi: war der Sohn König, so war die Mutter „Königin-Mutter". Während aber die Künstler sie mit königlichen Gewändern kleideten, stellten sie bei dem Heiland entweder die Insignien seines Königtums zusammen auf einem Bild oder bloß die Krone allein dar, indem sie diese in der Hand Gott Vaters oder eines Engels[3] zeigten. Es kam aber auch vor, daß sie die Ergänzung der Insignien für den Sohn Gottes dem Beschauer überließen. Die Verlegung des Kaisertums von Rom nach Byzanz konnte der Idee des himmlischen Königs und der CAELESTIS REGINA sowie der Verbreitung ihrer Bilder in der römischen Kunst nur günstig, dagegen in Byzanz, wo man Kaiser und Kaiserin hatte, nur hinderlich sein. Dadurch würde sich die überraschende Seltenheit namentlich der Darstellungen der Maria Regina in der griechischen Kunst am einfachsten erklären.

[1] Auf der schönen, aus dem 14. Jahrhundert stammenden Ikone der Sammlung Sterbini (Rom) steht richtig MATer — $\overline{\text{DI}}$. Siehe Venturi, *Storia dell'arte* V, Fig. 93, S. 117.

[2] Siehe S. 501 ff. Die auf S. 503 Anm. 4 in Aussicht gestellte Abbildung einer Miniatur mußte wegfallen, weil ich mir die in Rom zurückgebliebene Photographie nicht mehr verschaffen konnte.

[3] Die von Engeln für Christus bereitgehaltenen Kronen als die Kronen der Engel auszugeben, wie es jüngst ein Kunsthistoriker tat, widerspricht der Auffassung, die sowohl das Altertum wie das Mittelalter von den Engeln als Boten und dienenden oder schützenden Geistern hatte. Diener besitzen keine Kronen und hätten auch weder Zeit noch Gelegenheit, sie ihrem Herrn zu zeigen.

Die Beispiele der Maria Regina in der Wandmalerei vor 1000 finden sich sämtlich auf unsern Tafeln; sie sind fast alle in einem schlechten Zustand auf uns gekommen[1]. Die von S. Clemente, welche ganz in Blau gemalt ist (Taf. 213, 3), hat infolge der unverhältnismäßig großen Krone und deren Anhängsel ein barbarisches Aussehen; in der erhobenen, jetzt verstümmelten Rechten hatte sie wie diejenige der Theodotus-Kapelle in S. Maria Antiqua (Taf. 179) ein Stabkreuz.

Von Tafelbildern, welche die thronende Himmelskönigin mit dem Jesuskinde auf dem Schoß vergegenwärtigen, haben sich nur zwei mittelalterliche erhalten: eines in der Stadt Rom und eines in der römischen Provinz[2]. Die übrigen Ikonen unserer Tafeln zeigen die Mutter Gottes in ihrer gewohnten Tracht. Wir behandeln an erster Stelle diejenigen mit der Darstellung der Maria Regina.

1. Bild der thronenden Himmelskönigin mit dem Jesuskinde in S. Maria in Trastevere.

Die auf Taf. 274 wiedergegebene Malerei, unter dem Namen „Madonna della Clemenza" bekannt, befindet sich seit langer Zeit auf dem Altar der Kapelle Altemps in S. Maria in Trastevere. Sie ist auf grundierter Leinwand ausgeführt, welche auf drei Tafeln aus Pinienholz (2×1,33 m) aufgeklebt wurde, bevor diese ganz trocken waren. Man sieht es an den zwei Rissen und an dem Abstand des Bildes vom Rahmen. Sein Zustand ist traurig, da es zu Bittprozessionen diente und erst im Jahre 1709 eine Silberbekleidung erhielt. An sehr vielen Stellen ist nicht bloß die Farbe mit dem Stuck darunter, sondern auch die Leinwand zerstört. Die größte Beschädigung weist, wie man wohl begreift, der untere Rand auf, wo ein Stück weggeschnitten und selbst der Rahmen neu ergänzt werden mußte. Die Ausbesserung geschah in nachlässiger Weise und beschränkte sich in der Hauptsache darauf, daß der schöne blaue Hintergrund mit einem schmutzigen Graublau überstrichen, einige Lücken in den Fleisch- und Gewandpartien mit der Lokalfarbe übermalt und an der Gestalt des Stifters Hände und Tiara, und zwar falsch, ergänzt wurden.

Maria thront mit dem göttlichen Sohn zwischen zwei schwebenden Engeln, die mit einer Hand den Heroldstab geschultert haben und mit der andern den üblichen Gestus machen. Sie hält mit der Rechten ein mit Perlen und Edelsteinen verziertes Stabkreuz und stützt mit der Linken das Kind, das mitten vor ihr auf ihrem Schoße sitzt. Wäre sie allein, so würde man sie unbedingt für stehend halten; so wenig ist dem Künstler das Motiv des Sitzens gelungen. Der Gemmenthron hat Fußbank und Kissen, aber keine Rücklehne. Die Gewänder der Jungfrau, ihre Krone und ihr Gürtel sind, wie Kreuz und Thron, reich verziert. Das Kind und die Engel haben die gewohnten Kleider, an denen als Schmuck nur zwei Musiknoten ähnliche Zeichen und zwei über den rechten Ärmel der Tunika gehende Streifen, der letzte Rest eines mißverstandenen Klavus, zu bemerken sind.

[1] Siehe Taff. 133 f 179 195 213, 3.

[2] Für die mittelalterlichen Darstellungen der Maria Regina in den Kathedralen Frankreichs vgl. E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France* 308 ff.

Zu Füßen der heiligen Jungfrau kniet ein Papst, der als Stifter zu gelten hat. Er hielt ursprünglich, wie beispielsweise Paschal I.[1], mit beiden Händen den linken Fuß der Jungfrau umschlungen; heute hat er sie zum Gebet gefaltet, was einen großen Mißklang mit dem den Beschauer anblickenden Kopf bildet[2]. Seine pontifikalen Gewänder sind vollzählig. Die Mitra, die bloß einreifig war, wurde von dem Restaurator in ein Renaissance-Triregnum verwandelt; sie ist großenteils auf dem bloßen Holz gemalt. Bei dem Palliumstreifen nahm man sich nicht die Mühe, das Fehlende zu ergänzen. Die Verzierung dieses Ornatstückes mit den vielen Kreuzen mahnt daran, daß wir die Malerei ungefähr in das Ende des 13. Jahrhunderts zu datieren haben. In die gleiche Zeit führt uns der durch Stuck gehöhte Strahlennimbus der Jungfrau, der in ähnlichen Nimben auf Cavallinis Weltgericht seine Gegenstücke hat. Die Widmungsinschrift, die auf dem Rahmen mit schwarzer Farbe auf rotem Grunde gemalt war, würde uns offenbar den Namen des Papstes und damit zugleich die genaue Zeit der Entstehung des Bildes verraten haben; leider ist sie sehr schlecht erhalten. An der Spitze stand, wie fast immer, das Kreuz. Der Anfang war demnach auf der linken und der jetzt erneuerten unteren Leiste geschrieben; sie setzte sich auf der oberen fort und endete auf der rechten. Ich las mit aller Sicherheit die Worte † D̄S QVOD . . ., ASTANT STVPENTES ANGELI und . . . STARE NATVM. Das läßt schließen, daß die Inschrift aus vier Versen bestand. Der Anfang † *Deus quod* erinnert an die Ziboriumsinschrift von S. Paul, welche aus der Angabe des Jahres der Ausführung des Ziboriums (1285), einem kleinen Gebet sowie den Namen des Stifters, nämlich des *Abtes Bartholomäus*[3], und der ausführenden Künstler *Arnolf* und *Petrus* (d. i. sehr wahrscheinlich Cavallini) zusammengesetzt war: † ANNO MILLENO · CENTVM BIS | ET OCTVAGENO · QVINTO · SVMME | DEVS · QVOD HIC ABBAS BARTHOLO| MEVS · FECIT OPVS FIERI · SIBI | TV DIGNARE MERERI · † HOC OPVS | FECIT ARNOLFVS — CVM SOCI|O PETRO. In dem Gebet der Widmungsinschrift des Bildes war außer Gott Vater auch die Mutter Gottes (*natum*) erwähnt; der kniende Papst flehte wohl um Erlangung der Seligkeit mit Christus: gu(?)*stare natum*, neben dem *die Engel voll Bewunderung stehen*. Letzterer Ausdruck ist besonders wichtig, weil er die Handgebärde der Engel, der wir so häufig begegnet sind, erklärt.

Unsere Malerei wurde für die Kapelle des Palazzo Altemps in Rom kopiert[4]. Sie ist die Nachbildung einer Gruppe, welche, wie wir gesehen haben, in der römischen Kunst seit dem 5. Jahrhundert beliebt war. Eine gleiche aus der Zeit unmittelbar nach 1122, mit

[1] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 293.

[2] Diesen Mißton merkt man besonders, wenn man das weiter unten wiedergegebene Widmungsbild von Cavallinis Mosaiken in S. Maria in Trastevere mit der Ikone vergleicht.

[3] Über diesen Abt siehe oben S. 626.

[4] Bombelli, *Raccolta delle immagini della Beatissima Vergine* II 9 f. Nach diesem Holzschnitt wurde das Relief von Roccelletta (Kalabrien) hergestellt, welches François Lenormant in der *Gazette archéologique* (1883, Taf. VIII, S. 205) als „der Epoche des Justinian angehörend" veröffentlicht hat. Vgl. meinen Aufsatz *L'immagine della Madonna detta della Clemenza in Santa Maria in Trastevere* in Venturis *L'Arte* 1906, 4 (Separat-Abdruck). Auch de Rossi, *Bullett. crist.* 1887, 149 zweifelte nicht an der Echtheit des Reliefs; nur kam es ihm „nicht so alt" vor.

zwei Päpsten zu den Füßen der Madonna, ist uns in der lateranensischen Nikolauskapelle begegnet[1]. Der Künstler kann also hinsichtlich der Komposition die Autorschaft für sich nicht beanspruchen. Dafür muß ihm aber zuerkannt werden, daß er es verstanden hat, der Gruppe einen monumentalen Charakter zu geben. Maria ist eine imponierende Gestalt; sie hat etwas von der Größe der thronenden Götter oder der auf die Lanze gestützten Kaiser an sich. Das Kind sodann ist ein wirkliches Kind mit einem jugendlichen Gesicht, wodurch es sich von so manchen andern Darstellungen vorteilhaft unterscheidet. Doch der am besten gelungene und am besten erhaltene Kopf ist der des rechten Engels (Taf. 275). Dieser zeigt die Schönheit des reinen Ovals der griechischen Kunst, das die Byzantiner spätestens bei dem Erwachen der Kunst nach dem Bilderstreit aus der Antike herübernahmen und im Mittelalter auch der römischen Kunst vermittelten. Alles ist an ihm bewundernswert: das runde Kinn, der kleine Mund, die feine Nase, die großen Augen und die schöngelockten, durch das Diadem zusammengehaltenen Haare. Letztere rufen uns in ihren festen Strichen die auf der bekannten griechischen Miniatur des Mönches Jakob angehäuften Engelköpfe aus dem 12. Jahrhundert ins Gedächtnis[2].

Einen Namen können wir unserem Maler nicht geben. Er war übrigens nur ein mittelmäßiger Künstler und wahrscheinlich ein Schüler Cavallinis, der zu Ende des 13. Jahrhunderts bereits auf der Höhe seines Ruhmes stand.

2. Bild der thronenden Himmelskönigin mit dem Jesuskind in S. Maria del Sorbo zu Campagnano.

Das Bild wird in der Kirche S. Maria del Sorbo[3] zu Campagnano in der Diözese Nepi verehrt (Taf. 263). Es ist auf grundierter Leinwand ausgeführt und auf einer schweren Platte von Eichenholz (97×46 cm) aufgeklebt. Der untere Teil bis zum Gewandsaum der Madonna fehlt; sonst ist es ziemlich gut, stellenweise vorzüglich erhalten. Der Künstler war vermutlich ein Dorfmaler, der Neigung für eine überreiche Ausschmückung hatte. Ihm genügte an dem mit Rücklehne, Kissen und wohl auch Fußbrett versehenen Gemmenthron die Fülle der Perlen und Steine nicht; er warf darauf noch ein weißes, rot gemustertes Tuch, das hinten über die Rücklehne herunterhängt und vorn auch den Sitz bedeckt, allerdings in einer Weise, die den Zusammenhang der beiden Teile nicht erraten läßt. Ebenso rätselhaft ist das über die Knie der Madonna gelegte Tuch, das dieselbe Farbe und Verzierung wie die zweite Tunika hat und vielleicht auch dazu gehören dürfte, obgleich es ganz abgesondert ist. Solche Verstöße störten den Künstler nicht; ihm war es vornehmlich um den malerischen Effekt zu tun, und diesen hat er bei dem weißen Throntuch zweifellos erreicht.

[1] Siehe oben S. 163 f.

[2] *Cod. vat. gr.* 1162 fol. 82; *Cod. Paris. gr.* 1208 fol. 109ᵛ, von Bordier, *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale* 147 ff, dem 11. Jahrhundert zugeschrieben.

[3] Sorbo = Elsbeerbaum (eine Mispelart).

Die Rücklehne des Thrones bietet einen Fingerzeig dafür, daß die Vorlage zu unserem Bilde aus alter Zeit stammte; denn der lehnenlose Thron kam in Rom erst spät zur ausschließlichen Verwendung. Das erste Beispiel liefert das Sondergericht am Grabe des hl. Cyrill aus dem Jahre 869 in der Unterkirche von S. Clemente (Taf. 214). Auf einem andern Fresko derselben Kirche, das ungefähr der gleichen Zeit angehört (Taf. 217), kehrt man noch einmal zu der alten Form zurück, um sie dann endgültig aufzugeben. Wir sehen es für das 10., 11. und 12. Jahrhundert an den Tafeln 227,2 232ff 238,1 240 242 244f 264 268 269,1 270,2 und 299,1; erst im 13. Jahrhundert treffen wir wieder einigemal den Thron mit der Rücklehne an (Taff. 279ff 300), der mit einigen älteren Ausnahmen bis zum Pontifikat Leos IV. (847—855) in Gebrauch war[1].

Der aufgemalte Rahmen ist zum Teil noch erhalten. Er besteht aus einer Reihung von halben und ganzen Kreuzen, gleicht also dem mehrerer anderer Werke, die sämtlich aus dem 13. Jahrhundert stammen[2]. In diese Zeit ist auch unser Bild zu datieren. Betrachten wir die hölzernen, ungeschickten Hände der Madonna, die schematische Belichtung der Fleischpartien mit der kreisrunden Umgrenzung des Wangenrots sowie die ganze Technik, so möchten wir es der ersten Hälfte zuschreiben; dort findet es neben den Werken Honorius' III. und den Malereien der Silvesterkapelle an Quattro Coronati seinen Platz.

3. Bild „Maria Schnee" in S. Maria Maggiore.

Die Ikone von S. Maria Maggiore (Taff. 271f) wird nach dem in der *Legende* von der Entstehung der Basilika erzählten Schneewunder „Maria Schnee" genannt. Sie gehört zu denen, welche man dem hl. Lukas zuschrieb — ein Zeichen, daß sie an die Stelle einer älteren getreten ist, die man in die „apostolische" Zeit datierte und deren Berühmtheit auf sie überging. Daß die Basilika seit ihrer Weihe an die Theotokos oder nicht viel später ein Tafelbild von der Titularin besaß, versteht sich von selbst. Ebenso braucht nicht bewiesen zu werden, daß dieses „kopiert" wurde, als es unbrauchbar geworden war. Unsere Malerei besitzt denn auch zwei Merkmale, welche von dem ursprünglichen Titulusbild stammen dürften: das befranste Handtüchlein (mappula fimbriata) in der Linken der Madonna, von dem uns das älteste Beispiel die Triumphbogenmosaiken Sixtus' III. (Taf. 66ff) geboten haben[3], und die ungewöhnlich große Natürlichkeit, mit der die Mutter das Kind trägt. Letzteres Motiv ist in der römischen Kunst höchst selten; wir sind darauf nur einmal gestoßen, auf einem Freskenrest Johannes' VII. in S. Maria Antiqua (Taf. 164,2)[4].

[1] Vgl. Taff. 42ff 61ff 69 70ff 77 81 101 113,3 115 133f 136 179 192f 195 213. Auf einer Latmos-Malerei (bei Wiegand, *Milet* III, I: *Der Latmos*, Berlin 1913, Taf. I) sitzt der Herr in der Mandorla gleichfalls auf einem lehnenlosen Thron und stützt die Füße auf ein Segment der mit Perlen verzierten Himmelsscheibe, welche der Maler ebensowenig verstanden hat wie der des Triptychons von Trevignano. Beide bei der chronologischen Schätzung nicht beachteten Details machen die vorgeschlagene Datierung, „VII.—VIII. Jahrhundert", unmöglich und lassen nur an die Zeit nach 1000 denken.

[2] Taff. 119 261 279—281; Fig. 188, S. 559.

[3] Das Tüchlein, welches die *Heidenkirche* auf dem Mosaik von S. Sabina (Taf. 47,2) in der Linken hält, ist einige Jahre älter, hat aber keine Fransen.

[4] Vgl. auch Taf. 198.

Obgleich das Bild zu der August-Prozession[1] diente, hat es sich ziemlich gut erhalten und sogar noch seinen gemalten Rahmen bewahrt. Es ist auf grundierter und auf zwei ungleich großen Tafeln von Nußbaumholz (?) aufgeklebter Leinwand ausgeführt (1,18×0,80 m). Die breitere Tafel löste sich beim Trockenwerden vom Rahmen und bekam Sprünge, von denen der größte durch die Gestalt der Madonna geht und bis zum rechten Vorderarm reicht. Die roten, durch Gelb belichteten Gewänder des Kindes und die gleichfarbige Tunika Mariä dürften auf dem alten Bild durch Gold gehöht gewesen sein; die dunkle Palla war höchstwahrscheinlich von Purpur, wie etwa auf der Ikone von Aracoeli (Taf. 226) oder auf den Mosaiken von S. Cosma e Damiano (Taff. 102 105). Die Farbe der Gewänder deutet ebenfalls ein hohes Alter des ursprünglichen Bildes an. Heute sind bei der Gestalt der Madonna an mehreren Stellen, die schadhaft waren, unrichtige Farben aufgetragen; so namentlich auf der rechten Schulter[2], auf der ganzen Tunika an der Brust, neben der linken Wange und auf dem Kopfe beiderseits vom Kreuz. Das Kind ist dagegen unberührt geblieben; selbst die im Redegestus ausgestreckte, stark abgewetzte Hand ließ der Restaurator so, wie er sie vorgefunden hat. Dafür entschädigte er sich an den beiden Nimben, welche ursprünglich golden und von dem goldenen Hintergrund bloß durch eine eingeritzte Borte getrennt waren: sie wurden mit einem schmutzigen Gelbrot übermalt. Das gleiche Schicksal traf den Hintergrund bis zur Schulterhöhe der Gestalten.

Bei der ungenügenden Kenntnis, welche die Kunsthistoriker früher von unserer Ikone hatten, war die Datierung derselben sehr verschieden. Kondakoff, der als der Nestor der russischen Kunsthistoriker namentlich angeführt zu werden verdient, setzte sie in das 9. Jahrhundert[3]. Andere dachten an frühere, andere an spätere Zeiten. Meine Kopie hat alle Unsicherheit beseitigt. Das den Steinmetzarbeiten der Kosmaten entlehnte Mosaikmotiv, das aus schwarzen und goldenen[4] Rhomben und Halbrhomben besteht und die Hohlkehle des auf der Leinwand des Bildes gemalten Rahmens andeutet, würde genügen, um die Ikone dem 13. Jahrhundert zu sichern. Die Technik allein würde uns zu einer so bestimmten Datierung bei der Nachbildung eines älteren Werkes nicht ermutigen, zumal da sie in der Behandlung der Gewänder eine große Verschiedenheit zeigt. Auf jeden Fall widerspricht sie unserer Datierung ebensowenig wie die Form der beiden neben dem Kopf der Jungfrau geschriebenen Siglen $\overline{\text{MP}}$ — $\overline{\text{ΘΥ}}$. Die der Fleischpartien sodann ist ihr entschieden günstig. Hände, Füße und Köpfe zeigen eine fortgeschrittenere Kunst als beispielsweise die Werke Honorius' III. Die Gesichter sind zwar in der Farbe etwas unrein, weil der Maler zu viel Schwarz beigemischt hat. Das des Kindes ist dazu noch etwas schief geraten; es hat aber den schon bei dem römischen Bilde der Maria Regina hervorgehobenen

[1] Über diese Prozession handelt ausführlich Paulus de Angelis, *Basilicae S. Mariae Maioris de Urbe descriptio et delineatio* (Romae 1621) 249 f.

[2] Ich halte es für sehr wahrscheinlich, daß an dieser Stelle auch der Umriß zu Ungunsten des Bildes verändert worden ist.

[3] So datiert sie auch das Reisehandbuch von Gsell-Fels.

[4] Die Goldplättchen waren hier auf Blau aufgelegt, das jetzt überall zum Vorschein gekommen ist, wo das Gold fehlt.

Vorzug, ein kindliches Gesicht zu sein. Die richtige Zeichnung der übrigen Körperteile kommt unter den schematischen Gewandfalten leider wenig oder gar nicht zur Geltung.

Jesus hat den Blick himmelwärts gerichtet und die Rechte zur Sprechgebärde ausgestreckt. Spricht er? Segnet er? Und mit wem spricht er? Wen segnet er? Man sieht weder das Himmelssegment mit der Hand Gott Vaters noch einen Stifter noch sonst jemand. Diese Unbestimmtheit kennzeichnet die zum Glück seltenen mittelalterlichen Wiederherstellungen altchristlicher Werke, auf denen man irgend eine neue Idee eingeführt hat. Das Urbild zeichnete sich wohl wie immer durch Klarheit aus; auf ihm sah das Kind mit der Mutter den Beschauer an und beschränkte sich darauf, das heilige Buch zu halten. In dem schönen Oval des Gesichtes Mariä sehen wir den Einfluß der byzantinischen Kunst, den wir vollkommener bei dem Engel der Maria Regina angetroffen haben. Nach allen diesen Anzeichen werden wir dazu geführt, das Tafelbild von S. Maria Maggiore etwa in die Mitte des 13. Jahrhunderts zu datieren. Der Künstler war vermutlich ein Kosmate. Es ist ihm gelungen, in dem Antlitz Mariä den jungfräulichen Charakter zum Ausdruck zu bringen, ein Verdienst, das wir vermutlich als sein eigenes zu betrachten haben. Die drei ausgestreckten und zwei eingebogenen Finger der rechten Hand sind ein Motiv, das die Ikone mit Madernas berühmter Statue der hl. Cäcilia teilt. Wollte der Maler dadurch die gleiche Idee ausdrücken wie die, welche man Maderna zuschreibt, nämlich das Bekenntnis der drei göttlichen Personen und der zwei Naturen in Christus? Je mehr wir die Hand betrachten, desto entschiedener möchten wir die Frage bejahen; aber einen sichern Beweis können wir dafür nicht erbringen. Die etwas übertriebene Länge der Finger ist beabsichtigt, da solche Finger als schön galten. An dem mittleren zeigt sich ein etwas verletzter Ring. In einem sonderbaren Gegensatz zu der sonst sorgfältigen Ausführung der Malerei stehen die Sandalen des Kindes, besonders die linke, die der Künstler zu steil angelegt hatte und deren verfehlten Kontur er stehen ließ, als er den Fuß verbesserte, d. h. ihm eine richtigere Form gab. Diesen Irrtum hielt ein späterer Maler für beabsichtigt und übertrieb ihn so, daß er die Sandale ganz von dem Fuß löste und dies mit einem mystischen Motiv begründete.

Das Bild befand sich ursprünglich in einem Tabernakel, welcher in dem Hauptschiff linkerseits über dem „Altare Deiparae Virginis“ als Gegenstück zu dem über dem „Altare Reliquiarum“ erbauten Tabernakel aufgestellt war[1]. Die Inschrift des letzteren hat uns Paulus de Angelis überliefert. Daraus erfahren wir, daß die Eheleute Capocci Altar und Tabernakel *zu ihrem Seelenheil im Jahre des Herrn 1256 errichtet haben*[2]. Über das Gegenstück fand der gleiche Autor im Archiv der Basilika eine handschriftliche Nachricht, derzufolge „Senat und Volk von Rom der heiligen Jungfrau den marmornen Tabernakel oder Ziborium errichtet haben, in welchem das uralte von dem hl. Lukas gemalte Bild der glorreichen Jungfrau aufbewahrt wird“[3]. Wann dies geschehen ist, hat uns de Angelis

[1] Vgl. den Plan bei Paulus de Angelis a. a. O. 56. [2] A. a. O. [3] Ebd. 244.

nicht mitgeteilt. Enthält der Ausdruck „vetustissima imago" keine Übertreibung, so kann nur das ursprüngliche Bild gemeint sein, oder der Tabernakel ist eine geraume Zeit nach 1250 entstanden.

Die Ikone wurde in einem Kasten mit zwei Klapptüren aufbewahrt, welche Kardinal d'Estouteville, Erzpriester der Basilika, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit kunstvollen Silberplatten überziehen ließ. Auf der zur Rechten waren zu oberst singende Engel und darunter der hl. Lukas dargestellt, wie er das Staffeleibild der heiligen Jungfrau malte; auf der andern sah man den hl. Gregor d. Gr. das Bild in Prozession vor der Engelsburg tragen, und darunter kniete der Kardinal als Stifter; neben ihm war sein Wappen, das auch den andern Flügel zierte[1].

Aus der weiteren Geschichte des Bildes erwähnen wir noch, daß es nur einmal kopiert werden durfte. Pius V. war es, der auf die Verwendung des Kardinals Karl Borromäus hin dem damaligen Jesuitengeneral Franz Borgias im Jahre 1570 gestattete, eine Kopie davon für einen Missionär der Gesellschaft Jesu zu machen. Man fertigte bei dieser Gelegenheit gleich mehrere an, und eine davon, die bekannteste, wurde in das Jesuitenkolleg nach Ingolstadt geschenkt[2]. Es bedarf keines besondern Hinweises, daß diese Nachbildungen bloß eine sehr oberflächliche Ähnlichkeit mit dem Urbild haben.

Das letzte wichtige Ereignis in der Geschichte der Ikone war ihre feierliche Übertragung[3] in die Cappella Borghese am Ende des linken Seitenschiffs von S. Maria Maggiore. Paul V. nahm sie am 27. Januar 1613 vor. Er ließ das Bild vorher mit einer silbernen Platte bekleiden[4] und in einem Messingkasten von fünf Zentner Schwere bergen, mit dem es hoch oben über dem Altar der von ihm gebauten Familienkapelle untergebracht wurde, wo es noch heute aufbewahrt wird. Von dort mußte ich das Bild mit seinem schweren Kasten herausheben, als ich die Erlaubnis erhielt, es für mein Werk kopieren zu lassen. Im Archiv der Basilika, das im dritten Stockwerk gelegen ist, wurde es aus seinem Gewahrsam befreit und zu meiner Verfügung gestellt[5]. Bei der Reinigung desselben habe ich nur Schwamm und Wasser gebraucht. Daher sind die vielen Wachs- und Siegellackflecke zurückgeblieben. Letztere dienten zu einer barbarischen Befestigung von Schleierstoffen, die man zum frommen Andenken an die Gläubigen zu verschenken pflegte. Ich habe der Ikone in meinem Werk eine Doppeltafel gewidmet, weil sie unter den römischen zweifelsohne den ersten Rang behauptet. In dem Streit, welcher im 14. Jahrhundert zwischen den Kanonikern von S. Maria Maggiore und den Franziskanern von Aracoeli über die Wichtigkeit und das

[1] Paulus de Angelis a. a. O. 250 f.

[2] Vgl. Franz Hattler, *Das Gnadenbild der Mater Ter Admirabilis von Ingolstadt in Bayern*, Freiburg 1880, 15 ff.

[3] An dieser Übertragung haben dreißig Kardinäle teilgenommen. Vgl. darüber Paulus de Angelis a. a. O. 233 ff.

[4] Das Verzeichnis der Edelsteine, Perlen und sonstigen Kostbarkeiten, die das Bild vorher hatte, ebd. 250 f.

[5] Vier Permessi hatte ich mir dazu verschaffen müssen: von dem Heiligen Vater, dem Kardinal-Erzpriester der Basilika, dem Kapitel derselben und dem Fürsten Borghese als Besitzer der Kapelle. Ich erwähne hier diese Einzelheiten, um zu zeigen, wieviele Schwierigkeiten manchmal zu überwinden waren, bevor ich ein hochverehrtes Kultbild kopieren lassen konnte.

Alter ihrer beiderseitigen Tafelbilder ausgebrochen war[1], hätte man demnach eine geteilte Entscheidung fällen müssen: wichtiger war das erste, weil es zur offiziellen Marienkirche gehörte; an Alter stand es aber, wie wir sehen werden, dem von Aracoeli bedeutend nach.

4—6. Madonna mit Kind im Besitze von Silla Rosa zu Tivoli, in S. Maria del Popolo und in S. Cosma e Damiano.

Wir besprechen an letzter Stelle drei Ikonen, von denen die älteste vermutlich aus einer aufgegebenen oder zerstörten Kirche der römischen Campagna herrührt und jetzt Silla Rosa gehört, der sie von einem Bauern erworben hat (Taf. 298). Es ist ein Hüftenbild und wie die beiden andern auf grundierter und auf einer Holztafel aufgeklebter Leinwand gemalt[2]. Maria trägt das Kind mit der (völlig mißlungenen) linken Hand und stützt es dabei mit der rechten, zwischen deren Finger sie in sehr natürlicher Weise ein Stück von der Obertunika des Kindes genommen hat. Um nach alter Sitte die himmlische Leibwache anzubringen, zog der Künstler über der Gruppe einen Bogen und setzte in die dadurch entstandenen Zwickel je einen Engel mit zum Gestus der Anbetung erhobenen Händen. Die Gewänder Mariä sind, wie auf den beiden andern Ikonen, die gewöhnlichen. Bei der Palla begnügte sich der Künstler nicht mit der schon bei andern Gestalten hervorgehobenen Verzierung durch Einfassungsborten. Er fügte außer Sternen und einem aus vier Punkten bestehenden Ornament einige Fransen hinzu, wie sie uns zuerst auf einem Fresko aus dem Jahre 705 (Taf. 163) begegnet sind, die seit dem 13. Jahrhundert stereotyp werden und häufig sehr malerisch wirken. Für den den Kopf verdeckenden Teil der Palla entlehnte er der Ikone von Aracoeli das Diadem, das bei ihm aber ganz schief sitzt. Er schmückte es auch nicht mit gemalten Steinen, sondern mit solchen aus Glasfluß, welche gegenwärtig fehlen; dagegen sind die drei im Kreuz des Nimbus des Kindes und der als Brosche der Palla dienende an ihrem Platz verblieben.

Das Jesuskind sitzt mit fast wagrecht ausgestreckten Beinen; es hält in der linken Hand eine lange, schmale Rolle und macht, ein wenig nach vorn gebeugt, mit der rechten den Sprechgestus. Seine beiden Tuniken sind um die Hüften mit einem sonderbar geformten Gürtel gebunden, der einem gerollten Schal nicht unähnlich und mit einer schmäleren Schärpe umwunden ist[3]. Die obere Tunika hat breite Ärmel und ist am Halse rautenförmig ausgeschnitten. Darunter wie auch vorn an den Armen kommt die florartige Untertunika zum Vorschein.

Mutter und Sohn schauen nach verschiedenen Richtungen vor sich hin, den eigenen Gedanken nachhängend. Wir vermissen deshalb an der Gruppe die Einheit, ein Nachteil,

[1] Über diesen Streit liegt im Archiv der Basilika eine lange handschriftliche Abhandlung von einem Kanoniker von S. Maria Maggiore vor, aus welcher ich vor mehreren Jahren Auszüge gemacht habe. Diese Auszüge sind jedoch in Rom zurückgeblieben.

[2] Die Tafel ist von Nußbaum (46 × 58 cm), ebenso die von S. Cosma e Damiano (Taf. 299, 1). Von der in S. Maria del Popolo (Taf. 299, 2) konnte ich die Holzart nicht in Erfahrung bringen.

[3] Vgl. auch Taff. 119 232 f.

den wir schon oben gerügt haben. In ihren Gesichtern liegt etwas Wehmütiges; sie sind dazu beide so schwächlich, daß man meinen möchte, sie hätten eine schwere Krankheit hinter sich. Dadurch wird bei dem Kinde der Ausdruck der Jugendlichkeit sehr beeinträchtigt. Die Art und Weise, wie an den Ärmeln und dem Diadem der Madonna sowie an der Halsöffnung der Untertunika und in dem Kreuznimbus des Kindes die Perlen verwendet sind, scheint von den Umrißlinien der Nimben auf dem Apsismosaik und dem musivischen Altarbild (Taf. 119) von S. Paul aus der Zeit Honorius' III. irgendwie beeinflußt zu sein. Da der Stil ungefähr auf die gleiche Zeit hinweist, so möchten wir das Bild etwa in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts datieren.

Unter den bekannten Staffeleibildern, die mit dem unsrigen verwandt sind, erwähnen wir besonders die Hälfte eines Diptychons der Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Florenz[1]. Auf diesem nimmt das Jesuskind die gleiche Haltung ein, aber in umgekehrter Richtung, und ist jene charakteristische Umrißlinie der Nimben von S. Paul als Zierborte in der Umsäumung der Gewänder gebraucht. Unter den Heiligen, welche daselbst neben und unter der Gruppe dargestellt sind, befinden sich die hll. Klara, Franz und Antonius und zwischen den beiden letzteren der Erzengel Michael als Drachentöter, wie auf der Ikonostase des Freskos in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi[2]. Das sind also lauter Erinnerungen, die uns mit dem Franziskanerorden verknüpfen. Es ist daher möglich, daß unsere Ikone aus einer Franziskanerkirche stammt, vielleicht auch von einem Franziskaner gemalt wurde. In diesem Falle müßten wir mit der Datierung der Ikone wohl unter die Mitte des 13. Jahrhunderts herabsteigen. Für die Verzierung in Glasperlen verweisen wir auf die Tafelbilder der Madonna in der Galerie der Uffizien, der Sammlung Galli-Duna zu Rom, der Galerie der Akademie zu Siena und des Museums von Arezzo[3]; auf dem zweiten und dritten sehen wir in den Zwickeln über der Gruppe ebenfalls Engel in anbetender Haltung.

Mit der besprochenen Ikone Rosas verglichen, bietet diejenige von S. Maria del Popolo (0,95×1,12 m; Taf. 299, 2) mehr als einen Unterschied. Sie ist zunächst mit einer viel größeren Sorgfalt gemalt. Nicht bloß die Gesichter und Hände, sondern auch die Kleidungsstücke und die Verzierungen derselben sind bis in die kleinsten Einzelheiten durchgeführt. Man beachte nur die zierlichen Fransen der Palla und den schönen Haarüberzug bei Maria, die Kreuzbalken im Nimbus, die zahllosen Falten und Fältchen im Pallium, die Schleife der Gürtelschnur, den nicht mehr verstandenen Klavus und den Knoten in der schon deutlich als Hemd charakterisierten Untertunika beim Kinde: nirgends hat der Künstler sich auf eine Andeutung beschränkt, sondern alles mit peinlicher Gewissenhaftigkeit zu Ende geführt. Daher hat er auch beide Hände der Madonna mit einem Ring versehen. Die Behandlung des Inkarnates bietet eine große Neuigkeit: es ist zum erstenmal, daß wir von einer Modellierung sprechen können. Die Farben sind so ineinander verarbeitet, daß die Umrißlinie

[1] Venturi, *Storia dell'arte* V, Fig. 29, S. 38. [2] Ebd. Fig. 229, S. 276. [3] Ebd. Figg. 33 f 38 f, S. 43 f 49 51.

fast überall verschwunden ist. Was für ein Unterschied daher zwischen dem Kopf der Madonna dieser Ikone und der von Aracoeli!

Auch hier schauen Mutter und Kind nach entgegengesetzten Richtungen; aber durch den Gestus der Rechten Mariä ist Einheit in die Gruppe gekommen: die Mutter hat sich zum Sohne gebeugt und ihn zum Segnen aufgefordert; dieser ist daran, der Aufforderung nachzukommen, indem er mit dem rechten Händchen den Redegestus macht und zur größeren Sicherheit sich mit dem linken auf die linke Hand der Mutter stützt. Der Blick des Kindes sagt uns, daß es jemanden segnet, der außerhalb des Bildes sich befindet. Dieser jemand sind all die Gläubigen, die vor der Ikone gebetet haben und davor noch beten werden. Die Stirnfalte, die der Künstler nach alten, auf Mosaiken bis in den Anfang des 6. Jahrhunderts, auf Skulpturen[1] noch höher hinaufgehenden Vorlagen angebracht hat, verleiht beiden Gesichtern einen strengen, fast verdrießlichen Ausdruck, der selbstverständlich nicht beabsichtigt ist. Die Haltung beider Gestalten nähert sich übrigens in hohem Grade derjenigen der Ikone Cimabues in der Galerie der Akademie zu Florenz[2], ein Beweis dafür, daß sie unserm Künstler gelungen ist. Cimabue gab dem Kinde zu seinen Gunsten eine größere Wendung nach vorn; anderseits hat er ihm die aus den alten Darstellungen übernommene Schriftrolle in die Hand gedrückt, weshalb er auf das hier sehr natürliche Motiv des Sichfesthaltens verzichten mußte. Die größte Anerkennung verdient indes Cavallini mit seinem herrlichen Widmungsbild der Mosaiken von S. Maria in Trastevere, das wir um so lieber abdrucken, als es unsere Aussage über das Objekt des Segnens bestätigt (Fig. 528). Der Künstler zeigt zu oberst eine in den großen Nimbus gefaßte Ikone der *Mutter Gottes*, ΜΡ—ΘΥ, welche in höchst ungezwungener Weise mit beiden Händen das Jesuskind hält. Dieses hat sich mit einer ebenso gut gelungenen leichten Wendung etwas nach vorn geneigt und segnet den Stifter *Bertoldo, des Petrus Sohn*, welcher mit gefalteten Händen da kniet und von dem Apostelfürsten empfohlen wird, während der Heidenapostel, durch Buch und Schwert ausgezeichnet, ihn aufmerksam betrachtet. Der Stifter vergaß nicht, uns das Gebet mitzuteilen, das er in jenem Augenblick an die *Mutter*



Fig. 528. Widmungsbild mit Stifter.

[1] Vgl. z. B. den Porträtkopf des Decius im kapitolinischen Museum in einer ausgezeichneten Wiedergabe bei Alois Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie* (Wien 1901) Fig. 9, S. 70.

[2] Venturi, *Storia dell'arte* V, Fig. 57, S. 69.

Gottes gerichtet hat: VIRGO DEVM COMPLEXA SINV·| SERVANDO PVDOREM| VIRGINEVM·MATRIS FVNDANS| PER SECVLA NOMEN| RESPICE COMPVNCTOS ANIMOS| MISERATA TVORVM, *Jungfrau, die du Gott in deinem Schoß umfangen ohne Verletzung des jungfräulichen Siegels und für ewige Zeiten den Namen der Mutter annahmst, siehe an die zerknirschten Gemüter der Deinigen und erbarme dich ihrer!* Dieses Gebet könnte man unter eine jede Ikone setzen, auf welcher das göttliche Kind den Segensgestus macht.

Die Vorzüge und die ans Kleinliche streifende Genauigkeit in der Ausführung sind Anzeichen einer fortgeschritteneren Technik; sie mahnen uns, in der Datierung der Ikone bis an die äußerste Grenze der uns gesteckten Zeit zu gehen, so daß selbst der Anfang des 14. Jahrhunderts nicht ausgeschlossen werden kann. Darin bestärkt uns der aufgemalte Rahmen mit seiner Verzierung nach Kosmatenart, die mit reich geschwungenen Arabesken verbunden ist.

Die Ikone von S. Cosma e Damiano (Taf. 299,1) stellt die mit dem Jesuskind thronende Gottesmutter dar. Im Verhältnis zu den beiden andern ist sie stellenweise sehr schlecht erhalten. Da sie an den Rändern ganz abgestoßen war, so mußte man sie bei einer Ausbesserung auf allen vier Seiten beschneiden. Infolgedessen fehlt an der Gestalt Mariä der ganze untere Teil sowie der untere Teil des Thrones, und von dem gemalten Rahmen hat sich nur links ein kleiner Rest erhalten. Das Gold sodann ist fast ganz zerstört, was das Bild besonders entstellt[1]. Die Gestalten selbst sind im wesentlichen unversehrt.

Obgleich Maria sitzt, hält sie das Kind auf dem rechten Arm, nicht auf dem Schoße, ein Detail, das die Ikone mit den meisten andern aus dem 13. Jahrhundert teilt. Die Madonna Rucellai und die eine des Cimabue ausgenommen[2], machen alle den Eindruck, als wenn man Hüftenbilder zu thronenden Ganzfiguren verlängert hätte. Wie auf der Ikone von S. Maria del Popolo hat das Kind das linke Händchen auf die linke Hand der Mutter gelegt und macht mit dem rechten die Gebärde des Sprechens; es schaut aber wie fragend in die Höhe. Ist sein Blick zum Himmel oder zur Mutter gerichtet? Wie die Antwort auch ausfallen mag, der Blick entspricht wenig der Gebärde des Sprechens, das hier Segnen bedeutet. Die Gesichter, namentlich das der Madonna mit dem zu kleinen Mund, der langen, stark gebogenen Nase und den nur wenig geöffneten Augen haben etwas Fremdartiges für Rom. Es scheint, daß der Künstler eine außerrömische Vorlage benutzt hat. Das Kind kehrt denn auch in überraschender Ähnlichkeit auf einer Ikone der Galleria Saracini in Siena wieder, auf der man auch die Augen, die Nase, den Mund der Madonna und die schematische Behandlung des Inkarnats findet[3]. Nur sind die Hände dort weniger schematisch und hölzern. Dieses abgerechnet, darf man für unsere Ikone

[1] Das Ministerium des Kultus ließ die schadhaften Stellen der Ikone kürzlich (1915) unter Hermanins sachverständiger Aufsicht ausbessern. Dasselbe geschah bereits bei den auf den Tafeln 119 226 263 und 299,1 wiedergegebenen Kultbildern.

[2] Venturi a. a. O. Figg. 54—56, S. 64 ff.

[3] Ebd. Fig. 30, S. 40.

eine ähnliche Vorlage wie für die genannte annehmen. Ob eine sienesische? Beachtenswert ist ferner, daß der Thron nicht mehr die übliche Gemmenverzierung hat und das Kind keine Sandalen trägt. Hölzerne Throne, die durch Schnitzwerk sich auszeichnen, finden sich auf Tafelbildern aus Pisa, Siena, Arezzo und besonders Florenz[1], so daß man vermuten darf, daß sie dort zuerst aufgekommen sind. Die Sandalen ferner wurden auf Tafelgemälden vor dem 13. Jahrhundert im Gegensatz zu später selten ausgelassen. Wir vermissen sie z. B. auf dem Bilde von S. Maria del Popolo, das frühestens aus dem Ende des 13. Jahrhunderts stammt, und dem Altarmosaik von S. Paul aus dem Pontifikat Honorius' III. Hierzu kommt das auf Taff. 232—233 wiedergegebene Fresko von S. Francesca Romana, welches die Kopie eines Tafelgemäldes ist und von demselben Maler wie die Fresken der Silvesterkapelle an Quattro Coronati (Taff. 268—269) herrührt, also ungefähr der Mitte des 13. Jahrhunderts angehört. Das Fehlen der Sandalen ist also bei Ikonen ein chronologisches Merkmal für späte Entstehung[2]. Und da die halben Kreuze in der Verzierung des Rahmens bereits maniriert sind, so möchten wir das Bild von S. Cosma e Damiano der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zuschreiben.

Der florartige Stoff der Untertunika des Kindes, der auf der Ikone Silla Rosas an der Halsöffnung und den Vorderarmen sichtbar ist, erscheint auf dem soeben zitierten Fresko unten an den Beinen. Hier wurde er nicht etwa nachträglich hinzugefügt, um die Nacktheit zu verdecken; denn auf sieben andern Ikonen, von denen vier sienesisch sind, reicht die Obertunika des Kindes ebenfalls nur bis zu den Knien[3]. Diese Monumente leiten demnach die Sitte ein, die Kleider des Jesuskindes immer mehr zu kürzen, bis die gänzliche Nacktheit eingeführt wird.

Auf keiner der von uns wiedergegebenen Ikonen haben Kind und Mutter sich mit dem Kopfe so genähert, daß sie einander berühren. In diesen Darstellungen lebt noch der alte Ernst, der in vollem Einklang mit dem Evangelium alle menschlichen Zärtlichkeiten ausschloß, um den Beschauer beständig daran zu erinnern, daß er in den Armen Mariä nicht ein gewöhnliches Menschenkind, sondern den Sohn Gottes zu erkennen habe. Indes zeigen sich doch im 13. Jahrhundert Anzeichen einer etwas veränderten Auffassung, indem man die menschliche Seite der Kindes- und der Mutterliebe hervorzukehren sucht. Auf zwei von den oben zitierten Ikonen hat Maria das Jesuskind so an sich gedrückt[4], daß ihre Wangen die seinigen berühren. Es versteht sich von selbst, daß der Nimbus des Kindes dabei zu Schaden kam: das eine Mal ist er verkümmert, das zweite Mal ganz weggelassen. Dieser Übelstand mag z. B. den Künstler des Tafelbildes von S. Cosma e Damiano namentlich bestimmt haben, die Köpfe der beiden Gestalten in der für die Anbringung der Nimben notwendigen Entfernung zu halten. Sonst hätte er sie, wie auf den beiden Ikonen, einander

[1] Ebd. Figg. 33 35 39 41 54—57, S. 43 46 51 56 64 ff.

[2] In der provinzialen Kunst hat man sich schon früher über Kleidervorschriften weggesetzt. Im *Hortus deliciarum* z. B. tragen weder der Heiland noch die Engel und Apostel Sandalen.

[3] Venturi a. a. O. Figg. 33—35 37—40, S. 43 f 46 48 f 51 53.

[4] A. a. O. Figg. 29 f, S. 38 40.

genähert. Eine derselben hat mit der unsrigen, wie gesagt, eine solche Ähnlichkeit, daß beide von dem gleichen Künstler gemalt sein könnten.

Während auf den älteren Darstellungen die menschliche Seite bei dem Jesuskinde für manchen zu wenig betont wurde, verfielen die Künstler in späterer Zeit in das Gegenteil: sie vergaßen, daß sie den Sohn Gottes abzubilden hatten. So sieht man auf einer Malerei des beginnenden 14. Jahrhunderts, auf dem reizvollen Diptychon Sterbini[1], den hl. Joseph dem Kinde einen Stieglitz zeigen, um es zu zerstreuen[2]. Oder sollte hier schon die Legende von den Blutstropfen, die von dem Kreuze auf den Vogel fielen, zu Grunde liegen? Auf dem zugehörigen Flügel des Diptychons ist allerdings die Kreuzigung, aber ohne den Stieglitz gemalt[3]. Eine andere Ikone aus dem 14. Jahrhundert könnte man mit dem Namen „Mutterglück" bezeichnen[4]: das Kind hat in jugendlichem Übermut das Köpfchen ganz zurückgeworfen und streichelt mit dem linken Händchen das Kinn der Mutter, die sich mit sichtlicher Freude zu ihm heruntergebeugt hat. Wenn wir schließlich an jene späteren Künstler denken, welche aus dem Apfel, der an die erste Eva erinnern sollte, ein Kinderspielzeug machten, so wird man gestehen müssen, daß die alten und mittelalterlichen Künstler in der folgerichtigen Betonung der Gottheit in Christus ihre Aufgabe mit größerem Ernst und mit mehr Würde zu erfüllen wußten.

§ 2. Bilder der *Großen Fürbitte.*

Der Titel „advocata", den schon Irenäus, der mittelbare Apostelschüler, der Mutter des Herrn gab[5], ist durch die Liturgie in das christliche Volksbewußtsein eingedrungen: Maria galt und gilt als die „Sachwalterin" des in Eva gefallenen Menschengeschlechtes. „Advocata nostra" rufen ihr seit Jahrhunderten täglich Tausende von Gläubigen zu. Und wie der Ruf im Mittelalter von der Liturgie in der Antiphon „Salve Regina" festgehalten wurde, so fand er auch in der Kunst, hier aber viel früher, einen Widerhall. Wir übergehen die Darstellungen, auf denen Maria als mittlere Figur der Komposition nach Orantenart beide Hände zum Beten ausgebreitet hat, also für ihre Schutzbefohlenen betet, wie in den Szenen der Himmelfahrt, auf dem Mosaik von S. Venanzio, auf der Apsismalerei von S. Maria in Pallara usf.[6]; wir berücksichtigen hier nur die Bilder, auf denen sie fürbittend zur Rechten[7] ihres göttlichen Sohnes steht, sei es daß dieser auf dem Throne sitzt oder

[1] Venturi a. a. O. Fig. 93, S. 117.

[2] Für die Darstellungen der quattrocentistischen Kunst, welche den Vogel in der Hand des Kindes zeigen, vgl. Sauer bei Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst* II, I 474.

[3] Venturi a. a. O. Fig. 94, S. 119. Das Diptychon Sterbini scheint eine unvollständige Kopie eines jener Triptychen zu sein, auf denen der Heiland in den drei charakteristischen Weisen abgebildet war; es fehlt nur der Flügel mit der Darstellung des thronenden Herrn.

[4] Ebd. Fig. 31, S. 41.

[5] *Contra haer.* 5, 19: Migne, *PG* 7, 1175.

[6] Siehe S. 161 528 738; Fig. 12, S. 56, und Taff. 210 224; Garrucci, *Storia* IV, Taf. 272.

[7] Auf byzantinischen Werken der Kleinkunst, z. B. auf dem Diptychon Harbaville zu Paris und dem großen Reliquiar von Limburg, kommt es vor, daß Maria zur Linken von ihrem Sohne steht. Hier mögen die Künstler, wie auch an andern Orten, vom Beschauer aus gerechnet haben; denn die Ehrenseite gebührt natürlich der Mutter Gottes. Beständigkeit herrscht in dieser Hinsicht nur auf den Gerichtsbildern, auf welchen die Glückseligen ausnahmslos zur Rechten Christi aufgestellt sind.

am Kreuze hängt oder bloß durch das Kreuz angedeutet ist. In solchen Fällen ist sie zum Heiland oder zum Kreuz gewendet und streckt ebendahin ihre beiden Hände zum Gestus der Bitte aus. So wurde sie, wie bemerkt, zum erstenmal auf dem Apsismosaik der lateranensischen Basilika, also auf dem ersten öffentlichen Kunstdenkmal der römischen Kirche, abgebildet: sie steht dort neben dem Triumphalkreuz und hat gegenüber Johannes den Täufer. Wir haben gesehen, daß von diesem Mosaik aus die zahllosen Darstellungen der *Großen Fürbitte*, der griechischen *Deesis*, ihren Anfang nahmen (S. 194). Das Mosaik hat uns auch gelehrt, daß der Täufer die Auszeichnung, als Fürsprecher angerufen zu werden, bloß dem Umstand verdankt, daß er auf demselben Maria, der eigentlichen Sachwalterin, gegenübergestellt ist. Eine Bestätigung unserer Annahme dürfen wir in der Tatsache erblicken, daß es keine Darstellung gibt, auf der er allein mit dem Gestus der Fürbitte abgebildet wäre, wogegen Maria mehrere Male ohne Johannes ihres Amtes waltet[1]. In dieser Eigenschaft erscheint sie ohne den Täufer auf dem Triumphbogenmosaik von S. Prassede sowie auf der Malerei der Apsis von S. Clemente (S. 521) und auf der von S. Giorgio in Velabro, zwei mittelalterlichen Wiederherstellungen von altchristlichen Kompositionen.

Was die Deesis in Rom besonders beliebt machen und ihrer Verbreitung förderlich sein mußte, war das lateranensische Triptychon, auf dem Maria mit dem Täufer dem thronenden Herrn die Bitten vortrug: für Bittprozessionen konnte man sich kein geeigneteres Tafelbild denken. Die Darstellung fand bald Eingang in die provinziale Kunst. Ungewöhnlich zahlreich, wenn auch späteren Datums, sind die Bilder dieser Art, die sich in der griechischen Kunst erhalten haben. Eines davon fügte der hl. Bernward in den vorderen Einbanddeckel des von ihm gestifteten Evangelienbuchs ein[2]. Es ist ein Elfenbeinrelief und weicht von dem gewöhnlicheren Typ der Fürbitte darin ab, daß es Christus auf einer Fußbank stehend, nicht auf dem Throne sitzend, zeigt. Auf der oberen und unteren Leiste des Rahmens grub der Bischof ein kurzes Gebet ein, in dem er sich der Dreifaltigkeit empfahl: SIS PIA QVESO—TVO BERNWARDO TRINA POTESTAS. Da von der Dreifaltigkeit jetzt nur noch der Erlöser zu sehen ist, so dürfen, ja müssen wir bei einem Künstler wie Bernward annehmen, daß über der Gestalt Christi in dem zerstörten und ausgeflickten Teil die beiden zur Trinität fehlenden Symbole, die aus dem Himmelssegment ragende Hand und die Taube, abgebildet waren. Die Bitte wird von Maria und dem Täufer unterstützt. Hätte der Heilige nicht eine fertige Gruppe der Deesis genommen, so würde er ihr, wie es von anderer Seite auf einem Fresko aus dem Jahre 649 in S. Maria Antiqua[3] und einem Mosaik aus dem 13. Jahrhundert in Grottaferrata[4] geschehen ist, seine eigene Gestalt hinzugefügt haben.

[1] Hierhin gehört auch das im Schlußkapitel zu erwähnende Mosaik der Hagia Sophia, auf dem Maria mit ausgebreiteten Armen betet, während Johannes den üblichen Gestus des Zeigens macht.

[2] Dr Adolf Bertram, *Hildesheims kostbarste Kunstschätze* Taf. 7, S. 9.

[3] Siehe oben S. 665.

[4] Schlumberger, *L'Epopée byzantine* I 581. Dieses Mosaik, das gewöhnlich viel zu früh datiert wird, scheint auf eine gute Kopie des lateranensischen Prozessionstriptychons zurückzugehen, wie man aus dem Händegestus Christi und der Rücklehne des Thrones schließen darf.

Wie wir wissen, wurden die beiden Fürbitter häufig und ohne jede Veränderung den Bildern des Weltgerichtes einverleibt[1]. Wir haben auch angegeben, in welcher Absicht dieses geschah, so daß wir den Vorwurf, den Molanus daraus gegen die alten Künstler erhoben hat[2], übergehen dürfen. Das Fürsprechamt war für die Mutter Gottes im Mittelalter so selbstverständlich, daß man ihr den Gestus auch auf einigen Darstellungen der Kreuzigung gab. Nur bittet sie da mit verhüllten Händen[3], wie es sonst gewöhnliche Sterbliche tun. Durch solche Kreuzigungsbilder wurden jene oben (S. 1107 f) behandelten Darstellungen der Großen Fürbitte beeinflußt, auf denen für den Täufer der Evangelist Johannes eingesetzt ist. Wir verweisen dafür auch auf das Altarbild der Wiesenkirche zu Soest[4], besonders aber auf die Weltgerichtsbilder an den französischen Kathedralen, mit Ausnahme von Reims, wo allein der Täufer als Gegenstück zur Jungfrau erscheint[5].

Mit der Zeit fühlte man das Bedürfnis, die beiden Hauptgestalten, Christus und die Mutter Gottes, welche mitunter allein die Deesis ausmachten, möglichst porträthaft zu schildern. Man wählte deshalb das Brustbildformat. Da bei einer zweifigurigen Darstellung der Fürbitte der Ehrenplatz dem Heiland zufiel, so mußte Maria ihre Hände nach der rechten Seite ausstrecken. Von einer solchen Gruppe stammt das Madonnenbild von S. Maria in Aracoeli, das wir in Taf. 226 wiedergeben.

1. Marienbild von S. Maria in Aracoeli.

Das Bild ziert heute den Hauptaltar der Basilika. Ursprünglich war es, wie Silla Rosa mit Recht annimmt[6], auf der Ikonostase in ähnlicher Weise befestigt, wie die oben S. 1093 zitierten Fresken Giottos es zeigen. Dazu dienten die beiden Ringe, die noch heute auf der Rückseite der Tafel vorhanden sind. Jene Malereien Giottos veranschaulichen ohne Zweifel einen uralten Brauch; schon der Abt Benedikt hatte ja Bilder aus Rom zum Schmuck der Chorschranken mitgebracht. Demnach kann es als sicher gelten, daß auf dem vor dem Hauptaltar quer von Wand zu Wand gezogenen Balken links ein Brustbild Christi und rechts unsere Madonna aufgestellt war. Diese Einrichtung hatte einen höchst praktischen Zweck; sie forderte in den beiden weithin sichtbaren Bildern den Besucher der Kirche beständig auf, an Maria, die Sachwalterin, Bitten für sein Seelenheil zu richten, wie wir sie beispielsweise in der schon oben erwähnten, etwas späteren Antiphon „Salve Regina" lesen: „Wohlan denn, unsere Fürsprecherin, wende deine barmherzigen Augen zu uns und zeige uns nach dieser Verbannung Jesum, die gebenedeite Frucht deines Leibes!" Solche Bitten waren natürlich lange in Umlauf, bevor sie in der Antiphon schriftlich aufgezeichnet wurden, wie

[1] Der Tiroler Künstler vermehrte auf dem Reliquienschrein von Serfaus (siehe oben S. 1090 Anm. 3) die Zahl der Fürbitter um die hll. Georg und Johannes den Evangelisten, ohne jedoch diesen beiden den entsprechenden Gestus zu geben. Es ist daher wahrscheinlich, daß er den Zweck der Fürbitter nicht mehr verstanden hat.

[2] *De historia ss. imaginum et picturarum* (1771) 71.

[3] Taff. 179 f, S. 687; Fig. 297, S. 650.

[4] Cl. Frh. Heereman v. Zuydwyk, *Die älteste Tafelmalerei Westfalens* Taf. IV.

[5] Vgl. E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France* 472 Anm. 2.

[6] Nach brieflicher Mitteilung.

auch die im „Dies irae" ausgesprochenen Hauptgedanken sich schon in Malereien des 3. Jahrhunderts verkörpert hatten[1]. Tatsächlich schaut Maria dem Besucher der Kirche ins Gesicht. Der Künstler hat sich sogar Mühe gegeben, in ihre Augen den Ausdruck der „Barmherzigkeit" zu legen, was ihm nicht übel gelungen ist. So gestaltet sich das Bild zu einem in künstlerische Form gefaßten Vorläufer des „Salve Regina". Obgleich die Bilder der *Maria Regina* schon seit langem existierten, hat der Maler diese Darstellungsform hier nicht angewendet, weil er den schon festgesetzten Typ der „advocata" beibehalten wollte. Dafür gab er der Madonna das Diadem, vielleicht um ihren Charakter als Königin doch etwas hervorzuheben.



Fig. 529
Schachtelboden mit den Bildern Christi, Mariä, zweier Engel und der Apostelfürsten.

Das zu unserer Madonna gehörige Bild des Heilandes existiert nicht mehr. Einen Ersatz dafür bietet die auf Taf. 260 wiedergegebene Ikone, die höchstwahrscheinlich von einer Deesis stammt. Daß diese Behauptung nicht grundlos ist, zeigt die etwas spätere griechische Malerei auf dem Boden einer hölzernen Reliquienschatulle, die ungefähr in das 12. Jahrhundert zu datieren ist (Fig. 529)[2]. Die überraschende Ähnlichkeit der beiden Brustbilder mit den römischen macht jede Beschreibung von unserer Seite überflüssig. Eine weitere Bestätigung bietet ein Torriti zugeschriebenes Deckenfresko der oberen Basilika des hl. Franz zu Assisi (Fig. 530): hier sind die gleichfalls in Brustbildformat gehaltenen Gestalten der vollständigen Deesis je in einen großen Nimbus gefaßt und um dasjenige des Titulars der Kirche vermehrt. In den mit einigen Abkürzungen[3] und Zusammenziehungen versehenen Umschriften werden die drei Heiligen um ihre Fürbitte angerufen, so daß auf diesem Bilde, wie manchmal in der Katakombenmalerei, die Bitte um das Gebet und die Erhörung der Bitte vereinigt sind. Bei der Mutter Gottes lesen wir: † S̄C̄A MARIA MATER DEI ORA PRO NOBIS; bei Johannes: † S̄C̄E IOHANNES BAPTISTA ORA PRO NOBIS, und bei Franz: † ORA PRO NOBIS S̄C̄E FRANCISCE. Der Heiland wird als *König der Glorie* angeredet: † IESVS CRISTVS REX GLORIE. Das Fresko zeigt aufs neue die Lebensfähigkeit einer zu Rom in altchristlicher Zeit geschaffenen Komposition; denn die bald

[1] Vgl. meine *Katakombenmalereien* Taf. 75, S. 403 ff. Auf diesem Gemälde findet man den zu Gericht sitzenden Herrn mit der Schriftrolle in der Hand (iudex ergo cum sedebit liber scriptus proferetur), vier Heilige als Advokaten, welche die Sache ihrer Klienten vertreten (quem patronum rogaturus) und vier Verstorbene zwischen Schafen (inter oves locum praesta et ab hoedis me sequestra).

[2] Die kreuzförmige Vertiefung des Bodens deutet darauf hin, daß die Schatulle eine Kreuzpartikel barg. Dafür spricht auch das Bild der Kreuzigung, das auf der Innenfläche des verschiebbaren Deckels gemalt ist; auf der Außenseite sieht man die Gestalt des hl. Johannes Chrysostomus. Beide Darstellungen des Deckels bei Hartmann Grisar, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum* 113 f.

[3] Wir lassen nur die bekannte Abkürzung des Beiwortes *sanctus* unaufgelöst.

nach 1122 in der lateranensischen Kapelle des hl. Nikolaus gemalte Deesis war ebenfalls in ihre Bestandteile aufgelöst. Alles dies läßt auf eine große Verbreitung der Szene schließen[1].

Die Madonna von Aracoeli ist auf einer Tafel aus Buchenholz (82 × 52 cm) gemalt, welche nicht mit Leinwand überzogen, sondern nur mit Gips übergossen ist. Der Rahmen bildet mit der Tafel ein Ganzes; er ist um zwei Millimeter höher und besteht aus einer schmäleren goldenen und einer breiten dunkelgrünen Borte, auf welche eine hellgrüne folgt, die aber größtenteils in der vertieften Fläche liegt. Das Bild hat einen goldenen Hintergrund. Der Nimbus der Mutter Gottes ist darin eingeritzt, nicht gemalt; er besteht aus einem Kreisband, welches abwechselnd mit Kügelchen und Punkten, also mit Perlen, geschmückt ist. Aneinander gereihte kleine Perlen heben auch oben die hellgrüne Borte von dem Goldgrund ab. Maria trägt eine purpurne Tunika mit engen Ärmeln und eine gleichfarbige Palla, welche so über den Kopf gezogen ist, daß sie den Haarüberzug fast ganz verdeckt und nur Gesicht und Hals frei läßt. Der reiche Schmuck der Gewandung ist, wie auch bei den späteren Nachbildungen, durchweg golden: die Tunika hat vorn an den Ärmeln zwei parallele Doppelborten, die Palla auf der Brust ein Kreuz und verstreut neun kreuzweise zusammengestellte Tupfen, ferner am Gewandsaume, am linken Arm und rings um die Kopföffnung eine Doppelborte als Einfassung, und endlich über der Stirn ein breites Diadem, in welchem mit schwarzer Farbe Edelsteine vorgezeichnet, aber sonderbarerweise nicht ausgeführt sind.

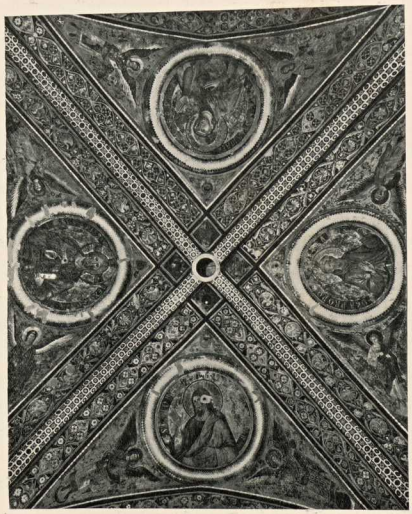


Fig. 530. Große Fürbitte. Deckenfresko in S. Francesco zu Assisi.

Für die Technik ist zu bemerken, daß der Maler sich bei der Gewandung seine Arbeit sehr vereinfacht hat: er überstrich alles mit Purpurfarbe, in die er, mit fast vollständigem Verzicht auf Lichteffekte, mit schwarzen Strichen die Falten hineinzeichnete. Auf die Fleischteile verwendete er dagegen eine größere Sorgfalt. Die Hände sind etwas besser gezeichnet und weisen neben beschatteten auch belichtete Stellen auf. An Gesicht und

[1] Die Künstler hatten eine solche Vorliebe für das Brustbild der fürbittenden Madonna, daß sie es auch in der oberen Basilika des hl. Franz zu Assisi unverändert in dem Bild der Hochzeit von Kana anbrachten.

Hals sieht man eine grüne und dunkelbraune Untermalung, auf welcher der eigentliche Fleischton mit einem warmen gelblichen Rot aufgetragen ist; darauf erst hat er mit verschwenderischer Hand, wie der Maler des Christusmedaillons in S. Clemente (Taf. 175,1), das weiße Licht gesetzt. Letzteres ist gegenwärtig nur noch auf der Nase und der Stirn in der ursprünglichen Ausdehnung zurückgeblieben; von den zinnoberroten Lippen, den Wangen, dem Kinn und zum Teil auch von dem Hals haben es die Küsse und Berührungen der Gläubigen fast ganz weggetilgt. Dadurch wurde das Gesicht nicht wenig entstellt. Es gereichte dem Kopfe auch nicht zum Vorteil, daß der Maler, um an der Gestalt die Neigung nach vorn mehr zum Ausdruck zu bringen, die Palla am Nacken etwas nach rechts verschob, die linke Schulter dort erhöhte und auch bei der rechten etwas zugab. Der mit Purpurfarbe überzogene Goldgrund hat sich stellenweise wieder freigemacht; ebenso ist unterhalb des linken Ohres der dunkle Kontur von der ersten Anlage der Palla durch Absplitterung der hellen Deckfarbe zum Vorschein gekommen.

In welche Zeit haben wir die Entstehung des Bildes zu setzen? Die Frage ist wegen Mangels an Tafelbildern aus älterer Zeit schwer mit voller Sicherheit zu beantworten. Wir müssen mit Hilfe der von den Fresken uns gebotenen Mittel die Zeit zu bestimmen suchen. Die kreuzförmigen Verzierungen der Palla sind uns zum erstenmal auf der Gestalt der unbekannten Heiligen einer Malerei Johannes' VII. (705—707) in S. Maria Antiqua begegnet (Taf. 164,3); wir sahen sie dort außerdem noch auf etwas jüngeren Fresken (Taf. 194), und in S. Clemente zeigten sie sich auf einem Bild aus dem Jahre 869 (Taf. 214). Für die Art der Faltengebung sodann ließen sich noch zahlreichere Beispiele namhaft machen. Wir begnügen uns indes mit dem Hinweis auf die Gestalt des hl. Prosper in S. Clemente, die zu den unter Leo IV. (847—855) ausgeführten Fresken gehört und die auch in dem Halsausschnitt der Tunika sowie der Gesichtsbildung etwas mit unserer Madonna gemein hat (Taf. 208,1). Ebenso wäre die Farbe der Gewänder ein Zeichen höheren Alters. Doch die Einfassung der Palla mahnt an eine Zeit fortgeschrittenerer Erstarrung, wie sie sich etwa an einem Fresko aus dem Jahre 1011 bietet (Taf. 229,1). Da schließlich die Perlen im Nimbus frühestens für das 10. Jahrhundert sprechen, so möchten wir die Ikone von S. Maria in Aracoeli ungefähr dieser Zeit zuweisen. Demnach ist sie unter den erhaltenen das älteste auf Holz gemalte Marienbild Roms. Sie dürfte die Kopie eines älteren Bildes sein; denn der Brauch, der sie geschaffen hat, geht in die ersten Jahrhunderte der Kirche zurück, und die Basilika von Aracoeli gehört bekanntlich zu den älteren Roms. Bei der Voraussetzung, daß wir eine Kopie vor uns haben, erklärt sich auch leichter, daß der Künstler die Edelsteine vergessen hat.

Die Madonna unserer Ikone war für das Volk „die römische Madonna" schlechthin. Als im Jahre 1347 der Tribun Cola di Rienzo nach der Besiegung der Anhänger des Hauses Colonna triumphierend in Rom einzog, begab er sich nach S. Maria in Aracoeli zu den Franziskanern, um der ihrer Hut anvertrauten Madonna seinen Dank abzustatten;

„ . . . und vor jenem ehrwürdigen Bilde hängte er seinen (ehernen) Kommandostab und seinen (silbernen) Olivenkranz im Hause der Minderen Brüder (als Weihegaben) auf", schreibt der zeitgenössische anonyme Biograph des Tribunen[1].

Eine noch spätere Erwähnung des Bildes lesen wir in einer Beschreibung der Kirchen Roms, die ein ungenannter Benediktiner im Jahre 1382 verfaßte. Danach befand es sich in einem „neuen, mit Skulpturen geschmückten Tabernakel von weißem Marmor am Eingang zum Chor"[2]. Es hatte also damals kurz vorher seinen Standort gewechselt. Dies geschah, als die Basilika von den Franziskanern, welche sie im Jahre 1250 erhielten, restauriert wurde. Der Anonymus nennt sie denn auch „quasi nova". Die Verehrung des Bildes war so gestiegen, daß man ihm einen eigenen Tabernakel errichtete. Dieser ist inzwischen zu Grunde gegangen, ohne Spuren zurückzulassen. Nur das Bild hat alle Stürme überdauert und ist, wie wir gesehen haben, noch heute ziemlich gut erhalten. Es war in einem solchen Ansehen, daß man es für andere Kirchen kopierte. Unter den Nachbildungen verdient trotz ihres geringeren Alters — sie entstand im 14. Jahrhundert — diejenige von S. Maria in Via Lata eine besondere Erwähnung, weil auf ihr alle kostbaren Votivgegenstände, welche die Ikone von Aracoeli in Natur besaß und die später geraubt wurden, in Malerei angegeben sind. Die älteste unter den Nachbildungen stammt aus dem 12. Jahrhundert und wird in S. Lorenzo in Damaso verehrt. Laut Inschrift waren in ihrem Rahmen Reliquien der Märtyrer *Markus* und *Marcellianus* geborgen. Jüngere Kopien besitzen z. B. die Kirchen S. Alessio auf dem Aventin, S. Maria in Campo Marzio, S. Domenico e Sisto, S. Susanna, S. Quirico e Giulitta und S. Maria Maggiore in Tivoli.

2. Marienbild von S. Maria Maggiore in Tivoli.

Um zu zeigen, welcher Art die Kopien des Madonnenbildes von Aracoeli waren, geben wir auf Taf. 273 diejenige der Kirche S. Maria Maggiore zu Tivoli wieder. Sie ist auf grundierter Leinwand gemalt, die auf einer aus drei Stücken zusammengesetzten Tafel von Eichenholz (1,03 × 0,65 m) aufgeklebt ist. Da die Kirche seit 1254 Franziskanern gehört, so war sie in der Lage, sich frühzeitig in den Besitz einer Kopie des in Rom so hoch verehrten Bildes zu setzen. Auf dieser sind die beiden Hauptgewänder, die Handgebärden, die Haltung des Kopfes und der Blick von der Vorlage beibehalten; alles übrige, besonders die Farbe und der Schmuck der Palla, die Form des Gesichtes und des Nimbus, ist verändert, wie man aus einem Vergleich beider Tafeln erkennen kann. Auf der dunkelblauen Palla sitzen drei Kreuze, und ein winziges viertes krönt das Diadem, in welchem die Edelsteine hinzugefügt sind, die auf der Vorlage fehlen. Ebenso sieht man auf der Kopie

[1] *La vita di Cola di Rienzo* Kap. 25. Wir wollen den zugehörigen Passus abdrucken: „ . . . poichè la vittoria fu pel popolo, l tribuno fece suonare sue trombe d'ariento, e con grande gloria e trionfo raccolse l campo, e posesi in capo la sua corona d'ariento di frondi di oliva, e tornò in Roma con tutto l popolo trionfante, e gionse a Santa Maria d'Aracielo, e là rassegnò la sua verga di acciaro e la corona di oliva a la Vergine Maria, dinanti a quella venerabile immagine appese la bacchetta e la corona in casa de li frati Minori".

[2] De Rossi, *Bullett. crist.* 1894, 88 f.

deutlicher den Haarüberzug; es fehlen auch beiderseits vom Kopfe nicht die üblichen Siglen $\overline{\text{MP}} - \overline{\text{ΘΥ}}$[1], *Mutter Gottes*, und der Nimbus besteht in einer feinen rotbraunen Kreislinie und einer dieser entlang eingeritzten Reihung von Punkten. Das Gesicht endlich ist ovaler als das auf der Vorlage.

Die Veränderungen nahm der Künstler absichtlich vor, da sie mehr dem Geschmack der vorgerückteren Zeit entsprachen, der das Bild angehört. Die Zutaten sodann beweisen, daß er die Bedeutung der Gestalt etwas erweitert hat, selbstverständlich ohne die ursprüngliche aufzuheben. Links oben in der Ecke sieht man in dem gestirnten Himmelssegment Christus mit dem klassischen Redegestus zu Maria sprechen, und gegenüber fliegt ein nur mit dem Oberkörper aus dem gemalten Rahmen herausragender Engel auf Maria zu, der die Hände in Verehrung nach ihr ausgestreckt hat. Der Engel ist Gabriel, wie der unter der Gestalt der Madonna geschriebene Gruß verrät: † AVE GRATIA PLENA $\overline{\text{DNS}}$ TECVM, *Gegrüßt seist du, voll der Gnade, der Herr ist mit dir!* Alle diese Veränderungen und Bereicherungen geschahen wohl auch mit Rücksicht auf den besondern Zweck des Bildes, das noch heute zu der Prozession vom 15. August dient, also nicht für die eigentliche Deesis bestimmt war.

Der Rahmen ist, wie gesagt, gemalt und besteht aus einer gelben Leiste, die nach Kosmatenart mit roten Scheiben und schwarzen, weißgetupften Plättchen verziert und von der eigentlichen Bildfläche durch eine rote und eine schwarze Borte getrennt ist, so daß der Eindruck von Hohlkehlen erzielt wird.

Die gotische Form der Buchstaben sagt uns, daß wir im vollen 13. Jahrhundert sind. Dazu stimmt die oben erwähnte geschichtliche Nachricht; und da der Franziskanerorden unter seinen Mitgliedern gleich von Anfang an Künstler hatte, unter denen zu Ende des 13. Jahrhunderts der uns wohlbekannte Torriti der hervorragendste war, so wird es wohl nicht zu gewagt sein, wenn wir die Madonna von Tivoli einem seiner Schüler zuschreiben. Für die Prozession vom 15. August eignete sie sich übrigens besser als eine Madonna mit dem Kind, weil ihr Bild ja dem des Erlösers (Taff. 244 f) entgegengetragen wurde.

[1] Von dieser letzteren Sigle ist der erste Buchstabe mit dem Abkürzungszeichen zerstört.

Viertes Kapitel.

Darstellungen des hl. Franz von Assisi.

Von den römischen Glaubenszeugen hat sich in Rom keine Darstellung in Tafelmalerei aus der Zeit vor dem 14. Jahrhundert erhalten, selbst nicht von denen, die wir so häufig auf Wandmalereien angetroffen haben, wie Sixtus II., Laurentius, Sebastianus und Cäcilia. Dagegen besitzen wir drei solche von dem großen Ordensstifter Franz von Assisi. Zwei befinden sich im Vatikan und sind bereits veröffentlicht[1]. Die dritte dient als Altarbild in der Hauskapelle von S. Francesco a Ripa, welche die Lokalüberlieferung als die einst von dem Heiligen bewohnte Zelle bezeichnet. Da das Bild in einem Glasschrein eingeschlossen ist und nur mittelbares Licht empfängt, so ist es nicht zu verwundern, daß es für die kunsthistorische Forschung bisher so gut wie nicht vorhanden war. Man hat es zwar photographiert und als kleines Textklischee veröffentlicht; aber die Abbildung fiel so mangelhaft aus, daß sie wieder zurückgezogen wurde[2]. Ich ließ das Bild mit Erlaubnis des P. Ercole, des verdienstvollen Rektors des Klosters, aus dem gläsernen Gehäuse herausnehmen, photographieren und kopieren. Gleich bei seiner Reinigung merkte ich, daß der goldne Hintergrund und Nimbus spätere Zutaten sind und einen guten Teil der aufgezogenen Kapuze verdecken, deren Umrisse deutlich auf der Photographie durchscheinen. Unter dem Golde zeigte sich an verschiedenen Stellen als ursprüngliche Farbe des Hintergrundes ein helles warmes Rot, das auf dem schmalen Bodenstück mit Braun gedunkelt ist. Es war daher leicht, dem Bilde seine ursprüngliche Form wiederzugeben (Taf. 261). Sein Zustand ist ausgezeichnet. Es hat noch den nur in Malerei angegebenen Rahmen, der nach der im 13. Jahrhundert herrschenden Sitte aus halben und ganzen Kreuzen besteht und am unteren Rand etwas abgestoßen ist, so daß man dort die Leinwand sehen kann. An der Figur des Heiligen fehlt nichts; sie ist völlig unversehrt. Die nachträglichen Zutaten sind deshalb um so mehr zu bedauern.

Ungeachtet des Nimbus wurde das Bild noch vor nicht langer Zeit in „die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts" datiert, wohl unter dem Eindruck der schon von Wadding bezeugten Tradition, die es „als Stiftung der Freundin des Heiligen, der Domina Iacobaea de Septemsoliis", betrachtet[3]. Uns hat sich zwar der Nimbus als spätere Zutat erwiesen; trotzdem können wir der vorgeschlagenen Datierung nicht beipflichten. Das Bild stammt erst aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts; denn der Künstler, der es malte, ist Margaritone

[1] G. Schnürer, *Franz von Assisi* (1905) Fig. 39, S. 70, und Fig. 71, S. 125.

[2] G. Schnürer, *Franz von Assisi*, „sechstes bis achtes Tausend" (1907), führt das Gemälde auf S. 125 nur kurz und ohne die Abbildung an, welche den früheren Auflagen seiner schönen Monographie beigegeben war.

[3] Henry Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien* 73.

von Arezzo. Hierüber kann kein Zweifel bestehen, wenn man es mit dem Exemplar der Bildergalerie von Arezzo[1] und dem einen der vatikanischen[2] vergleicht, welche mit der Namensunterschrift des Künstlers versehen sind. Die Technik ist bei allen dreien die nämliche. Man sieht es besonders an der schematischen Angabe der Stirnfalte, welche wie ein großes umgedrehtes Abkürzungszeichen aussieht, sowie an der Behandlung des Gewandes, das vorn an der Öffnung der aufgezogenen Kapuze, an den Ärmelanfängen und am unteren Rande wie mit einer weißen Schnur umsäumt ist. Auf allen drei Bildern hat der Heilige geschwollene, plumpe Füße und unverhältnismäßig kleine, verkrüppelte Hände; auf allen nimmt er die gleiche Stellung ein. Wir dürfen somit unsere Tafelmalerei mit aller Gewißheit Margaritone zuschreiben. Damit ist auch ein sicherer Anhaltspunkt für ihre Datierung gegeben: da der Künstler im Jahre 1316 in einem Alter von 77 Jahren starb, so wird er sie wohl erst nach 1260 gemalt haben.

Gegenüber den zwei zum Vergleich herangezogenen Bildern bietet das von S. Francesco a Ripa zwei kleine Verschiedenheiten: auf dem von Arezzo und dem vatikanischen hält Franz in der linken Hand ein geschlossenes Buch, während die rechte in Brusthöhe erhoben und mit der Innenfläche nach außen gekehrt ist. Auf dem unsrigen hat er, wie so oft die Märtyrer, in der rechten ein rotes Handkreuz und in der linken ein aufgeschlagenes Buch, in welchem die von ihm in das Leben umgesetzten Worte des Evangeliums geschrieben sind: QVI V̌LT| VENI|RE PO|ST ME| ABNE|GET — SEME|TISP̌M| ET TOL|LAT † (*crucem*) SVAM, *Wer mir nachfolgen will, verleugne sich selbst und nehme sein Kreuz auf sich.*

Henry Thode hat von diesem Bild des Heiligen eine hohe Meinung. Er schreibt: „Von allen älteren Bildnissen, die ich kenne, zeigt dieses vielleicht die größte Zartheit in den Gesichtszügen, namentlich in dem feinen, freundlichen Mund, und wirkt am gefälligsten, wozu auch der warme, bräunliche Ton des Inkarnates beitragen mag. . . . Jedenfalls verdient es, mit dem zu Subiaco in erster Reihe unter den glaubenswürdigen Porträts genannt zu werden."[3] Letzteres dürfte jetzt, da man den Künstler kennt, etwas einzuschränken sein. Vasari erzählt, daß Margaritone sehr viele Bilder malte, daß er aber in seinem Alter die Malerei verließ und sich der Holzskulptur zuwandte, „als er sah, daß die Zeiten sich änderten und neue Künstler zu Ehren gelangten"[4]. Wenn man an die Schöpfungen Cimabues, Cavallinis, Torritis und Giottos denkt und dann unser Tafelgemälde betrachtet, so kann man seinen Schritt nur zu begreiflich finden. Den Wert als Porträt wird aber das Bild immerhin behalten; denn es ist anzunehmen, daß die Söhne des hl. Franz im Besitze eines den damaligen Anforderungen genügenden Porträts ihres Ordensstifters waren und daß

[1] Venturi, *Storia* V, Fig. 95, S. 120.

[2] G. Schnürer a. a. O. Fig. 39, S. 70.

[3] *Franz von Assisi* 73 f.

[4] Giorgio Vasari, *Vite degli artisti* I 137. Margaritone starb, wie wir bereits gesagt haben, „im Jahre 1316 und wurde in dem alten Dom außerhalb von Arezzo in einem Travertinsarg bestattet". Die von Vasari mitgeteilte Grabinschrift hat folgenden Wortlaut: HIC IACET ILLE BONVS PICTVRA MARGARITONVS|CVI REQVIEM DOMINVS TRADAT VBIQVE PIVS, *Hier liegt jener Margaritone, der ein guter Maler war. Der allzeit gütige Gott möge ihm die (ewige) Ruhe gewähren.*

sie ein solches auch von Margaritone verlangten. Das Bild, das der Künstler lieferte, entspricht denn auch, trotz der oben gerügten Fehler, in mehreren Punkten der Beschreibung, welche der älteste Biograph, der Franziskaner Thomas von Celano, von dem Heiligen entworfen hat. Da unser Porträt allem Anscheine nach am besten erhalten ist, so gewährt es einen besondern Reiz, die von Margaritone vergegenwärtigte Gestalt in jener Beschreibung wiederzufinden. Nach Thomas von Celano war also Franz ein „redefertiger Mensch, von heiterem Antlitz, von gütigem Blick, frei von Feigheit wie von Anmaßung und mittelgroß von Gestalt, eher klein. Der Kopf war mittelgroß und rund, das Gesicht länglich und vorstehend, die Stirn niedrig und eben, die Augen mittelgroß, schwarz und einfältig; die Haare dunkel, die Augenbrauen geradlinig; die Nase fein, gleichmäßig und gerade, die Ohren aufgerichtet und klein, die Schläfen eben; die Sprache versöhnlich, feurig und scharf; die Stimme gewaltig, süß, hell und klangreich; die Zähne geschlossen, gleichmäßig und weiß; die Lippen mäßig und dünn; der Bart schwarz mit spärlichem Haar; der Hals zart, die Schultern gerade, die Arme kurz, die Hände zart, die Finger lang, die Nägel vorragend, die Schenkel schwach, die Füße klein, die Haut zart, wenig Fleisch; rauh das Gewand, der Schlaf sehr kurz, die Hand überaus freigebig; und weil er über alle Maßen demütig war, zeigte er allen Menschen gegenüber nur Sanftmut und paßte sich den Sitten aller zu ihrem Nutzen an. Der Heiligere unter Heiligen, unter Sündern gleichsam einer von ihnen."[1]

Bei diesen Worten, die der Jünger seinem Meister widmet, bekommt Margaritones unscheinbare Malerei Fleisch und Blut, und wir söhnen uns mit ihren Unvollkommenheiten aus: sie hilft uns, die große Gestalt des Heroen der Armut vor unserem geistigen Auge zum Leben zu erwecken.

[1] Thomas von Celano, *Legenda I* 10, 83, in *Acta SS.* Oct. II 706: „facundissimus homo, facie hilaris, vultu benignus, immunis ignaviae, insolentiae expers: statura mediocris, parvitati vicinior. Caput mediocre ac rotundum, facies utrinque oblonga et protensa, frons parva et plana; mediocres oculi, nigri et simplices; fusci capilli, supercilia recta; nasus subtilis, aequalis et rectus, aures erectae et parvae, et tempora plana: lingua placabilis, ignea et acuta; vox vehemens, dulcis, clara atque sonora; dentes coniuncti, aequales et albi; modica labia atque subtilia: barba nigra, pilis non plene respersa: subtile collum, humeri recti, brevia brachia, tenues manus, digiti longi, ungues producti, crura subtilia, parvuli pedes, tenuis cutis, caro paucissima: aspera vestis, somnus brevissimus, manus largissima: et quia erat humillimus, omnem mansuetudinem ostendebat ad omnes homines, omnium moribus utiliter se conformans. Sanctior inter sanctos, inter peccatores quasi unus ex illis". Vgl. Henry Thode, *Franz von Assisi* 70, dem zum Teil die Übersetzung entlehnt ist.

Metallbekleidung der Tafelbilder.

Bevor wir die Tafelbilder verlassen, müssen wir noch einige Worte über die Metallbekleidung derselben sagen.

In dem lateranensischen Erlöserbilde (Fig. 520, S. 1102) und dem Triptychon von Tivoli (Fig. 527, S. 1119) haben wir Tafelmalereien vor uns, welche so mit Silberblech verdeckt sind, daß man nur den Kopf der Gestalten sehen kann. Diese Sitte, an einem und demselben Monument die Arbeit des Goldschmiedes mit der des Malers zu vereinen, scheint erst spät aufgekommen zu sein. Voran ging die Anfertigung von figurierten Gold- und Silberplatten, die schon unter den von Konstantin an hervorragende Kirchen gemachten Geschenken Erwähnung finden[1]. Später sind es namentlich Päpste, die als Stifter von solchen kostbaren Reliefs bezeichnet werden. Gregor III. (731—741) z. B. schenkt „in die heilige Kapelle, die Praesepe genannt wird, ein goldenes Bild mit der Darstellung der Mutter Gottes mit dem Erlöser . . . in den Armen, das mit verschiedenen Edelsteinen geschmückt war und fünf Pfund wog“[2]. Als Goldrelief haben wir uns wohl auch die Platte zu denken, mit welcher der König Abgar gemäß der *Legende* das Bild des Herrn bedeckte und darauf eine Inschrift anbrachte[3]. Das gleiche gilt von dem Kaiser Tiberius, der das Bild der Veronika „mit Gold und kostbaren Steinen überziehen ließ“: „. . . iussitque imaginem ipsam auro concludi et lapidibus pretiosis“[4]. In beiden Fällen handelt es sich um Ikonen, die nur das Antlitz Christi enthielten, also klein waren und unter der Goldplatte vollständig verschwanden. Wir haben es demnach nicht mit einer Bekleidung, sondern einer Bergung von Tafelgemälden zu tun. Die Goldplatte bot vermutlich eine Kopie dessen, was sie verbarg, und hatte den Zweck, das Bild wertvoller zu machen und es zu schützen. Dazu entzog sie es den Blicken, was bei Ikonen, welche, wie die zwei genannten, eine übernatürliche Entstehung für sich beanspruchten, nur zum Vorteil ausschlagen konnte.

Bei Darstellungen von Ganzfiguren oder bei Brustbildern, welche gewöhnlich einen größeren Umfang hatten und deshalb auch eine kostspieligere Bekleidung benötigten, wurden die Köpfe der Figuren stets frei gelassen. Der Zweck derselben war der nämliche wie bei den beiden Kopfbildern. Die Bekleidung selbst kam aber, wenigstens in Rom, viel später in Anwendung. Während die *Legende* von dem Kaiser Tiberius und dem Veronikabild zwischen dem „Ende des 5.“ und „Anfang des 8. Jahrhunderts“ entstanden ist[5], läßt sich die Bilderbekleidung mit Sicherheit erst durch die lateranensische Achiropita bezeugen[6]. Man merkt es dieser an, daß die Sitte mit ihr den Anfang machte: die

[1] Siehe oben S. 185.

[2] *Liber pontificalis* ed. Duchesne I 418: „. . . imaginem auream Dei genetricis amplectentem Salvatorem dominum Deum nostrum in gemmis diversis, pens. lib. V.“ Die Kapelle, um die es sich handelt, war in S. Maria Maggiore.

[3] E. v. Dobschütz, *Christusbilder* 167.

[4] Ebd. 181. * *

[5] Ebd. 213 und 158. * *

[6] Bei dem oben S. 401 aus dem *Liber pontificalis* abgedruckten Text scheint mir der Wortlaut selbst eine Metallbekleidung auszuschließen; denn der Papst (Gregor III.) beschenkte das Madonnenbild mit einem „goldenen, mit Edelsteinen verzierten Diadem“ (Nimbus) sowie mit „einem goldenen . . . Halsband und Ohrringen . . . .“ Der Metallnimbus und die Ohrringe setzen mit Notwendigkeit ein schmuckloses Bild voraus, das nur ein Tafelgemälde sein kann.

Silberplatte enthält nicht die Kopie der Gestalt des thronenden Erlösers, sondern einen reichgegliederten Schmuck, den man mit einiger Phantasie als den Vorderteil einer ärmellosen Dalmatik deuten kann. Bei dieser Ikone sieht man auch, daß ihr die Silberverkleidung vor allem mit Rücksicht auf ihren traurigen Zustand gegeben wurde: man wollte das Wenige retten, was von der alten Malerei noch übrig war. Aus dem nämlichen Grunde bekleidete man das Triptychon von Tivoli und die von uns wiedergegebenen Tafelmalereien der Madonna, mit Ausnahme derjenigen Rosas und von Campagnano (Taff. 298 263). Einige, namentlich diejenigen von S. Cosma e Damiano und S. Maria in Trastevere, mögen längere Zeit ohne Bekleidung geblieben sein, wie ihr wenig guter Zustand es bekundet.

In späterer Zeit richtete man die Bekleidung so ein, daß außer den Köpfen auch die Hände sichtbar blieben. Es versteht sich von selbst, daß man bei gewöhnlicheren Bildern auch weniger kostspieliges Metall dazu verwendete. Wie bekannt, ist dieser Brauch noch heute bei den Russen und im christlichen Orient in Übung.

Fünftes Buch.

Schlußbetrachtungen.

Erstes Kapitel.

Zweck der religiösen Malereien nach römischer Auffassung.

Mit Recht wurde hervorgehoben[1], daß der Glaube an übernatürlich entstandene Bilder, den wir als ein durch und durch orientalisches Erzeugnis kennen lernten, besonders stark in Kappadozien und Syrien war, also da, wo auch die theologische Vertretung des Bildersturmes ihren Sitz hatte. In der Bilderfrage war der Orient von jeher das Land der Gegensätze. Kaum hören wir etwas von religiösen Gemälden, gleich zeigen sich ihre Gegner. Auf zwei solche machten wir schon oben aufmerksam. Als dritten nennen wir aus dem Ende des 4. Jahrhunderts Asterius, Bischof von Amasea in Pontus, welcher den Bildern im allgemeinen abhold war[2], diejenigen des Heilandes geradezu mißbilligte und deshalb abriet, ihn im Bilde darzustellen[3]: „Male Christum nicht. Es möge seine Erniedrigung in der Menschwerdung genügen, der er sich freiwillig um unsertwillen unterwarf. Trage dafür geistigerweise das unkörperliche Wort in deinem Herzen." Bei diesen bilderfeindlichen Strömungen sind zweifelsohne semitische Tendenzen, welche später im Mohammedanismus ihren krassesten Ausdruck fanden, im Spiele. Dieselben machten sich auch in einigen Provinzen des Okzidents fühlbar. Wir sahen das zunächst bei den Vätern des Konzils von Elvira[4]. Und der hl. Epiphanius hatte noch zweihundert Jahre später an Serenus, dem Bischof von Marseille, einen Partner[5]. Serenus trat angeblich gegen Mißbräuche in der Bilderverehrung auf; er ließ sich dabei so weit hinreißen, daß er Gemälde zerbrach. Auf die Nachricht davon schrieb der hl. Gregor d. Gr. ihm einen Brief, in welchem er ihn zu gleicher Zeit lobt und tadelt und die Gelegenheit benützt, um ihm seine eigenen Grundsätze über religiöse Bilder kurz und bündig darzulegen. „Es ist uns", sagt er dem Bischof, „mitgeteilt worden, daß du aus unbedachtem Eifer Tafelbilder von Heiligen zerbrochen und dich damit entschuldigt hast, daß man sie nicht anbeten dürfe. Daß du die Anbetung derselben verbietest, kann dir nur zum Lobe gereichen; daß du aber Gemälde zerbrochen hast, dafür verdienst du Tadel. Sage mir, Bruder, hat man je von einem Priester gehört, was du getan hast? Wenn nichts anderes, mußte dich nicht die Erwägung davon abhalten, daß du mit Verachtung der andern Brüder dich allein heilig und weise dünktest? Etwas anderes ist es, eine Malerei anzubeten, etwas anderes, durch ihre Darstellung den Gegenstand der Anbetung kennen zu lernen. Was nämlich dem Lesenden die Schrift, das ist dem Ungebildeten die Malerei; denn in dieser sehen die Unwissenden, was sie zu befolgen haben, lesen also auch des Lesens Unkundige.

[1] E. v. Dobschütz, *Christusbilder* 265.

[2] Über die Beschreibung der oben (S. 5) zitierten bildlichen Darstellungen des Martyriums der hl. Euphemia siehe unten das letzte Kapitel. Vgl. darüber auch Bardenhewer, *Patrologie* (3. Aufl.) 268.

[3] *Homil. I de divite et Lazaro*: Migne, *PG* 40, 168; ed. Combefis, *Bibliotheca Patrum concionatoria* III 288.

[4] Siehe oben S. 3 f.

[5] Es wird nicht überflüssig sein, darauf hinzuweisen, daß Marseille damals mit dem Orient in engster Fühlung stand.

Darum wirkt die Malerei namentlich bei dem Landvolk wie eine Lesung.... Du durftest also nicht zerbrechen, was in den Kirchen nicht zur Anbetung, sondern zur Belehrung aufgestellt war. Gerade weil es von alters her aus guten Gründen gestattet ist, an verehrungswürdigen Orten Darstellungen von Heiligen anzubringen, hättest du ohne Zweifel deinen Zweck erreicht, wenn in deinem Eifer etwas mehr Klugheit gewesen wäre."[1]

Zur besseren Würdigung dieser Stelle ist zu beachten, daß Gregor den allgemeinen Ausdruck „loca" gebraucht, weil er nicht bloß Kirchen, sondern auch Baptisterien, Mausoleen, kurz, alle Orte im Sinne hat, welche mit religiösen Malereien oder Mosaiken geschmückt waren. Er spricht sodann von Tafelgemälden und Wandmalereien, wie die Worte „pictura", „picturae", „sanctorum imagines" und „sanctorum historiae" andeuten. Von der angeblichen Anbetung der Bilder bei den Diözesanen des Serenus ist er nicht völlig überzeugt, und wenn dieser zur Rechtfertigung seines Vorgehens auf das Beispiel des hl. Epiphanius hätte hinweisen können, so war das Zerbrechen der Bilder für jene Zeit doch etwas ganz Ungewohntes. Für beide Arten von Malereien, mögen sie Einzelgestalten oder Szenen darstellen, beruft sich der Papst schließlich auf das christliche Altertum; denn vor seinem Auge stand die unübersehbare Reihe von Monumenten mit künstlerischen Darstellungen, die bis an die Wiege der römischen Kirche hinanreichte. Noch heute können wir ja in den Katakomben an drei Stellen Malereien aus dem 1. Jahrhundert sehen, und doch sind nur Trümmer des einstigen Denkmälerschatzes übrig.

Die Antwort, welche Gregor dem Bischof gab, spiegelt die Auffassung wieder, welche in Rom zu allen Zeiten über Bilder religiösen Inhaltes die herrschende war; sie wäre nicht anders ausgefallen, hätte sie z. B. der hl. Damasus oder sonst ein Papst gegeben. Die römische Kirche mit dem ihr eigenen eminent praktischen Sinn erkannte in den Bildern ein vorzügliches Mittel zur Verkündigung und Förderung des Glaubens. Daher hatte sie die Kunst vom Anfang ihres Bestehens an in ihre Dienste gezogen. Die Katakomben haben den tatsächlichen Beweis dafür geliefert. Die Künstler, welche gerufen wurden, um die Gräber der unterirdischen Nekropolen mit religiösen Bildern zu schmücken, haben sich nicht mit „einigen einfachen Symbolen und biblischen Szenen" zufrieden gegeben; das läßt sich höchstens von den wenigen Malereien aus der allerersten Zeit sagen. Seit dem Anfang des 2. Jahrhunderts sind die Darstellungen bereits aus dem vollen Glaubensleben geschöpft; größtenteils tief durchdacht, bringen sie ein mehr oder minder ausführliches *Credo* dessen, der sie malen ließ, zum Ausdruck. Damit ist aber ihr Zweck noch nicht genügend gekennzeichnet. Wie die Verstorbenen den Besucher des Grabes in den Inschriften öfters um sein Gebet bitten, so tragen sie ihm auch in den Malereien diese Bitte vor; ja sie tun noch etwas mehr: sie legen ihm sogleich die Formeln des Gebetes in den Mund; die Malereien werden somit selbst zum Gebet[2].

[1] L. 11, Ep. 13 *Ad Serenum Massiliensem episcopum:* Migne, *PL* 77, 1128f; ed. Ewald, *Gregorii I Reg.* 11, 10, in *Mon. Germ. hist. Epist.* I 270f. Vgl. L. 9, Ep. 105: col. 1027; Ewald a. a. O. 195.

[2] Vgl. meine *Katakombenmalereien* 151—161.

Die gleiche Auslegung erheischen natürlich auch die Darstellungen, mit denen man die Mausoleen ausgeschmückt hat. Anders verhält es sich damit, wie schon oben (S. 6 f) betont wurde, in den Baptisterien und Basiliken, wo der einzelne Gläubige zurücktrat und die Gemeinde als solche in Betracht kam. Hier war es vor allem, wo die von Gregor d. Gr. aufgestellten Grundsätze über die großen Aufgaben der religiösen Kunst zur Geltung gelangten. Diese gipfeln in den Worten, daß in den Malereien sowohl die Gebildeten als auch die Unwissenden „sehen, was sie zu befolgen haben".

Tatsächlich bemerken wir, daß es gerade der lehrhaft-erbauliche Zweck ist, welchen die erklärenden Beischriften meistens verfolgen. So belebt, um einige Beispiele anzuführen, der hl. Damasus in seinem Epigramm zu den Malereien der Silvesterkirche im Beschauer den Glauben an die Gottheit und Menschheit Christi, indem er ihm die Geburt, das Leiden, die Himmelfahrt und die Wiederkunft des Sohnes Gottes zum Gericht, also einige Sätze des *apostolischen Symbolums* in entsprechenden Bildern vorhält. Allbekannt waren ferner die Szenen der Übergabe der Schlüssel und des Gesetzes an den hl. Petrus. In der vatikanischen Basilika sah man wenigstens zwei Darstellungen derselben: auf der Stirnwand der Apsis und in der Vorhalle. Bei der Betrachtung dieser Bilder dachte jeder sofort an das Amt des Apostelfürsten und an die großen ihm von Christus verliehenen Privilegien, welche selbst *die Engelscharen erzittern ließen*[1] und die auf Petri Nachfolger, die Bischöfe von Rom, übergegangen waren. Die Deutungen von derartigen Bildwerken waren in Rom so selbstverständlich, daß man es in der ältesten Zeit für überflüssig erachtete, sie durch Inschriften dem Beschauer ins Gedächtnis zu rufen. Bei den etwas späteren Bildern in der Vorhalle der genannten Basilika tat es Simplicius (468—483), der Urheber dieser zweiten Reihe von Darstellungen[2]; und er tat es mit aller nur wünschenswerten Deutlichkeit[3].

Welche Stellung der hl. Ambrosius und Prudentius den Bildern gegenüber einnahmen, zeigt die Tatsache, daß sie, wie wir oben sahen, ganze Zyklen entwarfen und poetische Tituli zur Erklärung derselben verfaßten. Von dem hl. Augustin besitzen wir zwar keine Inschriften zu figürlichen Darstellungen, aber seine Hochschätzung der Bilder erhellt daraus, daß er dasjenige mit dem Martyrium des hl. Stephan „süßeste Malerei" nennt. Nach seiner Beschreibung glich es ungefähr dem unserer Fig. 471 (S. 976). Der Anblick desselben begeistert ihn zur direkten Anrede an den Märtyrer wie auch an den Völkerapostel, der darin noch als der „wutschnaubende" Saulus zugegen war und auf die Kleider der steinigenden Juden achtgab. Augustin schließt damit, daß er für sich, seine Zuhörer und die Kirche ihr Gebet erfleht: „orationibus suis commendent nos, ut quietam et tranquillam vitam impetrent Ecclesiae Domini sui"[4]. Das Zeugnis des großen Kirchenvaters fällt um so schwerer ins Gewicht,

[1] TERRVIT ANGELICAS ACIEs CONCESSA POTESTAS | TANTA PETRO RESERARE POLOS ET PAsCERE CAVLAM usf. Vgl. de Rossi, *Inscr. christ.* II, 156, n. 15.

[2] In der Vorhalle war auch die durch vier Hexameter erläuterte Szene wiederholt, in welcher Christus dem sinkenden Apostel die Hand reichte. Diese Szene lebt allein in der berühmten Navicella von Giotto weiter. Die Inschrift bei Mai, *Scriptorum vet. nova Collectio* V 105.

[3] Siehe oben S. 238.

[4] *Sermo* 316, 5: Migne, *PL* 38, 1434.

als er, wie bekannt, jede Überschwenglichkeit in der Verehrung der Bilder aufs schärfste verurteilt. Der hl. Paulin von Nola sodann, der nicht bloß Kirchen gebaut, sondern sie auch mit bildlichen Darstellungen ausgeschmückt hat, verlangt in seinen Inschriften, daß der Beschauer aus der Betrachtung der Bilder heilsame Lehren ziehen möge, um vollkommener zu werden. Namentlich verdient Bewunderung, wie er es verstanden hat, acht alttestamentliche Szenen, von dem Sündenfall angefangen, für seine Zwecke zu verwenden[1]. Und wenn er erst das Kreuz besingt, das er so oft darstellen ließ, dann erhebt sich sein Geist zu wahrhaft poetischem Schwung, um die Bedeutung des heiligen Zeichens ebenso eindringlich als liebevoll ans Herz zu legen. Zwei seiner Kreuz-Tituli enthalten die Aufforderung, daß jeder das Kreuz auf sich nehmen müsse, der den Kranz (der ewigen Seligkeit) erlangen wolle. „Tolle crucem, qui vis auferre coronam"[2], heißt es in dem einen. Bei solchen Worten meint man einen Abschnitt aus der *Nachfolge Christi* zu lesen. Wie vorteilhaft sticht da Paulin von seinem weiter oben erwähnten orientalischen Zeitgenossen Asterius ab, welcher in einer Predigt seine Zuhörer vor der Anbringung biblischer Darstellungen warnt und dabei gerade jene nennt, die in Rom durch langen Gebrauch geheiligt waren: Christus zwischen den Aposteln, die Hochzeit zu Kana, die Heilung des Gichtbrüchigen, des Blindgeborenen und der Blutflüssigen, die Sünderin zu den Füßen Jesu und die Auferweckung des Lazarus. Anstatt solche Darstellungen an den Kleidern oder an den Wänden der Kirchen und Wohnhäuser anzubringen, solle man Christus im Herzen tragen, den Kranken aufsuchen, der betrübten Witwe sich erbarmen, die eigenen Sünden beweinen usw.[3] „An alles dieses werden wir ja beständig durch die Bilder gemahnt, die du uns zu malen verbietest!" hätte ihm da einer der Zuhörer zurufen können. Ich glaube auch auf keinen Widerspruch zu stoßen, wenn ich die Tat jenes unbekannten Händlers, der in seiner Opferfreudigkeit der Stephanskirche von Uzalis den gemalten Vorhang schenkte, höher einschätze als die des hl. Epiphanius, der in seinem Eifer für die „Reinerhaltung des Wortes Gottes" einen bemalten Vorhang zerriß[4]. Die Gefahr des „Götzendienstes" wird sicher manchmal begründet gewesen sein, wie es auch die oft zitierten Worte des hl. Augustin: „Novi multos esse sepulcrorum et picturarum adoratores"[5], nahelegen. Verstöße gegen die richtige Verwendung der Bilder dürften besonders bei einer Landbevölkerung vorgekommen sein, die erst kurz zuvor den heidnischen Kult verlassen hatte, um in die christliche Kirche überzutreten. Die Gefahr war indes, allgemein gesprochen, geringer, als die Bilderstürmer meistens angenommen haben. Auch der Ungebildete lernte bald den wahren Zweck der Bilder kennen. Dafür hatte der Bischof, hatte der ihm unterstehende Klerus zu sorgen. Diese Vorsteher konnten es mit Leichtigkeit erreichen; sie brauchten nur den Zweck der Bilder auseinanderzusetzen und vor der Anbetung derselben zu warnen, kurz, „den Eifer

[1] Vgl. Steinmann, *Die Tituli* 16 f. [2] Siehe oben S. 45. [3] Asterius, *Homil. I de divite et Lazaro:* Migne, *PG* 40, 168; Combefis, *Biblioth. Patrum concionatoria* III 288. [4] Über diesen oft besprochenen Vorfall siehe oben S. 1094. [5] *De moribus ecclesiae catholicae* 1, 34, 75: Migne, *PL* 32, 1342.

mit etwas Klugheit zu verbinden"[1]. Gewaltakte wie Zerreißen von bemalten Kirchenvorhängen und Zerbrechen von Tafelgemälden waren in Rom so gut wie unerhört. Nur einmal lesen wir, daß Gemälde religiösen Inhaltes zerbrochen wurden: der Übeltäter war der Bibliothekar Anastasius († um 879), ein Mann, der so ziemlich alle Verbrechen begangen hat, deren ein Mensch fähig ist.

Mit dem lehrhaften Zweck der religiösen Bilder war zugleich auch der apologetische verbunden, zumal in der älteren Zeit, als die Kirche noch darauf angewiesen war, die von jüdischer und heidnischer Seite gegen ihre Lehren gerichteten Angriffe abzuwehren und die Angreifer womöglich für das Christentum zu gewinnen. In richtiger Wertschätzung der religiösen Kunst haben sich deshalb im Abendland, wie wir soeben sahen, schon im 4. Jahrhundert ein Papst und drei Kirchenschriftsteller von Ruf durch Entwerfung von Inschriften zu Bilderzyklen an ihrem Ausbau beteiligt. Dem gegenüber wird man es nicht als Zufall bezeichnen dürfen, daß die gleichzeitige kirchliche Literatur des Orients nichts Ähnliches aufzuweisen hat. Die Erscheinung ist meines Erachtens in der gleichgültigen Haltung begründet, welche die orientalischen Kirchenväter jener Zeit zur Kunst einnahmen.

Die römischen Christen, welche schon im 1. Jahrhundert religiöse Darstellungen an den Gräbern ins Leben riefen und die dann in den Katakomben einen unermeßlichen Bilderschatz anhäuften, haben sich schwerlich begnügt, nur an den Gräbern Malereien zu besitzen, die sie zum Gebete für ihre Verstorbenen aufforderten. Sie hatten ohne Zweifel auch zu Hause Tafelgemälde oder sonstige bewegliche Bilder religiösen Inhaltes, namentlich solche mit der Darstellung Christi, an den sie ihre Gebete richteten und welcher der Inbegriff ihrer Hoffnungen war. Eine solche Freude an Bildern ist natürlich ohne Achtung vor denselben nicht denkbar; und wenn diese vielleicht auch ganz zu Anfang nicht ausgesprochen vorhanden war, so mußte der ständige Gebrauch der Bilder bald dazu führen. Daher war es etwas ganz Natürliches, daß die Christen Roms ihre Bilder nicht bloß schätzten, sondern sie auch lieb hatten, sie verehrten. Oder waren sie verpflichtet, sich der Verehrung zu enthalten, weil auch die Heiden die Statuen ihrer Götter verehrten? Nur der einseitige Rigorist kann diese Frage bejahen. Jeder Unbefangene weiß, daß die christliche Bilderverehrung durch einen Abgrund von der heidnischen getrennt ist: sie gilt dem im Bilde Dargestellten, nicht dem materiellen Bilde selbst[2]. Anderseits war es nicht zu

[1] Vgl. die Verhaltungsmaßregeln, welche der hl. Gregor d. Gr. in dem oben S. 1159 f behandelten Brief dem Bischof Serenus von Marseille gibt.

[2] Seit dem 8. Jahrhundert pflegt man zu sagen, daß „die Ehre des Abbildes auf das Urbild zurückgeht". Diese dem hl. Basilius d. Gr. (*Ad Amphilochium Liber de Spiritu sancto* 18, 45: Migne, *PG* 32, 149) entlehnten Worte lassen sich zwar ausgezeichnet auf die Bilderverehrung anwenden, wurden aber von dem Kirchenvater in der Trinitätsfrage, also in ganz anderem Sinne, gebraucht. Darin vergleicht der Heilige das Verhältnis des Sohnes zum Vater mit dem des Bildes zu der dargestellten Person, um zu beweisen, daß ungeachtet der Dreiheit der Personen in Wahrheit nur Ein Gott sei, wie „man auch König sagt und Bild des Königs, und doch nicht zwei Könige sind". Daher „ist auch", schließt Basilius, „die bei uns übliche Doxologie eine und nicht viele, *διότι ἡ τῆς εἰκόνος τιμὴ ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει*". Der Bilderverehrung wird hier also mit keiner Silbe gedacht. Vgl. Funk, *Ein angebliches Wort Basilius d. Gr. über die Bilderverehrung*, in *Theolog. Quartalschrift* (Tübingen) 1888, 297 f.

vermeiden, daß die Christen in dem Ausdruck der Verehrung zu denselben Mitteln wie die Heiden griffen: das brachte die menschliche Natur mit sich. Aus diesem Grunde kann auch gegen die Art und Weise, wie die christliche Verehrung sich durch Anzünden von Lichtern, Verbrennen von Weihrauch und Bekränzen mit Blumen äußerte und noch immer äußert, nichts eingewendet werden: alle diese harmlosen Mittel sind nicht „heidnisch", sondern menschlich. Wie zielbewußt die Christen der ersten Jahrhunderte in der Bilderverehrung waren, wie richtig sie darüber dachten, zeigt die Tatsache, daß sie die freie Plastik für die Darstellung Gottes ablehnten; denn nur in dem statuarischen Werk, nicht in dem Gemälde, sahen die Heiden die Gottheit verkörpert. Also nur die Statue konnte als das von Gott verbotene Idol gelten.

Schließlich muß noch in Erinnerung gebracht werden, daß der Ausdruck „adorare" („adoratio") hier wie in andern Fällen unserem „verehren" entspricht und nicht mit „anbeten" übersetzt werden darf[1], also seinem Sinn nach für Gott und für die Heiligen (und selbst für irdische Personen — adoratio Papae —) gebraucht werden kann. Die lateinische Sprache ist in diesem Punkte nicht genau oder nicht ausreichend, während nach dem deutschen Sprachgebrauch die nur Gott gebührende Anbetung doch scharf von der Verehrung zu trennen ist, welche Geschöpfen zukommt. Wer auf diesen Unterschied nicht achtet, läuft Gefahr, die erforderliche Objektivität nicht wahren zu können.

[1] Siehe oben S. 119.

Zweites Kapitel.

Rückblick.

§ 1. Wert der mittelalterlichen Erneuerungen altchristlicher Kompositionen.

Wenn wir, am Ende unserer Untersuchungen über die Denkmäler der römischen Monumentalkunst angelangt, einen Rückblick auf das Dargelegte werfen, so tritt uns als eines der wichtigsten Ergebnisse die Wahrnehmung entgegen, daß die im Mittelalter angefertigten Erneuerungen schadhaft gewordener Bilder im wesentlichen eine getreue Wiedergabe der ursprünglichen Kompositionen sind, die Nachbildungen daher an Wert den Urbildern nahekommen. Meistens handelte es sich um musivische Darstellungen, von denen einige in die konstantinische oder in die an diese sich unmittelbar anschließende Periode hinaufgerückt werden konnten. Den Malereien brachte man, wie hervorgehoben wurde (S. 25), gewöhnlich weniger Rücksichten entgegen. Wir sind seit kurzem in der Lage, für diese Tatsache zum weiteren Beweise ein sehr bezeichnendes Beispiel, die Malerei der Apsis von S. Lorenzo in Lucina, beizufügen. Noch Ugonio hatte sie gesehen und beschrieben; seine Worte sind oben (S. 360) abgedruckt. An dieser Stelle bringen wir davon eine Kopie (Fig. 531), welche aus der im Windsor-Palast aufbewahrten Sammlung des Cassiano dal Pozzo stammt und daraus mit einer interessanten Auswahl anderer Kopien von C. R. Morey soeben veröffentlicht wurde[1]. Die Ähnlichkeit der Malerei mit dem Mosaik von S. Andrea (Fig. 33, S. 106) legt die Vermutung nahe, daß der Kopist (Eclissi) nicht eine mittelalterliche Erneuerung, sondern das unter Sixtus III. ausgeführte Originalfresko vor sich hatte, allerdings in späterer, vermutlich öfters wiederholter Übermalung, durch welche mehrere Veränderungen eingeführt wurden[2]. Die rechteckigen Zierstücke z. B., die wir am Saum



Fig. 531. Apsismalerei aus S. Lorenzo in Lucina. Kopie.

[1] C. R. Morey, *Lost Mosaics and Frescoes of Rome of the mediaeval period* (Princeton, N. Y., 1915) Taf. I.

[2] Die Hauptveränderungen bestehen darin, daß in den Nimbus Christi das Kreuz hineingezeichnet wurde und daß Sixtus sowie Lucina das abgekürzte Beiwort SCS, ersterer außerdem den runden Nimbus statt des viereckigen, erhalten haben. Spätere Zutaten sind bei der Stifterin die Krone und der Kirchturm, wie auch ihre Gewänder von Übermalung nicht frei geblieben sind; die ursprüngliche Form derselben ist aus den Mosaiken des Triumphbogens von S. Maria Maggiore zu entnehmen. Bei Sixtus sodann sieht man zwei Palliumstreifen: den aus der ersten und den Y-förmigen aus der zweiten Periode. Ist der aus der ersten ursprünglich, so liegt damit das älteste Beispiel desselben vor. Ferner verdient noch der Manipel des hl. Stephanus hervorgehoben zu werden. Der Hügel, auf welchem der Heiland steht, läßt schließlich vermuten, daß dort einst die üblichen Evangelienströme abgebildet waren. Selbstredend bietet die Kopie bloß die Malerei der Koncha; der Streifen darunter und die Stirnwand der Apsis waren aber ebenfalls mit Darstellungen bedeckt.

der Talartunika der beiden Diakone sehen, sind vor dem 13. Jahrhundert undenkbar. Mag das Apsisbild aber eine spätere Wiederherstellung oder das übermalte Original sein, in jedem Fall zeugt es ebenfalls von der Liebe des Mittelalters zu den aus altchristlicher Zeit ererbten Denkmälern der religiösen Kunst, im Gegensatz zum 16. Jahrhundert.

Die Kopien, welche im 17. Jahrhundert von den altchristlichen und mittelalterlichen Darstellungen der Monumentalkunst angefertigt wurden, sind im allgemeinen viel besser als die der Katakombenmalereien. Dessenungeachtet dürfen sie für die Detailforschung nur mit einer sehr großen Vorsicht verwendet werden. Sowohl Eclissi als auch seine Kollegen besaßen keine hinreichenden archäologischen Kenntnisse. Jener brachte es z. B. fertig, in der auf Taf. 236 abgebildeten Ordinationsszene die Pänula des links stehenden Presbyters in ein der Palla ähnliches Gewand zu verändern und dabei die Tonsur zu belassen[1]. Allen insgesamt fehlte es aber an einem auch nur entfernt richtigen Begriff von den Anforderungen, welche das Urbild an den Kopisten stellt. Diese Tatsache allein muß genügen, um den Wert der Kopien auf das rechte Maß herabzusetzen und ihren Gebrauch zu regeln. Wir wollen bloß auf einen Fall hierfür hinweisen. Nach Ciampini hatte die Büste des Heilandes auf dem zerstörten Mosaik des Triumphbogens in S. Sabina, also auf einem Monument aus der Zeit Cölestins I. (422—432), den Kreuznimbus[2]. Hier läge demnach das älteste datierte Beispiel dieses ikonographischen Merkmals in der christlichen Kunst vor. Es ließe sich sehr gut an die Spitze der mit dem Kreuznimbus ausgestatteten Bilder Christi stellen, da um die nämliche Zeit die ersten nimbierten Gestalten der Märtyrer auftraten, also der bereits seit einem Jahrhundert bestehende Nimbus Christi irgendwie unterschieden werden mußte. Trotzdem wäre es gewagt, sich auf Ciampinis Wiedergabe zu berufen, weil seine Kopien bekanntlich sehr nachlässig sind.

Unter den Kirchen, deren bildlicher Schmuck Veränderungen unterworfen wurde, nehmen S. Maria Maggiore und S. Maria in Trastevere eine besondere Stellung ein. Beide hatten als einfache religiöse Versammlungsorte ursprünglich keine Titulare und wurden später, die erste von Sixtus III., die zweite noch im Laufe des 6. Jahrhunderts, der Mutter Gottes geweiht. Bei jener ist es sehr wahrscheinlich, daß die an das lateranensische Apsismosaik erinnernden Gestalten sowie die dekorativen Bestandteile aus der liberianischen Apsis beibehalten wurden. Bei der transtiberinischen, von Julius[3] gebauten Basilika, deren Vorgängerin nachweislich schon im 3. Jahrhundert existierte, kann es nicht fraglich sein, daß man in ihr besonders den hl. Kalixtus verehrte, dessen Martyrium von der Tradition in die nächste Nähe verlegt wurde. Die damalige Apsiskomposition hat man sich hinsichtlich der Verteilung der Gestalten so zu denken, daß zur Rechten Christi

[1] Morey a. a. O. Fig. 9, S. 44. Vgl. über diese Malerei meine *Beiträge zur christl. Archäol.* in *Röm. Quartalschr.* 1908, 173 ff.

[2] Ciampini, *Vet. mon.* II Taf. XLVII.

[3] *Liber pontificalis* ed. Duchesne I 9 141 Anm. 5. Die wahrscheinlich unter dem Apsismosaik angebrachte Inschrift lautete (de Rossi, *Musaici* VII—VIII): HAEC DOMVS EST $\overline{\text{XPI}}$ SEMPER MANSVRA PVDORI | IVSTITIAE CVLTRIX PLEBI SERVAVIT HONOREM, *Dieses Haus Christi wird stets eine Stätte frommer Zucht sein; als Förderin der Gerechtigkeit hat es der Gemeinde die Ehre bewahrt.*

Kalixtus, Laurentius und der Stifter Julius mit dem Modell der Kirche, zur Linken Petrus, Kornelius und Kalepodius standen. Bei der Errichtung des Marientitels kam die Theotokos an die Stelle des hl. Kalixtus und Julius rückte unter die Heiligen, zwischen Kornelius und Kalepodius, ein, weil er dem neuen Stifter Platz machen mußte. Als Innozenz II. (1130—1143), ein geborener Transtiberiner, die Kirche neu aufbaute[1], unterdrückte er bloß die Gestalt des zweiten Stifters und ließ sich selbst als solchen darstellen (Fig. 532). Die übrigen Gegenstände, sowohl die rein dekorativen als auch die symbolischen, behielt er mit der gleichen Schonung bei wie derjenige seiner Vorgänger,



Fig. 532. Apsismosaik in S. Maria in Trastevere.

welcher den *titulus Iulii* in eine Marienkirche verwandelt hat. Wie gesagt, geschah es noch im Laufe des 6. Jahrhunderts, so daß die Apsismosaiken der Hauptsache nach noch in das christliche Altertum zu setzen sind, also hohen Wert haben.

Die Liebe zu den Denkmälern der altchristlichen Kunst war im Mittelalter ganz selbstverständlich; denn damals herrschte noch immer die alte Auffassung, derzufolge die künstlerischen Darstellungen heiligen Inhaltes eine Art Bilderschrift waren. Da hatte alles seine bestimmte Bedeutung, an der man nicht ungestraft rütteln durfte. Welche unheilvolle Folgen eine Veränderung nach sich ziehen konnte, sahen wir an dem Apsismosaik von S. Paul, wo Honorius' III. eine Seligkeitsdarstellung in das Weltgericht umändern wollte, in Wirklichkeit

[1] Wie das in der Vorhalle der Basilika aufbewahrte Epitaph des Papstes lehrt, wurde der Bau 1140 begonnen und 1148, also fünf Jahre nach dem Tode des Papstes, vollendet. Vgl. de Rossi, *Musaici* Fasz. VII—VIII fol. 1.

aber ein Zwitterding geschaffen hat[1]. Weniger störend, weil in einen untergeordneteren Teil eingefügt, waren die Personifikation der römischen Kirche und die Gestalt des Papstes Innozenz' III., welche auf dem Apsismosaik von S. Peter (Fig. 114, S. 362) in dem unteren Streifen den Thron mit dem Kreuz umgaben. Ja die Personifikation paßt so gut in die Komposition, daß man meinen möchte, Innozenz habe dort an eine analoge Gestalt, an die Personifikation der Judenkirche, angeknüpft und habe aus ihr die ECLESIA ROMANA gemacht, sich selbst aber an die Stelle der Heidenkirche gesetzt. Wir weisen den Personifikationen die Plätze mit einer solchen Sicherheit an, weil auf der Seite des Papstes sich sowohl *Bethlehem,* das Symbol der *Heidenkirche,* als auch Paulus, der Heidenapostel, befanden, denen auf der andern Seite Petrus und *Jerusalem,* das Symbol der *Judenkirche,* entsprachen. Das älteste Beispiel der zwei Personifikationen dürfte wohl in der Basilika des Lateran auf dem Triumphbogen oder auf der Stirnwand der Apsis dargestellt gewesen sein. Dort standen sie vielleicht zu beiden Seiten des Thrones mit den Königsinsignien oder des Gegenstückes, von dem weiter unten die Rede sein wird.

Wie gesagt, änderten die Zutaten Innozenz' III. in der Apsis von S. Peter nichts an der Bedeutung der Gesamtkomposition, was dagegen bei denjenigen Honorius' III. in S. Paul geschehen ist. Dieser Fall steht übrigens vereinzelt da. Man wagte sonst nicht, an den aus den ersten Jahrhunderten der Kirche stammenden Mosaiken und Malereien störende Veränderungen vorzunehmen, weil man wußte, daß man sich in Glaubensfragen auf dieselben ebensogut wie auf schriftliche Urkunden berufen durfte, wie es beispielsweise Hadrian I. gegenüber Karl d. Gr. und seine Legaten auf dem siebten ökumenischen Konzil zu Gunsten der Bilderverehrung taten. Wenn in der altchristlichen und mittelalterlichen Kunst überhaupt die formale Seite der religiösen Darstellungen weniger in Frage kam als der Inhalt, der die Hauptsache war, so galt letzteres ganz besonders von der Kunst Roms oder vielmehr der römischen Kirche, deren Vorsteher sich rühmten, Nachfolger des Apostelfürsten zu sein und die deshalb auch immer als die Hüter des apostolischen Glaubens auftraten. Daher begreift man den Unwillen Bonifaz' VIII. gegen die von Nikolaus IV. in das Apsismosaik der lateranensischen Basilika eingeführte Neuerung, wiewohl sie von einem Papst herrührte und doch nur nebensächlich war; daher erklärt sich auch der Befehl Innozenz' X., daß man sich bei der von ihm angeordneten Ausschmückung der genannten Basilika an die ursprünglichen Darstellungen halten solle[2]. Dieser Fürsorge allein ist es zu verdanken, daß es uns trotz der mehrmaligen Änderung des Bilderschmuckes möglich war, einen großen Teil der lateranensischen Mosaiken Konstantins wenigstens ihrem Inhalte nach anzugeben[3].

[1] Siehe S. 551 f. [2] Siehe S. 199 f 202 207.

[3] Es mögen hier auch die drei übrigen Fälle von vorgekommenen Änderungen zusammen erwähnt werden, über die wir gehandelt haben. Die von den Pönitentiaren des Lateran in die Malereien der Nikolauskapelle eingeführten Veränderungen mußten auf höheren Befehl wieder beseitigt werden (S. 169). Dasselbe geschah mit der in Gregor d. Gr. verwandelten Gestalt Felix' IV. auf dem Mosaik von S. Cosma e Damiano (S. 1073 Anm. 2); davon bringt uns die Schrift Moreys (S. 37) eine Kopie aus der Windsor-Sammlung. Die Veränderung des hl. Silvester in die Mutter Gottes (S. 330) beruhte auf einer irrigen Auslegung der Mosaikreste.

§ 2. Vorrang der altchristlichen Mosaik- und Wandmalerei Roms vor der orientalischen.

Da die Erneuerung der ursprünglichen Darstellungen sich im Mittelalter auch in andern Basiliken, wie z. B. in S. Peter, S. Clemente und teilweise auch in S. Maria Maggiore, mit derselben Pietät vollzog, so konnten wir mit Hilfe der Wiederherstellungen der Bildwerke einen annähernd genauen Einblick in die klassischen Schöpfungen der altchristlichen Monumentalkunst Roms gewinnen. Wir konnten da sehen, daß eine Anzahl der wichtigsten Kompositionen, z. B. die Deesis, die Sinnbilder der Evangelisten, der Thron mit den Königsinsignien Christi, das himmlische Jerusalem, das Lamm Gottes zwischen den Schafen, der das Kirchenmodell anbietende Stifter, die aus den vier Quellen trinkenden Hirsche, der Abstieg zur Hölle, die Himmelfahrt und die übrigen Darstellungen der ältesten Konkordanz gleich zu Anfang entstanden sind, während in den Provinzen noch gut ein halbes Jahrhundert später Zyklen von religiösen Bildern eine Seltenheit waren und Konstantinopel als neue Hauptstadt kaum existierte. Bei einer solchen Sachlage ist es klar, daß die Zyklen, mit denen die konstantinischen oder an die konstantinische Zeit hinanreichenden Bauten, wie die Erlöserkirche und das Baptisterium am Lateran, die vatikanische Grabkirche des hl. Petrus und das Mausoleum der Konstantina, geschmückt waren, als ureigene Schöpfungen der römischen Kirche zu betrachten sind. Da nun diese Bilderreihen sich aus Darstellungen zusammensetzten, welche später auch in den Provinzen ähnlich oder ganz gleich auftraten — man denke nur an die Evangelistensymbole, die Insignien des himmlischen Königs, die Deesis, die Höllen- und Himmelfahrt Christi und die biblischen Darstellungen überhaupt —, so folgt daraus mit Notwendigkeit, daß die Provinzen ihren Bilderschatz aus der Hauptstadt bekamen, und nicht umgekehrt; Rom besaß ja, wir können es nicht genug betonen, schon um die Mitte des 4. Jahrhunderts Zyklen, welche zur Ausschmückung von Basiliken, Baptisterien und Grabkirchen dienten; darunter befand sich eine nahezu vollständige Bilderfolge aus den beiden Testamenten, die von Liberius stammte. Rom hatte also schon damals alles, brauchte demnach nichts von auswärts, wogegen die Provinzen wenig hatten, also wenig oder gar nichts geben konnten.

Wir haben oben S. 70 ff von den Anleihen gesprochen, welche der Erzbischof Neon bei der römischen Kunst machte. Daß in Ravenna die Mosaizisten auch noch später nach römischen Vorlagen arbeiteten, wenn nicht gar römische Künstler dort tätig waren, sahen wir an den Werken Theoderichs d. Gr. Wir sehen es ferner, von dem Bilderschmuck von S. Vitale nicht zu reden, an dem Mosaik der Apsiswand von S. Michele, welches auf Wolken stehende Engel mit durch die Wolken hindurch scheinenden Gewändern und Füßen zeigt[1]. Dieses Motiv ist höchst selten; es findet sich ähnlich bloß auf dem Triumphbogen von S. Cosma e Damiano[2] und geht auf das lateranensische Apsismosaik zurück, kehrt daher auch in S. Venanzio wieder (Fig. 308, S. 737)[3].

[1] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 267, 2. [2] Ebd. Taf. 253. [3] Ebd. Taf. 272.

Wie steht es nun mit Byzanz? Lassen sich Spuren eines Einflusses der römischen Kunst auch dort feststellen?

Als Konstantin d. Gr. den Regierungssitz von Rom nach Byzanz verlegte, wollte er aus dem letzteren bekanntlich eine möglichst getreue Nachbildung der bisherigen Hauptstadt, ein zweites Rom schaffen. Daß er sich dabei für die Ausschmückung der Bauten, zumal der religiösen, auch römischer Künstler wird bedient haben, ist an sich sehr wahrscheinlich. Zu den ihm zugeschriebenen Kirchen zählt eine, welche wie die lateranensische dem Erlöser geweiht war. Die des Lateran hat der Kaiser gleich nach dem Siege über Maxentius als Votivkirche errichtet, weil er seinen Sieg dem *Zeichen Christi*, d. i. dem von ihm in der Vision geschauten Kreuze zuschrieb[1]. Die konstantinopolitanische widmete er dem Erlöser unter dem Namen der *Göttlichen Weisheit*, ΑΓΙΑ ϹΟΦΙΑ. Sie wurde erst unter Konstantius (360) vollendet und eingeweiht[2]. Gleich der römischen war sie von basilikaler Form[3], dürfte daher wenigstens in den Hauptpunkten eine ähnliche Ausschmückung wie jene bekommen haben. Zweimal (404 und 532) durch Brand zerstört, wurde sie schließlich von Justinian in jener herrlichen Gestalt neu aufgebaut, in welcher sie noch heute besteht.

Aus den Nachrichten, die wir über die zumeist mehrmals restaurierten Mosaiken mit figürlichen Darstellungen in der Sophienkirche Justinians besitzen, geht hervor, daß darin drei Hauptgegenstände der konstantinischen Erlöserkirche Roms wiederholt wurden: die in den Wolken zwischen Engeln schwebende Büste Christi im Tonnengewölbe über dem Altar, das Kreuz im Scheitel der Kuppel und dasjenige auf dem Thron zwischen der Mutter Gottes und dem Täufer auf dem östlichen Vierungsbogen.

Die Büste des Heilandes wird von dem Spanier Clavijo und dem Historiker Nicephorus Gregoras erwähnt. Beide heben an ihr die ungeheure Größe hervor; jener sieht sie „in der Mitte über dem Hochaltar" — also nicht in der Kuppel! — und hält sie irrtümlich für ein „Bild Gott Vaters"[4], dieser richtig für das der „Weisheit Gottes, d. i. des Heilandes Christus"[5]. Salzenberg, welcher gelegentlich der in den Jahren 1847 und 1848 ausgeführten Ausbesserung der Kirche die von der Tünche befreiten musivischen Darstellungen zum Teil kopiert hat, konnte über die „Figurendekoration des Bemagewölbes" nicht aus eigener Anschauung berichten. Nach dem, was ihm mitgeteilt worden war, „befand sich an der linken südlichen Seite des Tonnengewölbes ein Erzengel mit einem Stabe . . . in der Rechten und einer Weltkugel[6]

[1] Siehe S. 37 f 185 199.

[2] Vgl. W. R. Lethaby und Harold Swainson, *The Church of Sancta Sophia Constantinople*, London und New York 1894, 14 f. Wenn diese Verfasser die Irenenkirche, welche die Bezeichnung „die Alte", ἡ παλαιά, führte, der Hagia Sophia gegenüberstellen, so darf man nicht vergessen, daß jene Bezeichnung nur dazu diente, um die Kirche von der „jüngeren Irene" zu unterscheiden. Die für meine Arbeit notwendigen Auszüge aus diesem Werk, das mir nicht zu Händen war, besorgte gütigst P. Karl v. Silva-Tarouca S. J.

[3] Eine mutmaßliche Wiederherstellung des Planes bei Antoniades, *Beschreibung der Hagia Sophia* (griechisch) I Fig. 2, S. 7. Im folgenden zitiert: Antoniades.

[4] Es kann sich also nicht um die „Veronika" handeln; denn diese hätte Clavijo sicher als solche erkannt.

[5] Vgl. Jean Paul Richter, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte* bei Albert Ilg, *Quellenschriften für Kunstgesch. und Kunsttech.*, Wien 1897, 80 f 90 f.

[6] Eine noch heute nicht seltene Verwechslung mit dem das Kreuz oder Monogramm Christi umschließenden Nimbus.

in der Linken" u. s. w.[1] Die Symmetrie verlangt auf der nördlichen Seite einen ähnlichen Engel; beide bildeten die übliche Begleitschaft des Herrn.

Das Kreuz in der Kuppel gehört zu dem Wenigen, was Paulus Silentiarius in seiner *Beschreibung des Tempels der Göttlichen Weisheit* (V. 491 f) anführt; er nennt es „das die Stadt befreiende Kreuz": σταυρὸν ἐρυσίπτολιν[2]. In der lateranensischen Basilika steht das Kreuz in der Mitte der Apsiskomposition, und die Büste des Heilandes schwebt über ihm; in der Hagia Sophia Justinians hingegen schwebte das Kreuz über der Büste und füllte den Scheitel der Kuppel, erglänzte also am höchsten Punkt der Kirche. Es kehrte außerdem, und das ist hier besonders zu beachten, auf dem Thron mit den Königsinsignien und zwischen Maria und Johannes dem Täufer wieder.

Der Thron nahm in beiden Kirchen einen gleich hervorragenden Platz ein: in Rom wahrscheinlich die Mitte der Stirnwand der Apsis oder des Triumphbogens[3], in der Hagia Sophia die Mitte des östlichen Tragbogens der Kuppel, welcher dem Triumphbogen einer Basilika entspricht. Wie alle andern Darstellungen wurde er von den Türken wieder mit Stuck bedeckt. Salzenberg hatte gerade noch Zeit, eine Beschreibung davon zu machen, die wir wegen ihrer großen Wichtigkeit fast ganz abdrucken wollen: „In dem Scheitel der Leibung befand sich ein ähnliches Medaillon wie im westlichen Bogen[4], jedoch mit weißem Grunde. Darin war dargestellt ein niedriger goldener Tisch, auf dem zwei grüne Kissen übereinander lagen, darüber vorne herabhängend eine blaue Decke mit weißem Saume ausgebreitet und darauf ein goldenes Buch mit rot eingefaßten Deckeln liegend. Auf dem Buche stand ein goldenes Kreuz mit drei Querbalken, deren mittlerer länger als die beiden andern und im Kreuzpunkte mit dem senkrechten oder Leibbalken von einem weißen Kreise umgeben war. Zur rechten Seite davon, gen Süden, befand sich die Figur Johannes des Täufers, mit erhobener rechter Hand, in der linken auf einem Stabe ein Kreuz mit drei Querbalken . . . haltend . . . Zur linken des Medaillons, dem Johannes gegenüber, befand sich Maria als *Mutter Gottes* (μήτηρ θεοῦ) bezeichnet; nach griechischer Art betend mit ausgebreitet erhobenen Armen und Händen . . . Unter dieser Maria war die Porträtfigur des Kaisers Johannes Paläologus angebracht, welcher in der Mitte des 14. Jahrhunderts die letzte Hand an die Restauration der Sophienkirche legte und auch einige Mosaiken wiederherstellen ließ"[5]. In dieser Beschreibung sind einige Ungenauigkeiten, die sich bei einem Nichtfachmanne auf dem christlich-archäologischen Gebiete leicht erklären: in der

[1] W. Salzenberg, *Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel vom V. bis XII. Jahrhundert*, Berlin 1854, 32.

[2] Paulus Silentiarius, *Descriptio Sanctae Sophiae* V. 492: Migne, *PG* 86, 2, 2138. Paul Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius*, Leipzig und Berlin 1912, 241 280 f, ist es zu danken, daß hier Klarheit geschaffen wurde. Nach Lethaby und Swainson a. a. O. 282 f hat sich das Kreuz von einem „sternenbesäten Grunde" abgehoben. In „Prokop und dem Gedicht des Silentiarius", welche in Bausch und Bogen zitiert werden, ist jedoch nichts davon zu lesen. Über Charles Diehl, der (*Justinien* 482 und *Manuel d'art byzantin* 152) den Irrtum wiederholt hat, vgl. Friedländer a. a. O.

[3] Siehe S. 201 f.

[4] Gemeint ist das von dem großen Nimbus umgebene Brustbild der Mutter Gottes mit dem Jesuskind, wo der Hintergrund vermutlich — Salzenberg vergaß es zu bemerken — golden war.

[5] Salzenberg a. a. O. 31.

„blauen Decke“[1] hat man den veilchenpurpurnen Königsmantel, in dem „niedrigen goldenen Tisch“ den Thron, die SEDES CELSA DEI der Inschrift von S. Crisogono[2], zu erkennen; und der bekannte Gebetsgestus der Mutter Gottes ist nicht „griechisch“, sondern altchristlich. Der Hinweis auf das „ähnliche Medaillon“ mit der Mutter Gottes auf dem Bogen gegenüber veranlaßt uns, ergänzend hinzuzufügen, daß das Medaillon mit den Königsinsignien von einem „6 Zoll breiten Rahmen“ umgeben war, welcher „aus den Regenbogenfarben: Blau, Blaugrün, Hellgrün, Gelb, Orange, Hellrot, Dunkelrot, Blauviolett“ bestand und „an beiden Seiten mit einem Goldrand eingefaßt“[3] war.

Salzenberg beschreibt also ein Rundbild, welches mit dem musivischen Sixtus' III. in S. Maria Maggiore (Taff. 70 ff) eine große Verwandtschaft hatte: Thron, veilchenpurpurner Mantel, Buch bzw. Schriftrolle, und Triumphalkreuz, das Ganze gefaßt in einen regenbogenfarbigen Rahmen, d. h. den großen Nimbus. Selbst die Farbe des Hintergrundes, hier „weiß“, dort hellgrau, stimmt überein. Es kann demnach nicht zweifelhaft sein, daß die beschriebene Gruppe der Königsinsignien der Hagia Sophia aus der römischen Kunst stammt. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß man das Mosaik Sixtus' III. kopiert habe. Rom besaß ältere Darstellungen, die sich schon der hl. Paulin von Nola für die Ausschmückung seiner Basiliken zunutze machte. Die älteste dürfte, wie bemerkt wurde, entweder auf der Stirnwand der Apsis oder auf dem Triumphbogen der konstantinischen Salvatorkirche des Lateran abgebildet gewesen sein. In diese weist uns namentlich der Umstand, daß zu beiden Seiten des Kreuzes auf dem Thron wie neben dem der lateranensischen Gruppe die Gottesmutter und der Täufer standen. Wir dürfen also sicher annehmen, daß in der Sophienkirche die hauptsächlichsten Gegenstände der römischen Vorlagen vertreten waren. Das ist leicht begreiflich; denn auch diesen Bau hatte ja der Kaiser dem Erlöser, der „göttlichen Weisheit“, der ΑΓΙΑ CΟΦΙΑ, geweiht. Und war die thronende Schriftrolle (Buch) mit dem Kreuz nicht etwa der sinnbildliche Ausdruck für das „Wort Gottes“, für Christus, die ΑΓΙΑ CΟΦΙΑ? „Wir aber“, schreibt der Heidenapostel[4], „verkündigen Christus den Gekreuzigten, den Juden ein Ärgernis, den Heiden aber eine Torheit, den Berufenen selbst dagegen, Juden sowohl als Griechen, Christus als Gottes Kraft und Gottes Weisheit“, *Χριστὸν θεοῦ δύναμιν καὶ θεοῦ σοφίαν.*

In diesem Sinne ließ Konstantin bezw. sein Sohn Konstantius die Gruppe der Insignien Christi in der Hagia Sophia anbringen; in dem gleichen Sinne wurde sie sowohl in dem justinianischen Bau als auch bei der späteren Ausbesserung der Kirche wiederholt. Man wagte nicht, sie in die Etimasia zu verwandeln; denn es fehlen die Dornenkrone, die Lanze und das Rohr mit dem Schwamm. Es wurden nur einige, hauptsächlich durch die veränderte Bauform bedingte

[1] Die Decke des Thrones und der Mantel werden immer voneinander unterschieden: jene befindet sich unter, dieser dagegen auf dem Polster, gehört also zu den thronenden Insignien, während die Decke einen Bestandteil des Thrones bildet.

[2] De Rossi, *Inscr. christ.* II, I 152, 27. Siehe oben S. 58. Der Ausdruck geht auf *Is* 6, 1 (siehe S. 919) zurück. Der hl. Johannes Chrysostomus gebraucht für den Thron das gleiche Beiwort (*Hom. 26 in ep. 2 ad Cor.*: Migne, *PG* 61, 583): *πρὸς τὸν θρόνον ὑψηλόν.* Vgl. unten S. 1181 Anm. 2.

[3] Salzenberg a. a. O. 30.

[4] 1 *Kor* 1, 23 f.

Änderungen vorgenommen. Ich sage „hauptsächlich"; denn die Gestalt des Kreuzes entspricht dem Geschmack der mittelalterlichen byzantinischen Kunst und dann ist es sehr leicht möglich, daß auf Konstantins Kopie auch die Krone auf dem Thron vorhanden war und erst bei einer späteren Wiederherstellung, weil vielleicht undeutlich geworden, ausgelassen wurde[1]. Der veränderten Bauform hat man es aber zuzuschreiben, daß die beiden Begleitfiguren des thronenden Kreuzes, weil zu weit von ihm entfernt, nicht den Gestus der Fürbitte bekommen konnten, den sie auf dem lateranensischen Urbild in der Apsis haben. Trotzdem verriet die Gestalt der Gottesmutter die Quelle, da sie betend, als Orante, abgebildet war. Johannes machte mit der Rechten die übliche Gebärde des Zeigens und hielt in der Linken das Stabkreuz.



Fig. 533. Bronzerelief von der „Königstür" der Sophienkirche.

Der Titel oder die Bezeichnung der Sophienkirche ist mit großer Bestimmtheit noch in einer zweiten Gruppe von Symbolen ausgedrückt, welche den Vorzug hat, nie von einem Restaurator angerührt worden zu sein. Diese haben auch die Türken respektiert. Es ist ein Flachrelief aus Bronze und schmückt die Mitte der stark vorspringenden Verdachung der großen Mitteltür, die man „Königstür", *βασιλικὴ πύλη*, nannte (Fig. 533)[2]. Das Relief zeigt unter einer Säulenarkade eine mit Decke, Polster und Rückenlehne ausgestattete Kathedra, auf welcher das aufgeschlagene Evangelienbuch thront; darüber schwebt die Taube des Heiligen Geistes mit abwärts gesenktem Kopf, und in dem Buch ist die folgende Stelle aus dem Johannesevangelium (10, 7 9) zu lesen[3]:

† ΕΙΠΕΝ Ο ΚΣ
ΕΓΩ ΕΙΜΙ
Η ΘΥΡΑ ΤΩΝ
ΠΡΟΒΑΤΩΝ
ΑΙ ΕΜΟΥ

ΕΑΝ ΤΙΣ
ΕΙΣΕΛΘΗ
ΕΙΣΕΛΕΥΣΕΤΑΙ
ΚΑΙΕΛΕΥΣΕΤΑΙ
Κ ΝΟΜΗΝ
ΕΥΡΗΣΕΙ

Es sprach der Herr: Ich bin die Türe zu den Schafen. Wenn durch mich jemand eingeht, [wird er gerettet werden. Und] er wird eingehen und ausgehen und Weide finden. Die Stelle wurde mit Rücksicht auf den Platz der Inschrift über dem Haupteingang der Kirche gewählt. Der Künstler hat eine Zeile übersprungen, wodurch die äußere Symmetrie und der Sinn der Inschrift gestört wurden. Besonderes Interesse erweckt die tropfenartige Verzierung, welche die Gruppe oben und unten einfaßt und sich in der ganzen Türbreite fortsetzt. In der gleichen ornamentalen Weise kehrt sie auf allen bronzenen Schmuckringen wieder,

[1] So verschwanden auf Garruccis Kopie (*Storia* IV, Taf. 226) die acht Kronen auf den acht Kathedren im orthodoxen Baptisterium von Ravenna und wurden zu einem bedeutungslosen Ornament des Sitzes.

[2] Unsere Abbildung ist nach Antoniades' (I Taf. 40, S. 176 f) überarbeiteter Photographie hergestellt.

[3] Salzenberg a. a. O. Taf. XVIII 3, S. 26, mit zwei Ungenauigkeiten: ΑΙΕΜΟΥ und ΚΣΕΛΕΥΣΕΤΑΙ.

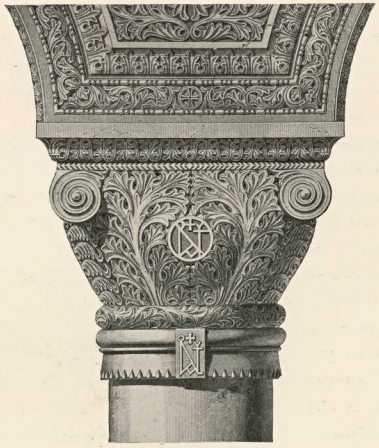


Fig. 534. Bronzener Schmuckring mit Nachbildung der Flammenzungen auf einer Säule der Sophienkirche.

welche die Bleilager der Säulen zwischen Schaft und Kapitäl[1] verhüllen und sie zugleich zusammenhalten (Fig. 534)[2]. Der Grund dieses ungewohnten Motivs und seiner reichen Verwendung in der Sophienkirche ergibt sich aus seiner Bedeutung, und diese wiederum erhellt aus einem Vergleich mit den musivischen Resten der Pfingstdarstellung, welche die mittlere Kuppel des Frauenchores schmückte[3]: die länglichen Tropfen sind eine zu dekorativen Zwecken vorgenommene Umbildung der feurigen Zungen, die bei der Ausgießung des Heiligen Geistes über den Aposteln sichtbar waren (Fig. 535)[4]. In der Gruppe selbst haben wir demnach eine Verherrlichung des von dem Heiligen Geiste inspirierten Evangeliums, des „Wortes Gottes", der ΧΡΙΣ COCΡΙΣ zu erblicken. Die stilisierten Zungen sollen den Beschauer an das Pfingstwunder erinnern, in welchem der aus Gott Vater und Gott Sohn ausgehende Heilige Geist über die Apostel herabkam. Ein volles Jahrhundert früher hat man in der Matronakapelle von S. Prisco (Taff. 77) den Hauptgedanken in eine Form gekleidet, welche der altchristlichen Kunst mehr entspricht und in allem römisch ist: zwischen den auf Wolken schwebenden evangelistischen Zeichen der hll. Lukas und Johannes steht der goldene, mit einer goldbefransten Decke behangene Thron, auf dessen Polster die Schriftrolle liegt und auf dessen Lehne sich die Taube niedergelassen hat. Was also das justinianische Relief dem Beschauer in einer viel offenkundigeren Weise vorhält, ist auf dem Mosaik gemäß seinem höheren Alter mit dem Schleier der altchristlichen Symbolik verhüllt, den der Gläubige in jener Zeit natürlich mit Leichtigkeit zu heben verstand.

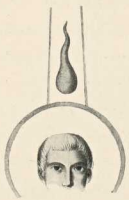


Fig. 535. Apostelkopf mit Flammenzunge. Mosaikrest der Sophienkirche.

In den Gedankenkreis, den das Bronzerelief der Königstür der Hagia Sophia zum Ausdruck bringt, führen uns auch die Kapitäle, „welche die beiden ersten Porphyrsäulen der südöstlichen Vorhalle schmücken"

[1] Sechs solcher Säulen bei Antoniades II Taf. 65.

[2] Salzenberg a. a. O. Taf. XV, Fig. 1. In den beiden Schilden ist der Namenszug des Kaisers, natürlich im Genetiv, geschrieben. Siehe S. 842.

[3] Salzenberg Taf. XXXI, Figg. 1—6.

[4] Ebd. Fig. 5. An diese Flammenzungen erinnert, aber ohne jede Bezugnahme auf ein Bild, Eusebius bei der Erwähnung der Throne, Stühle und Bänke der Basilika von Tyrus (*H. E.* 10, 4: Migne *PG* 20, 876 f).

(Fig. 536). Sie bestehen, schreibt Salzenberg, aus einem „fast ganz frei gearbeiteten Korbgeflecht, auf dessen Rande vier Tauben stehen, den Übergang vom Rund der Säule zum Viereck des Abakus auf eine schöne Weise vermittelnd; dazwischen erheben sich vier" Sonnenblumen[1] „mit dem Kreuze, ebenfalls frei gearbeitet, an einem Vorsprung der Abakusplatte sich anlehnend, wodurch das Ganze eine lebendige Bewegung erhält, welche man bei den übrigen plastischen Arbeiten des Sophienbaues vermißt". Hieraus folgert Salzenberg, daß die Kapitäle ursprünglich „nicht zur Unterstützung einer Last, sondern mehr für einen Ornamentbau berechnet zu sein scheinen". Er denkt sie sich „als Schmuck eines Ziboriums über dem heiligen Tische", wobei er dasjenige der Sophienkirche Justinians mit Recht ausschließt, da dessen Säulen mit Silber überzogen waren[2].

Leider stehen uns nur die Zeichnungen Salzenbergs zu Gebote, die zur Beurteilung der Technik nicht ausreichen. Das den Kapitälen gespendete Lob gegenüber den andern plastischen Werken des justinianischen Baues ist jedoch, bei der Kompetenz des künstlerischen Fachmanns, sehr zu beachten. Man darf deshalb die Frage aufwerfen, ob jene beiden Stücke nicht mittelbar oder unmittelbar aus der konstantinischen Sophienkirche stammen. Rom besitzt zwei Korbkapitäle, welche Johannes II. (533—535) vor seiner Erhebung auf den Stuhl Petri für die Ziboriumssäulen des Altars von S. Clemente machen ließ; vier weitere mit dem Monogramm des genannten Papstes wurden nach Lyon verschleppt[3]. Wenn man bedenkt, welcher Wert dem Korb in den eucharistischen Kompositionen der Katakomben beigelegt wurde[4], so muß man gestehen, daß derselbe sich mit Taube und Kreuz ganz ausgezeichnet zum Schmucke von Altarsäulen eignete. Bis jetzt fehlt es jedoch an tatsächlichen Beweisen für das Vorkommen des Korbkapitäls in konstantinischer Zeit. Daher wollen wir auch nicht behaupten, daß die Kapitäle der Altarsäulen der ersten Hagia Sophia und der römischen Salvatorkirche wirklich die Korbform hatten. Uns kommt es hier nur auf die symbolischen Zeichen der Taube und des Kreuzes an, die sich mit jeder andern Form vereinbaren lassen. Mögen aber die beiden fraglichen Kapitäle noch so sehr veränderte justinianische Kopien sein, in jedem Falle ist die dekorative Verwendung der Taube mit dem in die Sonnenblume wie in einen Nimbus geschlossenen Kreuz überaus wichtig, weil diese Sinnbilder zusammen mit dem Tropfenornament auf den Namen der Hagia Sophia anspielen. Dies erinnert uns wieder an die konstantinische Erlöserkirche Roms, in welcher der die musivischen Darstellungen der Hochwände bekrönende dekorative



Fig. 536. Korbkapitäl der Sophienkirche mit Kreuz zwischen Tauben.

[1] Salzenberg sieht hier „Passionsblumen" statt Sonnenblumen. Richtig Antoniades (II 156): *ἔνθεν καὶ ἔνθεν σταυροῦ ἐντὸς ἡλιοτροπίου ἐμβεβλημένου κ.τ.λ.* [2] Salzenberg a. a. O. 24 f. [3] Vgl. W. de Grüneisen, *Un chapiteau et une imposte provenants d'une ville morte* in A. Baumstarks *Oriens christianus* 1912, Taf. V 2, S. 299 f. [4] Siehe S. 794 ff.

Fries sich aus Symbolen zusammensetzte, welche Anspielungen auf das siegreiche *Zeichen Christi* enthielten. Man sieht also, daß in der Sophienkirche bei der Anwendung gewisser dekorativer Gegenstände dasselbe System herrschte wie in der römischen Erlöserkirche. Wir erblicken darin einen neuen Beweis der Beeinflussung jener durch diese.

Wenn wir in Erwägung ziehen, daß die Hagia Sophia Konstantins basilikale Form hatte, so drängt sich die Vermutung auf, daß die römischen Vorlagen des Bilderschmuckes in ihr vielleicht mit größerer Treue und in größerer Zahl kopiert wurden, als es in dem Kuppelbau Justinians möglich war; hier mußten sie infolge der gänzlich veränderten Bauform, wie gesagt, bedeutende Veränderungen erfahren. Trotzdem scheinen die Hauptgegenstände noch deutlich genug durch. Es sind, wir wiederholen es, die Büste Christi, das Kreuz und die Königsinsignien mit Maria und dem Täufer[1].

Gibt uns diese so offenkundige Verwandtschaft des Bilderschmuckes der beiden Erlöserkirchen nun umgekehrt das Recht, aus dem Schmuck der Hagia Sophia einen Schluß auf den der zerstörten Teile der römischen — Stirnwand der Apsis und Triumphbogen — zu machen? Die Brüder Fossati, welche die große Restauration der Hagia Sophia von 1847 bis 1848 ausführten, sahen am Südportal ein Mosaik, auf welchem Justinian das Modell der Sophienkirche und Konstantin d. Gr. das Modell der Stadt dem von Maria gehaltenen Jesuskind anboten[2]. Wir haben hier also eine Darstellung, welche schon in der ersten Kirche vorhanden war und in der justinianischen mit Veränderung des Kaisers Konstantius in Justinian wiederholt wurde. Daß ein Stifterbild auch in der Laterankirche angebracht war, ist um so eher anzunehmen, als Konstantin sich in der von ihm gebauten vatikanischen Basilika des Apostelfürsten gleichfalls als Stifter mit dem Modell der Kirche darstellen ließ. Der Thron mit den Königsinsignien bildete sodann nach Salzenberg das Gegenstück zu der Mutter Gottes, welche auf dem westlichen Vierungsbogen mit dem Jesuskind im großen Nimbus und in Brustbildformat zwischen den Vollgestalten der Apostelfürsten dargestellt war. Letztere weisen, nebenbei gesagt, ebenfalls nach Rom; denn sie waren wohl der römischen, aber nicht der byzantinischen Kunst eigen. Und da man die Theotokos auch in der Apsis[3], und zwar mit dem Jesuskinde auf dem Schoße thronend, sehen konnte, so halten wir es für sehr wahrscheinlich, daß sie in der lateranensischen Basilika gleicherweise mit ihrem göttlichen Sohne zusammen das Gegenstück zum Thron bildete; erst dadurch erhält der dortige Bilderkreis einen ebenso passenden wie notwendigen Abschluß.

Sowohl der musivische Thron mit seinen Sinnbildern als auch der der bronzenen Türeinfassung haben bis jetzt nicht die Beachtung gefunden, welche ihnen gebührt. Dies hat

[1] Unter den Figurendarstellungen erwähnt Salzenberg (a. a. O. 32) auch die Mosaiken der „kleinen Kuppel der Kapelle neben dem Frauenchor der Südseite in dem Anbau des ersten Strebepfeilers", darstellend vier Engel, welche „ein Medaillon tragen", „von schlechter musivischer Arbeit". Lethaby und Swainson (a. a. O. 277) zitieren dafür das bekannte Mosaik von S. Vitale (Garrucci, *Storia* IV, Taf. 260). Woher das schöne Motiv der Engel-Karyatiden in Wirklichkeit stammt, wurde oben (S. 99 177 729 f) gezeigt.

[2] Lethaby und Swainson a. a. O. 286.

[3] Die unter der Tünche durchscheinenden Umrisse dieser Gestalt bei Antoniades III Fig. 576, S. 37.

offenbar die irrige Erklärung der beiden symbolischen Gruppen verschuldet, in denen man ohne weiteres die Etimasia erblickte[1]. Lethaby und Swainson gingen sogar soweit, daß sie auf ihrer Rekonstruktion des Bildes über dem Kreuz die Worte $\frac{\text{H ET} \cdot \text{MAC}}{\text{OI} \quad \text{IA}}$ anbrachten[2], was irreführend ist und dem von Salzenberg aufgenommenen Tatbestand direkt widerspricht. Selbst das Relief über dem Haupteingang der Kirche war nicht im Stande, die den Darstellungsinhalt gewöhnlich vernachlässigenden Kunsthistoriker aufzuklären. Und doch lag es so nahe, darin den sinnbildlichen Ausdruck für die *Göttliche Weisheit,* den Namen der Kirche, zu erkennen. Diese sinnige Gruppe hätte auch Paulus Silentiarius mit Nutzen für seine *Beschreibung des Tempels der Hagia Sophia* verwenden können. Er übergeht sie aber wie auch die in Mosaik ausgeführte mit Stillschweigen: hat er die symbolischen Schöpfungen der altchristlichen Kunst Roms nicht verstanden?[3] Doch darüber weiter unten.

Wie wir hervorhoben, kam den römischen Künstlern bei ihren monumentalen Kompositionen religiösen Inhaltes — nur um diese handelt es sich hier — die mehr als zweihundertjährige Ausübung der Kunst in den Katakomben zugute, so daß sie gleich als Meister auftraten, sobald die Kirche nach dem konstantinischen Frieden es wagen durfte, ihre Glaubenswahrheiten an den Wänden der Gotteshäuser offen in Bildern zu verkünden. Die Meisterschaft, welche den Schöpfungen der römischen Monumentalkunst sowohl inhaltlich als auch formell eigen ist, muß allgemein anerkannt gewesen sein und im hohen Ansehen gestanden haben. Noch Leo, der Chronist von Montecassino und spätere Kardinal von Ostia, gedenkt im 11. Jahrhundert ihrer rühmend als der „magistra Latinitas"[4]. Sie läßt sich an allen Werken aus der altchristlichen Zeit beobachten.

Schon die beiden ersten Zyklen, mit denen bald nach 315 unsere konstantinische Basilika des Lateran und das dazu gehörige Baptisterium geschmückt wurden, waren von bewundernswerter Tiefe. Die dortigen Darstellungen der Konkordanz insbesondere nennt im 7. Jahrhundert der englische Abt Benedikt, auf den wir uns noch öfters berufen können, „mit feinstem Verständnis entworfene Schöpfungen"[5]. Man sieht denselben den wohltätigen

[1] Antoniades gibt von der musivischen Gruppe (III Fig. 592, S. 69) nach Salzenbergs Beschreibung eine Wiederherstellung als *Εἰκὼν τῆς Ἑτοιμασίας,* welche, die vier gedrechselten Füße abgerechnet, einen guten Eindruck macht. Als Grieche aus Konstantinopel ist er stolz auf „jene herrliche symbolische Darstellung, in welcher die Kunst" seiner „Vorfahren die zweite Ankunft Christi zum Ausdruck gebracht hat": *τὴν περίλαμπρον ἐκείνην συμβολικὴν παράστασιν τῆς προγενικῆς ἡμῶν τέχνης, τὴν τυποῦσαν τὴν δευτέραν τοῦ Χριστοῦ παρουσίαν.* Auch die Byzantiner, welche den Thron mit den Insignien in die Etimasia verwandelten und in diese Gruppe die Taube von den Pfingstbildern aufnahmen, besaßen keine klare Vorstellung von allen diesen Symbolen; denn die Taube hat mit dem Weltgericht nichts zu schaffen. [2] A. a. O. Fig. 72, S. 286.

[3] In dem Dom von Monreale hat man in der Mitte des Triumphbogens die *Weisheit Gottes* als eine mit königlichen Gewändern bekleidete Orans in Brustbildformat dargestellt; sie ist in einen runden, mit Kreuzen verzierten Rahmen geschlossen und hat die beiderseits vom Kopf verteilte Beischrift SAPIEN — TIA · DEI. Vgl. Gravina, *Il duomo di Monreale* Taf. 15A. An die römische Darstellung erinnern also bloß der Platz und die Medaillonform.

[4] Leo Ostiens., *Chronicon Montecas.* 3, 29, ed. Pertz in *Mon. Germ. hist.* IX *Script.* VII 718: Migne, *PL* 173, 749. Vgl. unten S. 1200 Anm. 3, wo die Stelle wiedergegeben ist.

[5] Beda Ven., *Vita ss. abbatum:* Migne, *PL* 74, 720: „imagines summa ratione compositas". Als Benedikt Rom besuchte, war die Konkordanz schon reicher ausgebildet. Die eherne Schlange des Moses, die er als Gegenstück zur Kalvariengruppe anführt, hatte er nicht in dem lateranensischen, sondern einem andern basilikalen Zyklus Roms gefunden. Die Stelle ist unten S. 1191 Anm. 4 abgedruckt.

Einfluß an, den die lehrende Kirche auf die Künstler ausübte. Die orientalische Kunst hat nichts aufzuweisen, was diesen Darstellungen nahekäme. In den Beschreibungen, welche Eusebius von den Kirchen gibt, wird vorwiegend der Reichtum der Ornamentik und des Materials gepriesen; religiöser Darstellungen wird so gut wie gar nicht gedacht. Gegen Ende des 4. Jahrhunderts erwähnt Asterius Bilder mit biblischen Szenen in Gotteshäusern als etwas Tadelnswertes; und einige Jahrzehnte später spricht Nilus von der Ausschmückung der Kirchen durch bildliche Darstellungen in einer Weise, daß man schließen muß, sie sei mitunter sehr armselig gewesen (S. 3 f). Der Grund davon lag hauptsächlich in der schon mehrfach berührten ablehnenden Haltung, welche, wie es scheint, viele orientalische Bischöfe, von den Monophysiten gar nicht zu reden, gegenüber der religiösen Kunst einnahmen[1].

Wir haben weiter oben die aus der konstantinischen Hagia Sophia bezw. aus der altchristlichen Kunst Roms stammenden Darstellungen besprochen, welche in dem justinianischen Bau wiederholt wurden. Hier können wir nicht umhin, auf die geringe Rolle hinzuweisen, welche in der Beschreibung des Paulus Silentiarius der figürliche Teil der Ausschmückung des von Justinian errichteten Heiligtumes spielt. In der Kuppel erwähnt der kaiserliche Geheimsekretär außer dem Mosaikkreuz im Scheitel nur den musivischen Überzug von Gold: „Aber die Kuppel umschließen mit Gold überzogene Steine, Deren leuchtender Strahl, wie im Blitz umher sich ergießend, Unerträglich dem menschlichen Auge, blendend herabströmt“[2]. Anderswo beschreibt er Füllhörner mit Früchten, Körbe, Zweige mit Vögeln, Weinlaubgewinde und Voluten von Akanthus[3], also lauter dekoratives Beiwerk, von dem einiges in Mosaik, anderes in flachem Marmorrelief ausgeführt ist. An figürlichen Darstellungen nennt er erst bei der Beschreibung der Silberreliefs den Heiland zwischen Engeln, die Propheten, die Apostel und die Mutter Gottes. Reichlicher sind die Mitteilungen bei den Altarvorhängen, in denen nicht bloß Wunder Christi, sondern auch Wohltätigkeitsanstalten[4] von Kaisern eingewoben waren. Warum übergeht er die musivischen Bilder Christi, der Mutter Gottes, der Apostelfürsten und der Königsinsignien mit Stillschweigen? Man kann ihn nicht mit der Ausrede entschuldigen, daß sie noch nicht ausgeführt gewesen seien, weil es sich um den Schmuck der wichtigsten Bauteile handelt. Die aufgezählten Bilder

[1] Man ist daher nicht überrascht, wenn in den von Melchior de Vogüé in Syrien entdeckten Kirchen, meistens Quaderbauten, von Mosaiken und Malereien nichts zu finden ist und wenn man in den Ruinen der von Butler erforschten syrischen Kirchen fast nur ornamentale Motive, und von Symbolen Pfauen mit Weinranken (in Mosaik) und das konstantinische Monogramm Christi (in Malerei) findet. In Plastik weist der Türsturz, rein Dekoratives abgerechnet, bloß zweimal eine Reliefdarstellung der Gottesmutter mit Kind zwischen Engeln auf. Vgl. Howard Crosby Butler, *Architecture and other Arts* in *Publications of an American Archaeological Expedition to Syria in 1899—1900.* Part II (New York 1904) 288 293 307. Bei Quaderbauten war schon das Material für Mosaiken und Malereien weniger günstig; die Ausschmückung bestand da in einer reichen Ornamentik der Bauglieder, welche bei denen von Amida, entsprechend der späteren Zeit, in eine überschwängliche Fülle ausgeartet ist. Vgl. van Berchem und Strzygowski, *Amida* Taff. IX—XI XIII—XV; dazu Guyer, *Amida* in *Repert. f. Kunstwiss.* XXXVIII 193—237, dem die richtige Datierung, der in Frage kommenden Monumente von Amida zu verdanken ist.

[2] Paulus Silentiarius, *Descriptio Sanctae Sophiae* V. 668 ff: Migne, *PG* 86, 2, 2145 (Übersetzung nach Salzenberg a. a. O.).

[3] A. a. O. V. 651 ff, col. 2144.

[4] Wohl dargestellt als kleine Gebäude mit Beischriften nach Art der ägyptischen von Strzygowski, *Orient oder Rom?* Taf. IV, S. 91 ff veröffentlichten Gewebe, wie schon andere bemerkten.

waren ebenso sicher vorhanden wie das Flachrelief der bronzenen Türeinfassung, das er gleichfalls der Erwähnung nicht gewürdigt hat. Wir glauben sogar, daß zur Zeit der zweiten Einweihung der Kirche (563), als Paulus seine poetische *Beschreibung* vorlas, auch schon die Darstellung des Pfingstwunders in der mittleren Kuppel des Frauenchores ausgeführt war; denn sie hatte eine zu nahe Beziehung zum Titel der Kirche[1]. Das Bronzerelief scheint sie denn auch geradezu vorauszusetzen. Alle diese Darstellungen enthalten, so dünkt es uns, zu viel Theologie für einen kaiserlichen Hofpoeten, dessen Stärke in der Architekturbeschreibung liegt, dem es vornehmlich um die Großartigkeit des Baues, um die unvergleichliche Wirkung der dekorativen Formen und nicht zum geringsten auch um den Anteil zu tun ist, den der Kaiser an der Schöpfung hatte. Alles andere kommt erst in zweiter Linie oder gar nicht in Betracht. Die symbolische Gruppe der aus der römischen Kunst stammenden Königsinsignien wird ihm vielleicht nicht mehr verständlich gewesen sein. Wie dem auch sei, sicher ist, daß in der Hagia Sophia Justinians das gegenteilige Verhältnis von demjenigen herrschte, das zwischen den religiösen Darstellungen und den rein dekorativen Bestandteilen in der Ausschmückung der älteren kirchlichen Bauten Roms bestand.

In Rom ging die Kunst, wie gesagt, mit der Theologie Hand in Hand. Alle altchristlichen Bilderzyklen zeigen die Früchte dieses schönen Bundes. Die Künstler allein wären sicher nicht darauf verfallen, die biblischen Ereignisse des Alten Testamentes in so reichem Maße zur Ausschmückung der kirchlichen Bauten heranzuziehen. Der Theologe bestand darauf, weil er beweisen wollte, daß die Verheißungen, die Gott den Patriarchen gegeben, und die Prophetien, die er durch den Mund erleuchteter Männer verkündet hatte, im Neuen Testament, in Christus, ihre Erfüllung erlangt hatten. Daher entsprachen in der Basilika des Lateran den Propheten die Apostel; daher waren dort sechs alttestamentliche Szenen ebensovielen aus dem Neuen Testament als erste Konkordanz gegenübergestellt. Aus demselben Grunde hat Liberius in den biblischen Zyklus, den er in der vatikanischen Basilika anbringen ließ, die gleiche Zahl von alt- wie von neutestamentlichen Szenen aufgenommen. Dies alles sollte die Gläubigen, die *plebs sancta Dei*, über das Verhältnis des Neuen Bundes zum Alten belehren; und den Juden sollte es nahelegen, daß mit dem Erscheinen Jesu Christi das Alte Testament abgetan, die Erlösung nunmehr in Christus allein zu suchen sei. Diese Auffassung war die allgemein geläufige. „Was ist", ruft der hl. Augustin, „das Alte Testament anderes als die Verschleierung des Neuen? Und das Neue, was ist es anderes

[1] Sie war also für die Hagia Sophia eine Hauptdarstellung, nicht, wie behauptet wurde, „etwas Nebensächliches". Deshalb halten wir es auch nicht für sehr wahrscheinlich, daß die übrigen Kuppeln des Frauenchores „Darstellungen aus dem Neuen Testament enthalten haben", wie Salzenberg (a. a. O. 32) ohne den geringsten Anhalt, allerdings etwas zaghaft, vermutet. Tatsächlich ist (durch die Handschrift des Dr. Covel im British Museum) außer der Pfingstdarstellung nur die Taufe Christi bezeugt, deren Wichtigkeit für die Sophienkirche wegen des Symbols der Taube ebenfalls klar zu Tage liegt. Daß Salzenbergs Wiederherstellung der Reste des Pfingstbildes ganz mißlungen ist, haben schon andere erkannt. Antoniades hatte den guten Gedanken, das Mittelstück der Pfingstdarstellung von S. Marco wiederzugeben (II Fig. 418, S. 313).

als die Enthüllung des Alten?“[1] Nur von diesem Standpunkte aus ist es zu verstehen, wenn die Hauptdarstellungen an den Hochwänden der liberianischen Basilika namentlich alttestamentliche Szenen, und die von S. Croce die Bildnisse der alttestamentlichen Erzväter, von Adam angefangen, enthielten. „Die Patriarchen, welche den Messias versinnbildeten, und die Propheten, welche ihn ankündigten, waren Glieder einer Riesenkette, die von dem ersten Adam bis zum zweiten“, zu Jesus Christus, „reichte“[2].

Formell betrachtet, zeichnen sich die römischen Schöpfungen vor denen der orientalischen Kunst zunächst durch Schärfe und Klarheit aus, wie festzustellen wir schon öfters Gelegenheit hatten. Wie unklar ist auch die Darstellung der Besiegung der fünf Könige der Amorrhiter auf der aus Ägypten stammenden Holzschnitzerei des Museums von Berlin (Figg. 537 538)![3] Man kann es dem Künstler noch verzeihen, daß er nur vier gehenkte Könige, nicht fünf anbrachte; denn solche und ähnliche Freiheiten kommen auch in der altchristlichen Kunst Roms vor[4]; dazu ist hier der Gegenstand so außergewöhnlich, daß man auch bei vier gehenkten Königen nur an das biblische Ereignis denken kann. Alles übrige aber, zumal die Menge der Soldaten und die Fülle von Nebendingen, ist so verwirrend, daß man sich nicht wundern darf, wenn selbst eine ganz absonderliche Auslegung Vertreter finden konnte. Noch ein Beispiel aus späterer Zeit. Auf einer aus dem 12. Jahrhundert stammenden Malerei aus den Latmoshöhlen in Kleinasien, welche die Bestattung eines heiligen Mönches namens Paulus[5] nach dem bekannten Schema der *Koimesis*[6] schildert, ist ein besonders ins Auge fallender Mönch so wenig charakterisiert, daß ein Interpret ihn für eine und dieselbe Persönlichkeit mit dem aufgebahrten Paulus ausgegeben hat. So würde der Verstorbene seiner eigenen Leichenfeier beiwohnen!



Figg. 537 und 538. Besiegung der fünf Könige. Ägyptische Holzschnitzerei.

Solche Verirrungen sind in der römischen Kunst nicht leicht möglich. Freilich müssen wir die Monumente selbst, nicht die einen oder die andern Interpreten, reden lassen. Denn was hat man aus den kurz vorhin besprochenen Symbolen des Thrones, des Triumphalkreuzes,

[1] *De civit. Dei* 16, 26, 2: Migne, *PL* 41, 505: „Quid est enim quod dicitur Testamentum vetus, nisi occultatio novi? Et quid est aliud quod dicitur novum, nisi veteris revelatio?“

[2] E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France* 230.

[3] Strzygowski, *Orient oder Rom?* Taf. III, S. 65 ff. A. Goldschmidt in einer Besprechung dieses Buches Strzygowskis in *Repert. für Kunstwissenschaft* 1901, 147 f. O. Wulff, *Altchristl. u. mittelalt. Bildwerke*, in *Königl. Museen zu Berlin* III Taf. VII. Unsere Abbildungen wurden nach einer von A. Goldschmidt geschenkten Photographie angefertigt.

[4] Siehe S. 471.

[5] Bei Wiegand, *Milet* III, 1: *Der Latmos* Taf. V, 1.

[6] Vgl. Figg. 178 439, S. 510 925.

der Krone, der Schriftrolle und des Purpurmantels machen wollen, welche so oft zu einer sinnigen, bald mehr bald weniger vollständigen Gruppe zusammengestellt sind? Ihre Bedeutung hat sich uns in der ungezwungensten Weise ergeben. Die aus der Zeit der Gründung von S. Crisogono, also wohl noch aus dem 4. Jahrhundert stammende Inschrift, die einst unter einer solchen Gruppe angebracht war, lehrte uns, daß man die Sinnbilder unter dem Ausdruck INSIGNIA CHRISTI zusammenfaßte (S. 57 ff). Geläufig ist sodann in der Sprache der Monumente, namentlich der Darstellungen der *Gesetzesübergabe*, das Wort LEX für die Schriftrolle als den Inbegriff der von Christus gebrachten und dem Apostelfürsten anvertrauten Heilslehren. Und in der Literatur heißt das Kreuz so häufig „triumphus", daß der Bogen, auf welchem die *Insignien* gewöhnlich abgebildet wurden, den Namen Triumphbogen bis heute bewahrte[1]. Ebenso ist durch den mittelalterlichen Sprachgebrauch bezeugt, daß man unter „regnum" die Krone verstand. Und mit „purpura" schlechthin bezeichnete das ganze Altertum den Kaisermantel; „der Purpurträger", *ὁ τὴν ἁλουργίδα περιτεθειμένος*[2], ist der Kaiser. Ja das Wort kommt in der nämlichen Bedeutung in dem von Fortunatus verfaßten *Hymnus* „Vexilla regis prodeunt" vor, den jeder Ausleger von christlichen Monumenten billigerweise kennen müßte[3]. Schließlich sahen wir Darstellungen, auf denen Triumphalkreuze mit dem „Purpurmantel des Königs" geschmückt sind[4]. Wenn trotz alledem ein Kunsthistoriker bei der Erklärung des von dem hl. Paulin in einer Bildunterschrift gebrauchten Wortes PVRPVRA zu einer vom Lexikon gebotenen obskuren Stelle des Dichters Statius greift und das Wort mit „Purpurblumen" übersetzt[5], so gerät er mit der altchristlichen Terminologie und Symbolik in Widerspruch und verdunkelt die Klarheit der klassischen Schöpfungen der römischen Kunst.

Ähnlich steht es um einen andern Interpreten, der sich an einer hier einschlägigen, 1124 in einem libyschen Kloster gemalten Deesis versündigt hat. Die Symbolik derselben ist so tief und zugleich so einfach, daß sie notwendig auf eine altchristliche Vorlage zurückgeht: man sieht an Stelle des thronenden Herrn das mit seinem Mantel behangene Triumphalkreuz in dem großen Nimbus, der von zwei Engeln getragen wird[6], und beiderseits Maria und den Täufer in fürbittender Haltung. Nichts ist an dieser mit einem barbarischen Pinsel gemalten Deesis, was dem Erklärer Schwierigkeiten bereiten könnte. Und doch wurde der Gestus der Fürbitte zum Gestus des „Wehklagens", der Täufer zum „bärtigen

[1] Vgl. auch Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes* 131.

[2] S. Ioan. Chrysost., *Hom. 26 in ep. 2 ad Cor.*: Migne, *PG* 61 582. Einige Kunsthistoriker meinen, die Christen seien erst durch den Prunk des Hofstaates dazu gekommen, die Idee des Königstums in der Kunst auf Christus zu übertragen. Uns hat sich diese urbiblische Idee als eine den Christen aller Zeiten geläufige erwiesen (S. 57 f). Wie selbstverständlich sie war, zeigt auch die folgende Stelle des soeben erwähnten Heiligen (a. a. O. col. 583): „Kaum bist du über die Schwelle (der Märtyrerkirche) getreten, so lenkt der Ort selbst deinen Sinn zum Himmel, zum König von oben, zum Heer der Engel, zu jenem erhabenen Thron und zur unerreichbaren Glorie".

[3] *Carm.* 2, 6, 17, ed. Leo in *Mon. Germ. hist. Auct. ant.* IV 34: „ornata regis purpura".

[4] Die „Kopie" des Apsismosaiks von S. Nereo ed Achilleo bei de Rossi, *Musaici* XXI—XXII, fol. 1 v., ist ganz ungenau.

[5] Siehe S. 67 ff. Die für das Paradies selbstverständlichen Blumen faßt Paulin unter dem Adjektiv *floriferus, blumenreich*, zusammen: Floriferi coeleste nemus paradisi. Siehe oben S. 1027 Anm. 2.

[6] Von diesem Teil gaben wir oben (Fig. 20, S. 63) eine Abbildung in Umrissen.

Johannes" dem Evangelisten und der Königsmantel Christi zum „Sudarium". Genügte nicht das Triumphalkreuz allein, um jeden Gedanken an Wehklagen und an das Schweißtuch auszuschließen? Oder soll der ganz gleiche Mantel, den hier auch die Engel umhängen haben und der auf andern Darstellungen der Insignien purpurn ist, ebenfalls das Schweißtuch bedeuten? Nicht zu reden von der Verwechslung der Gesten, welche gegen den obersten Grundsatz des Auslegens verstößt. Diese Erklärung des Bildes, in der alles irrig ist, hat indes leider einen tieferen Grund: das „Sudarium" soll an Palästina erinnern und dadurch einen „Faden" liefern, um die fraglichen Darstellungen an den Orient, genauer an den „palästinensischen Kunstkreis" zu binden!

Die Deesis des libyschen Klosters geht, wie gesagt, auf ein altchristliches Vorbild zurück. Wir kennen es bereits: es ist das Apsismosaik der lateranensischen Basilika, auf welchem Maria und der Täufer in fürbittender Haltung beiderseits vom Triumphalkreuz dargestellt sind. Wir wissen auch schon, daß von hier aus die Bilder der großen Fürbitte ihren Anfang nahmen und in der provinzialen Kunst zu einer ungeheueren Verbreitung gelangt sind.

Die Klarheit der römischen Kompositionen machte erläuternde Beischriften überflüssig. Deshalb fehlen sie auf den Malereien der Katakomben und demgemäß auf allen von dort übernommenen Bildern. Selbst in den Szenen der ersten Konkordanz in der konstantinischen Salvatorkirche konnte man sie entbehren. Dagegen waren sie überall notwendig, wo an die biblischen Darstellungen besondere dogmatische Lehren oder moralische Nutzanwendungen sich knüpften. Hervorragende dogmatische Bedeutung hatte, von ihrem ersten Auftreten an, die Szene der Übergabe des Gesetzes an Petrus, deren Inhalt man in die bekannten Worte DOMINVS LEGEM DAT zusammenfaßte. Ein weiteres Beispiel boten die Malereien der Kirche des hl. Silvester, zu denen Damasus das oben S. 1099 erörterte Epigramm verfaßte. Gleich zu Anfang wurden auch gewisse Einzelgestalten mit besonders charakteristischen Inschriften versehen, die man ihnen auf entrollten und meistens abwärts gesenkten Spruchbändern gab. Wir nennen zuvörderst die von Konstantin dem lateranensischen Baptisterium geschenkte Statue des Täufers. Höchstwahrscheinlich bekamen um die nämliche Zeit beschriebene Spruchbänder die hervorragenderen Apostel Petrus, Paulus, Johannes und Andreas, die in der Apsis der Salvatorkirche abgebildet wurden. Nicht viel später folgten die Propheten und der Heiland, dessen Rolle dann mit einem aufgeschlagenen Buch vertauscht wurde[1]. Zuletzt kamen noch die Evangelistensymbole und die kirchlichen Lehrer hinzu. Es ist klar, daß der besondere Sinn aller dieser Gestalten ebensowenig wie der der biblischen Szenen mit ihrer moralischen Nutzanwendung zu erraten war, daher die erklärenden Inschriften hinzugefügt werden mußten. Für die letzteren besitzen wir vor denen der hll. Ambrosius und Paulinus keine ausdrücklichen Belege.

Wir hatten öfters Gelegenheit, auf Irrtümer aufmerksam zu machen, welche solche Inschriften zu entstellen pflegen. Die Künstler waren sich darin gleich: nicht bloß die Bildhauer

[1] Das erste erhaltene Beispiel liefert das musivische Bild des Drachentöters (Taf. 89).

haben sich „verhauen", sondern auch die Maler haben sich verschrieben; sogar in der in Bronze gegossenen Inschrift über der „Königstür" der Hagia Sophia Justinians fehlt, wie weiter oben gezeigt wurde, ein wichtiger Absatz. Am nachlässigsten sind begreiflicherweise jene Beischriften, die weniger leicht kontrolliert werden konnten, also vor allem diejenigen, welche Malereien von Decken oder Hochwänden erklären. In der richtigen Voraussetzung, daß man solche Inschriften doch nicht lesen würde, hat z. B. der Mosaizist bei der Figur des hl. Nabor ausschließlich buchstabenähnliche Zeichen, bei der des hl. Felix auch den Namen in das Buch geschrieben (Taf. 85).

Sind die Inschriften, wie leider sehr oft, in einem fragmentarischen Zustand überliefert, so lassen sich die Lücken selten mit einiger Wahrscheinlichkeit ergänzen. Deshalb haben wir in unserem Text bei den Inschriftresten des Lammes und des Markuslöwen in der Kapelle des Pudentiana-Klosters (Taf. 235,2) auf die Wiederherstellung verzichtet. Eine der aus der Sammlung des Windsor-Palastes veröffentlichten Kopien hat sie uns vollständig bewahrt; sie lauten: † AGNVS HONOR MVNDI SPES OSTIA VITA SALVSQVE, *Lamm (Gottes), du Ehre der Welt, unsere Hoffnung, Tür (zur Seligkeit), unser Leben und Heil;* VOX CLAMANTIS AIS QVA MARCE LEONE NOTARIS, *(Ich bin) die Stimme des Rufenden (in der Wüste), sagst du, Markus, weshalb du den Löwen zum Zeichen hast.* Die des hl. Lukas sodann fängt mit dem Vokativ LVCA an und hat im übrigen den auf unserer Tafel wiedergegebenen Wortlaut, nicht den der Kopie[1]. Die Beischrift endlich, welche unter der Predigt des Heidenapostels steht (Taf. 236), ist auf der Kopie gleichfalls vollständig: † PAVLVS ALENS MENTEM PLEBIS NATASQVE PVDENTEM, *Paulus unterweist den Geist des Volkes, den Pudens und dessen Töchter*[2].

Die Hinzufügung der einfachen Namen entsprang dem Bedürfnis, die Gestalten der Propheten, Apostel und Märtyrer zu bestimmen, deren leibliches Aussehen man aus der Überlieferung nicht kannte. So war es namentlich bei den Märtyrern, deren Bildnis in der Kirche eines andern Blutzeugen vergegenwärtigt wurde, was z. B. bei den Leviten Stephanus und Laurentius besonders früh eintrat. Der Gleichförmigkeit wegen gab man die Namen, meistens in monogrammatischer Form, bald auch dem Heiland und der Mutter Gottes, die auf diese Beigabe gut verzichten konnten, weil andere Merkmale ihre Person zur Genüge sicherten. Dagegen war es notwendig, die Städte Jerusalem und Bethlehem mit Namen zu versehen, um sie als Symbole der Juden- und Heidenkirche von der himmlischen Stadt zu unterscheiden, deren Tore und Fundamente, wie bekannt, schon in der *Geheimen Offenbarung* (21, 12 14) die Namen der zwölf Stämme und Apostel trugen. Daß schließlich auch die Personifikationen der Juden- und Heidenkirche durch Namen erklärt werden mußten, versteht sich von selbst. Die Anbringung von Namen und Inschriften erfolgte somit nicht willkürlich, sondern mit der schönsten Regelmäßigkeit, die nur bei einer völlig selbständigen und zielbewußten Kunst, wie die römische es war, möglich ist.

[1] Morey, *Lost Mosaics and Frescoes of Rome* Fig. 10, S. 45f 48. [2] A. a. O. Taf. IV, S. 43.

Ein nicht geringer Vorzug der Künstler Roms zeigte sich ferner darin, daß sie in ihren Kompositionen das Große, Erhabene, Monumentale suchten. Die Anfänge der orientalischen Kunst haben sich dagegen eher als bescheiden erwiesen, und in der der späteren Zeit sind uns, allerdings in der Buchmalerei, Szenen begegnet, welche keinen jener Ruhmestitel beanspruchen können und die in der römischen Kunst schlechterdings undenkbar waren. Daß man aber auch in der Monumentalkunst vor solchen Gegenständen nicht ganz zurückschreckte, beweisen die venetianischen Mosaiken, welche die Trunkenheit Noes, und die der Moschee El-Karieh in Konstantinopel, welche die Heilung von allerlei Gebrechlichen durch Christus darstellen. So haben die betreffenden Künstler selbst dafür Sorge getragen, daß ihre Werke nicht mit den römischen verwechselt werden konnten. Was also die provinziale Kunst, die Konstantinopels inbegriffen, an Großartigem und Monumentalem in der religiösen Malerei besitzt, ist demnach im letzten Grunde auf Rom, „die königliche Stadt“[1], zurückzuführen, die noch Rabanus Maurus († 856) die *Zierde des Erdkreises* nennt[2]. Tatsächlich konnten wir nur selten ein erhabenes Motiv oder eine geniale Darstellung als orientalisch ansprechen.

Diese Schlußfolgerung wird alle jene überraschen, welche die Überlegenheit der griechischen Kirchenliteratur des 4. Jahrhunderts auf das Gebiet der Kunst übertragen möchten. Das wäre jedoch ebenso verfehlt, wie wenn sie die Überlegenheit der griechischen Kunst a priori daraus folgern wollten, daß ihre Urheber der griechischen Nation angehörten. Die Griechen des 4. und der folgenden Jahrhunderte waren längst nicht mehr die kunstsinnigen Griechen von ehemals; außerdem fehlte ihnen jene reiche Überlieferung, über welche die römischen Künstler verfügen konnten. Und in welchem Verhältnis die Literatur zu der Kunst stand, sahen wir daran, daß die Kirchenväter jener Zeit, was nicht genug betont werden kann, sich ihr gegenüber gleichgültig, zum Teil sogar feindlich verhielten.

Die orientalischen Monumente, die aus der älteren Zeit übrig sind, lassen vermuten, daß die zu Grunde gegangenen auch von der stilistischen Seite betrachtet die römischen nicht übertrafen. Ebenbürtig sind diesen, die Kleinkunst ausgenommen, bloß einige Mosaiken von Saloniki, deren chronologische Bestimmung indes noch nicht gesichert ist, sowie die musivischen Figurenreste der justinianischen Sophienkirche, für die es an getreuen Kopien gebricht. Als geringwertiger erweisen sich dagegen die zahlreichen für die Altertumskunde höchst wertvollen koptischen Schöpfungen: sie haben in ihrer Gesamtheit von Anfang an und auch später, wie z. B. die Malereien von Bawît und Sakkarah beweisen[3], ein so handwerksmäßiges Gepräge, daß man es nur zu gut begreift, daß die Kopten unter die „Bauern“ gezählt werden, ihre Kunst also eine Bauernkunst ist. Und gar erst die naiven, von de Bock[4] veröffentlichten Malereien der libyschen Klöster! Einige darunter sind von einer so

[1] Siehe oben S. 96 und S. Ioan. Chrysost., *Homilia contra Iud. et Gentil.* 1, 2, 9: Migne, *PG* 48, 825.

[2] *Carm. 49*, in *Mon. Germ. hist. Poetae lat.* II 214: ROMA DECVS ORBIS ... Siehe auch oben S. IX.

[3] Jean Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouît* in *Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire* XII, I Taff. X-XXVIII XXX-XXXVIII. J. E. Quibell, *Excavations at Saqquara — Service des antiquités de l'Egypte*, Le Caire 1909, Titelbild und Taff. VIII—XII.

[4] Siehe oben S. 64 Anm. 1.

erschreckenden Roheit, daß man sie nur als „Wüstenkunst" gelten lassen kann[1]. Wir dürfen ferner auf die Münzen hinweisen, die eine fortlaufende Entwicklung bieten und schon in der ersten Kaiserzeit einen viel geringeren Kunstwert als die römischen haben. Es ist schließlich auch keine zufällige Erscheinung, daß die griechischen Mönche und Künstler, welche sich im Bilderstreit nach Rom flüchteten, auf den Gang der römischen Kunst keinen fördernden Einfluß ausgeübt haben. Wenn man die zum Teil herrlichen Malereien betrachtet, welche vor dem Ausbruch des Bilderstreites Johannes VII. (705—707) in S. Maria Antiqua ausführen ließ, und sie mit denen vergleicht, welche ebenda ein halbes Jahrhundert später, also mitten im Bilderstreit, ausgeführt wurden, so wäre man sogar geneigt, jene Flüchtlinge für den so plötzlich eingetretenen Verfall verantwortlich zu machen, wüßte man nicht, daß der Verfall ein allgemeiner war.

Wer auf unsern Tafeln die Malereien und Mosaiken betrachtet, welche der Zeit vor dem Bilderstreit angehören, dem werden besonders drei Erscheinungen auffallen: die Kunst erhält sich bis zum Anfang des 8. Jahrhunderts auf einer gewissen Höhe; dies verdankt sie, allgemein gesprochen, weniger den eigentlichen Darstellungen, als vielmehr den Einzelgestalten und dem dekorativen, aus der Antike stammenden Beiwerk; je mehr wir schließlich auf die konstantinische Zeit zurückgehen, desto reicher sind die dekorativen Bestandteile, welche den ernsten Darstellungen religiösen Inhaltes als ein erheiterndes Element beigegeben sind. Bei dem letzteren war es, wo der Künstler seine volle Freiheit hatte und wo er seine Freiheit in fruchtbarster Weise zur Verschönerung der Komposition entfaltete. Wirklich waren es besonders die rein ornamentalen Gegenstände, die auf den zerstörten Kuppelmosaiken von S. Costanza das Entzücken der Künstler des 16. Jahrhunderts bildeten und die noch heute auf den Apsismosaiken von S. Maria Maggiore sowie der Laterankirche ihren Reiz ausüben. Hervorragend schön ist ferner im neapolitanischen Baptisterium das die Szenen einschließende ornamentale Rahmenwerk, während die Szenen selbst teilweise recht unbeholfen sind. Ebenda läßt sich auch der künstlerische Abstand zwischen Einzelgestalten und Szenen wahrnehmen; am deutlichsten tritt uns derselbe aber auf den Malereien Johannes' VII. in S. Maria Antiqua entgegen. Ähnlich mag das Verhältnis in der griechischen Kunst gewesen sein, in welcher dem schmückenden Beiwerk gleichfalls viel, manchmal allzuviel Raum gewährt wurde[2].

Hier setzen wir uns jedoch mit der Beschreibung in Widerspruch, welche der Rhetor Asterius, der spätere Bischof von Amasea, von den schon einmal erwähnten Darstellungen des Martyriums der hl. Euphemia geliefert hat[3]. Nach seinen Worten müßten das Bilder gewesen sein, welche alles, was wir an ähnlichen Darstellungen kennen, weit hinter sich

[1] Johann Georg Herzog zu Sachsen, *Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens* 50.

[2] Siehe S. 3 f. Einen wenn auch abgeschwächten Begriff von der Wirkung dieser Dekoration vermittelt das Normannenschloß in Palermo. In der älteren Zeit werden die ornamentalen Gegenstände selbstverständlich weniger stilisiert gewesen sein.

[3] *Enarratio in martyrium praeclarissimae martyris Euphemiae* in Migne, *PG* 40, 333 ff. Siehe oben S. 5.

ließen. Dasjenige, auf dem der Märtyrin die Zähne ausgeschlagen wurden, rührte ihn zu Tränen. „Tränen", sagt er, „muß ich vergießen, und das Mitleid raubt mir die Sprache. Denn so deutlich hat der Maler die Blutstropfen mit dem Pinsel angegeben, daß man meinen könnte, sie strömten wirklich aus den Lippen hervor, und daß man mit Wehklagen sich davon abwendet." So hervorragende Bilder wären geeignet, unsere bisherigen Aufstellungen vollständig umzustoßen. Hätte Asterius recht, so wäre die griechische Kunst zu Ende des 4. Jahrhunderts auf einer Höhe gewesen, welche die römische nie erreicht hat. Leider hat man in seiner Beschreibung nichts mehr als „ein rednerisches Exerzitium aus früheren Tagen" erkannt[1], zu dem jene Malereien bloß die Gelegenheit geboten haben. Asterius verrät es selbst, wenn er uns glauben machen will, daß Euphemia auf dem Bild vor dem Richter „die Augen zu Boden gesenkt habe, als ob sie vor den Blicken der Männer errötete". Das Motiv des Niederschlagens der Augen ist sowohl in der altchristlichen als auch mittelalterlichen Kunst völlig unbekannt; und die Hagiographen preisen einstimmig den Mut, den die Märtyrer bei ihrem Verhör zu zeigen pflegten: die Glaubenshelden stehen aufrecht da und schauen dem Richter ins Gesicht. Asterius hat also stellenweise eigene Farben aufgetragen. Seine Beschreibung ist somit nicht überall wörtlich zu nehmen und hat keinen größeren Wert als etwa diejenige des Venantius Fortunatus, der auf Darstellungen aus dem Leben des hl. Martinus sogar die Gestalten sich bewegen sah[2]: diesem paßten die Worte in den Vers, jenem in das rednerische Übungsstück. Als eine erschöpfende, auf keinen rhetorischen Prunk Anspruch machende Beschreibung eines Bildes hat sich bloß diejenige des Klerikers von Uzalis erwiesen; sie ist in ihrer Art die einzige geblieben, da auch bei den späteren Beschreibungen die Phantasie einen reichen Anteil hat. Wir nennen Nikolaos Mesarites, den August Heisenberg[3], und Pseudo-Bonaventura, den Emile Mâle zu Ehren gebracht hat[4].

Auch in der Zahl der Kunstwerke ließ sich Rom durch keine andere Stadt der Welt übertreffen. Welchen überwältigenden Eindruck muß schon der Pilger gehabt haben, der die ewige Stadt zu Beginn des 5. Jahrhunderts besuchte! Er sah außer den oben genannten Bauten die Basiliken des Markus, Liberius, Pammachius, der hll. Pudentiana, Praxedis, Sabina und die neue von S. Paul. Hierzu gesellten sich dann im Laufe des 5. Jahrhunderts die in S. Maria Maggiore umgewandelte liberianische Kirche, S. Lorenzo in Lucina, ferner die herrlichen Kapellen, welche Hilarus (461—468) neben dem Alten Baptisterium errichtete und die mit den konstantinischen Bauten des Lateran eine großartige, einzig dastehende Gruppe von Kunstdenkmälern bildeten. Ähnliche Kapellen führte der kunstgewandte Papst Symmachus (498—514) auf dem Vatikan bei S. Peter auf, und auf dem Esquilin

[1] Bardenhewer, *Patrologie* (1910) 268.

[2] *Carm.* 10, 6, 91 f, in *Mon. Germ. hist. Auct. ant.* IV 237: „Lucidius fabricam picturae pompa perornat, Ductaque fucis vivere membra putes". Ähnlich Leo Ostiens., *Chronicon Montecas.* 3, 29, ed. Pertz in *Mon. Germ. hist.* IX *Script.* VII 718.

[3] *Grabeskirche und Apostelkirche* II (Leipzig 1908) 9—96, wo eine in philologischer Hinsicht gute Veröffentlichung der *Beschreibung der Apostelkirche* des Mesarites gegeben ist; die kunsthistorische darf man wohl von einem Fachmann erwarten.

[4] *L'art religieux de la fin du moyen-âge* (Paris 1908) 10 ff.

baute er an die Titelkirche des Equitius die Basilika des hl. Martin von Tours; Felix IV. (526—530) verwandelte das „templum sacrae Urbis" mit dem davor liegenden Rundbau in die Basilika der hll. Kosmas und Damian, deren Mosaiken von jedermann bewundert werden, obwohl sie verstümmelt sind und der Standort für den Beschauer durch die Erhöhung des Fußbodens viel ungünstiger geworden ist. Unsere Tafeln (102—107) beweisen, daß die Bewunderung ihren guten Grund hat: wer solche Kunstwerke schaffen konnte, der war auch im 6. Jahrhundert noch im Stande, Künstler in die Provinzen zu senden.

Die Kunst lebte in der alten Hauptstadt selbst zur Zeit der allergrößten Verarmung, die auf die mehrmalige Einnahme Roms durch Totila folgte, unentwegt fort. Pelagius I. (555—561) erbaute mit Johannes III. (561—574) die Kirche der Apostel[1], deren Mosaiken und Malereien von Hadrian I. in seinem oft zitierten Schreiben an Karl d. Gr. gerühmt werden, und Pelagius II. (579—590) verwandelte die konstantinische Grabkammer des hl. Laurentius in eine mit Mosaiken geschmückte Basilika. Einige Jahrzehnte später hatte der *Liber pontificalis* eine ganze Reihe von Kirchen zu verzeichnen, welche Honorius I. (625—638) entweder neu errichtete oder so wiederherstellte, daß sie als neu gelten konnten[2]; die eine davon, die Basilika der hl. Agnes an der nomentanischen Straße, besitzt noch heute das von ihm stammende Apsismosaik. An der Wende vom 7. zum 8. Jahrhundert erscheint dann die Gestalt Johannes' VII., dessen Liebe zur Kunst sowohl der *Liber pontificalis* als auch die erhaltenen Denkmäler bezeugen. Seine Schöpfungen bedeuten zugleich einen Wendepunkt in der Entwicklung der Kunst: sie sind ihr letztes Aufleuchten. Von da an ging es mit ihr beständig und, wie wir sehen werden, bis zu einer großen Verrohung bergab.

Wie die Kirchen S. Maria Antiqua, S. Clemente und S. Crisogono beweisen, muß Rom gerade während des Bilderstreites in der Wandmalerei eine ungeheure Tätigkeit entfaltet haben. Wenn auf unsern Tafeln die auf den Bilderstreit folgende Zeit weniger vertreten ist, so liegt der Grund davon nicht zum wenigsten in dem Umstand, daß die Kirchen eben bereits mit Malereien angefüllt waren. Eine neue Gelegenheit zur künstlerischen Betätigung brachten die Verwüstungen, mit denen die Normannen unter Robert Guiscard Rom im Jahre 1084 heimsuchten. Der dadurch gegebene Ansporn wirkte äußerst fruchtbar und führte zu einer Wiederbelebung der Kunst, die eine Reihe hervorragendster Werke schuf und erst mit der Verlegung des Papsttums nach Avignon nachließ. Woher insbesondere die Wiederbelebung der Kunst kam, werden wir später hören.

In Rom ist also die Tätigkeit auf dem Gebiete der großen Kunst nie ganz erloschen; im Gegenteil: gewöhnlich war sie sehr rege. Wenn nicht neue Schöpfungen entstanden, so gab es beschädigte, die eine Ausbesserung, oder zerstörte, die eine Wiederherstellung verlangten. Da beides zumeist nicht lange auf sich warten ließ, so häufte sich in Rom mit der Zeit ein unermeßlicher Reichtum an Kunstschätzen an. Von der ganzen Welt strömte man herbei, um diese Schätze zu sehen. Kunstverständige Besucher schöpften

[1] Heute „Dodici Apostoli" auf dem gleichnamigen Platz. [2] Ed. Duchesne I 323 f.

daraus mit vollen Händen und verwendeten die ihnen zusagenden Darstellungen und Sinnbilder für den Schmuck von Bauten in ihrer Heimat. So taten es im Altertum die Bischöfe Paulin von Nola und Neon von Ravenna, der englische Abt Benedikt im 7. Jahrhundert[1], und im vollen Mittelalter Abt Desiderius von Montecassino, mit dem wir uns bald noch eingehender beschäftigen werden, und Bernward, Bischof von Hildesheim, der aus der Betrachtung der Trajanssäule und der Türen der Sabinakirche auf dem Aventin die Anregung zu seinen beiden Meisterwerken, der „Bernwardstür" und der „Bernwardssäule" gewonnen hat[2]. Künstler kamen auch noch später nach Rom, um sich an dem Anblick der Monumente zu erfreuen und vor allem durch das Studium derselben sich zu bilden. Wir nennen Cimabue, Giotto und Ghiberti.

Rom hatte aber noch einen andern Anziehungspunkt: die Gräber der Apostelfürsten. „Diese zu sehen verlangt der ganze Erdkreis", schreibt Kassiodor in dem 533 an Papst Johannes II. gerichteten Brief[3], und der hl. Johannes Chrysostomus sagt, daß „in der kaiserlichen Stadt Rom Kaiser und Konsuln und Feldherren alles im Stiche lassen, um zu den Gräbern des Fischers und des Teppichwirkers zu eilen"[4]. Dazu kamen ferner die vielen andern Märtyrergräber, welche in den Katakomben zerstreut waren. Auch diese wurden mit großem Eifer besucht und verehrt. Die damit zusammenhängende Verteilung von Reliquien eröffnete der Kleinkunst ein unermeßliches Gebiet in der Anfertigung von Reliquienbehältern, welche aus Holz, Elfenbein, Bronze, Silber und Gold hergestellt und, nach den erhaltenen zu schließen, meistens mit Bildern in erhabener Arbeit geschmückt waren. Zwei haben wir schon oben ganz oder zum Teil abgebildet[5]; hier sei noch auf die silbernen Reliquiare von Pola[6], von Hendschir-Zirara in Numidien[7], von Grado[8] und auf dasjenige des Schatzes der Kapelle Sancta Sanctorum[9] hingewiesen. Ein Reliquiar aus Silber war es auch, welches sich von Papst Hormisdas (514—523) der spätere Kaiser Justinian als „Weihegeschenk" von dem Apostolischen Stuhle erbat[10], ein Beweis, daß man in Konstantinopel auch im 6. Jahrhundert an Werken der römischen Kleinkunst Gefallen fand.

[1] Denen gegenüber, welche die Bedeutung Roms für Kunst und Wissenschaft im Mittelalter nach Möglichkeit zu vermindern suchen, wird es nicht überflüssig sein, daran zu erinnern, daß Benedikt nicht bloß eine große Zahl von Vorlageblättern zu biblischen Zyklen und sonstigen Darstellungen, sondern auch eine solche Menge von Büchern aus Rom heimbrachte, daß er nach seiner fünften Reise eine reiche Bibliothek gebildet hatte (Beda Ven. a. a. O. col. 721): „Bibliothecam, quam de Roma nobilissimam copiosissimamque advexerat, ad instructionem ecclesiae necessariam, sollicite servari integram . . . praecepit".

[2] Dr Adolf Bertram, *Hildesheims kostbarste Kunstschätze* 6; derselbe, *Die Türen von St Sabina in Rom, das Vorbild der Bernwardstüren* 12 f. Vgl. auch Leo Ostiensis, *Chronicon Montecas.* a. a. O. und de Rossi, *Musaici* Fasz. XIII—XIV fol. 9.

[3] *Variarum* 11, 2, ed. Mommsen in *Mon. Germ. hist. Auct. ant.* XII 332: „quas (confessiones) videre universitas appetit".

[4] *Hom. contra Iud. et. Gentil.* 1, 2, 9: Migne, *PG* 48, 825; vgl. *Hom. 26 in ep. 2 ad Corinth.*: a. a. O. 61, 582.

[5] Siehe Figg. 21, S. 65; 69, 239; 115, 365; 338, 767; 363, 797; 440, 926; 441, 927; 443, 930. Für das elfenbeinerne Reliquiar vgl. Gnirs, *La basilica ed il reliquiario di Samagher* (Parenzo 1908).

[6] H. Swoboda, *Frühchristl. Reliquiarien des k. k. Münz- und Antiken-Kabinetts* in *Mitt. der k. k. Zentralkomm.* XVI 1 ff.

[7] De Rossi, *Bullett. crist.* 1887, Taf. VIII—IX; derselbe, *La capsella reliquiaria africana* in *Omaggio della Bibl. Vaticana a Leone XIII.*

[8] De Rossi, *Bullett. crist.* 1872, Taf. X—XI; Garrucci, *Storia* VI, Taf. 436, 1—3.

[9] Grisar, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum* 108 ff. Lauer, *Le trésor du Sancta Sanctorum* Taf. XII.

[10] *Suggestio legatorum ad Hormisdam papam:* Migne, *PL* 63, 475: „Hic (d. h. in Konstantinopel) voluerunt capsellas argenteas facere et dirigere; sed postea cogitaverunt, ut et hoc quoque a vestra sede pro benedictione suscipiat. Singulas tamen capsellas pro singulorum apostolorum reliquias fieri debere suggerimus", schreiben die päpstlichen Legaten.

Die Reliquien, die Rom zu verschenken und zu versenden pflegte, waren meistens Tücher, welche durch Berührung mit dem Märtyrergrab eine besondere Weihe erhielten. Seitdem man aber angefangen hatte, die Märtyrerleiber aus den verfallenen Katakomben in die Kirchen innerhalb der Stadt zu übertragen, pflegte man auch Reliquien „ex ossibus" zu verteilen. Es läßt sich denken, daß die Empfänger von Reliquien auch die Porträte der betreffenden Märtyrer verlangt haben werden, um danach das Gemälde für den Altar anzufertigen, in welchem die Reliquien geborgen wurden. Nur in Rom war man ja im Besitz von Bildnissen römischer Märtyrer. Schon bei Sixtus III. (432—440) sahen wir, daß er viele in S. Maria Maggiore zusammen mit dem Merkmal ihres Martyriums vorgeführt hat. Zwei von ihnen, die Diakone Laurentius und Stephanus, ließ er auch in der Apsis von S. Lorenzo in Lucina abbilden; jenen mit dem Rost zu den Füßen, diesen mit drei Steinen auf dem Haupt[1]. Letzteres Motiv geht demnach auf ihn zurück. Es beweist, daß in der oben (S. 504) besprochenen Inschrift der Vers: *Und zu den Füßen hat ein jeder das Werkzeug seines Leidens*, nicht immer wörtlich zu nehmen ist. Der Papst wurde, was man nicht vergessen darf, durch seine Märtyrerprozession vorbildlich für die Darstellungsform der Blutzeugen Christi. Später bekamen diese das Zeichen ihres Martyriums in die Hand. Regelmäßig geschah dies jedoch erst im hohen Mittelalter und kam fast nur bei Vollgestalten zur Anwendung. Die Apostel z. B., welche in S. Maria Antiqua, und die Märtyrer Sixtus II., Felicissimus und Agapitus, die in S. Crisogono nach Art der alten Ahnenbilder in Medaillons gemalt sind, entbehren jeglichen Attributes, während die hll. Laurentius (Taf. 49), Agnes[2] und Euphemia (Fig. 173, S. 505) das Zeichen des Martyriums zu ihren Füßen haben. Da die meisten Märtyrer nicht bloß in ihrer Titelkirche, sondern auch in andern Basiliken dargestellt waren, so konnte man sich in Rom von ihren Bildern mit Leichtigkeit eine Kopie verschaffen, welche dann für den Altaraufsatz oder das Antependium oder den Wandschmuck der mit den Reliquien beschenkten Kirche wiederholt wurde. Ein Beispiel mag uns zeigen, wie man darin verfuhr. Rabanus Maurus verschaffte sich für die von ihm geweihte Marienkirche zu Holzkirchen in Franken aus Rom Reliquien von den Märtyrern Sixtus II., Magnus und Januarius, Praxedis, Basilla, Candida und Pudentiana, Abdon, Sennen, Hippolytus, Protus und Hyacinthus, Bonifatius, Felicissimus und Agapitus, die er auf die verschiedenen Altäre verteilte. Die Altäre selbst schmückte er mit Tafelbildern, auf denen die mit ihren Namen versehenen Märtyrer vergegenwärtigt waren. *Willst du, Leser, ihre Namen erfahren, so betrachte die Malerei und lies die Unterschriften*, heißt es in der Inschrift zum linken Seitenaltar, unter welchem Reliquien des *hl. Bonifatius und seiner Gefährten* beigesetzt waren: QVORVM SI LECTOR TV NOSCERE NOMINA QVAERIS | INSPICE PICTVRAM ET RELEGE TITVLOS[3]. In Rom fehlte es also nie an Bestellungen, darum auch nie an Künstlern.

[1] Siehe Fig. 531, S. 1165

[2] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 274, 1. Siehe S. 505 Anm. 4.

[3] Hrabanus Maurus, *Carmen* XLIX in *Mon. Germ. hist. Poetae lat.* II 215.

Selbstverständlich wollen wir nicht behaupten, daß die Künstler, welche in Rom arbeiteten, immer und ausschließlich Römer waren. Bei dem fast gänzlichen Mangel an Namen aus der altchristlichen Zeit läßt sich darüber nichts Näheres sagen[1]. Mögen aber die Ausländer unter ihnen zahlreich gewesen sein oder nicht, die Hauptsache ist, daß die Monumentalkunst Roms, wie bewiesen wurde, inhaltlich und formell eine einheitliche Entwicklung nahm. Wir erinnern hier namentlich an die Ausführungen über die Gewandung und den Nimbus. Wie geschlossen ist z. B. die Reihe der Denkmäler, auf denen der Nimbus um das Haupt des Erlösers erscheint! Und wie sachgemäß ist die Anwendung dieses ikonographischen Merkmals! Wir sahen es zum erstenmal auf dem lateranensischen Apsismosaik, also bei dem ältesten „Porträt" Christi. Es hatte dort natürlich die Form, welche die christlichen Künstler in der klassischen Kunst vorfanden, d. h. die einer Scheibe. Seit dem 5. Jahrhundert, und nicht früher, wurde es mit dem Kreuze ausgestattet; denn erst seit dieser Zeit fing man an, auch bei Heiligen den Kopf mit jener Scheibe auszuzeichnen, weshalb man genötigt war, den Nimbus Christi von dem gewöhnlichen Heiligenschein zu unterscheiden. Von da ab ist das Auftreten des Kreuznimbus so regelmäßig, daß bloß zu Anfang Ausnahmen zu verzeichnen sind. Die von einigen Kunsthistorikern ins Feld geführte, angeblich aus Ägypten stammende „Konstantin-Schale" mit der „Darstellung Christi mit dem Kreuznimbus aus der Zeit Konstantins d. Gr." vermag an der Entwicklung des Nimbus Christi, wie die Monumente Roms sie zeigen, nichts zu ändern, da jene Darstellung, wie ich bewiesen zu haben glaube, erst in neuerer Zeit von einem italienischen Antiquar in den Boden der Schale eingeritzt wurde[2]. Heute kann ich auch die genaue Quelle angeben, aus welcher die Gestalt Christi kopiert wurde: es ist die aus dem 11. Jahrhundert stammende Exultet-Rolle der Kollegiatkirche von Mirabella Eclano bei Benevent[3]. Um mit der plumpen Fälschung ein für allemal aufzuräumen, stelle ich in Figg. 539 und 540 die Miniatur der eingeritzten Zeichnung gegenüber.



Fig. 539.
Miniatur der Exultet-Rolle von Mirabella Eclano.



Fig. 540.
Fälschung der „Konstantin-Schale" des British Museum.

[1] Daß z. B. der bekannte Furius Dionysius Philokalus, der in Rom unter Papst Damasus eine Werkstatt für kalligraphische Inschriften offen hielt, griechische Zunamen hatte, beweist nicht, daß er nicht römischer Bürger war. Es gab nichts Römischeres als den Senator Pammachius, und doch hatte er einen griechischen Namen. Das gleiche gilt von Toxotius, Eustochium, Demetrias, Melania usf.

[2] *Beiträge zur christlichen Archäologie* in *Röm. Quartalschr.* 1907, 107—116, und 1908, 181 ff. Trotzdem fuhren die interessierten Kunsthistoriker fort, sich dieser Fälschung als eines echten Denkmals aus dem Orient zu bedienen. Das „corpus delicti" selbst prangt, wie ich mich überzeugt habe, noch heute in einem Glasschrank des British Museum. Von einem der dortigen Assistenten wurde die in den Teller eingeritzte Zeichnung neuerdings mit der begleitenden Unterschrift: „Interior of the ‚Constantine bowl' of glazed earthenware: fourth century", veröffentlicht. Vgl. O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology* (Oxford 1911) Fig. 385, S. 610.

[3] Zuerst herausgegeben von R. Guarini in *Atti dell'Accademia Pontaniana* (Neapel) 1832, Taff. II—VI, S. 75 ff. Vgl. E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale* 221 und die Beigabe dazu: *Iconographie comparée des rouleaux de l'Exultet* Taf. II, 2.

Die Einheitlichkeit der römischen Monumentalkunst bekundet sich auch darin, daß sie in einem organischen Zusammenhang mit der Kunst in den Katakomben stand. Für die biblischen Szenen, soweit sie vorhanden waren, bemühte man sich denn auch nicht neue Kompositionen zu schaffen; man übernahm, wie gesagt, die vorhandenen, ohne daran wesentliche Veränderungen anzubringen: sowohl der Heiland als auch die Engel und die Apostel, also die Hauptgestalten, bekamen durchaus dieselben Gewänder wie in der Grabmalerei, und die Gewänder dieselben Verzierungen. Und die Verzierungen fuhren fort, lediglich Schmuck zu sein; wir können auf unsern Tafeln keine einzige Gestalt namhaft machen, bei welcher die Buchstaben im Mantel mehr als dekorative Bedeutung hätten[1]. Da die Gebärden sich gleichfalls nicht änderten, so konnte es nicht ausbleiben, daß die monumentale Kunst, wenn sie biblische Zyklen abbildete, sich wie eine erweiterte Fortsetzung der zömeterialen Kunst ausnahm. „Erweitert" sowohl in der Zahl als auch in der Art der Szenen; denn bei der Auswahl derselben trug man jedesmal der Bestimmung des auszuschmückenden Baues Rechnung, wählte also andere Zyklen für Mausoleen, andere für Baptisterien und wieder andere für Titel- oder Pfarrkirchen. So war es im Altertum, so auch im Mittelalter[2]. Nach diesen Grundsätzen handelte im 7. Jahrhundert Abt Benedikt. Er verschaffte sich für seine Marienkirche Vorlagen von Bildern eines christologischen, die ganze Kirche umziehenden Zyklus[3], weil dieser zu gleicher Zeit eine Verherrlichung der Mutter Gottes enthielt; und für die Kirche des hl. Paulus hatte er Darstellungen einer Konkordanz bestimmt[4], weil der Heidenapostel mit Nachdruck die Erfüllung des Alten Testamentes im Neuen hervorzuheben pflegt.

Wie wir gesehen haben, mußte die Übernahme der zyklischen Bilderreihen und der religiösen Darstellungen in die provinziale Kunst mit Notwendigkeit eine große Ähnlichkeit zwischen dieser und der Kunst der alten Hauptstadt zur Folge haben. Daher kein Wunder, daß die geringen Reste, die sich z. B. in Mailand von den altchristlichen Mosaiken erhalten haben, ganz römisch sind. Der aus den Attributen der Jahreszeiten geflochtene Kranz um die Büste des hl. Viktor in S. Satiro (Taf. 83,1) gleicht dem des Oratoriums des Evangelisten Johannes (Taff. 86 f), nur ist er weniger elegant — ein echtes Produkt eines Mosaizisten aus der Provinz. Ein großes Lob verdienen dagegen die zwei älteren Apsismosaiken von

[1] Anders in der bekannten Vision die Buchstaben ΠΠ und Θ, von denen der erste den unteren, der zweite den oberen Saum des Obergewandes zierte, in dem die Personifikation der Philosophie dem im Kerker schmachtenden Boëthius erschien. Wie dieser selbst sagt, bedeutete ΠΠ die „praktische" *(πρακτική)*, Θ die „spekulative" *(θεωρητική)* Philosophie. Vgl. *Consol. philos.* 1, 1: Migne, *PL* 63, 589; *Dialog. I in Porphyrium:* Migne, *PL* 64, 11; und de Rossi, *Musaici* Fasz. XXI-XXII fol. 2 v.

[2] Siehe S. 6 f. Es ist unbegreiflich, wie wenig dieser oberste Grundsatz von den meisten, vornehmlich die Form berücksichtigenden Kunsthistorikern beachtet wird, und wie einer von ihnen in den Mosaiken von S. Cosma e Damiano das Non-plus-ultra von Apsismosaiken erkennen konnte. Als wenn die für eine Märtyrern geweihte Basilika bestimmten Darstellungen beispielsweise auch für eine Marienkirche geeignet wären und umgekehrt!

[3] Beda Ven. a. a. O. col. 720: „Nam et tunc dominicae historiae picturas, quibus totam beatae Dei genitricis . . . ecclesiam in gyro coronaret . . ."

[4] Ebd.: „imagines quoque ad ornandum monasterium ecclesiamque beati Pauli apostoli de concordantia Veteris et Novi Testamenti summa ratione compositas exhibuit: verbi gratia Isaac ligna quibus immolaretur portantem, et Dominum crucem in qua pateretur aeque portantem, proxima super invicem regione, pictura coniunxit. Item serpenti in eremo a Moyse exaltato Filium hominis in cruce exaltatum comparavit".

S. Aquilino. Das eine, auf das es hier besonders ankommt (Taf. 40), schildert den jugendlichen, zwischen den Aposteln auf einem Felsstück sitzenden Heiland, welcher in der Linken eine halb geöffnete Rolle hält und die Rechte im Reden erhoben hat[1]. Er allein ist nimbiert[2]. Vor ihm steht, wie öfters auf den Katakombenmalereien, ein runder Behälter, der ganz mit Schriftrollen angefüllt ist. Die Apostel sitzen ebenfalls auf Felsstücken, Petrus und Paulus dem Meister am nächsten. Einige haben Rollen, andere Bücher; sie geben vornehmlich durch die Gebärden ihre Beteiligung an der Unterredung kund. Alles hat hier ein so römisches Gepräge, daß man eine flotte Malerei aus den Katakomben zu sehen glaubt. Die mailändischen Künstler ahmten die römischen auch darin nach, daß sie in einer Märtyrerkirche, also einem religiösen Heiligtum, einen Gegenstand aus der profanen Kunst, nämlich den die vier Hirten durch seine heißen Strahlen belästigenden Helios auf dem Viergespann darstellten (Taf. 41 und Fig. 78, S. 265). Wie der oben erwähnte Katakombenmaler[3], so wollte auch der Mosaizist die Sonne lediglich als den Naturkörper vorführen und bediente sich dazu eines in der Kunstsprache allgemein gebräuchlichen Ausdruckes. Die christlichen Dichter handelten darin ebenso. Noch Paulus Silentiarius spricht in seinem Gedicht auf die Hagia Sophia nicht von der Sonne schlechthin, sondern von dem Sonnengott: „Helios lenkte vom Notos empor die Zügel der Rosse usw."[4]

Angesichts der Übertreibungen einiger Kunsthistoriker, welche überall nach „Fäden" suchen, um die Monumente des Okzidents an den Orient zu binden, müssen wir noch darauf hinweisen, daß mit den Vorlagen für die religiösen Darstellungen aus der Monumentalkunst auch die in der zömeterialen Epigraphik gebräuchlichen symbolischen Zeichen des Ankers, der Palme, des Fisches, des Fischers, der Taube und des Schiffes aus den Katakomben der Hauptstadt in die Provinzen ausgeführt wurden. Die beiden ersten lassen sich bis in den Anfang der unterirdischen Bestattungsweise verfolgen und die übrigen waren längst in Übung, als sie von Klemens dem Alexandriner um 210 in den bekannten Worten den Gläubigen zum Gebrauch empfohlen wurden. Man darf nicht vergessen, daß hier wie anderswo die Monumente dem Schriftsteller den Weg gebahnt haben. Rom hat also nicht bloß in der monumentalen Malerei, sondern auch in der zömeterialen Symbolik die Typen geschaffen, und die Provinzen des Abend- wie des Morgenlandes haben sie übernommen[5].

Die Ähnlichkeit der reichshauptstädtischen Kunst mit der provinzialen mußte sich auch in der Folge erhalten, weil die Darstellungen, zumal die biblischen, im wesentlichen überall und stets in gleicher Form wiederholt wurden. Ja sie mußte sich noch steigern, da auch die die Komposition bildenden Gestalten überall die gleiche Entwicklung hatten. Tatsächlich sahen wir, wie das zeichnerische Prinzip schon seit dem 5. Jahrhundert immer

[1] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 234, 1.

[2] Über seinen Nimbus siehe S. 14 f.

[3] Siehe meine *Katakombenmalereien* Taf. 130, 2, S. 31 f.

[4] *Descr. Sanctae Sophiae* V. 183 (317): Migne, *PG* 86, 2, 2132. Friedländer, *Johannes v. Gaza und Paulus Silentiarius* 236.

[5] Für die führende Rolle Roms auf dem Gebiete der frühchristlichen Liturgien vgl. Schermann, *Die allgemeine Kirchenordnung, frühchristliche Liturgien und kirchliche Überlieferung* II in Drerup, Grimme und Kirsch, *Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums*, Paderborn 1915, 190 196.

mehr betont, das malerische dagegen immer mehr zurückgedrängt wurde und damit zugleich die Stilisierung überhand nahm. Dies war unausbleiblich bei einer Kunst, welche von der Modellierung durch rationelle Verteilung von Licht und Schatten wenig wußte und welche dazu noch unter dem Einfluß der Mosaiktechnik stand. Wir kennen bereits das Verfahren: sowohl der Gesamtumriß der Gestalt wie auch die Umrisse der einzelnen Körperteile wurden bei der Ausführung des Bildes gewöhnlich nicht verarbeitet, sondern gelassen und mit der Lokalfarbe ausgefüllt, in welcher dann die Schatten schematisch durch dunkle, die Lichter durch helle Striche angedeutet wurden. So ging man, bei geringen stilistischen Verschiedenheiten, in der ganzen mittelalterlichen Kunst vor; mögen wir Malereien von Rom oder von Bawît oder solche der Höhlen des Latmos oder Kappadoziens betrachten; überall stoßen wir mehr oder minder auf das gleiche Verfahren.

Bei dieser Technik erwecken besonders sorgfältig ausgeführte Gestalten, bei denen alles bis auf die Lid- und Stirnfalte gezeichnet ist, den Eindruck, als stammten sie aus der archaistischen Kunst. Wir erwähnen aus der älteren Zeit die leider so sehr beschädigte Maria Regina in S. Maria Antiqua (Taff. 133 f), bei welcher das archaistische Aussehen noch durch die strenge „Frontalität" gesteigert wird. Beide, die Stirn- und die Lidfalte, wurden von den Bildhauern bei Porträtstatuen mitunter ganz besonders stark betont. Es liegt daher die Vermutung nahe, daß auch von der Skulptur aus sich ein Einfluß auf die Maler und Mosaizisten geltend machte. Dies konnte um so leichter geschehen, als der Künstler nicht selten Maler und Bildhauer zugleich war. Mit der Zeit wurde die Stirnfalte selbst auf Kinder ausgedehnt. Wenn dann noch die Stirnfurchen hinzukamen, so entstanden unter dem Pinsel greisenhafte Kindergesichter, auf denen unser Auge nur ungern verweilt. Die Lidfalte ist fast immer ziegelrot; sie erscheint zum erstenmal auf der Gestalt der ECLESIA EX CIRCVMCISIONE (Taf. 47,1) und fehlt selten auf Brustbildern.

§ 3. Erstarrung der mittelalterlichen Kunst.

Die frühzeitig auftretende Stilisierung oder Erstarrung der mittelalterlichen Kunst läßt sich am besten an dem Nimbus und an dem in gewisser Hinsicht damit verwandten Himmelssegment beobachten. Der kleine Nimbus ist in der ersten Zeit bläulichgrau und geht nach außen in ein dunkleres Blau über, oder er ist golden und hat manchmal einen weißen Rand[1]. In beiden Fällen setzt er also bei den Künstlern noch ein volles Verständnis für die Entstehung dieses ikonographischen Hilfsmittels voraus, wie es etwa das deutsche Wort Heiligenschein ausdrückt. Bald wird der Nimbus mit einer kräftigen Borte umrissen, welche zunächst gelb, grünlich, grau und dunkelblau, und am Ende des 5. Jahrhunderts zum erstenmal schwarz ist (Taff. 133 f)[2], also die das Licht, den Schein direkt ausschließende Farbe hat. Trotzdem herrscht in der Folge das Schwarz, gewöhnlich durch eine innere

[1] Siehe Taff. 4 f 8 10 14 24 26 31 40.

[2] In Neapel hat der goldene Nimbus Christi schon ein Jahrhundert früher einen schwarzen, aber so schmalen Umriß (Taf. 32), daß er fast gar nicht auffällt.

weiße Linie gehöht, als Umriß vor. Noch weiter entfernte man sich von der ursprünglichen Art, als man in den Nimbus Christi nach einem hundertjährigen Gebrauch das Kreuz einfügte und diesem nach Art des Triumphalkreuzes einen rein materiellen Schmuck in Perlen und Edelsteinen gab. Dadurch beeinflußte man die Form des gewöhnlichen Heiligennimbus, dessen Borte später mit Perlen verziert wurde. Schließlich läßt auch die im 13. Jahrhundert aufgekommene Muschelform die ursprüngliche Idee des Nimbus wenig oder gar nicht ahnen.

Die Stilisierung des großen Nimbus geschah auf die gleiche Weise. Anfänglich eine mandelförmige, lichte Umhüllung, in der selbst die Strahlen angegeben sind (Taff. 10 21), glich er schon zur Zeit des Hilarus (461—468) als Schein des Kreuzes einem runden farbigen Bilderrahmen, welcher von Engeln getragen wurde[1]. Und wenn auf den Himmelfahrtsdarstellungen die Mandorla noch bis ins 9. Jahrhundert hinein etwas von ihrer ursprünglichen Lichtform bewahrt, so müssen doch die Bilder, auf denen Engel als Träger derselben dargestellt waren, schon im 6. Jahrhundert allgemein verbreitet gewesen sein, wie man aus einer Wendung des Venantius Fortunatus schließen darf[2]. An diese Darstellungen sind die des großen Nimbus um die Gestalten des Christkindes, des Lammes, des Kreuzes oder des Monogramms anzureihen, welche wie auf einer massiven, von Maria, dem Täufer oder von Engeln gehaltenen Scheibe gemalt sind[3]. Einen nicht viel besseren Eindruck macht das jüngste Beispiel der Höllenfahrt, die in das 10. Jahrhundert zu datieren ist (Taf. 229, 2): hier hat die Mandorla die Form eines festen Rahmens, der aus zwei breiten, weiß umrissenen Borten, einer inneren schwarzen und einer äußeren grünen, besteht.

Das Himmelssegment endlich, dessen Stilisierung einen ähnlichen Verlauf nahm, weist neben einfachen sehr komplizierte Mischformen auf, welche bald einen Fächer, bald einen Adler mit ausgespannten Flügeln oder eine Muschel nachahmen und öfters überreich verziert sind[4]. In der Muschelform berührt sich das Himmelssegment mit dem kleinen Nimbus, der zu Ende des 13. Jahrhunderts die gleiche Bildung zeigt. Unter dem Einfluß der in Rom in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts geschaffenen Komposition, welche Christus auf der Himmelskugel stehend oder sitzend vergegenwärtigt, gab man zuletzt dem Herrn auch da, wo er thront, die Himmelskugel als Fußschemel, und zwar in der Form eines Kreisausschnittes. Hiervon besitzen wir in der römischen Kunst nur ein spätes Beispiel, das Triptychon von Trevignano (Fig. 524, S. 1113), auf dem das Segment schwarz ist, also nicht mehr verstanden wurde. Ein ebenso interessantes Beispiel bietet eine der

[1] Die Nachbildung davon in der erzbischöflichen Kapelle von Ravenna (Taf. 91) zeigt einen runden, aus zwei Borten bestehenden Rahmen, von denen die äußere blau, die innere rot mit weißem Umriß ist.

[2] *De vita s. Martini* 2, 317 ff: Migne, *PL* 88, 387.

[3] Die Scheiben in den Händen der Engel auf dem Weltgerichtsbilde von S. Giovanni (Taf. 256) sind leer, ein Beweis, daß das darin gemalte Kreuz oder Monogramm Christi nicht mehr sichtbar war, als die mittelalterliche Kopie angefertigt wurde. Die inhaltlose Scheibe ist auch sonst anzutreffen; offenbar wurde sie zuletzt gedankenlos hingemalt.

[4] Sehr einfach war das Segment in S. Agnese und S. Stefano Rotondo (de Rossi, *Musaici* Fasz. III—IV XV—XVI; Garrucci, *Storia* IV Taf. 274) sowie auf der Apsismalerei Sixtus' III. in S. Lorenzo in Lucina (Fig. 531, S. 1165), was meine Ansicht, Eclissi habe das Original kopiert, zu bestätigen scheint.

Latmos-Malereien[1]. Dort ist das Segment zwar hellfarbig, hat aber zu unterst eine Borte mit derselben Gemmenverzierung wie der Thron. Von einem Verständnis der eigentlichen Bedeutung dieses Fußschemels kann also auch hier keine Rede sein. Daß Jahrhunderte notwendig waren, um den ursprünglichen Sinn des fraglichen Motivs zu vergessen, versteht sich von selbst[2].

So haben die Motive, die ursprünglich als ungreifbare Lichtkörper gedacht waren, schließlich eine materielle, körperliche Gestalt bekommen. Eine große Erstarrung zeigt sich auch an den Falten der Gewänder, an den Gliedmaßen des Körpers und an den Gebärden. Da sie ganz allgemein auftrat, so macht sie das bezeichnendste Merkmal der mittelalterlichen Kunst aus.

In direkten Widerspruch mit den Römern setzten sich die Griechen bloß bei den Darstellungen des Gotteslammes und der Kreuzigung[3]. Jene wurden, wie wir schon einmal hervorhoben, durch den 82. Kanon der trullanischen Synode (691—692) aus der Kunst, aber nur der griechischen, verbannt[4]; und für diese führten die Griechen den gestorbenen Christus ein, was die Lateiner, bei denen der Heiland bis ins 13. Jahrhundert hinein gewöhnlich lebend am Kreuze erscheint[5], um die Mitte des 11. Jahrhunderts zu einem Anklagepunkt benutzten[6].

§ 4. Fremde Einflüsse in der römischen Kunst.

Die Ähnlichkeit der Kunstschöpfungen in den verschiedenen Gegenden des Reiches läßt natürlich kleinere Unterschiede zu. Wie in der lateinischen Sprache, welche die unterjochten Provinzen von der Hauptstadt annahmen, sich Provinzialismen bildeten, die das Wesen der Sprache nicht berührten, so gab es auch in der Kunst Verschiedenheiten nebensächlicher Art. Bisher zählte man zu den stereotypen „Unterscheidungsmerkmalen" an erster Stelle die größere oder geringere Zahl von Perlen und Edelsteinen an Thron, Kreuz oder Gewandung und den Gestus des Niederfallens zur Verehrung oder zur Anbetung, die griechische προσκύνησις. Sobald man eines der beiden „Merkmale" an einem Bilde wahrnahm, war es um seinen römischen Ursprung geschehen. Gleich sah man zu, ob es nicht etwa in Syrien oder sonstwo zu lokalisieren wäre oder ob wenigstens ein orientalischer Einschlag

[1] Wiegand, *Milet* III, 1 Taf. I. Ein Beispiel aus der Miniaturmalerei findet sich im *Benediktionale* von Bari bei Bertaux (*L'art dans l'Italie méridionale* Taf. IX 2, S. 215), der es dem 11. Jahrhundert zuschreibt. Vgl. auch die beiden Engel bei Gabriel Millet, *Le monastère de Daphni* in *Monuments de l'art byzantin* I (Paris 1899) Figg. 49 51, S. 107 111.

[2] Siehe oben S. 1134 Anm. 1.

[3] Einige Jahrhunderte hindurch waren in der griechischen Kunst auch die Evangelistensymbole verpönt.

[4] Vgl. Hefele, *Konziliengesch.* III 340 445; desselben *Beiträge zur Kirchengeschichte, Archäologie und Liturgik* II 265 f. Umgekehrt gibt es byzantinische Darstellungen, welche in der römischen Kunst gänzlich unbekannt sind. Hierzu gehört z. B. der mit Flügeln versehene Täufer und der oben (S. 1116) erwähnte *Engel des Großen Rates*. Es verdient da hervorgehoben zu werden, daß Eusebius in seiner Kirchweihpredigt von Tyrus (*H. E.* 10, 4: Migne, *PG* 20, 853) nicht bloß die Bezeichnung ὁ τῆς μεγάλης βουλῆς Ἄγγελος, sondern auch die für den Erzengel Michael gebräuchliche (ὁ μέγας ἀρχιστράτηγος τοῦ θεοῦ) auf Christus anwendet, was in der Randglosse der mediceischen Handschrift als „geschmacklos und blasphemisch" gebrandmarkt wird (a. a. O. col. 854 Anm. 4).

[5] Eine Ausnahme bietet das von Byzanz beeinflußte Apsismosaik in S. Clemente (Taff. 117 f). [6] Hefele, *Beiträge* II 270 f.

bei ihm festgestellt werden könnte. Nach unseren Darlegungen ist jedoch weder das eine noch das andere Motiv ein Unterscheidungsmerkmal[1]; denn in der römischen Monumentalkunst ist das erstere überaus häufig und schon zu Anfang nachweisbar, und das zweite kommt auf einem vor 397 ausgeführten Fresko vor[2], also lange bevor wir es in der orientalischen Kunst antreffen. In beiden Fällen handelt es sich demnach um Motive, die zuerst in der römischen Kunst auftauchen, also wohl aus ihr stammen. Wie wahr dies ist, sehen wir namentlich an den Gestalten Mariä, bei denen die griechischen Künstler den überreichen Schmuck an Perlen und Edelsteinen ganz gegen ihre sonstige Gewohnheit ablehnten: die Maria Regina, deren Gewänder die größte Pracht entfalten, ist bei ihnen so gut wie unbekannt. Es war sodann auch verfehlt, wenn man sich zu Ungunsten der römischen Proskynesis auf den „steiferen Rücken der Nordländer" berief: man hat da vergessen, daß man religiöse, nicht profane Darstellungen vor sich hatte. Was gab es im 4. Jahrhundert Vornehmeres als Paula, die Gattin eines römischen Senators und Abkömmling von Konsuln? Und doch warf sie sich vor dem Bischof Epiphanius, den sie früher einmal lange bei sich in Rom beherbergt hatte, wie die erste beste Magd zu Boden, als sie ihn auf ihrer Reise nach dem Heiligen Land besuchte[3]. Das Christentum hat tiefgreifende Veränderungen hervorgerufen, und diese mußten sich in der Kunst widerspiegeln.

Lassen wir also jene beiden falschen Merkmale beiseite; es gibt solche, die eine bessere Begründung haben. Die zwei ersten zeigten sich auf den Malereien Johannes' VII. in S. Maria Antiqua: es sind die winzigen würfelförmigen Mützen der Magier sowie der griechische Redegestus. Jene finden sich in der orientalischen Kunst sehr häufig, dieser regelmäßig, während sie in der römischen vor dem 8. Jahrhundert beide unbekannt sind. Daher müssen sie auf griechischen Einfluß zurückgeführt werden. Jene Malereien stammen also entweder von Griechen oder wurden nach griechischen Vorlagen angefertigt. Der Mützenform haftet übrigens etwas von dem Unvollkommenen an, das man mit dem Ausdruck „provinzial" zu verbinden pflegt. Die Künstler fühlten es; denn sie haben sie sonst vermieden.

Sicher verrät orientalischen Einfluß auch die Bulle, welche der Adler des Evangelisten Johannes auf dem Mosaik Innozenz' II. (1130—1143) in S. Maria in Trastevere und auf einem Fresko aus der Zeit Lucius' II. (1144—1145) in S. Croce am Halse trägt (Taf. 251, 1). Wir sehen dieses Detail im Abendland außerdem nur in Salerno auf dem noch so gut wie unbekannten Triumphbogenmosaik der Kathedrale[4], also auf einem Monument aus dem Ende des 11. Jahrhunderts. Auf den älteren von uns wiedergegebenen Monumenten hat der Adler die Bulle weder als der Vogel schlechthin noch als das Evangelistensymbol[5], wogegen sie auf den christlich-ägyptischen Monumenten sein gewöhnliches Attribut ist. „Da die Bulle sich auf den koptischen Monumenten am Halse von Gottheiten, von Kaisern

[1] Siehe S. 74 ff 96 118 f.
[2] Siehe oben S. 642.
[3] S. Hieron., *Ep.* 108, 7: Migne, *PL* 22, 882.
[4] Die von Corrado Ricci mir überlassene Photographie dieser Mosaikreste ist leider in Rom zurückgeblieben.
[5] Taff. 42—44 70—72 77 90 112 225, 4 235.

und Kaiserinnen findet, so bedeutet dieselbe ein Symbol des ‚Kaiservogels', des ‚göttlichen Vogels' der Ptolomäer, der er war."[1] Unserem Künstler dürfen wir nicht zumuten, daß er diese Symbolik gekannt habe; ihm wird die Bulle wohl lediglich Schmuck gewesen sein.

Einmal haben wir auch bemerkt, daß die in der orientalischen Kunst beliebte *Etimasia*, die sich aus dem Thron mit den Königsinsignien herausbildete, auf einem römischen Monument angebracht wurde. Wir wissen bereits, daß es ein sinnstörender Eingriff in die ursprüngliche Komposition war und daß venetianische Mosaizisten diese Störung verursachten. Ein anderes Mal ging die *Etimasia* in das Weltgericht über (Taf. 268).

Nun müssen wir noch auf zwei andere Punkte aufmerksam machen, bei denen sich in der römischen Monumentalkunst ein fremder, und zwar nordischer, Einfluß geltend macht: die eigentümliche Bartform in abgeteilten Büscheln und die auf ihren Schultern Evangelisten oder Apostel tragenden Propheten[2]. Ersteres sahen wir zuerst auf Malereien Lucius' II.[3], während wir es auf Miniaturen schon in karolingischer Zeit beobachten können[4]. Ist es da nicht erlaubt, jene Bartform auf karolingischen Einfluß zurückzuführen? Ich glaube, daß es sogar notwendig ist, weil es feststeht, daß die Äbte der Reichenau unter Gregor V. (996—999) Bilderhandschriften ihrer berühmten Schule als Entgelt für erhaltene Privilegien nach Rom abliefern mußten[5]. Die Zeiten hatten sich also geändert: drei Jahrhunderte früher wurden aus der ewigen Stadt Bücher ausgeführt, jetzt geschah das Gegenteil. Die Leichtigkeit der Einführung deutscher Handschriften erklärt sich um so mehr, wenn wir einen Blick auf Montecassino werfen. Von deutscher Abkunft war ohne Zweifel das reich illustrierte Werk des Rabanus Maurus *De originibus rerum*, welches Abt Theobald 1023 in Montecassino kopieren ließ[6]. Es dürfte auch keinem Bedenken unterliegen, daß das Evangeliar, welches die Kaiserin Agnes, die Mutter Heinrichs IV., bei ihrem sechsmonatigen Aufenthalt in Montecassino (1073) dem Kloster schenkte, aus Deutschland stammte; es hatte einen kostbaren Einband aus vergoldetem Silber von getriebener Arbeit[7]. Daher ist es nicht zu verwundern, daß in den von süditalienischen Benediktinern geschriebenen und illustrierten Exultet-Rollen deutsche Rieseninitialen und deutsche Gestalten, wie z. B. die Personifikation der zwei Tiere säugenden Erde, anzutreffen sind[8]. So begreift man auch, daß fremde Elemente in die römische Kunst eindrangen.

Die Verwendung der Propheten als Träger von Aposteln und Evangelisten entspricht ebenfalls wenig dem Genius der Kunst Roms. So ausdrucksvoll sie ist, so hat sie doch

[1] J. P. Kirsch, *L'aigle sur les monuments figurés de l'antiquité chrétienne* in *Bulletin d'ancienne littérature et d'archéologie chrétiennes* 1913, 112—126, wo auch die einschlägigen Denkmäler verzeichnet sind. [2] Siehe Figg. 513 ff, S. 1078 f.

[3] Siehe Taf. 251, 3, S. 348.

[4] Vgl. *Cod. Egberti* ed. Kraus Taff. XXXI f XXXV f XXXVIII ff XLIV ff.

[5] Dr. V. Wolf von Glanvell, *Die Kanonessammlung des Kardinals Deusdedit* I 3, CCV, S. 363: „Debet pensionis nomine in sui consecratione codicem sacramentorum I epistolarum I evangeliorum I equos albos II, habet privilegia a Romano Pontifice."

[6] P. Amelli, *Miniature della Enciclopedia medioevale di Rabano Mauro* — Codice di Montecassino N° 132 dell'anno 1023. Montecassino 1896, XVIII f.

[7] Leo Ostiens., *Chronicon Casin.:* Migne, *PL* 173, 756: „Evangelium cum tabula fusili de argento, opere anaglifo pulcherrime deaurato".

[8] Vgl. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale* 213—240.

etwas Barbarisches an sich, das den römischen Schöpfungen ebenso fremd ist wie etwa das Motiv der Märtyrer, welche zur Kennzeichnung ihrer Todesart den abgehauenen Kopf in den Händen tragen. Die Möglichkeit nordischer Einflüsse in den Propheten-Karyatiden ist um so größer, als S. Maria in Pallara, wo wir ihnen begegneten, Benediktinern, und zwar Kluniazensern, gehörte[1]. Das römische Beispiel der Karyatiden ist zwar älter als die oben S. 1079 zitierten[2], kommt aber bis jetzt nur ein einziges Mal vor.

§ 5. Verfall und Wiederaufleben der römischen Kunst.

Das sind die Fälle, in denen der fremde Einfluß in der römischen Kunst am augenscheinlichsten ist. Im übrigen geht dieselbe ihren gewohnten Weg. Sie sinkt nach dem 8. Jahrhundert immer tiefer. Die Fresken, welche Paschal I. (817—824) in der von ihm wiederhergestellten Basilika der hl. Praxedis im Querschiff malen ließ[3], sowie die meisten Leos IV. (847—855)[4], besonders aber die aus dem 10. Jahrhundert stammenden, die wir auf Taff. 191,2 201,2 227, 228, 229 wiedergeben, gehören zu den rohesten Schöpfungen, die je aus einem römischen Pinsel hervorgegangen sind; man glaubt Malereien der libyschen Wüstenkunst vor sich zu haben. Auf dem Bilde der zwischen den hll. Urban und Johannes dem Evangelisten thronenden Madonna mit dem Jesuskinde (Taf. 229,1) ist sogar der Thron ausgelassen. Hier könnte man den Maler allerdings mit der Enge des dazu noch ganz unterirdischen, also finstern Raumes entschuldigen. Für die Ausschmückung solcher weniger ins Auge fallenden Plätze wird man übrigens geringere Maler als für die Ausschmückung von Apsiden berufen haben. Für diese hatte man Vorbilder aus guter Zeit, so daß man auch im 10. Jahrhundert darin etwas Erträgliches leisten konnte, wie das Apsisgemälde von S. Maria in Pallara mit seinen auf blauem Grunde gemalten Gestalten beweist (Taf. 224).

Die ersten Anzeichen einer Besserung zeigen sich an den Malereien aus dem Pontifikat Gregors' VII. (1073—1084). Die eine (Taff. 232 f) ist der Rest eines letzten Abendmahls, welches in dem von der Lokalgeschichte dem genannten Papst zugeschriebenen Speisesaal des Klosters von S. Paolo gemalt war. Die andere dient noch heute als Altarbild der Kapelle des Pudentiana-Klosters (Taf. 234). Beide Malereien verraten gegenüber den vorausgehenden eine größere Sorgfalt und bei aller Strenge in Haltung und Gebärden ein wärmeres Leben. Die Farben sind anmutiger geworden, namentlich durch die reichere Verwendung des Blau. Auch die Zeichnung hat sich gebessert; das Thronen der Madonna z. B. ist diesem Maler viel besser gelungen als dem der Ikone von S. Maria in Trastevere (Taf. 274). Alle genannten Vorzüge erhöhen sich noch in der auf den Normanneneinfall (1084) folgenden Zeit, in welcher man, wie schon öfters betont wurde, von einem wahren

[1] Vgl. dafür auch S. 719 f und 1081.

[2] Weitere Beispiele befinden sich bei Joseph Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes* 298.

[3] Taff. 202—204. Über diese Malereien vgl. meine *Beiträge zur christlichen Archäologie* in *Röm. Quartalschr.* 1908, 177—180.

[4] Taff. 205 208,2 3 209—213.

Wiederaufleben der römischen Kunst reden kann. Zeugen davon sind besonders die jetzt unterirdischen Fresken von S. Clemente (Taff. 239 ff).

Woher diese Wiederbelebung der Kunst?

Schon andere haben die Frage beantwortet[1]. Wenn wir hier trotzdem darauf zurückkommen, so geschieht es nur, weil einige Punkte noch nicht genügend aufgeklärt worden sind.

Leo, der Chronist von Montecassino, schreibt das Wiederaufblühen der Kunst seinem Abte Desiderius zu. Dieser baute die dem hl. Johannes dem Täufer geweihte Basilika, welche als die Grabkirche des hl. Benedikt gewissermaßen die Kathedrale des Ordens war, von Grund aus neu auf[2]. Für die innere Ausstattung derselben hatte er sich aus Rom die nötigen Säulen mit Basen und Kapitälen und eine Menge bunten Marmors verschafft. Nun ließ er — es war im Jahre 1066 — Meister in Wand- und Fußbodenmosaiken, also Künstler und Kunsthandwerker, aus Konstantinopel kommen. Jene schmückten die Apsis, den Triumphbogen und die Vorhalle der Basilika mit Mosaiken aus, deren Gestalten, wie der Chronist sagt, „zu leben schienen"; und die bunte Blumenpracht des Bodenbelags, den die Marmorarbeiter verfertigten, war so bezaubernd, daß man in einem Garten zu wandeln vermeinte[3].

Höchst merkwürdig ist es, welche Darstellungen Desiderius für die Apsis und den Triumphbogen gewählt und wie er sie durch römische Beischriften erläutert hat. In der Apsis wiederholte er „zu den Füßen der hll. Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten" die bloß in den Anfangsworten veränderte Inschrift, welche Sergius III. (904—911) zur Erinnerung an die oben (S. 184 f) erwähnte Legende von der Erhebung der christlichen Religion zur Staatsreligion in der Apsis der Lateranbasilika anbringen ließ:

HAEC DOMVS EST SIMILIS SYNAI SACRA IVRA FERENTIS
VT LEX DEMONSTRAT HIC QVAE FVIT EDITA QVONDAM
LEX HINC EXIVIT MENTES QVAE DVCIT AB IMIS
ET VVLGATA DEDIT LVMEN PER CLIMATA SECLI[4],

Dieses Haus gleicht dem Sinai, dem Ursprung alles heiligen Rechtes, wie das Gesetz beweist, das von hier einst ausgegangen ist. Von hier stammt das Gesetz, welches die Gemüter aus der Tiefe zieht, und das seit seiner Verkündigung die Welt mit seinem Lichte erfüllt hat.

[1] Vgl. vor allem Kraus, *Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis* in *Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsamml.* XIV (Berlin 1893) 1—21 und 84—100; derselbe, *Geschichte d. christl. Kunst* II, I 63 ff und Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale* 155—308.

[2] Der hl. Benedikt weihte die erste auf dem Berg von ihm gebaute Kirche dem Täufer, dem Heiligen der Buße, und wurde darin — „in templo ante altare beati Baptistae Ioannis" — begraben. Vgl. Petr. Diac., *Liber de ortu et obitu iustorum coenobii Casinensis* I: Migne, *PL* 173, 1064.

[3] Leo Ostiens., *Chronicon Casin.* 3, 27: Migne, *PL* 173, 748 f; ed. Pertz in *Mon. Germ. hist. Script.* VII 718: „Legatos interea Constantinopolim ad locandos artifices destinat, peritos utique in arte musivaria et quadrataria, ex quibus videlicet alii absidam et arcum atque vestibulum maioris basilicae musivo comerent, alii vero totius ecclesiae pavimentum diversorum lapidum varietate consternerent. Quarum artium tunc ei destinati magistri cuius perfectionis exstiterint, in eorum est operibus estimari, cum et in musivo animatas fere autumet se quisque figuras et quaeque virentia cernere, et in marmoribus omnigenum colorum flores pulchra putet diversitate vernare."

[4] Panvinio *(De septem Urbis eccl.* 108), zu dessen Zeit die Verse in der Laterankirche bereits „verblaßt waren", brachte sie nach einer Kopie des Archivs der Basilika. Seine Worte „nunc vetustate exoluerunt" könnten sich auch auf Mosaiken beziehen; aber die Inschrift war gemalt, wie die ganze Ausschmückung, welche Sergius III. der Basilika angedeihen ließ.

Das *Gesetz*, von dem die Inschrift spricht, ist nicht etwa die christliche Religion, sondern die Regel des hl. Benedikt, dessen Orden hier seinen eigentlichen Anfang nahm und von hier sich über die ganze Welt ausbreitete. Daß Desiderius mit dem Epigramm wirklich diesen Sinn verbinden wollte, zeigte er durch die Inschrift, welche er für den Triumphbogen von derjenigen Konstantins in S. Peter mit geringer Änderung (S. 359) kopiert hat:

VT DVCE TE PATRIA IVSTIS POTIATVR ADEPTA
HINC DESIDERIVS PATER HANC TIBI CONDIDIT AVLAM,

Damit unter deiner Führung das Vaterland die Gerechten aufnehme, hat Desiderius dir, o Vater, diese Basilika errichtet[1]. In der alten Peterskirche war unter dem *Führer* Christus zu verstehen; hier ist der hl. Benedikt gemeint, den der gleichzeitige Chronist Petrus Diaconus mit Berücksichtigung der Ordensregel wie auch der beiden Inschriften „den Fahnenträger, Erzieher, Gesetzgeber und erhabenen Lehrer" nennt[2]. Keiner der zwei Chronisten hat uns die Darstellung des Triumphbogens und der Apsis beschrieben; wir können daher aus ihren kurzen Angaben nur schließen, daß auf jenem zum wenigsten Desiderius als Stifter mit dem Kirchenmodell und der hl. Benedikt, und in der Apsis Christus zwischen den beiden Johannes abgebildet waren.

Der Anblick dieser Mosaiken und derjenigen der Vorhalle sowie der Malereien der Hochwände und des prächtigen Bodenbelags regte in Desiderius eine Idee an, welche nicht bloß für die Mosaikmalerei, sondern auch für die Kunst im allgemeinen die ersprießlichsten Folgen haben sollte. Da nach Leo „die römische Meisterschaft in diesen Künsten" — gemeint sind die Wand- und Bodenmosaiken — „seit mehr als fünfhundert Jahren untergegangen war", suchte sie Desiderius wieder ins Leben zu rufen: er gründete eine Schule, in der „er fähige Knaben aus dem Kloster zu Mosaizisten heranbilden und auch in den übrigen Kunstzweigen unterrichten ließ, wie im Arbeiten mit Gold, Silber, Bronze, Eisen, Glas, Elfenbein, Holz, Gips und Stein. Dadurch bekam er eigene ausgezeichnete Künstler"[3]. Leo führt für diesen Unterricht nicht besondere Lehrer an. Es ist daher anzunehmen, daß die byzantinischen Mosaizisten, dem damaligen Brauche gemäß, auch in den andern Künsten Meister waren und die künstlerische Ausbildung der jungen Mönche leiteten. An Vorlagen für den Unterricht fehlte es nicht; denn Desiderius hatte in Konstantinopel Ikonen mit getriebenen Silberrahmen, Reliefbilder aus vergoldetem Silber und ein Antependium mit Darstellungen in Gold und Email erworben[4].

[1] Leo Ostiens., *Chron. Casin.* 3, 27: Migne, *PL* 173, 749. Für den Verfasser der Inschrift Sergius' III. hielt Wattenbach (a. a. O. col. 750, Anm. 1031) Afanus, den Erzbischof von Salerno, wodurch das volle Verständnis des Sinnes der beiden Inschriften bei Desiderius unmöglich wurde. Wattenbach fand Anhänger.

[2] Petr. Diac. a. a. O. col. 1063: „Benedictus signifer, institutor, legislator, doctor eximius . . ."

[3] Leo Ostiens. a. a. O.: „Et quoniam artium istarum ingenium a quingentis et ultra iam annis magistra Latinitas intermiserat, et studio huius, inspirante et cooperante Deo, nostro hoc tempore recuperare promeruit, ne sane id ultra Italiae deperiret, studuit vir totius prudentiae plerosque de monasterii pueris diligenter eisdem artibus erudiri. Non tamen de his tantum, sed et de omnibus artificiis quaecumque ex auro et argento, aere, ferro, vitro, ebore, ligno, gipso, vel lapide patrari possunt, studiosissimos prorsus artifices de suis sibi paravit." Die Stelle schließt an die S. 1199 Anm. 3 abgedruckte an.

[4] Leo Ostiens. a. a. O. col. 756 ff.

Was die Mönche von den byzantinischen Mosaizisten lernten, war vor allem die technische Fertigkeit und bessere Farbengebung in den genannten Künsten, zumal in Mosaiken und Emails, welche in Rom, rund gesagt, seit dem 10. Jahrhundert nicht mehr in Übung waren. Der Chronist Leo hat sich demnach mit seiner Angabe der „mehr als fünfhundert Jahre" einer starken Übertreibung schuldig gemacht; er hat nicht bedacht, daß noch Gregor IV. (827—844) die Basilika des hl. Markus und Nikolaus I. (858—867) S. Maria Nova[1] mit Mosaiken schmückten und daß Paschal I. (817—824) die Kapelle Sancta Sanctorum mit römischen Kunstwerken in getriebenem Silber, Gold und Schmelzwerk beschenkte[2]. Im übrigen hat er vollständig recht; Rom besitzt weder Mosaiken aus dem 10. noch solche aus dem 11. Jahrhundert. Der Grund dieses Mangels ist offenbar der von dem Chronisten angegebene. Wenn wir nun sehen, daß die musivische Kunst mit dem Beginn des 12. Jahrhunderts in Rom wieder zur Ausübung gelangt, so kann dies nur mit der Errichtung der Schule in Montecassino zusammenhängen. Die in der ersten Hälfte und kurz nach der Mitte des 12. Jahrhunderts entstandenen Apsismosaiken von S. Clemente (Fig. 541, Taff. 117 f), S. Maria in Trastevere (Fig. 532, S. 1167) und S. Maria Nova sind, mit andern Worten, den Künstlern von Montecassino zuzuschreiben[3].



Fig. 541. Mosaiken und Malereien der Apsis in S. Clemente.

[1] Daß die Apsis dieser Basilika mit Mosaiken ausgeschmückt war, darf man wohl aus der mittelalterlichen Wiederherstellung schließen; das *Papstbuch* spricht nur von Malereien.

[2] Grisar gebührt das Verdienst, diese überaus wertvollen Kunstschätze der Wissenschaft zugänglich gemacht zu haben. Vgl. seine von uns im Verlaufe des Werkes oft herangezogene Schrift: *Die röm. Kapelle Sancta Sanctorum u. ihr Schatz* 1-9.

[3] Bei den Mosaiken von S. Clemente hat schon de Rossi (*Musaici* Fasz. VII—VIII, fol. 3) wegen der halb griechischen, halb lateinischen Beischriften AGIOS PETRVS und AGIOS PAVLVS die Autorschaft für die von Byzanz beeinflußten Benediktiner-Künstler in Anspruch genommen.

In allen drei Fällen hatten die Künstler die Aufgabe, alte Mosaiken, die nicht mehr zu retten waren, in möglichst getreuer Kopie wiederherzustellen. Daß sie sich an die Urbilder gehalten haben, beweist schon der Inhalt, der uns bei den zwei ersten Mosaiken, ihrer Entstehungszeit entsprechend, in die goldene Zeit der alten Symbolik versetzt, bei dem dritten, das erst von Nikolaus I. stammt, dagegen sehr vereinfacht ist. Gerade so vereinfacht sind alle jene Kompositionen, welche die Benediktiner in den neuen Basiliken von Kapua, Salerno, S. Angelo in Formis u. s. f. ausführten[1]: hier wurden die symbolischen Zeichen fast ganz beiseite gelassen. Ähnlich hätten die Künstler ohne Zweifel auch in S. Clemente und S. Maria in Trastevere gehandelt, wären sie nicht gezwungen gewesen, sich nach den vorhandenen beschädigten Mosaiken zu richten. Die Genauigkeit, mit der sie dabei verfuhren, zeigt sich auch im Stil, welcher bei dem Mosaik von S. Maria Nova viel schlechter als bei den zwei andern ist. Diese Erscheinung haben wir wohl nur auf Rechnung des mangelhaften Originales zu setzen; denn bei einem Zeitraum von ungefähr dreißig Jahren, welcher zwischen der Erneuerung der Mosaiken von S. Maria Nova und S. Maria in Trastevere liegt, kann von einem nennenswerten Stilwandel nicht die Rede sein. Die Treue der Kopie verbürgen schließlich auch die den dargestellten Personen beigefügten Unterschriften, welche auf die bloßen Namen beschränkt sind, daher nur von dem Mosaik des Papstes Julius stammen können. Weder der zweite Stifter noch Innozenz II. haben das zu ihrer Zeit übliche SCS hinzugefügt.

Damit ist die Tätigkeit der Kunstschule von Montecassino in Rom nicht erschöpft. Wir machten oben auf den großen Fortschritt aufmerksam, den die Wandmalereien aus der auf den Normanneneinfall (1084) folgenden Zeit bekunden. Was für ein Riesenabstand zwischen den Fresken der Kirche des hl. Antonius (Taff. 201, 2 227, 1 3 228), welche dem Einfall vorausgehen, und denen von S. Clemente (Taff. 239 ff), welche ihm folgen! Der Fortschritt ist ganz augenscheinlich; er offenbart sich sowohl in der richtigeren Zeichnung als auch in der besseren Farbengebung. Das sind aber die Vorzüge, welche die byzantinischen Mosaizisten ihren Schülern in erster Linie vermittelt haben werden. Tatsächlich können wir sie auch an den Fresken von S. Angelo in Formis beobachten, wo die aus der Schule von Montecassino hervorgegangenen Künstler sozusagen ihr Meisterstück geliefert haben. Montecassino stand damals auf dem Gipfel seiner Macht und seines Einflusses; die Beziehungen zwischen Rom und der Abtei konnten auch nicht enger sein: Gregor VII. war Benediktiner und Abt Desiderius, der Begründer der Schule, folgte ihm als Viktor III. auf dem Stuhl Petri. Es kann daher unmöglich ein Spiel des Zufalls sein, daß das Wiedererwachen der Kunst in Rom gerade damals erfolgte; wir glauben vielmehr genötigt zu sein, diese Neublüte auf den Einfluß der Schule von Montecassino zurückzuführen. Es steht sogar nichts im Wege, die Fresken von S. Clemente Benediktiner-Künstlern zuzuschreiben; dadurch würde sich der gänzliche Mangel an Namensunterschriften am einfachsten erklären.

[1] Vgl. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale* 186, Fig. 76, S. 187 und Taf. XIII, S. 270 f.

Der Inhalt der Darstellungen konnte von einer Kunst wie die byzantinische, die in der Ausschmückung der Kirchen großenteils nach eigenen Grundsätzen vorzugehen pflegte, naturgemäß nicht gefördert werden. Derselbe hatte übrigens in Rom schon seit Jahrhunderten eine solche Ausbildung und eine solche Fülle erreicht, daß er einer Bereicherung nicht bedurfte. Er blieb sich auch insofern gleich, als die Benediktiner fortfuhren, Gegenstände darzustellen, welche in der römischen Kunst gang und gäbe waren, in der byzantinischen dagegen vermieden wurden, wie z. B. das Lamm Gottes, die Evangelistensymbole, die Maria Regina und die Ehebrecherin. Der von den Mosaizisten Konstantinopels bewirkte Fortschritt, das Wiederaufleben der Kunst, bezog sich übrigens bloß auf die formale und technische Seite der Darstellungen: die Zeichnung wurde, wie gesagt, richtiger und die Farben angenehmer und reicher.



Fig. 542. Thronende Mutter Gottes mit Kind. Grab des Kardinals Fieschi in der Laurentiusbasilika.

Die Tatsache, daß die byzantinischen Meister ihren Schülern vornehmlich die Technik der Mosaik- und Emaillier-Kunst lehrten, hat sich in den meisten Wandmalereien ausgeprägt, welche von Benediktinern oder unter ihrem Einfluß ausgeführt wurden. Ein bezeichnendes Beispiel dafür ist ihre Erstlingsarbeit, die Malereien von S. Angelo in Formis, namentlich die Apsiskomposition, deren Gestalten durch harte Konturen und lebhafte, unvermittelt nebeneinander gesetzte Farben die Wirkung von musivischer Arbeit sowie von Schmelzwerk zu erreichen suchen[1]. Für Rom verweisen wir auf die Fresken von S. Croce (Taff. 246—251), von denen die meisten an Mosaiken[2], die des Triumphbogens an Emails erinnern. Letzteres gilt in hohem Grade auch von dem Erlöserbild zu Tivoli (Taff. 244 f) mit seinen vielen gestrichelten Falten, für welche wir in dem thronenden Christus des Buchdeckels der Kathedrale von Kapua, dem einzigen erhaltenen Email der Schule von Montecassino, ein prächtiges Vergleichsobjekt besitzen[3]. Eine Email-Ikone ahmte

[1] Nach meinem Dafürhalten wurde die kleine Kirche in einem Zuge, nicht in gewissen Abständen, ausgemalt. Die verschiedene Güte der Malereien der einzelnen Teile der Kirche erklärt sich hier wie anderswo — z. B. in S. Croce — durch die Annahme verschiedener, d. h. besserer und weniger guter Künstler, die nebeneinander tätig waren. In der Vorhalle scheint, wie schon von andern ausgesprochen wurde, einer der byzantinischen Meister gemalt zu haben, gleichsam als Musterbeispiel für seine Schüler. Die, ich möchte sagen, mechanisch hinzugefügten griechischen Beischriften Μ[ιχαὴλ] Π[ρῶτος] Θ[εοῦ] Ν[ιγγέλος] und Χ[αῖρε] ΘΕΟΤΟΚΕ hat die Mehrzahl der Beschauer sicher nicht verstanden; jene steht in dem vom Engel gehaltenen Diskus, diese beiderseits der Jungfrau.

[2] Die Gewandbehandlung des vierten Künstlers findet sich einige Jahrzehnte früher ganz gleich auf den Mosaiken der Kathedrale von Salerno. Vgl. das Hüftenbild des Titulars bei Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale* Fig. 78, S. 191.

[3] Bertaux a. a. O. Taf. VII, S. 178 f.

sodann in S. Lorenzo der Künstler nach, der am Grabe des Kardinals Fieschi um 1250 die Mutter Gottes mit dem Jesuskind auf dem Schoß darstellte (Fig. 542)[1]. Dieses sonderbarerweise sehr verständig übermalte Bild ist noch ganz unbekannt. Bei ihm steigert sich die Nachahmung zu einer fast sklavischen Abhängigkeit; daher ist die Ähnlichkeit noch auffallender: man beachte besonders den Gang der Palla beim rechten Arm der Madonna und den des Palliums beim linken Arm Christi auf dem Buchdeckel.

Während bei den bisher aufgezählten Malereien entweder Mosaiken oder Schmelzwerke, also zwei grundverschiedene Techniken, nachgeahmt wurden, wählten sich andere Künstler in einem richtigeren Gefühl Miniaturen zum Muster. Dieses taten vor allem die Maler von S. Giovanni a Porta Latina in der Zeit Cölestins III. (1190—1198), aber nur diejenigen, von denen der biblische Zyklus, das abgekürzte Weltgericht und die Komposition des Triumphbogens herrühren (Taff. 252—257). Die Darstellung der apokalyptischen Greise mit den harten Konturen in der Gewandung nähert sich wieder mehr der Mosaiktechnik (Taf. 258). Die Gesichter sind dagegen weniger hart. Denselben Unterschied müssen wir bei den Fresken des Arkosols unter S. Cosma e Damiano machen (Taff. 264—267), bei denen die ganz modern anmutende Behandlung der Gesichter in einem starken Gegensatz zu derjenigen der Gewandung steht.

Die Kunst, die uns in den Schöpfungen von S. Giovanni zu Ende des 12. Jahrhunderts entgegentritt, war auf dem besten Wege zur Vervollkommnung, als sie durch ein scheinbar geringfügiges Ereignis, das aber nicht ohne weiter greifenden Einfluß blieb, wieder zurückgeworfen wurde. Rom hatte abermals Mangel an Mosaizisten. Da erbat sich Honorius III. (1216—1227) von dem Dogen von Venedig zu dem einen venetianischen Meister, welcher an der Wiederherstellung der Apsismosaiken von S. Paul bereits tätig war, noch zwei andere, um die Arbeit möglichst rasch zu beendigen. Diese drei Mosaizisten beschenkten nun Rom, wie oben gezeigt wurde (S. 550 ff), mit einem byzantinischen Werk von der tiefsten Erstarrung; die oben abgedruckten Kopien von Apostelköpfen (Figg. 181—183, S. 553 f) sind derart, daß sie uns jede Bemerkung ersparen. Trotzdem fanden sich gleich Nachahmer: die Malereien der im Jahre 1246 eingeweihten Silvesterkapelle an der Basilika der Quattro Coronati sind eine getreue Nachbildung solcher Mosaiken in der Freskotechnik[2]. Es ist zu beachten, daß die Basilika mit der Kapelle damals Benediktinern gehörte, wie auch die Kirche des Heidenapostels ihnen unterstand. An die Malereien der Silvesterkapelle reiht sich die von S. Francesca Romana (Taff. 232—233, 1), welche von einem Künstler aus derselben Schule herrührt, und diejenige von S. Giovanni e Paolo aus dem Jahre 1255,

[1] Siehe S. 1025. Der Künstler beschränkte sich bei den Siglen für *Μήτηρ Θεοῦ* auf die zwei Anfangsbuchstaben und in die Rolle des Kindes schrieb er: EGO | SVM | LVX, wie auf dem aus dem Jahre 1223 stammenden Altarmosaik der Kapelle des hl. Zeno in S. Prassede, wo die neben der Mutter Gottes geschriebenen Siglen ausnahmsweise MateR — EMmanuel lauten. De Rossi, *Musaici* Fasz. XI—XII, fol. 5. Für die Gewandung des Christkindes siehe S. 559 und Taff. 232—233, 1.

[2] Den gleichen Einfluß verraten die kurz vor 1255 in der Krypta der Kathedrale von Anagni ausgeführten Malereien. Vgl. Pietro Toesca, *Gli affreschi della Cattedrale di Anagni* in *Le Gallerie nazionali italiane* V Taff. I—XII und XIV.

welche ein wenig besser ist (Taf. 270,2). Dahin gehört schließlich auch das Mosaik des Triumphbogens von Grottaferrata (Taf. 300): die Ähnlichkeit zwischen den Aposteln des Mosaiks und denen des Letzten Gerichtes der Silvesterkapelle (Taf. 268) ist überraschend, beschränkt sich aber auf die Gewandung; der Stil des Mosaiks ist, wie schon hervorgehoben wurde (S. 916 919), ungleich vollkommener, entsprechend der etwas späteren Zeit.

Die Bewegung, welche zu einer wahren Blüte der Kunst führen sollte, war jedoch eingeleitet und ließ sich nicht mehr aufhalten. Kurz nach der Mitte des 13. Jahrhunderts wurde in Rom Cavallini geboren, dessen Schöpfungen sich weit über die seiner Zeitgenossen erheben. Im Verein mit dem Franziskaner-Künstler Torriti, der zu Ende des 13. Jahrhunderts in Rom namentlich als Mosaizist beschäftigt war, brachte er die Kunst auf eine Höhe, welche die soeben erwähnten Malereien der Silvesterkapelle nicht ahnen ließen. Von beiden Künstlern ist je ein Hauptwerk auf unsern Tafeln (121—124 und 282—296) wiedergegeben. Cavallinis Weltgericht zumal wirkt wie eine Offenbarung. Als ich vor sechs Jahren die Ehre hatte, die Kopien desselben unserem allergnädigsten Herrn, Seiner Majestät dem Kaiser Wilhelm II. vorzulegen, sagten Seine Majestät bei dem Anblick dieses herrlichen Kunstwerks: „Da muß ja die Renaissance um hundert Jahre zurückdatiert werden!" So ist es auch. An Cavallini hat sich die Kunstgeschichte schwer versündigt. Die Schuld liegt an Vasari, der den römischen Künstler aus Unkenntnis und kleinlichem Lokalpatriotismus zum Schüler Giottos machte, um ihn an dessen Triumphwagen spannen zu können. Der Zeit nach wäre eher das Gegenteil zu vermuten. Doch wir wollen nicht in das andere Extrem fallen und Giotto verkleinern. Tatsache ist, daß Cavallini zuerst in umfassendem Maße und mit großem Erfolg das Studium der Natur wie auch der von der Antike überlieferten Denkmäler in den Bereich seiner Tätigkeit gezogen hat. Wie bekannt, sind von ihm nur Darstellungen erhalten, bei denen er sich an Überliefertes anlehnte, die also nicht im vollen Sinne seine eigenen Schöpfungen sind. Wir wissen aber, daß er in S. Francesco a Ripa einen Zyklus von Bildern aus dem Leben des hl. Franz von Assisi gemalt hat, wo er ohne Zweifel selbständig Neues schuf. Seine Persönlichkeit bürgt für die Bedeutsamkeit dieser verlorenen Bilderfolge. Es wäre von hohem Interesse gewesen, festzustellen, in was für einem Verhältnis dazu die gleichartigen Darstellungen Giottos standen. Leider wurden die Malereien von S. Francesco a Ripa zerstört, ohne vorher beschrieben, geschweige denn abgezeichnet worden zu sein. Dafür hatten wir die Genugtuung, zu sehen, wie der größte christliche Künstler aller Zeiten, wie Raphael sich Cavallinis Weltgericht für seine Disputa zunutze machte. Alle diese Erwägungen berechtigen uns, mit dem Kaiserwort zu schließen, daß die Renaissance auf Cavallini zurückdatiert werden muß.

Berichtigungen und Zusätze.

Seite **18** (Zeile 16 von unten) sollte auf Taf. 104 verwiesen sein statt 105.
Seite **26** Anm. 4 lies „Tesselius" statt „Tasselius".
Seite **105** (Zeile 15 von unten) ist Verweisung auf Taf. 254 f zu tilgen.
Seite **124** (Zeile 1 von oben) sollte auf Taf. 241 verwiesen sein statt 239.
Seite **159** (Zeile 11 von oben) sollte auf Taf. 114, 3 5 verwiesen sein statt 115.
Seite **213** (Zeile 16 von unten) lies „fores ecclesiae" statt „forese cclesiae".
Seite **257** (Zeile 7 von oben) hinter „wiederholt" füge bei: „aber schon von de Rossi berichtigt"; und in Anm. 3 füge bei: „Dagegen de Rossi, Musaici fasc. XVII—XVIII fol. 1 v. Anm. 11."
Seite **270** Anm. 1 sind die Worte „nie aber in der Gesetzesübergabe" zu streichen.
Seite **278** Anm. 3 lies „über dem Bogen" statt „über dem Triumphbogen".
Seite **284** (Zeile 7 von unten) vor „*Escurialensis*" setze: „um 1491 gebildeten *Codex*"...
Seite **333** (Zeile 16 von unten) sollte auf Taf. 209, 1 verwiesen sein.
Seite **385** (Zeile 17 von oben) sollte auf Taf. 252 ff verwiesen sein statt 256 ff.
Seite **392** (Zeile 3 von oben) lies „ja" statt „je".
Seite **410** (Zeile 10 von oben) sollte auf Taf. 279 ff verwiesen sein statt 276 ff.
Seite **487** Anm. 2 lies „laetitiam" statt „lactitiam".
Seite **506** in der Überschrift § 13 tilge „und Malereien".
Seite **579** (Zeile 8 von oben) lies „den Gelehrten" statt „dem Gelehrten".
Seite **645** (Zeile 4 von oben) hinter „Zyklus" füge bei: „wie in der Lateranbasilika".
Seite **673** (Zeile 5 von oben) sollte auf Taf. 161, 2 verwiesen sein.
Seite **679** (Zeile 19 von unten) sollte auf Taf. 163 verwiesen sein.
Seite **693** (Zeile 12 von oben, hinter „E 6") sollte auf Taf. 185 verwiesen sein.
Seite **712** (Zeile 8 von unten) sollte auf Taf. 146, 2 verwiesen sein.
Seite **713** (Zeile 10 von oben) sollte auf Taf. 196, 4 verwiesen sein.
„ „ (Zeile 13 von unten, hinter „A 7") sollte auf Taf. 195 verwiesen sein.
Seite **716** (Zeile 1 von oben) sollte auf Taf. 196, 1 verwiesen sein.
„ „ (Zeile 10 von oben) sollte auf Taf. 196, 3 verwiesen sein.
Seite **720** (Zeile 16 von unten) sollte auf Tafel 227, 2 verwiesen sein.
Seite **725** (Zeile 10 von unten, hinter „F 2") sollte auf Taf. 200, 1 verwiesen sein.
Seite **820** (Zeile 5 von unten) lies „Leibwächter" statt „Hauptmann".
Seite **888** Anm. 3 ist am Schluß „und die bekannte auf S. 278 zitierte Gründungsinschrift der Grabkirche" hinzuzufügen.

Namen- und Sachregister

zu den Textbänden.

(Fette Ziffern bezeichnen die Hauptstellen, hochstehende Ziffern die Anmerkungen.)

Aachen: Otto-Kodex (im Münster) 746 753[5] 763 781 784 796 806 809 824 825 826 901 904.
Aaron-Szenen 450 f 616. S. auch Moses.
Abbakyrus, hl., dargest. 676 677 713 721.
Abdon und Sennen: ihr Grab mit Malereien 946 f.
Abel 703; Abel und Kain 307 598.
Abendmahl 397 **845**; Sitzordnung der Teilnehmer 847 f.
Abgar-Bild 1154.
Abkürzungen s. Monogramm, Sanctus, Siglen.
Abraham: Szenen aus seinem Leben 377 380 f 424 ff; 604 ff. S. auch Isaak, Patriarchen.
Abundius, hl. 708 f 968.
Achilleus, hl.: Reliefdarstellung seines Martyriums 45[6].
Achiropiten 1101 1159; römische Auffassung darüber 1126. Vgl. Sancta Sanctorum.
Adam und Eva 589 ff; Vertreibung aus dem Paradies erstmals dargest. 206; von Christus aus der Vorhölle herausgeführt 889 894. S. auch Schöpfungsgeschichte.
Adauktus s. Felix und A.
Adinulfus Sacrista 552.
Adoration 119 1164.
Agape, hl., dargest. 710.
Agar und Ismael 381.
S. Agata dei Goti (Kirche): Bild des hl. Andreas 195.
Agatha, hl., dargest. 1048.
Ἁγία Σοφία s. Weisheit.
Ägidius, hl. (Abt) abgeb. 547.
Agnellus Rav. 26 1074[3].
Agnes, Kaiserin 1197.
Agnes, hl., dargest. 77 179 182 318 319 336 511 716 721 1048.
Agnesbasilika: Stiftungsinschr. 278 280; Ausschmückung XIV 5 1187.
Agnus Dei s. Lamm (Gottes).
Ägyptische Plagen 383 617.
Akanthusstauden als Dekoration 251 f; = Weinstock 520. S. auch Rankenwerk.
Alamanni (Schriftst.) 155[1].
Albani, Annib. 207.
Albenga: Mosaiken des Baptisteriums 68 233.
„Album" des Archivs der Peterskirche 390 ff.
S. Alessio (Unterk.): Malereien 60 111 935.
Alexander I., Papst, dargest. 708. Alexander II. dargest. 168. Alexander III. 210 1109. Alexander VI. Stifter der Decke in S. Maria Maggiore 412.
Alexius, hl.: seine Legende dargest. 544.
Alfarano 401[1].
Allegorik s. Symbolik.
Alltagsszenen in der röm. Kunst 22. S. auch Profane Sujets.
Altar mit Evangelienbuch 59. A. an Begräbnisstätten 282; auf Weltgerichtsbildern 60 1036 1038 **1049**. Altaraufsätze (Gemälde) 1089 1091 1093.
Altarssakrament s. Kommunion.
Altchristliche Kunst: erste Kompositionen 1169; altchr. Komp. später verändert 1166 f, s. Erneuerung; im Mittelalter hochgeschätzt 23 1167; verschiedene Momente manchmal in einem Bilde vereinigt 863; altchr. Kunst vermeidet das Gräßliche, Schimpfliche, Gemeine 862 951. S. auch Katakomben.
Älteste, vierundzwanzig (apokal.) 355 373 556 1071 1079 1080.
Alttestamentliche Szenen s. Schöpfungsgeschichte, Genesis, Schrift (Hl.).
Ambrosius, hl. 502; seine Stellung zur Kunst 1161; Tituli zu einem Gemäldezyklus 602 605 606 607 609[3] 610 613 745 782 816 830 849 1161; abgeb. 92 519 669.
Amida 1178[1].
Amiens: Christus als Drachentöter (beau Dieu) 1096.
Ammianus Marcellinus 115.
Amorrhiter-Besiegung 466 1180.
Anablatha (Paläst.): bemalter Kirchenvorhang 1094.
Anagni: Malereien in der Krypta der Kathedrale 60 729 1204.
Anaklet I., Papst, dargest. 166; Anaklet II. (Gegenp.) 165 738; dargest. 111.
Ananias und Saphira 368.
Ἀνάργυροι (unentgeltlich behandelnde Ärzte) 525 675.
Anastasius, Märt., dargest. 739.
Anastasius IV., Papst 250.
Anastasius, Kard. 516.
Anastasius Bibliothecarius 1163.
Anbetung durch Händeverhüllung bezeichnet 117; durch Prostration 118; durch Kniefall 120.
Andreas Ap. dargest. 106 195 551 930.
Andreaskirche bei S. Maria Maggiore (in Catabarbara) 106 159 657. A.kapelle an S. Peter 411.
S. Angelo in Formis: Freskenzyklus 583 592 743 744[1] 771[2] 776 777[3] 780 783 786 788 790 805 831 832 835 837 840 844 847 855 859 867 873 879 886 895 899 904 908 f 1202 **1203**.
Anicier-Mausoleum 411.
Anna, hl., dargest. 711 922 (älteste Darst.) 1048. A. und Joachim (Szenen aus ihrem Leben) 486 f 711 923. A. mit dem Kind Maria 672 923; „Selbdritt" 487.
Annas und Kaiphas unter den Verdammten 1034.
Anolinus, hl. 984.
Antependien 1089 1091 1093.
Anthimus, hl. 525.
Anthusa, hl. 48.
Antiochianus, hl. 739.
Antoniades (Schriftst.) 1177[1].
Antonius Einsiedler: Szenen aus seinem Leben 717 f 720.
Antonius von Padua dargest. 199 200 498.
Antoniuskirche = Atrium von S. Maria Antiqua 717.
Apfel in der Hand des Jesuskindes 1143.
Aphrodosius 489.

Apokalypse in der Kunst 7 42 363 744 1029 1050 1064 f; A. und Weltgerichtsbilder 1029 1030. Apokalyptische Greise s. Älteste.

Apokryphen: Einfl. in der Kunst 475 476 486 489 493 497 679 711 744 751 772 889 922 f.

Apostel: dargest. 51 f 70 242 674 (Medaill.) **929** 1081, s. auch einzelne Apostelnamen; Apostelkollegium 51 f 181 194 510 521 552 649 919 1066 1068 1192; nur einige Repräsentanten 242 397 856 910; Ap. in Weltgerichtsbildern 1041 1046. S. auch Abendmahl, Himmelfahrt, Pfingstwunder etc. Ap. bei dem Kreuz 50 51; beim Labarum 773[3]; mit Kranz 66; nimbiert 102 103; predigend 159; symbolisch dargest. 68 517 1076 1082; Berufung 784; Ap. am Grabe Christi 900. Ap. von Propheten getragen 1079 1197 f. — Apostelfürsten dargest. 178 409 (Bildn.) 498 522 557 930 942 1115 1140; Ikonen 1092; Medaillon aus der Domit.-Katak. 1092; Szenen aus Leben u. Passio 159 402 ff 407 626.

Apostelkirche (Dodici Apostoli) 1187.

Apsidenschmuck 69 364 585 875; durch Kreuz 47 50; aus Symbolen bestehend 69 782. Muschelförmiger Abschluß der Apsiden 254 262 336 498.

Aquileja: Fresken im Dom 4 539.

Arbeitstarif Diokletians 8.

Archäologisches Interesse f. Gem. u. Mos. 23 26 136.

Architekturfriese 332.

Ariadne, Kaiserin 78 80.

Arles: altchristlicher Sarkophag 830.

Armellini (Archäol.) 275.

Artemius, „Herzog von Ägypten" 693.

Ärzte, hll. (*ἀνάργυροι*), s. *Ἀνάργυροι*.

Asa (alttest. König) 645.

Ashburnham-Pentateuch 584[2] 592[1] 598[2].

Assisi: Fresken in der Basilika 587 602 (Cavallini) 1146 (Torriti). Kreuzigungsbild des hl. Franz in S. Damiano 1093.

Asterius, hl. 739.

Asterius von Amasea 5 1159 1162 1185.

Athanasius, hl., dargest. 708.

Auferstehung Christi s. Christus. A. der Toten (des Fleisches) s. Weltgerichtsbilder; symbolisiert 21 103 104 234 734 1084; bei der Kreuzigung Christi 882 885; durch Job bezeugt 431.

Augustin, hl.: Stellung z. Kunst 1161; abgeb. 149 **669** 1048. S. a. Kirchenväter.

A und *Ω* (apokal.) **42** 267.

Aureole s. Nimbus.

Bacchus, hl. 708 f 713.

Bachiarius 4[4].

Baptisterien: Inhalt der malerischen Ausschmückung 6 20 215 f 229 f.

„Baptisterium Antiquum" (Lat.-Bapt.) 656; Bapt. des hl. Damasus an S. Peter 411.

Barbarossa, Kaiser 174.

Barberini, Kard. Francesco 25 26 127 129 136 137 153 157 167 213 330 332 565 954 985 990 1078; Barberinische Kodizes mit alten Gemäldekopien s. Vatikan.

Barletta: Statue Valentinians I. 83.

Barnabas, hl., dargest. 552.

Baronius 131.

Bartform 348 649 1197; bei Christus 177 649.

Bartholomäus, Abt von S. Paul 626 1132.

Bartoli, Pietro Sante 27[1] 298; B. junior 299.

Basilika: Name 57; Unterschied von basilica und ecclesia 937[1]; Art der ältesten Ausschmückung der B. 3 4 20.

Basilius d. Gr.: angebl. Wort über Bilderverehrung 1163[2]; dargest. 662 f 669 683 708 f 722.

Basilius II., Kaiser: Menologium (im Vatik.) 446 463 682[3] 756[2] 766 770 778.

Baum, heiliger 519.

Bawît: Malereien 1184.

Beamtenkleidung 87.

Begräbnis in Kirchen 316[2] 720.

Beischriften s. Inschriften, Namen.

Bekenner dargest. **951** 1007 ff.

Beleth 1100.

Benedictus presb. et mon. 1081.

Benedikt, hl., dargest. 722 **1016** 1048.

Benedikt III., Papst 738. Benedikt XIII. 419. Benedikt XIV. 155 162 170 344 419 553 563.

Benedikt, Abt von Wearmouth (Weremouth): Ausmalung seiner Klosterkirche 203 1029 1092 1188 1191.

Benediktbeuern: ehem. Gemäldezyklus 775 780.

Benediktiner-Kunst (Schule des Desiderius) 1204. S. Montecassino.

Beno de Rapiza 540 541 543.

Berenice, Märt. 694.

Berlin: mittelalterl. Elfenbeintafel im Kaiser-Friedrich-Mus. 585[2] 588; ägypt. Holzschnitzerei ebd. 1180.

Bernward von Hildesheim 1144 1188.

Bertram, Dr Ad., Fürstbischof 1188[2].

Bethlehem, s. Jerusalem. Bethlehemitischer Kindermord 491 **771**.

Bianchini, Francesco 563.

Bibel s. Genesis, Schrift (Hl.).

Bibliotheken, antike 150 f.

Bilder (Mosaiken u. Gemälde) der Bestimmung der Gebäude angepaßt s. Bilderzyklen; mittelalterliche Erneuerungen von altchristlichen B. **23** 1165. Bilderschmuck der Kirchen in der ältesten Zeit literarisch wenig beachtet 25 f.

Bilderfreundlichkeit im Okzident (Rom) 1160 ff; Bilderverehrung 202 701 1159 f. Bilderfeindlichkeit im Orient 3 4 1159 1184; Bilderstreit 685 713 1185 1187.

Bilderkreis 922; in der Monumentalkunst im allgem. derselbe wie in der Katakombenkunst 1191 1192. S. auch Bilderzyklen.

Bilderzyklen in Rom **3**; früheste 5 6 19 413 1169 1177 1186; Verhältnis zu den Katakombenmalereien 5 6; in Rom zahlreich im 4. Jahrh. 5, in den Provinzen selten 3 4; Umfang (Bilderkreis) 6 **19** 203 385 f 610 743 f 745[3]; Charakteristik des Inhaltes **20**; Anteil der Symbolik 21; didaktischer Zweck 21 1161; Verwandtschaft untereinander (gemeinsame Gegenstände) **28** 368; Inhalt jeweils dem Zweck des Kultusgebäudes angepaßt 6 7 20 736 951 1021 1191; Herstellung durch Unternehmer 8. Wiederherstellungen und Kopien alter Zyklen 23 1165. S. auch die einzelnen Kirchen und Orte sowie die Artt. Bilder, Schrift (Hl.), Konkordanz.

Bildnisse (Porträts) 107 108 f 150 f 200 400 409 930 940 1023 1024 1152. Porträtköpfe besonders gemalt 108 f 686. Bildnisse als chronologische Merkmale 107 110 112 686 719. S. auch Stifterbilder.

Bischöfe des Orients der Kunst abhold 4 1159 ff 1184.

Bischofsdarstellungen 332 714; Bischofskleidung 92: Bischofsstab 94.

Bittgebärde 1144; s. Gebetsgestus.

Blasius, hl., dargest. 722; Szenen aus seinem Leben 547.

Blindgeborenenheilung s. Christus; Vorbild der Taufe 227 f.

Blumendekoration 254 289; Blumenkranz 318; s. auch Jahreszeitenattribute.

Bodendekoration 4.

Boëthius 1191[1]; Boëthius-Diptychon (in Brescia) 151 **801** f.

Boninus presb. 111.

Bonizzo 999[1].

Brandea 116 1189.

Bremen: illustrierte Handschrift Heinrichs II. (Heinrich-Kodex) **743** 747 776 780 794[5] 813 822 825[5] 828 829 841 849 861 864 872 873 895[1] 902 912 917.
Brescia: Diptychon des Boëthius 151 **801** f; altchristl. Elfenbeinkästchen 817 860 861 863 864 866.
Brunnen dargest. 438[1].
Brüssel: Kod. 9428 der Königl. Bibl. **743** 776 780 842 845 872 899 912 917 917[8].
Brustbilder s. Christus, Gott Vater, Maria, Medaillonbildnisse.
Brustentblößung bei Frauen als Schmerzensgestus 123 f 546 772 1009.
Brustkreuz 47 49.
Buch anstatt Schriftrolle 659 1182; Abzeichen der Geistlichen 95 714; Buchüberreichung auf Widmungsbildern 714[1].
Bufalini, Leonardo 134.
Bulle bei Putten 291; am Hals des Johannes-Adlers 1196.
Burgfelden: Malerei 836.
Busiri (Archäologen) 132 133.
Byzanti (Vizantii) titulus 644.
„Byzantinische" Gewandung 76.
Byzantinische Kunst: Eigentümlichkeiten gegenüber der römischen 60 182 382 592[1] 1184 1195 1203; Einfluß in der römischen Kunst 1133 1136 1196 1204. Byzantinische Künstler in Montecassino und Rom 1199 ff. Vorliebe der Kunstgelehrten für die byzantinische (orientalische) Kunst **73** 96 116.
Byzanz s. Konstantinopel.

Cäcilia, hl., dargest. 336 716 1003 1048; Legendenszenen 981 984 **985** 990.
Caietani, Cost. 162 165.
S. Callisto (Katak.): Malereien 54 108 306 949; Sarkophagskulpturen 430 438 445.
Cambridge: Kodex des Corpus Christi College 776 787 799 818 828 831 838 847 851 852 854 858 862 934.
Campagnano: Tafelgemälde der hl. Jungfrau mit dem Kinde 1133.
Camuccini, Vincenzo 421.
Capece, Dom Giustino 564.
Caradosso 1113.
Carvajal, Kard. 341.
Casaranello: Mosaiken 18.
Cavallini 184 198 387 435 436 580 581 582 587 628 924 925 1004 **1042** (Weltgerichtsbild in S. Cecilia) 1140; der erste Maler der Renaissance 1205; sein Grab 580 746.
Cavazzi, Luigi 698.
S. Cecilia in Trastevere: Mosaiken der Apsiswand 1069 1075; Fresken Cavallinis 435 f 1042; Malereien in der Vorhalle 984 985 989.
Celano, Giovanni da 521.
Celsus, hl., 677.
Cherub als Wächter des Paradieses oder der himmlischen Stadt 192 594 595 f 1066 1116[2]; sonst 671 1115.
Chione, hl., 710.
Chlamys 87 89; Zipfel abfliegend beim Henker 964.
Chludof-Psalter 746 778 804[3] 830 839.
Choricius: über Bilderzyklus in der Sergiuskirche zu Gaza 745 749 788[2] 791 801 803 807 816 819 822 825 826 849 857 866 872 911.
Christentum u. Heidentum in Gemälden gegenübergestellt 647.
Christophorus, hl. 722.
Christusbild (Christustyp) 177 189 198 649 921 1121 f; erstmals öffentlich dargestellt (wunderbarerweise) 187 f; wirkliches Aussehen Christi 189 **1121**. Bevorzugte Darstellungsarten für Chr. 920 1098 1100; ideale und symbolische Darstellungen 920 f; Chr. thronend 319 402 1102 1117 (allein); 185 362 546 551 708 720 1067 1113 (mit Begleitung); stehend zwischen heiligen Personen 155 334 665 721 1004 1071 1074 1076, zwischen Maria u. Johannes s. Deesis; zwischen den Evangelistensymbolen 161 353 373 521 557 629 921; allein 702. Chr. in Brustbild 44 52 161 177 189 209 353 361 387 521 556 587 629 737 947 948 1120 1170, am Kreuz 879 1081. Gewandung Christi 921. Gestalt Christi auf den ältesten Malereien nicht unterschieden von den heiligen Personen 1094; in der altchristl. Kunst nie als Kaiser oder König dargestellt 58. Chr. im großen Nimbus (Mandorla) 99 ff 1194.
Christuskind auf dem Schoß oder auf den Armen der Mutter s. Maria (mit Kind). Kleidung des Kindes 921 1142. Christuskind im großen Nimbus (Mandorla) 100 1194; mit Apfel oder Vogel in der Hand 1143.
Szenen aus Christi Leben (allg.) 385 f 392 527 ff 645 647 664 667 673 **743** 922. Kindheitsszenen 385 412 480 ff 507 673 711 744 ff; Verkündigung s. Maria; Geburt 392 508 672 673 711 **752** 922, an die Hirten verkündigt 394 757; Darbringung im Tempel 395 480 509 673 **760**; die Magier s. dies; Flucht nach Ägypten 488 673 **769**; bethlehemitischer Kindermord s. dies; zwölfjährig im Tempel 774. — Szenen aus dem öffentlichen Leben **777**; Taufe 70 191 193 199 222 385 396 **777** 947; Versuchung 780; Apostelberufung 784; Zachäusszene 396 **829**; Chr. lehrend 649 1192; Verklärung 100 **781**; Verkl. in Verbindung mit dem Paradies 1081; Chr. und die Samariterin 218 236 **790**; Chr. und die Ehebrecherin 787; Mahl bei Lazarus 804, bei Simon 804 805, Salbung durch die Sünderin 802; Händleraustreibung 838. Wunderdarstellungen 673 678 **791** ff 840; insbes.: Kana-Wunder s. dies; Brotvermehrung 218 237 **794**; Petrus aus den Fluten gerettet **806**; Besänftigung des Sturmes 807; Dämonenaustreibung 645 ff 825; reicher Fischfang 218 240 674 **909**; Krankenheilungen 308 309 396 **809** ff, speziell: Blindenheilung 677 812, Hämorrhoissa 815 1094; Totenerweckungen 817 ff. Übergabe des Gesetzes u. der Schlüssel an Petrus s. Gesetzesübergabe u. Schlüsselübergabe. Opfergabe der Witwe 831; Pharisäer und Zöllner 832; versch. Parabeln 833 ff 1031. — Passionsszenen 386 397 f 625 650 673 **842** ff; älteste 873; Einzug in Jerusalem 397 **842**. Abendmahl s. dies; Fußwaschung 225 f **851**; Ölberg-Szenen 853; Verrat, Gefangennahme 857; Chr. vor den Hohenpriestern 860; Pilatus-Szenen 866; Geißelung u. Verspottung 871; Kreuztragung 206 673 **874**; Kreuzigung s. dies und Kreuz; Kleiderverlosung 650 883; Kreuzabnahme, Beisetzung 625 885; Beweinung 887; Chr. im Grab 528 651; Höllenfahrt 100 172 204 206 212 385 398 528 535 651 682 684 **887**; nicht spezifisch orientalisches Motiv 887, vielmehr in Rom entstanden 889. — Verherrlichung: Auferstehung 5, bei den Griechen = Höllenfahrt 888 890; versinnbildet 52; Frauen am Grabe s. Frauen; Apostel am Grabe 900; Erscheinungen des Auferstandenen 674 **901**; Emmaus-Gang s. dies; Himmelfahrt 57 205 206 528 ff **910**, vorgebildet 356. Christi Wiederkunft 196 f 198, s. Weltgericht. Chr. in der himmlischen Glorie 913.
Chr. (Logos) als Schöpfer 588. Chr. symbolisiert 42 59 746 921, vgl. auch Lamm Gottes, Monogramm. Chr. = Licht 98; als Engel des Großen Rates 1116;

(Christus, Forts.)
als Bräutigam 834 921; Chr. = barmherziger Samaritan 834; als Engel bei Abraham 190 428 605; als Drachentöter 47 f 343 1096; als guter Hirt s. dies; als Priester 794 851.
Christi Name durch Abkürzung gegeben s. Monogramm und Siglen. Name verehrt 233. Christi Königtum 57 502 1181[2]; symbolisiert s. Herrscherinsignien.
Chronologische Merkmale in Malereien 109 f 112 315 320 529 651 686 1018 1104 1132 1134 1135 f 1142 1148.
Chrysostomus, hl., dargest. 662 f 708 f.
Ciacconio, Alf. 26.
Ciampini 134 136[3] 210 f 298 299 588 730.
Città di Castello: Paliotto 770[6].
S. Clemente s. Klemensbasilika.
Coelum = Decke („in coelo aureo") 55.
Cölestin I., Papst 473 f 1098 f; s. Grab 474.
Colonna, Kard. Giacomo 498 511; dargest. 506.
Contabulatio 76.
Corvisieri (Archäol.) 132.
S. Cosma e Damiano: der Bau 654 1074 1187; Mosaiken 16 18 51 **1070**: Malereien in der Vorhalle 802 f 898 1204; Madonnabild (Tafelgem.) 1141.
S. Costanza s. Konstantina-Mausoleum.
S. Crisogono: Malereien 333 1016 1018.
Crispus, Crispinianus und Benedikta, hll. 641[4].
S. Croce in Gerusalemme s. Heiligkreuzkirche.
Crux gemmata s. Gemmenkreuz.
Cyriakus, hl. 1015.
Cyrilla u. Tryphonia, hll. 967.
Cyrillus, hl. (Kirchenv.) 708.
Cyrillus und Methodius 536 1021; dargest. 537. Malereien am Grabe des hl. Cyrillus 534 **1021**.

Dalmatik 92 94 96.
Damasus, Papst 515; Malereien von ihm 937 1099.
Damian, hl. 677.
Daniel in der Löwengrube 547 711.
David: Sieg über Goliath dargest. 694; als Prophet 181 581; durch Christus aus der Hölle befreit 894.
David, Joseph (Schriftst.) 693.
Deesis (Maria und Johannes fürbittend) 170 197 198 665 1107 1108 **1143** 1171 1181; Maria und Johannes dabei in Brustbild 1145 ff.
Dekorative Malereien 307 345 546 1185.
Delbrück, Rich. 78 83[3] 657[2].
Demetrius, hl. 664.
Desiderius von Montecassino 1188 1199.
Diadem 65 79 80 82.
Diakonentracht 94 1112.
„Dies irae" und Kunst 1146.
Diokletian 75 115; sein Arbeitstarif 8.
Dismas (der gute Schächer) 1033.
Disputa Raphaels 1055 **1056**.
Dobschütz 1102[2].
Dogmatischer Gehalt von Bildern 1182. S. auch Lehrzweck.
Dometius, hl. 675.
„Domine quo vadis?" 404.
Dominicum = Kirche 515[2].
Dominikus, hl., dargest. 182.
Domnina, Märtyrin 694.
Domitilla-Katakombe: Epitaphfragment 877; Malereien 920.
Domnio, hl. 737.
Domus Petri 54.
Drachenbindung des hl. Silvester 1009 1013 f. Drachentöter s. Christus.
Dreifaltigkeit, dargest. 191 584 586 778 916 917 f 1067; symbolisiert durch *A* Ω 42; vorgebildet durch Abrahams Gäste 428.
Drei Könige s. Magier.
Duchesne, Mgre XV 165 222.

Ecce-Homo 873.
Ecclesia ex circumcisione, ex gentibus 495; s. auch Judenkirche und Heidenkirche. Ecclesia und basilica 937[1].
Eclissi (Maler-Kopist) 954 985[1] 1004 1078 1165 1166.
Edessa-Bild 1127
Egbert-Kodex (in Trier) 746 753 765[4] 767 775 787[2] 789 790 805 809 812 813 825 827 840 852 862 899 902 904 911 917.
Ehrenseite (rechts) in der Kunst 1143[7].
Ehrfurcht: durch Verhüllung der Hände bezeichnet 114 116 117.
„Ehrwürdige Väter" (Bildnisse, vultus ven. patrum) 400 683.
Eierstab 254.
Εἰσοποιοί s. Ikonophoren.
Elfenbeinpyxiden 795.
Elias dargest. 1068; sein Opfer 304; seine Himmelfahrt 355 f.
Elisabeth, hl. (bibl.) 711.
Elpidius Rustikus 203.
Elvira (Konzil) 3 4 1159.
Emailtechnik: Einfl. auf die Maltechnik 1203.
Emmanuel 332 1104.
Emmaus-Gang 673 **903**.
Enchirion 336 337.
Engel dargest. 342 671 **926**; in Halbfigur 926 1114; Gewandung der E. 98; beflügelt 206 415 926: nimbiert 102. E. eine Lichtscheibe tragend 99 177 1194; Monogrammscheiben in den Händen haltend 177 1077 1194; E. mit Standarte 1077. Engel-Karyatiden 177 730 1176[1]. E. in Kreuzigungsbildern 880 884; am Grabe Christi 896; bei der Himmelfahrt 529 f; neben dem Bildnis Christi 190 f. E. als Seelengeleiter 891. E. des Großen Rates 1116 1195[4]. — S. auch Weltgerichtsbilder.
Enkolpien 338.
Ephesus-Konzil (Niederschlag in der Kunst) 473 ff 494 502 1098 1100 1129.
Ephräm der Syrer 798 804 806[8] 1031 1036.
Epiphanius, hl. 4 1094; dargest. 708.
Equitius Presbyter: sein Haus 322 **323** 337; Malereien 325; wird Kirche des hl. Silvester bezw. Martin 327 328; Malereien darin s. Silvesterbasilika.
Erasmus, hl., dargest. 708 714; Martyriumszenen 999.
Erlöserbild in Sancta Sanctorum s. dies.
Erlöserkirche 185; s. Lateranbasilika u. Hagia Sophia (Konstantinopel).
Erneuerung altchristlicher Bilder (Mosaiken und Malereien) im Mittelalter **23** 517 1165.
Esau 435 442.
Esel u. Ochs bei der Geburt Christi 753.
Eskorial: Cod. Esc. 28. II. 12: 257 284 285; Cod. aureus **743** 747 780 784[7] 785 787 793 794[6] 807 816 817 821 823 825 828 829 841 845 848 849 858 899.
Esther vor Ahasver (Vorbild Mariä) 526 697.
Etimasia **60** 494 551 915 919 1038 1049 1177[1] 1197.
Eucharistie: dargest. in den Katakomben 6 798; in Baptisterien 229; durch das Manna vorgebildet 184; E. und Kana-Wunder und Brotvermehrung 793 794 795 796 797.
Eudoxia (Gemahlin Valentinians) 979.
Eugen IV., Papst 208.
Euphemia, hl.: Malereien ihres Martyriums in Chalcedon 5 1185.
Euprepius, hl. 525.
Eusebius von Cäsarea 4 5[1] 31 ff (über die Vision Konstantins) 74 1089 1094.
Eusebius von Vercelli 336.
Eustathius, hl. 1027.
Eustratios, hl. 725.
Euthymius, hl. 683 708 f.

Evangelienbuch auf Altar oder Thron s. Altar, Thron.
Evangelienströme (Paradiesesströme) 7 22 191 199 219 296 363 499 518 590.
Evangelienszenen s. Schrift (Hl.).
Evangelisten dargest. 53 387 624 731 **931**; mit Kranz 66. E. und Kreuz Christi 50 342[1]; auf Bildern der Himmelfahrt Christi 910; in Nischen 934; einer einzeln dargest. 946. — S. auch Johannes, Lukas. — Evangelistensymbole 7 50 161 181 206 219 243 342 354 373 494 521 557 624 629 731 **931** 1195[3]; Adlersymbol mit einer Bulle am Hals 1196. Beischriften bei Evangelistenbildern 354 f 932 ff 1183.
Evodius von Uzalis 1094.
Exomis 87.
Exultet-Rollen 893 894 1190 1197.
Ezechias (König) 645 695.

Fabiola 631.
Fahnen (milit.) 491; Fahnentuch des Labarums 34.
Farbenskala der Mosaiken 10; Farbensymbolik für Sonne und Mond 588.
Farfa: Malerei 234 238.
Fehlerhaftigkeit von Inschriften s. Inschriften.
Felicitas, hl. 82.
Felix, hl., dargest. 1183.
Felix IV., Papst 1071 1074 1187; dargest. 1071.
Felix und Adauktus, Märt. 936 ff; Malereien an ihren Gräbern 937 ff; als Fürsprecher 938.
Fenestella Confessionis 637.
Ferentillo: Fresken 588 592 600[5] 768 829.
Ferrara: Manuskript des Ugonio 12 274[4] 286 f 306 308 315 ff.
Feuersäule der Israeliten dargest. 455 456.
Fieschi, Kard. Guglielmo: sein Grabmal mit Malereien 960 1025 1204.
Filangieri di Candida, Graf 217 232[4] 583.
Filippini (Karmelitergeneral) 323 325.
Finger, lange, dünne, als Schönheitselement 330.
Firmament **53** 99.
Firmung 226; Firmkapellen 227.
Flammenzungen als Dekoration (in der Hagia Sophia) 1174.
Flavius Felix, Konsul 186.
Florenz: S. Marco: Marienbild von der Grabkapelle Johannes' VII. 391; Akademie-Galerie: mittelalterl. Diptychon 1139, Madonnenbild von Cimabue 1140; Uffizien: altchr. Bronzelampe 302; Laurentiana: Rabulas-Kodex s. dies.
Focale (Halstuch) 93.
Formosus, Papst 377 379 576.
S. Francesca Romana s. S. Maria Nova.
S. Francesco a Ripa: Bild des hl. Franz von Assisi (Porträt) 1151; ehemalige Fresken von Cavallini 1205.
Franchi de' Cavalieri, Pio 31 640 693.
Franz von Assisi 1116; dargest. 182 199 200 319 498 1048 **1151**; ehemaliger Freskenzyklus aus seinem Leben 1019; sein Kreuzigungsbild 1093.
Frauen am Grabe Christi 218 240 398 528 **896**.
Frauentracht 84 f 90 91.
Frothingham, Arthur (Archäol.) 359.
Fürbitter, heilige: allg. 1020; Maria und Johannes (Große Fürbitte) s. diese Namen und Deesis.
Fußauflegen (Unterwerfung) 172.

Gaianus, hl. 739.
Galagewänder 75.
Galla Placidia 340 342 555; ihr Mausoleum s. Ravenna.
St. Gallener Gemälde-Tituli 750 751 758 763 768 775 780 787 816 818[6] 825 827 828 829 838 839 857.
Gammae od. gammulae (Verzierung) 86
Gannitelli, Dom Ferd. 344[2].
Gauckler, Paul (Archäol.) 11[2].
Gaudiosus (Stifter) 947.
Gaza: Sergiuskirche s. Choricius.
Gebärden (Gesten) **114** 172 546 856 1144; zwei zugleich an einer Person 606.
Gebetsgestus: Niederfallen 118 854; Armeausbreiten 686 1083; Händefalten 988 1045.
Geburtsszenen 382 592[1]; s. auch Christus, Maria.
Gelasius II., Papst 167.
Gelaterevangeliar 784 809.
Gelb in Malereien = Gold 86
Gemmenkreuz 45 50 56 74 106 191 223 255 332 363 494 676 875 947 1067 1081; mit Büste Christi 1074; auf Thron 551. S. Triumphalkreuz.
Gemmennimbus (Perlennimbus) s. Nimbus.
Genesisbilder 584 ff; s. auch Schöpfungsgeschichte, Noe, Abraham, Joseph usw.
Genreszenen in der religiösen Kunst 498 f 518 f 552; s. auch Profane Sujets.
Georg, hl. 1004.
Gerechte (Heilige) symbolisiert 1076.
Gerichtsbilder 7 **1020**. S. Weltgerichtsbilder.
Germano di San Stanislao 631 643.
Gerola, Giuseppe 8.
Gervasius von Tilbury 1109 f 1124.
Gesetzesübergabe an Petrus 7 22 116 218 220 **237** 269 295 367 **841** 1181 1182.
Gesten s. Gebärden.
Gevartius (Gevaerts) 137 f 140 141.
Gewandung **73** 433 965 1138; der jüdischen Männer 90 680; der biblischen Persönlichkeiten 581; Christi, des Jesuskindes s. Christus; des Klerus s. Kleruskleidung. G. in den Mosaiken manchmal vergoldet 13 17 86.
Ghiberti, Lor. (als Schriftst.) 387.
S. Giorgio in Velabro: Baugeschichte u. Apsismalerei 1004.
Giotto 388 1205.
Giovanni da Udine 419[3].
S. Giovanni a Porta Latina: Bau 934; Gemäldezyklus im Schiff 582 588 590 591 592 593 594 595 596 597 599 600 603 605 607 608 610 743 745 747 749 751 755 759 761 767 769 772 775 777 781 783 788 800 844 850 853 875 884 886 893 898 901 904 908 f 1204; Zyklus des rechten Seitenschiffs 923 ff; der Apsiswand 932; des Presbyteriums 933; Weltgerichtsbild 1038 1204.
S. Giovanni e Paolo (tit. Pammachii) **631 642**; Baugeschichte 642; Malereien 645 711 1204. Krypta 637; Malereien daselbst 638; Märtyrergräber 641[4].
Girlanden 734.
Glaube personifiziert 982 991.
Glaubensbekenntnis (apost.) 919; den einzelnen Aposteln zugewiesen 269; bei der Taufe 219; Gl. u. Kunst 6 20 192 197 **220** 231 232.
Gloria unter die Apostel verteilt 552.
Gold in den Mosaiken 12 ff; bei der Gewandung der Personen auf Mosaiken und Malereien 13 17 86.
Goldbach: Gemälde 775 809 816[6] 826 828.
Goliath 694.
Gordianus (in d. Leg. der hl. Cäcilia) 983.
Gotha: Otto-Handschrift **743** 764[3] 765[3] 769 776 780 785 787 789 790 793 801 814 816 819 823 825[3] 828 829 845 861 864 872 873 873[8] 885 912 917.
Gott Sohn s. Dreifaltigkeit; als Schöpfer 588.
Gott Vater: dargestellt in menschlicher Gestalt als Greis 916; in Brustbild 97 424 437 507 584 585; als Schöpfer 588; symbolisch durch die Hand s. Hand Gottes. — S. auch Dreifaltigkeit.
Gottesgebärerin 1129.

Göttliche Weisheit s. Weisheit u. Hagia Sophia (Konstantinopel).
Grab Christi 651 896; durch das Labarum vorgestellt 52 896; Wächter am Gr. 896 f. — Gräber der Gläubigen in der Nähe von Märtyrergräbern gewählt 1021; Grabkirchen 6 20 543; Gräber in den Kirchen 316^2 720; Grabschriften 627 938 f 969 1021 1022.
Grado: silbernes Reliquiar 1188.
Gregor d. Gr. 152 338^7; seine Stellung zur Kunst 1159; abgebildet 110 122 167 181 519 565 1047. Gregor II. 339. Gregor III. 401 949. Gregor IV. 1201; dargest. 111. Gregor VII. dargest. 168. Gregor IX. 372; dargest. 373.
Gregor von Nazianz dargest. 662 f 669 708; sein Homilienkodex s. Paris.
Gregor von Tours 877.
Gregorius Presbyter 516^1.
Grimaldi, Giac. 26 27 155 f 160^3 166 168 376 389 390 411 727.
Grotta degli Angeli s. Magliano.
Grottaferrata: Mos. u. Gem. am Triumphbogen der Klosterkirche 915 919 1205. Fresko in der Katakombe 269.
Grüneisen, W. de (Maler u. Kunstgel.) 654^2 ff passim.
Guter Hirt 241 256 f 759^4 920.

Haarauflösen, Haarausraufen, zum Zeichen des Schmerzes 123.
Hades (Höllenfürst) dargest. 890 891 892 f 894.
Hadrian, hl. 713.
Hadrian I., Papst 26 148 339 586^3 713 1098 1105; darg. 111 713 f. Hadrian II. 171.
Halskrause 965.
Halstuch (liturg.) 93.
Hämorrhoissa s. Christus (Krankenheilungen).
Hand Gottes (symb.) 21 66 67 98 164 183 191 232 585 854 918 f; im Scheitel der Apsis 1067.
Händefaltung zum Gebet 988 1045; Händeverhüllung 114.
Handkreuz 47 48 1083.
Hängekreuz 45.
Harnack, A. v. 835 839.
Haube an Frauengestalten 82 85 91.
Hebammen-Legende bei Darstellungen der Geburt Christi 753 754 755.
Heidenkirche s. Judenkirche.
Heidentum u. Christentum in Gemälden gegenübergestellt 647.
„Heilbringendes Zeichen" 21 30.
Heilige dargest. s. einzelne Namen; mit Kranz, Krone, Handkreuz 66 1083; Gewandung der Heiligen (Prachtgewandung) 76 86, der heiligen biblischen Gestalten 86 96; Nimbus 102; mit Namenbeischrift versehen 242 333 337 415 993 1183; Heiligendarstellungen auf Ikonen 1091. Heiligenleben dargest. 951. Heilige als Fürbitter 1020. Heiligenverehrung 328. S. a. Märtyrer.
Heiligenattribute (Märtyrerattribute) 221 505 929 930 942 953 967 1046 1048 1073 1076 1083 1189.
Heiligenschein s. Nimbus.
Heiliger Geist durch Taube dargest. 191 584 585 **586** 588 597 914 918 1175, erstmals 586 1128^1; auf Evangelienbuch bezw. Evangelienrolle ruhend 1173 1174. Herabkunft des Heiligen Geistes s. Pfingstwunder. S. auch Dreifaltigkeit.
Heiliges Grab s. Grab Christi.
Heiligkreuzkapelle am Lateran 177 227 727 **728**, an S. Peter 411.
Heiligkreuzkirche (Sessorianische Basilika) **338**; Baugeschichte 338 343; Ausschmückung 5 8^2 46 f; Mosaiken 24 **339**; Fresken **344** 1196 1203. Helenakapelle daneben s. Helena.
Heinrichs II. illustr. Kodex in Bremen s. dies, in München s. dies.
Helena, hl. 79 f 338; Legende der Kreuzauffindung 1014 f. Helenakapelle an der Heiligkreuzkirche 339 **340**. Helenamausoleum 5 19 273.
Helena, Gemahlin Julians des Apostaten 280 f.
Hendschir-Zirara (Numid.): silbernes Reliquiar 1188.
Henker dargest. 316^6 964.
Herodes 483, nimbiert 104; H. in der Hölle 314; s. auch Magier u. Bethlehemitischer Kindermord.
Herrad von Landsperg s. Hortus deliciarum.
Herrscher (Kaiser, Könige) nimbiert 105.
Herrscherinsignien Christi auf d. Thron 21 **57** 64 494 914 1130 1181.
Herrscherwürde durch Purpur symbolisiert 68; durch Nimbus bezeichnet 105.
Hieronymus, hl. 511 519.
Hilarus, Papst 7^2 135 727 730 731.
Hildesheim: mittelalterl. Buchdeckel 1097 1144; Bernwardstüre, Bernwardssäule 1188.
Himmel (Aufenthaltsort der Seligen, Paradies) **1064** 1070; himmlische Stadt (himmlisches Jerusalem) 21 74 192 199 499 595 1033 **1066** 1183. Himmelsbewohner in Prachtgewändern 86.
Himmelskönigin Maria 163 169. S. auch Maria (Regina).
Himmelsleiter 436 526 608 705.
Himmelsscheibe, Himmelskugel, Himmelssegment 53 56 57 270^1 608 779 1194; als Sitz des Schöpfers 590 591 f 1194.
Hippolyt, hl. (Krieger) 1027.
Hirsch eine Schlange fressend (symb.) 518. Hirsche Wasser trinkend (symb.) 21 222 229 363 499 517 1119. H. beim guten Hirten 241.
Hirtenszenen 241 257 264 265 758 f 760.
„Historiae" und „imagines" 474^{10} 719^2.
„Hoc signo vinces" in den Katakomben 41.
Hölle (Vorhölle): Höllenfahrt Christi s. Christus; die Gerechten von Christus herausgeführt 889; H. = Kerker 888 f. Höllenqualen, Höllenflammen 314 893 894.
Honorius I., Papst 1187. Honorius III. 176 210 530 f 549 f 552; dargest. 174.
Honorius, Kaiser, 549.
Hortus deliciarum 704 706 743^1 746 752 769 771^4 776 779 784 836^2 837 859^1 863 870 881 f 887 906 912 917 918 921^3 928^1 1084.
Humanisten über mittelalterl. Kunst 169.

Ignatius von Loyola 560^1.
Ikonen 401 409 1090 f 1126 1163. S. auch Tafelbilder.
Ikonophoren 89 868 870.
Imagines clypeatae 266 561. „Imagines" und „historiae" 474^{10} 719^2.
Imaginiferi s. Ikonophoren.
Ingolstadt: Marienbild in der Jesuitenkirche 1137.
Innozenz II., Papst 173 549 1167. Innozenz III. 23 364 366 549 1111; dargest. zusammen mit der Ecclesia Romana 363 366. Innozenz X. 23 202.
Inschriften bei Gemälden 647 931 1161 1163; s. auch Heilige; fehlen in der Sepulkralkunst 828 1182. Fehlerhaftigkeit der Inschr. 694 933 1182; falsch angebracht 820 860 868 870 f 934; dem Inhalt nicht ganz entsprechend 589 738 815 845 849 1182. Inschr. in großer Höhe 195 346 589 1183; griechisch in der abendländ. Malerei 1044; Abkürzungen in Inschriften 346 348 f 354; s. Sanctus, Siglen. Inschriftenkunde 674 884 945 949 1073; Inschr. mit „ubi" beginnend 775. Gemäldeinschriften gesammelt 25.
Investiturstreit 168 172.
Iohannes Caitanus abbas 552.
Irene, hl., dargest. 710.

Isaak-Szenen 377 383 434 605 ff; Isaaks Opferung als Vorbild von Christi Kreuzesopfer 1035 f.
Isaias dargest. 181 522 1003.
Ismael und Agar 381.
Israeliten: Szenen aus ihrer Geschichte 377 384 451 ff 616 ff; Durchgang durchs Rote Meer 206 453. S. auch Juden.
Ἰχθύς 220 267.

Jacobacci 359 f.
Jahreszeitenattribute (Kranz) 732 734 1077 1191.
Jakob (Patriarch): Szenen aus seinem Leben 434 ff 526 607 f 705.
Jakobus d. Ält. dargest. 196.
Jakobus von Camerino 201 506 512.
Jeremias dargest. 522 552 1003.
Jerusalem, Bethlehem = Judenkirche, Heidenkirche 363 495 520 1168 1183. Jerusalem = himmlische Stadt s. Himmel.
Jesus Christus s. Christus. Name abgekürzt 44[1] 722 1104; s. Monogramm.
Joachim s. Anna.
Job dargest. 430.
Johannes, Ap. und Ev., dargest. 154 181 195 333 498 505[2] 721 739 930; nimbiert 103; beim Abendmahl 849; am Grabe Christi 900; auf Kreuzigungsbildern 876 880; zusammen mit dem auf das Lamm weisenden Täufer 333 932; als Fürbitter 1107 1108 1110 1145; Szenen aus seinem Martyrium 212. S. auch Apostel, Evangelisten.
Johannes d. T. dargest. 181 193 f 333 498 629 646 647 665 739 **928**; mit Flügeln versehen 1195; macht den Zeigegestus 120 333 932; als Fürbitter (mit Maria) 194 197 1032 1128 1144; auf Weltgerichtsbildern 197 928 1040; Szenen aus seinem Leben 211; s. auch Christi Taufe.
Johannes I., Papst 515. Johannes II. 660. Johannes III. 1187. Johannes IV. 735; dargest. 737. Johannes VII. 388 **666** 923 1187; dargest. 110 670; seine Grabkapelle an S. Peter (Marienkap.) 388; Ausschmückung von S. Maria Antiqua durch ihn 666. Johannes X. 1106. Johannes XIII.: sein Grabmal 627. Johannes XXII. 627; dargest. 628.
Johannes, hl. (Arzt) 677.
Johannes Chrysostomus darg. 662 f 708 f.
Johannes Diaconus (von Rom) 134.
Johannesoratorien am Lateran: des Täufers 727 730; des Apostels 727 731; an S. Peter 411.
Johannes und Paulus, hll. 631 642 644; ihr angebliches Grab 637 643; dargest. 318; ihr Martyrium 638; in der Glorie bei Christus 651. Ihre Basilika (tit. Pammachii) s. S. Giovanni e Paolo.
Jordanfluß, dargest. 191 197 499; personifiziert 197 779. S. a. Christi Taufe.
Josaphat 645.
Joseph (ägypt.) 62 609 ff 706.
Joseph (Nährvater Jesu) dargest. 481; Szenen aus seinem Leben 478 ff 750 769. S. auch Christi Leben.
Josue-Szenen 463 ff.
Judas dargest. 804 805 (Mahl b. Simon) 848 849 (Abendmahl) 857 864 (Verrat, Reue und Tod).
Juden: Gewandung 90 680.
Judenkirche und Heidenkirche (ecclesia ex circumcisione, eccl. ex gentibus) versinnbildet 495 1168; personifiziert 21 1168. S. auch Jerusalem-Bethlehem.
Judith 227 696.
Julius I., Papst 1166 f.
Jungfrauen, kluge und törichte 833; bei Weltgerichtsbildern 1028[4] 1031.
Jünglinge im Feuerofen 666 927.
Jüngstes Gericht s. Weltgerichtsbilder.
Junius Bassus 238 657 782[5].
Justinian, Kaiser 89 1170.
Justinus Mart. 1031[1].

Kain und Abel s. Abel.
Kaiser: seine Heiligkeit 115; K. und Könige nimbiert 104; Kaiserbilder an Feldzeichen bzw. am Labarum 35 89. Kaiserornat 74 **75** 88 89; Kaiserinnenornat 76 78 82 83.
Kaisermantel 61 f 68 1181; s. Herrscherinsignien.
Kaisermausoleen an S. Peter 411.
Kalixt II., Papst 162 738; dargest. 111 164. Kalixt III. 412.
Kamuliana (Kappad.): Christusbild 1126.
Kana-Wunder 236 527 **791**.
Kapua: Email-Buchdeckel in der Kathedrale 1203.
Karl d. Gr. 24[2]; dargest. 111 157.
Kartons für Mosaikarbeiten 9.
Kasel 95.
Katakomben: Unverletzlichkeit 6; Wiege der christlichen Kunst 6; Einfachheit der Kompositionen 6; einzelne Malereien 764 781[5] 790 791 f 794 795 796 798 809 f 815 817 818 824 827 828 918; Gerichtsbilder 1020; Malereien in Katakombenkirchen 936; dekorative Malereien 307; Christusmonogramm 41; Anwendung des Nimbus 97. S. auch einzelne Katakombennamen. Einfluß der Katakombenkunst auf die nachfolgende Kunst 5 6 7 21 23 f 204 206 1177 1191.
Katharina, hl., dargest. 511.
Kirche (Gemeinschaft) symbolisiert 21; personifiziert 21 363 366 1168; Kirche und Synagoge 882. Verhältnis der Kirche zur Kunst 1178 1179. S. auch Judenkirche.
Kirchen (Gebäude) aus Umwandlung heidnischer Gebäude 654 656 657; ursprünglich ohne Titulare, wenn einfache Versammlungsräume 1166.
Kirchenlehrer dargest. 519 662 f 669.
Kirchenmodell in den Händen von Stiftern 111 360 391 686 737 1072 1079 1167.
Kirchenschriftsteller und Kunst 3 f 1159 ff 1184.
Kirchenvorhänge, bemalte 1093.
Kirsch, Mgre XV 1197[1].
Klavus 84 86 95 1115.
„Kleid des Kreuzes" 34 64.
Kleidung s. Gewandung. Kleiderpracht 75; aus dem Orient in den Okzident übertragen 73 f 96.
Klemens, hl. (I.): seine Legende 522[1] 540 ff; seine Reliquien nach Rom gebracht 536 1022; einzeln dargest. 522 523 543 708 f; Szenen aus seinem Leben und seiner Legende 535 536 ff. Klemens VIII. 209. Klemens IX. 498. Klemens X. 736. Klemens XII. 155 553.
Klemensbasilika **515**; Baugesch. 515 535; Ausschmückung 5 515; Mosaiken 50 259 f 266 **516** 1201 f; Malereien (Unterkirche) **523** 892 1021 1032 1131 1202.
Kleruskleidung 92.
Kluniazenser in Rom 720.
Kniefall 120 121.
Köck, Michael 419 421[1 2].
Kodizes, illustrierte 743; s. auch die versch. Lagerorte: Aachen, Bremen, Brüssel, Cambridge, Eskorial, Gotha, München, Paris, Rossano, Vatikan, Wien, Wolfenbüttel, sowie Ashburnham, Basilius II., Chludof, Egbert, Rabulas. Kodizes mit alten Gemäldekopien s. Kopien.
Kolobium 877 878.
Kommodilla-Katakombe: Märtyrerdarstellungen **936**.
Kommunion 228 904; Spendung durch Christus beim Abendmahl dargestellt 850; vorgebildet 228 356.
Kompositionen von späteren Nachahmern zerlegt 1075; ein und dieselbe Person in der gleichen K. wiederholt 850 854 857 1052.
Königtum Christi 57 502 1181[2]; symbolisiert s. Herrscherinsignien.

Konkordanz der beiden Testamente 19 21 202 f 526 580 612 645 1179.
Konsolenfries auf Malereien 512.
Konstans I., Kaiser 364 367.
„Konstantia" 279 313.
Konstantin d. Gr. 127 131 134 246 247 277 280 338 358 635 1170; Vision und Labarum **30**; konstantinische Schenkung 1008 1011. K. als Stifter dargest. 360; Darstellungen aus seiner Legende 209 210 f 409 **1008** ff; speziell Heilung vom Aussatz 184 f 211 359[2] 371 409 1009 f. Angebliche geringe Festigkeit der konstantinischen Bauten 249 358[2]. Konstantinsstatue auf dem Forum 36 f 191. Sog. Konstantin-Schale des British Museum 1190.
Konstantina 277. Konstantina-Mausoleum (S. Costanza) **272**; der Bau 272 312; von Ursprung Mausoleum 275; nicht heidnische Anlage 276; später als Taufkirche dienend 277 283. Ausschmückung (allg.) 5 274 284; Mosaiken 10 11 19 25 **286** 822; spätere Malereien 314; Kopien der Mosaiken 27[1].
Konstantinisches Monogramm 33 41 f 44.
Konstantinopel: Einfluß der römischen Kunst auf K. 1170 1176. K. keinen Einfluß auf die römische Kunst 96. Sophienkirche 1170 ff; Ausschmückung (allg.) 1178; Mosaiken 1170 f 1176 1184; Relief an der „Königstür" 1173; Säulenkapitäle 1173 f 1175. Moschee El-Kahrié: Mosaiken 751[8] 765[3] 771[4] 814 827. Konzil (von 680) 946. Serail-Oktateuch s. dies.
Konstantius, Kaiser 1170 1176.
Konzilien und Kunst 3 4 473 ff 494 502 946 1098 1100 1129 1159 1195.
Kopien (= Nachbildungen) von altchristlichen Bildern im Mittelalter **23** 155 517 1113 f 1136 **1165**. Nachbildung römischer Bilder in den Provinzen s. Provinzialkunst. Kopien (= Aufnahmen) alter Gemälde und Mosaiken **26** 155[1] 157 209 210 213 299 361 378 390 413 450 556 565 580 804 954 985 990 1005 1166.
Koptische Kunst 1184.
Korbkapitäle 1175.
Kornelius-Krypta: Malereien **949**.
Kosmas u Damian, hll., dargest. 525 676 677 1071 1073. Kirche der beiden Heiligen s. S. Cosma e Damiano.
Kranz: in der Hand von Märtyrern und Heiligen (symb.) 21 **65** 242 936 1083; von der Hand Gottes gereicht 21 66 232 585, von Christus 66 501. Kranz um bildliche Darstellungen 68, um das Lamm Gottes 68 731 732 734, um das Monogramm Christi 66 68 232, um das Kreuz 68. Kranz das Haupt schmückend 318 629. S. Jahreszeitenattribute.
Kreuz: in der alten Kunst dargest. **44** 191 198, als Ornament 3 4 223 738, in gehäufter Zahl 3 4 46 47 223 254, auf Gebrauchsgegenständen 659, als Siegel verwendet 842; symbolische Bedeutung 45 50; Kreuzesform 34 46 107 398 881, mit ausladenden Balken 255 876, mit doppeltem Querbalken 356, „lat." und „griech." Kreuz 46; Kr. in Lichtscheibe 68 99 733, in Kranz 68, in Sonnenblume 1175; im Monogramm Christi enthalten 28 38 44 842; durch das Labarum vorgestellt 33 37 38; Gemmenkreuz, Triumphalkreuz s. dies; Brustkreuz, Handkreuz, Hängekreuz, Stabkreuz, Vortragkreuz s. dies; K. als Apsisschmuck 50; K. mit aufgehängtem Purpurmantel (pallium) 63 1181; über dem Haupt Christi 102; auf dem Kopf des Agnus Dei 46 102; zwischen Aposteln und Evangelisten **50**; zusammen mit Trinitätsdarstellungen 586; in Bildern der Taufe Christi 778 779; Kr. in der Hand des Guten Hirten 920; in der Hand Christi bei der Höllenfahrt 892 894; auf Weltgerichtsbildern 1035. Kreuz mit der Gestalt des Heilandes s. Kreuzigung; mit dem Brustbild Christi 879 1081; mit Lamm 878 929 1077[1]; Kreuzestitel 398. Kreuzesverehrung 46 343, Kreuzesverherrlichung 517, s. auch Gemmenkreuz und Triumphalkreuz; Kreuzzeichen beim Segen 122, bei der Taufe 223; „Sakrament des Kreuzes" 193 223; Kreuzpartikeln 50 338.
Kreuzauffindungslegende 1014.
Kreuzförmiges Monogramm s. Monogramm.
Kreuzigung dargestellt 174 377 385 397 528 625 650 667 671 687 711 **874** 1003 1098 1100; Darstellung in der ältesten Zeit vermieden 875; älteste Darstellungen 876; Kreuzigungsbild nimmt in den Zyklen oft doppelten Raum ein wie die andern Szenen 879. Christus tot bezw. lebend am Kreuz 879 882 884 1195; Bekleidung des Gekreuzigten 671 876 877 878. Schächer 877 882; Personen unter dem Kreuz 876 979 f 882; Verlosung der Gewänder 650 883. Anbetung des Gekreuzigten 671. Kr. symbolisch dargest. 878.
Kreuzigungs-Ikonen 1091 1093.
Kreuznimbus (Nimbus Christi) s. Nimbus.
Kreuztragung dargest. 625 665 673 **874**.
Krone als Symbol der Märtyrer (später denn der Kranz) 21 **64** 504 f 686 992 1083; von der Hand Gottes gereicht 21; Kr. als Insignie Christi 59 **64** 1130. Kronenanbietung 1080. Kr. von Kaiser und Kaiserin 78 82 f. Votivkronen 65 1085.
Krumbacher 73.
Kultbilder 189 1091 1105 1126. S. auch unter Maria (hochverehrte Marienbilder).
Künstler im Altertum als Handwerker bewertet 8; Künstlernamen fehlen 7 8; später vorkommend 64 200 210 506 965 968 1117 1120 1124. Künstlerbildnisse 200 506.

Labarum **30**; ein versteckter Kreuz 33 37; Symbol der Überwindung des Heidentums 45. L. in der Kunst 41 52 66; von Soldaten bewacht (symbolisch für das Grab Christi) 52 773[3] 896. L. rekonstruiert 35 40.
Lafreri (Archit.) 26.
Laktantius 38.
Lamm (symbolisch) 21; L. Gottes 22 512 918 f 921 931 1077 1079; thronend 7; auf Hügel stehend 7 68 363; bei der Schöpfung 584; mit Kreuznimbus versehen 105 512; im großen Nimbus (Lichtscheibe) 629 1114; in der Hand des Täufers 629; in einem Kranz 68 731 732 734; mit Kreuz auf dem Kopf 46 102 252; ans Kr. geheftet (Kreuzeslamm) 878 929 1077; Blutstrahl ergießend 363 366 935; L. mit Schafen (Lämmern) 520 1076; s. Schafe.
Largitio sacra des Kaisers 115.
Lateranbaptisterium: Geschichte und Beschreibung 127 134 135 **247** 250; Rekonstruktion von Rohault de Fleury 248 f; Ausschmückung (allgem.) 13 19 24 1177; Mosaiken der Vorhalle 11 69 **250** 255, Mosaiken des Innern 16 **268**; Mosaiken des Baptisteriums und der Vorhalle vorbildlich für andere Schöpfungen 71 263 f. Plastische Gruppe Christi und des Täufers 121 248 647; Märtyrerreliquien in der Vorhalle 250 251[1]. Kapelle des heiligen Kreuzes am Baptisterium 177 227 727 **728**, Abbildung desselben in der Lateranbasilika 729; Kap. des hl. Johannes Bapt. 727 **730**; des hl. Johannes Ev. 727 **731**; des hl. Venantius s. dies.

Lateranbasilika: **184**; Geschichte 127 **185**; warum Johanneskirche genannt 193; Ausschmückung (allgem.) 5 19 123 1177; Ergänzung ihrer malerischen Ausschmückung auf Grund der Hagia Sophia 1176; Christus ihr Leitmotiv 208; Apsismosaik 16 50 51 102 188 **189** 875 1037 1066 1122 1144, sein Einfluß auf die ältere christl. Kunst 198 f 879 890 1182, speziell auf die Ausschmükkung der Hagia Sophia 1170 1172; Mosaiken der Apsiswand **201**; Mosaiken des Mittelschiffs **202** 529 891, ihre Bedeutung für die mittelalterliche Kunst 203; Malereien der Eingangswand 209; des Kreuzschiffs und der Konfessio 209; Mosaiken der Vorhalle 210; Malereien in der Kapelle des hl. Thomas 212; Fassadenbild 213; Gemälde mit Ananias u. Saphira 368. Konstantinisches Altarbaldachin 185 926. Bedeutung der Lateranbasilika für die Christenheit 199; Rivalität zwischen Laterankirche und Peterskirche 364.

Lateranmuseum: Sarkophag der Konstantina 278.

Lateranpalast (alter): Geschichte 127; 131 f 148 173; Ausgrabungen auf dem Terrain desselben 128 132 ff 149; Malereien und Mosaiken: Personifikation Roms **127**; in der alten Bibliothek **148**; im Orat. Gregors d. Gr. 149 **153**; in den Triklinien Leos III. **155**; in der Nikolauskapelle und anliegenden Räumen **162 171 173**. Laurentiuskapelle (Sancta Sanctorum), Bau und Ausschmückung **175**.

Lateransynode von 649: 662 670.

Latmos-Malereien 1134[1] 1180 1195.

Lauer, Philipp 131 133 149.

Laurentius, hl. 175 **953** 979; dargest. 47 95 175[1] 179 182 505[5] 522 722 1048 1076; ursprünglich als reiferer Mann 981; Szenen aus seinem Leben bezw. seiner Legende **953** 969 979 989 997.

Laurentiusbasilika: Bau 1187; Grabschmuck des Heiligen 953; ehemaliges Apsismosaik 24 953; Malereien der Fassadenvorhalle 25 762 f 765 772 960 **969 974**, der seitlichen Vorhalle 314 **966**; des Innern 954; Grabmal Fieschi s. dies.

Laurentius, Gegenpapst, dargest. 576.

Lazarus auferweckt 385 396 645 647 **798**.

Lazarus-Parabel 837; L.-P. und Weltgerichtsbilder 1031.

Leben als Kampf 66.

Lehrzweck der alten christlichen Kunst 21 208 1159 ff 1179 1182.

Leichentuch Christi am Kreuz aufgehängt 64.

Leidenswerkzeuge des Herrn auf Thron 60 551; in Weltgerichtsbildern 1038 1040 1049.

Lendengurt oder Lendenschurz beim Gekreuzigten 671 876 877 878.

Leo I., Papst 186 358 372 548 555; dargest. 167 662 f 708 f. Leo III. 148 549 716 783; dargest. 111 157; seine Triklinien 155. Leo IV. 331 332 527; dargest. 112 529.

Leo presbyter 527 529 (in S. Clemente). Leo abbas et presbyter (bei S. Maria Antiqua) 719 720.

Leo von Montecassino (von Ostia) 1199 1201.

Leontius, hl., dargest. 525.

Levison, Wilhelm (Gel.) 645.

Levitentracht 92.

Lex = Altes Testament 1068[2]; = Schriftrolle mit den Heilslehren 1181.

Liberianische Basilika 5 414; im übrigen s. S. Maria Maggiore.

Liberius, Papst 379 415 561; dargest. 108.

Libysche Klosterkunst (Malereien) 44 63 1181 1184.

Licht und Finsternis (bei der Schöpfung) personifiziert 584 587 588 597.

Lichtscheibe s. Nimbus.

Literatur und Kunst 203 530 f 954 1031 1184. Siehe auch Apokalypse, Apokryphen und Schrift (Hl.).

Liturgie und Kunst 6 222 229 356 888 f 1145 f.

Liturgische Gewandung 92.

Logos als Schöpfer 588.

London: British Museum: altchristl. Elfenbeinplatte (Passionstäfelchen) 779 863 864 876 907; sog. Konstantin-Schale 1190.

S. Lorenzo in Damaso: Madonnenbild 1149.

S. Lorenzo f. l. m. s. Laurentiusbasilika.

S. Lorenzo in Lucina: Apsisgem. 360 1165.

Lorsch: Elfenbeinschnitzwerk 48.

Lot und Abraham 431.

Lothars II. Kaiserkrönung dargest. 173.

Lucca: Volto santo 1110.

Lucia, hl., dargest. 511.

Lucius II., Papst 343 344.

Lukas Ev. dargest. 551 552 942; s. auch Evangelisten. L. einer der Emmaus-Jünger 903. Lukas-Bilder (ihm zugeschriebene Bilder) 1101 1126 1134.

Lupi (Archäol.) 132.

Luxus in der Gewandung 73 96.

Madonna s. Maria.

Maforte (mavortium) 91 93.

Μαφόριον 93 f.

Magd in Verkündigungsszenen 747, in Heimsuchungsszenen 749.

Magier 394 395 483 ff 508 673 711 **764** 1196; ihre Namen 765.

Magistra latinitas 1177.

Magliano Pecorareccio: Gem. der Grotta degli Angeli 756 762 766.

Mahlszenen 846 906; Mahl bei Simon u. bei Lazarus 804 805; Abendmahl s. dies.

Mailand: Kap. S. Aquilino an S. Lorenzo: Mos. 264 266 1192. Kap. S. Satiro in S. Ambrogio: Mos. 1191. Kap. S. Vittore in S. Ambrogio: Mos. 92 842. Paliotto von S. Ambrogio 65[4] 813. Silberne Kassette von S. Nazaro 501 698 767 797 **927** 930. Sarkophag von S. Celso 897 907. Elfenbeinbuchdeckel 831 832[4] 852 864 f 907.

Mainz: altchristlicher Grabstein 225[4].

Makkabäische Brüder 679.

Malerei: Zweck der religiösen Malerei **1159**; malerischer Schmuck der Bestimmung des Raumes angepaßt 6 7 20 736 951 1021 1191; Großzügigkeit der röm. Malerei 1184; vermeidet in der ältesten Zeit das Häßliche, Schimpfliche, Gräßliche 45 872 876 951; dieselbe Gestalt auf einem Bilde wiederholt dargestellt 850 854 857 1052. S. auch Rom. — Maltechnik 347 524 993 1089 1139 1147 1193; beeinflußt von der Email- und Mosaiktechnik, von der Miniaturmalerei 1203. Alte Malereien im Mittelalter literarisch wenig beachtet 25 f.

Mallio, Pietro, 401 402.

Mamelchtha, hl. 225.

Mammas, hl. 708.

Manasse (König) 645 647.

Manderscheydt, P. Karl Alex. 137 139.

Mandorla 100 1194. S. auch Nimbus (großer).

Manipel 94 95.

Mannaregen 184.

Manosilio, Salv. 564 571.

Mappa contabulata 490.

Mappula (Handtüchlein) 1134.

Marangoni, Giov. 153 564 ff.

S. Marco (Basilika, Rom): Apsismosaik XIV 1201.

S. Marco e Marcelliano (Katakombe): Reliefdarstellung 1020.

Margaritone von Arezzo 1151 f.
Maria: Darstellungen (allgem.) 921 1128; älteste 1128; mit Nimbus 102 103, in der Mandorla 101; Prachtkleidung der Madonna 76, s. auch nachher Maria Regina; Beischrift lateinisch 560, griechisch $\overline{MP-\Theta Y}$ auch in der abendländischen Kunst 722. M. stehend dargest. 702, s. auch M. als Fürbitterin; stehend mit d. Kind 672 680 684 692 714; Maria sitzend mit Kind 169 181 334 336 629 681 711 922 938 940 1003 1098, als Kaiserin oder Königin (Maria Regina) 58 77 163 501 503 658 660 667 f 685 713 922 1035 1069 1086 1098 1100 1130 1131 1133; als Maria Regina in anderer Haltung 390 477 501; Maria Regina bei den Griechen unbekannt 1196. M. in Brustbild 231[1] 1145 1149, in der Deesis 1145, in Brustbild mit dem Kind 711 1134 1140. Menschliche Auffassung im Verhältnis von Mutter und Kind 1142 f. M. als Fürbitterin 193 f 197 922 1032 1045 1107 1129 **1143**, auf Weltgerichtsbildern 197 1040 1045, in Orantenhaltung 161 f 390 738 922 1077 1173. M. als Siegerin 501 f. M. als Kind dargest. 672. Marienbilder besonders häufig in Marienkirchen 922, speziell in S. Maria Antiqua 680. Hochverehrte römische Marienbilder 558 (S. Paul) 1131 (S. Maria in Trastevere) 1134 („Maria Schnee") 1139 (S. Maria del Popolo) 1148 (S. Maria in Aracoeli).

Szenen aus Mariä Leben 508 ff **743** ff **922** ff 1129; Mariä Geburt 924; Verlobung 750[5]; Verkündigung 388 392 476 507 661 664 678 **744** 926; Heimsuchung 392 673 **748**; Reise nach Bethlehem 751; unter dem Kreuz stehend 876 880 1145; den toten Sohn auf dem Schoß haltend 319; bei der Himmelfahrt Christi 910; Mariä Tod 509 925; Aufnahme 529; Krönung 101 497 498 501 ff, den Byzantinern fremd 503. Apokryphe Szenen 476 922 924 f.

Maria durch Esther vorgebildet 526 698; M. „Mutter Gottes" 1129. Ältestes Marienfest (Verkündigung) 678.

S. Maria Antiqua **653**; Entdeckung und Erforschung 653; Baugeschichte 653 ff 660 716 726; Grund der Bezeichnung 654 656; ursprr. Bestimmung des Baues 656; griech. Charakter der Kirche 719; malerische Ausschmückung **658** ff 909 923 1000 1185; Bilder der Maria Regina 25 77 80 503 658 f 660 667 f 713; „Palimpsest" 25 655 658; Kap. der Ärzte 675; Kap. der hll. Quirikus und Julitta 108 109 653 (Kreuzigung) 685; Kap. der Vierzig Märtyrer 682 722 890. Atrium (Antoniuskirche): Baugesch. 717 726. Mal. 714 f 718 f. Durchgang nach dem Palatin 890.

S. Maria in Aracoeli: Madonnenbild 1137 **1145**; Kopie desselben 1149.

S. Maria in Cosmedin 415[2]; Mosaikfragment aus S. Peter 395[1].

S. Maria in Domnica: Bau 794; Mosaik 782.

S. Maria Maggiore (Liberianische Basilika) **412**; Grund der ersteren Benennung 656; Baugeschichte 415; Ausschmückung 5 19 **412** ff; Mosaiken (allgem.) 13 15 16 18 90 **412** 1070; M. des Liberius (Hochwände) **423**; des Sixtus (Triumphbogen etc.) 51 56 59 63 **473** 751 760 1130; Mos. Nikolaus' IV. (Apsis etc.) 56 59 101 **497** 506 1066; Malereien Nikolaus' IV. 512; „Maria-Schnee"-Bild 1134.

S. Maria Nova (S. Francesca Romana): Bau 656 716 717; Wechsel in der Bezeichnung 654 656 717; Mosaik 1201 f; Fresko 1142 1204.

S. Maria in Pallara (S. Sebastiano al Palatino): Bau 1081 1198; Freskenzyklus aus dem Leben Jesu 755 759 764 800 843 847 855 861 863 865 867 871, aus dem Leben des hl. Sebastian (in Kopien) 1005; Malerei der Apsiswand 1078, der Apsis 1075.

S. Maria del Popolo: Marienbild (Tafelgemälde) 1139.

S. Maria Rotunda (Pantheon) 654.

S. Maria in Trastevere: Bau 173 1166 f; Mosaiken der Apsis und des Apsisbogens 746 756 761 924 925 1196, Konchenmosaik 1166 1201 f; Widmungsbild der Mosaiken 1140; Marienbild (Madonna della Clemenza) 1131; ehemalige Achiropita 1127.

S. Maria in turri, inter turres, S. Maria nova 402.

S. Maria in Vescovio 784 846[1] 847 848.

S. Maria in Vita Lata: Gemälde **698** 795 855 999.

Maria Ägyptiaka 122 720 f.

Maria Magdalena 804 805 902; s. auch Frauen am Grabe.

Maria macellaria (Stifterin) 536.

Marienkapelle Johannes' VII. s. Peterskirche.

Marini (Archäol.) 597.

Markus Ev. s. Evangelisten.

Marmorverkleidung 152 284 285; imitiert 152 525 633 635 662 724.

Marterszenen dargest. 5 47 314 638 ff 951 953; in der ältesten Kunst vermieden 862. S. auch Petrus und Paulus.

Martin I., Papst 662; dargest. 670. Martin V. 208.

Martin von Tours, hl., dargest. 102 336; Inschrift in seiner Basilika zu Tours 118; seine Basilika in Rom s. Silvesterbasilika.

Martini, Giorgio (Künstler) 134.

S. Martino ai Monti: 24 **328** ff; Bild der alten Laterankirche 185. S. auch Silvesterbasilika.

Märtyrer dargest. 505 522 525 716 936 **951** 998, Bildnisse (Porträts) 1189; M. dargest. in den Katakombenkirchen 936; Märtyrerzug 504 506 1068 1189; M. unbekannten Namens (quorum nomina Deus scit) 640 693; M. mit Nimbus 102, mit Abzeichen s. Heiligenattribute, mit Kranz ausgezeichnet 66 936, mit Krone 64 504 506 1068; vornehme Märtyrinnen durch Kopfputz hervorgehoben 82; M. als Oranten 936, als Fürsprecher 938 940. Märtyrerkirchen, ihre Ausschmückung 5 20 543 736 951. Märtyrerkult 505 640 f; Leiber in Kirchen übertragen 701; Leiber verunehrt 639. Unberührbarkeit der Märtyrergräber 643.

Μαρτύρια 5.

Marucchi 1019[2].

Maternus, hl., dargest. 92.

Matronen als Personifikationen der Judenkirche und Heidenkirche 21 1168.

Matthäus s. Apostel, Evangelisten.

Matthias Ap. dargest. 511. S. auch Apostel.

Maura, hl. 61 1100.

Maurus, hl. 737.

Mausoleen: Inhalt des Bilderschmucks 6 20 543.

Maximus, hl. (aus d. Leg. der hl. Cäcilia) 983.

Mäzenatentum 7.

Mazzanti 215.

Medaillonbildnisse 97 345 400 512 561 674 683 1003 1015 1018.

Meer personifiziert 455.

Melchisedechs Opfer 355 424; in der Nähe des Altars dargest. 425.

Memoria (Bedeutung) 1096[2].

Mendoza, Kard. 344.

Merita, hl.: ihr Grab 936; Malereien daran 942 ff; sie selbst dargest. 941 943 f.

Merkurius, Presbyter (= Papst Johannes I.) 515.
Mesarites, Nikolaus 1186.
Messe dargest. 536 540; vorgebildet 356 425.
Metallverkleidung von Gemälden **1154**.
Method, hl. 1024.
Michael, Erzengel, dargest. 546; Ehrennamen für ihn 1195[4] 1203[1]; M. als Seelenführer 891.
Michelangelo: seine Schöpfungsbilder 591.
Miles, hl. 946 f.
Miniaturen 743, s. auch Kodizes (illustrierte). Einfluß der Technik der Miniaturmalerei auf die Monumentalmalerei 1204.
Mirabella Eclano: Exultet-Rolle 1190.
Mitella (Haube) 82 85 429.
Mitra 94.
Modellierung (in der Malerei) 1139.
Mond und Sonne s. Sonne; Mondbeleuchtung dargest. 854.
Monogramm Christi 21 **28** 33 47 66; kreuzförmiges (monogrammatisches Kreuz) **29** 38 39 41 44 842; M. auf dem Haupt Christi 102, auf dem Kopf des Agnus Dei 46; M. in den Katakomben nach Konstantins Sieg 41; in der Monumentalkunst 42; als Symbol 29 30; mit *A Ω* 43 218 515; bekränzt 66 68 232; nimbiert 232 1077; mit Evangelisten und Aposteln **50**; auf dem Sternenhimmel 54; Monogr. adoriert 340[4].
Monotheletismus 662 670 946.
Monreale: Mosaiken des Domes 583 592[1] 596 600 600[2] 604 704 743 746 749[1] 756[2] 761 764 765 770 771[2] 774 777[3] 778 780 783[1 4] 784 786 789 790 791 795 805 807 811 814 816 817 818 819 822 823 827. 828 829 840 848 855 867 f 884 885 887 895 899 901 905 908 911 914 916 1177[3].
Montecassino 1197; Ausschmückung der Basilika unter Desiderius 1199; Einfluß auf das Wiederaufleben der Kunst im 11. Jahrhundert (Kunstschule von M.) 1199 1202.
Monza: palästinensische Ölfläschchen IX 199 875.
Morgenland s. Orient.
Mosaiken: Priorität vor den Fresken 7; Technik **8** 24 201; Verwendung von Goldwürfeln 12 17, von Silberwürfeln 18; Farbe der Hintergründe 10; Neuaufleben der Mosaikkunst im 12. Jahrh. 1201; Einfluß auf die Maltechnik 1204; Wiederherstellung und Kopien alter Mosaiken 23 155 421 1165, Ausbesserung 25, Zerstörung 24; ältestes erhaltenes christliches Mosaik 251; Mosaiken der Kirchen Roms s. bei den einzelnen Kirchen. Mosaik und Fresko kombiniert 916.
Moschus (Mönch) 894.
Moses-Szenen 377 383 446 ff 615 700; M. einzeln dargest. 1068.
Mumienporträts (ägypt.) 109[2].
München: Perikopenbuch Heinrichs II. (Hofbibl.) 831 925 933[2]. Otto-Evangeliar (ebd.) 746 750[5] 753[5] 781 784 796 813[1] 825 826 832[1] 838 841 843[3] 845[2] 848 852 855 859[4] 863[3] 917[5]. Elfenbeintafel (Nationalmus.) 896 898.
Muñoz, Antonio (Kunstgel.) 409.
Müntz, Eugen 10 12 245 276 300.
Münzen 79 81 82 83 1185; mit Labarum 35 f 37 42[1]; mit Monogramm 33 38; mit Kreuz 46; mit Orans 635.
Muschel als Apsisabschluß 254 262 336; Muschelform des Himmelssegments 1194; Muschelnimbus 105 1194.
„Mutter Gottes" 1129.
Mütter, die drei heiligen 711 923.

Nabor, hl., dargest. 1183.
Nackt im Sinne des Altertums 62; Nacktheit des Jesuskindes 921 1142.
Namen bei den Heiligengestalten 242 333 337 415 1129 1182 f; in den Nimben derselben 993; namenlose Heilige (quorum nomina Deus scit) 640 693 943. Namen Jesu verehrt 233.
Nanni (Maler) 180.
Narbonne: altes Kreuzigungsbild der Kathedrale 877.
Navicella des Giotto 1161.
Neapel: Taufkirche **214**; Ausschmückung 13 50 51 **215** ff 263 771 897 909 1070. S. Maria Donna Regina: Weltgerichtsbild 1047[2] 1049 1050.
Neon von Ravenna **70** 1188.
SS. Nereo ed Achilleo: Apsismosaik 783.
Nero: Szenen aus seinem Leben 406 f.
Nestorius 473 f 494.
Neutestamentliche Szenen s. Schrift (Hl.).
Nibby (Archäol.) 130[2].
Nicolai (Archäol.) 550.
Nikolaus, hl., dargest. 167 171 180 182 708.
Nikolaus I., Papst: 171 536 738 1201; dargest. 546. Nikolaus III. 175 180 208 378 379 388 561 478. Nikolaus IV. 186 199 497 506 512; dargest. 506.
Nikolaus, Sohn des Angelus (Künstler) 210.
Nilus, hl., 3 4.
Nimbus **97 1193**; heidnisch-römischen Ursprungs 97 104 113, bei Kaisern und Königen 104; großer Nimbus (Lichtscheibe, Mandorla) **97 1194**; kleiner Nimbus 97 **101** 294 **1193**; Farbe der Nimben 97 98 99 102 105 233 1193, vergoldet 14 15; Nimbus (kl.) zuerst bei Christus 101 1190, Kreuznimbus **105** 177 731 781 910 1097 1166 1190 1194; Nimbus bei Heiligen 102 f, mit eingeschriebenem Namen 993; N. bei Maria, bei Nichtmärtyrern 329, bei Engeln 102 415; N. um das Kreuz 68, um das Monogramm Christi 232 1077; beim Phönix 98 234[2]. N. als chronologisches Indicium 112 f 529. Großer N. verwandt mit Himmelsscheibe (Himmelssegment) 57 99 1193. Rechteckiger Nimbus **107**, als chronologisches Indicium 109 f 112 529. Strahlennimbus 100 103; Muschelnimbus 105 1194; Perlennimbus (Gemmennimbus) 105 106 1147 1148 1194.
Noe-Szenen 377 380 601 703 f.
Nola: Paulinus-Basilika 263; ehem. Apsismosaik 67.
Nordländischer (karolingischer) Einfluß in der römischen Kunst 1197.
Normanneneinfall in Rom im Jahre 1084: Einfluß auf die römische Kunst 1109 1187 1198 1202.

Ochs und Esel bei der Geburt Christi 753.
Offenbarung, Geheime, s. Apokalypse.
Oktateuche s. Serail und Vatikan.
D'Olanda, Francesco 11 298 299.
Ölbaum als Symbol 21.
Ölfläschchen, palästinensische (Monza) 199 875.
Ὠμοφόριον 93 f.
Oranten 119 271[1] 635 638 738 936 1083. S. auch Maria.
Orarium 95.
Orestes, hl. 49.
Orient: Beziehungen mit dem Okzident 4[4] 73 96; Beziehungen zwischen orientalischer (byzantinischer) und römischer Kunst 73 96 1170 ff 1192 1195 f; Kleiderpracht nach dem Okzident übertragen 73 f 96. S. auch Byzanz. Minderwertigkeit der orientalischen Kunst gegenüber der römischen **1169**. O. den Bildern abgeneigt 4 1159 1178. Ausschmückung der Kirchen 4 5 1178; profane Szenen darin 22. Neigung des Orients zu Achiropiten 1126. Vorliebe der Kunsthistoriker für den Orient 1182 1192 1195; s. auch Byzantinische Kunst.

Osterlamm-Szenen 451.
Otto-Kodex in Aachen s. dies; in Gotha s. dies, in München s. dies.

Padua: Weltgericht in der Cappella Scrovegni (Arena) 1052.
Padusia (Konsulsgattin) 186.
Palermo: Cappella Palatina: Mosaiken 592[1] 596 600 756[2] 765 770; Martorana 756[2].
Palla (Gewand) 85 87 91.
Pallium (bürgerl.) 85 ff; (Palliumstreifen, liturg.) 77 94 96 329 567 1023 1165[2].
Palme (symbolisch, Paradiesesbaum) 21 192 269 1084; P. und Phönix 234 1076. Palmzweig (symbolisch) 68 69 1084.
Paludamentum 89.
Pammachius 5 **631** 646 f 648; dargest. mit Gemahlin 638 642; sein Haus **631** ff 652; Malereien desselben 42 633 649; Heiligtum des Hauses (Konfessio) 637 643; Basilika: titulus Pammachii 5 631 642, = tit. Byzantii 644; ersetzt durch S. Giovanni e Paolo 648, s. dies.
Paneas-Gruppe 1094.
Pantaleon, hl. 675 1017.
Pänula 91 93 94 95.
Panvinio 160 168.
Päpste als Mäzenaten 7; s. die einzelnen Namen.
Papstbildnisse (Serien) 107 f 208 370 377 378 387 401 **560** (Paulsk.); Einzelbildnisse s. die einzelnen Namen. Papstbildnisse als chronologisches Merkmal 110 529. Papstgräber 561. Papstkatalog 561. Papstkleidung 94. Papstresidenz 127 152.
Päpstliche Hofbeamte: ihre Kleidung 95.
Parabeln Christi dargest. 833 ff; in Beziehung zum Weltgericht 1031.
Paradies (irdisches) s. Adam und Eva. Himmlisches P. (Aufenthalt der Seligen) 54 365 834 **1064** 1070; mit Verklärung Christi verbunden 1081. S. auch Weltgerichtsbilder.
Paradiesesströme s. Evangelienströme.
Parenzo: Dom: Mosaiken 747 749; Bild Johannes des Täufers 194[3] 928; Marmorinkrustation 286.
Paris: Cod. gr. 139 der Nationalbibliothek 455[4]; Homilienkodex des hl. Gregor von Nazianz (Gregor-Kodex) 539 699 772 774 777 780 782 785 787 801 807 811[2] 813 817[8] 819 820 821 824 827 828 829 831 832 834 835 837 838 877 914.
Paschal I., Papst 749 784 794 1075 1201; dargest. 111. Paschal II. 344; dargest. 167.
Passionsdarstellungen s. Christus. Passionsinstrumente s. Leidenswerkzeuge.
Patriarchen dargestellt 345 ff; s. auch Noe, Abraham usw. P. aus der Hölle befreit von Christus 889; unter den Seligen beim Weltgericht 1047.
Paul I., Papst 402 668 701; dargest. 111.
Paulin von Nola 3 5 28 f 42; seine Stellung zur Kunst 44 67 1027 1162 1188. S. auch Nola.
Paulinianus, hl. 739.
Paulskirche **548**; Baugeschichte 548. Ausschmückung 5; Mosaiken, im allgem. 19, der Apsis 61 **549** 1204, des Triumphbogens 554; der Fassade 627; Malereien der Apsis 554, des Triumphbogens 626, des Mittelschiffs 580, an der Eingangswand 624; Papstbildnisse **560**. Mosaik-Altarbild der heiligen Jungfrau 558. — Paulskloster: Malereien im Speisesaal 847 849 1198. Bibel von S. Paul 917 934.
Paulus Ap. dargest. 195 296 336 363 387 551 629 739 929; s. auch Apostelfürsten. Szenen aus seinem Leben u. seiner Legende 182 315 403 406 554 620 ff. P. bei der Himmelfahrt Christi 913.
Paulus Silentiarius 1171 1178.
Pelagius I., Papst 1187. Pelagius II. ebd.
Perlenschmuck in Gemälden 1139 1195 f. Perlennimbus s. Nimbus; Perlgehänge an Kronen 83.
Perlmutter für Mosaikwürfel 9.
Perpetua, hl. 82.
Personifikationen 455 471 779 890 991; Roms **127** 135 137 141 407 483; sonstiger Städte 709 770; der Kirche 21 363 366 1168; von Licht und Finsternis 584 587 588 597.
Perugia: altchristlicher Sarkophag 774[1].
Peterskirche (alte) **358**; Baugeschichte 359 410; malerische Ausschmückung 5 **359**; Mosaiken, im allgem. 19, des Triumphbogens 24 **359**, der Apsis 23 27 u. 27[1] **361** 1168, der Apsiswand 367, der Architrave 370, der Vorhalle 370, der Fassade 371; Malereien der Hochwände **376** 471 604, der Eingangswand 386, des Portikus 402; Marienkapelle Johannes' VII. (Bau u. Ausschmückung) **388** 891 898; drei andere Marienkapellen mit Mosaiken 401; sonstige Kapellen an S. Peter 411 1186. Votivkronen in S. Peter 65. Rivalität zwischen S. Peter und der Lateranbasilika 364.
Petit, Pietro Giovanni de 155[1].
Petronillakapelle an S. Peter 411.
Petrus Ap. dargest. 195 336 361 362 387 551 629 668 739 929 1084; mit den andern Aposteln s. Apostel, zusammen mit Paulus s. Apostelfürsten. Szenen aus seinem Leben 161 218 240 538 674 806 862 900 909 1161, Zyklen 367 399 403; speziell Kreuzigung 182 405 526, Gesetzesübergabe, Schlüsselübergabe s. dies; Petrus-Szenen in Rom beliebt 240. P. als Torwart des Himmels 841, als Fürbitter 1004.
Petrus, Arzt (Stifter) 1081.
Petrus, Kard. (Anaklet II.) 165.
Petrus von Alexandrien dargest. 708 f.
Petrus Sabinus 26 164 f 173 389.
Pfingstwunder (Herabkunft des Heiligen Geistes) **913**; durch Symbole dargest. 59 914 1174.
Philokalus, Furius Dion. 75 1190[1].
Philosophenmantel 87.
Phönix 21 22 103 104 192 199 233 f 363 366 1084; nimbiert 98 **103** 234[2]; Ph. und Palme 234 1076.
Phylakterien 338.
Physiologus 518.
Pietà-Darstellung 319 626.
S. Pietro e Marcellino (Katakombe): Malereien 54 199 764 781[5] 792 796 815.
S. Pietro in Vincoli: ehemalige Mosaiken 24 502: musivisches Altarbild mit Darstellung des hl. Sebastian 1001.
Pilatus-Szenen 866.
Pinelli, Kard. 418.
Pisano, Kard. Pietro 516.
Planeta 95.
Platonia 408.
Plautilla (Matrone) 316.
Pola: silbernes Reliquiar 1188.
Pollion, hl. 946 f.
Ponzian-Katakombe: Malereien **946**.
Porphyrsarkophage 279.
Porträts s. Bildnisse.
Pozzo, Cassiano dal 136 f 139[1] 140 1165.
Prachtkleidung 73 f 75 96; an Heiligen und Seligen 306 1085. S. auch Maria (Regina).
„Praesepe S. Mariae" (Kapelle Johannes' VII.) 394.
S. Prassede: Mosaiken 782 1068 1075; Gemälde-Mosaiken in der Zenokapelle 782 878 892.
Prätextat-Katakombe: Dornenkrönung 873.
Praxedis, hl., darg. 1067 1068 1069 1118.
Predigtdarstellungen 159 161.
Priesterkleidung, jüdische 91; christliche 92 95.

Primus, hl., dargest. 1074.
S. Prisco (bei Kapua): Matronakap.: Mosaiken 50 51 59 229 241 914 1174.
Priszilla-Katakombe: Epitaphien 29; Cappella greca: Malereien 798 810 1128.
Profanbauten in christliche Kirchen verwandelt 322 415 654 656.
Profane Malereien in altchristlichen Wohnhäusern 322 633. Profane Sujets (Genreszenen) in den kirchlichen Gebäuden 3 4 22 197 233 f 260 f 287 ff 301 365 498 f 518 f 552 731 733 735 1185; symbolische Bedeutung 22 234; profangeschichtliche Szenen 407.
Prokopius, hl. 677.
Prophetenbilder 207 377 581; in Medaillons 512 1003 1015; bei christologischen Zyklen als Zeugen der Wahrheit 1015; P. die Apostel tragend 1079 1197 f.
Prosdoce, Märtyrin 694.
Proskynesis 1195 1196. S. a. Prostration.
Prosper, hl., dargest. 533.
Prostration 118.
Provinzialkunst von der römischen abhängig 67 124 252 263 f 268 269 f 592 895 1092 1169 1184; große Ähnlichkeit mit der römischen 1191 1192.
Prozessionsbilder 1101 1105 1131 1135 1150.
Prudentius: über Marias Sieg 502; Tituli eines Bilderzyklus (nach dem Dittochäum) 745 757 768 771 791 795[1] 798 807 812 865 872; seine Stellung zur Kunst 1161.
Prunkhelm der Kaiser 82 f.
Pseudo-Bonaventura 1186.
Pudens, hl.: Szenen aus seiner Legende 159 539.
Pudentiana, hl., dargest. 1067 1118.
S. Pudenziana: Ausschmückung 5; Apsismosaik 16 50 51 312 **1066**. Kloster-Oratorium: Malereien 25 159 539 931 1183 1198.
Pumenius, hl. 946 f.
Purpur = königliche Farbe 88 89; purpura (= Kaisermantel) 61 f 68 1181; als Symbol 61, s. Herrscherinsignien.

Quattro Coronati: der Bau 344; Kreuzigungsbild 883; Fresken der Silvesterkapelle 56 **1008** 1040 (Weltger.) 1204.
Quirikus u. Julitta dargest. 686 691; Legendenszenen in ihrer Kapelle an S. Maria Antiqua 687.
Quirinus, hl., seine Gruft 408.

Rabanus Maurus 1189 1197.
Rabe bei der Sündflut 603.
Rabulas-Kodex (Florenz) 530 746 825 840 850 877 902 913.
Rampolla, Kard., über das Bild der Personifikation Roms 128.
Rankenwerk (Akanthus) in Mosaiken 251 f 498 512 517.
Raphael Sanzio: Loggienbilder 380 425 435 437 438 440 447 604 615; „Disputa" 1055.
Raphidim (Schlacht) 458 f.
Rasen = Paradies 1070.
Rasponi, Kard. 129 172.
Rauch dargest. 599.
Ravenna: S. Apollinare in Classe: Mosaiken 266 267 356 782 1081. S. Apollinare Nuovo (S. Martino, arianische Hofkirche): Mosaiken 25 48 64 66 237 385 785 810 814 816 823 824 831 832 853 858 860 862 f 864 f 866 897 903 1028 1074[3]. Arianisches Baptisterium 63 70. Katholisches Baptisterium: Mosaiken 25 47 59 64 **70** 252 929. Erzbischöfliche Kapelle: Mosaiken 8 9 47 51 177. Mausoleum der Galla Placidia: Mosaiken 25 48 103 229 252 255 343 920. Heiligkreuzkirche 47 342. Katholische Kathedrale 8[2]. Arianische Kathedrale (S. Teodoro, jetzt S. Spirito) 1074[2]. S. Michele: Mosaik 1169. S. Vitale: Mosaiken 356 931[3]. Kathedra des Maximian 750 752 778 829. — Künstlerische Anleihen Ravennas bei Rom 70 252 1169 1188.
Rechte (Hand) als Symbol Gottes s. Hand.
Redegestus 121.
Regnum = Krone 65 69 1181; = Tiara 83.
Reichenau: Fresken der Georgskirche 808 813 817 818 825 827 829; Weltgericht 1038 1040[2]. Das Kloster schickt Bücher nach Rom 1197.
Reliquien der ältesten christl. Zeit (brandea) 116 1189; R. „ex ossibus" 639 1189; Reliquienüberführung 183 536 975; Reliquienbehälter 927 1188. Einfluß des Reliquienkults auf die Kunstbetätigung 1188 f.
Renaissance: ihr erstes Werk 1205.
Ricci, Corrado 237.
Rocca, P. Angelo 274.
Roccelletta (Kalabrien): Reliefbild der heiligen Jungfrau 1132[4].
Rocheggiani (Mosaizist) 420 421.
Rohault de Fleury 248 f.
Rom: Ansehen (Ehrentitel) 96 1184; hervorragend durch seinen Denkmälerschatz 1186, durch die Apostel- und Märtyrergräber 1188. Zusammenhang der römischen Monumentalkunst mit der Katakombenkunst 23 f 1191. Vornehmheit der römischen Kunst 45 444 455 472 862 951 1184. Zweck der religiösen Malerei nach römischer Auffassung **1159**. Roms Führerschaft in der alten Kunst 67 **124** 471 592 895, s. auch Provinzialkunst; Einfluß auf Konstantinopel 1170; Vorrang der römischen Malerei vor der orientalischen **1169**. Fremde Einflüsse in der römischen Kunst 1195. Verfall der mittelalterlichen Kunst Roms und Wiederaufleben 1193 **1198**. Älteste Kirchen in Rom mit malerischer Ausschmückung 5 1186 f. Roma personifiziert **127** 135 137 141 407 483. Römische Kirche personifiziert 363. Synode von 430: 473; von 649: 662 670.
Romanus, hl. 957 f 964 967.
Rosa de Angelis, Silla 1107[2] 1145; sein Madonnenbild 1138.
Rose als Symbol 692.
Rossanensis (Codex, purpureus) 89 800 811[1] 813 834 835 836 838 848 850 852 854 864 f 868.
Rossi, Giovanni Batt. 162 275 f 281[1] 582.
Rubens, Albert (Maler) 138.
Rushforth, G. (Kunstgel.) 654.
Ruspi, Gaetano (Mosaizist) 420.

S. Saba: Malereien 7 61 778 782 786 807 811 923 1002.
Sabas, hl., dargest. 683 708.
S. Sabina: Marmorinkrustation 286; geschnitzte Türe 205 267[2] 529 530 531 768 792[1] 796[4] 797 812 856 861 876 910.
Sakkarah: Malereien 1184.
Sakrament des Kreuzes 193.
Salerno: Triumphbogenmosaik der Kathedrale 1196; elfenbeinerner Altarvorsatz **583** 584 590 592[1] 593 596 599 600 601 602 606 608 615 616 704 **743** 749 750 752 757 760 763 766 769 770 772 778 780 784 786 790 793 796 800 811 813 819 829 845 847 848 883 895 900 901 905 908 909 911 914.
Salomons Tempelweihe dargest. 645; Urteil 698; S. aus der Hölle befreit 894.
Saloniki: Mosaiken 1184.
Salvatorkirche Konstantins 127; s. im übrigen Lateranbasilika.
Salvatorkirche am Ponte Sisto (S. Salvatore in Onda): Malerei 111.
Salve Regina 1145 f.
Salzenberg (Architekt u. Kunstgel.) 1170 1171 1172 1175 1176.
Samagher (bei Pola): altchristliches Elfenbeinreliquiar 65 239 365.
Samaritan, barmherziger 834.

Samariterin mit Jesus 218 236 **790**.
Sancta Sanctorum = Bezeichnung für Baptisterium 223 268. Sancta Sanctorum = Kapelle am Lateran **175**; Baugeschichte 175; Mosaiken 176; Malereien 180. Salvatorbild 180 189 **1101**; später zum Passionsbild umgedeutet 1114; Silberverkleidung 1111; Nachbildungen 1113. Verschollenes Erlöserbild 1110. Emailkreuz 749 751[8], silberner Behälter desselben 748 763 834[3]; Gemmenkreuzbehälter (j. in der vat. Biblioth.) 776 793 851 895 900 901 903; Holzkästchen 778[3] 896[3] 1146; silbernes Reliquiar 1188; verschiedene Kunstwerke in Metall 1201.
„Sanctus" abgekürzt: durch $\overline{S}$ 315 320 651; durch $\overline{SCS}$ 333.
Sandalen 90 95; des Jesuskindes 1142.
Sangallo (Archit.) 26.
Sardi, Gaetano 170.
Sarkophagskulpturen 117 278[6] 394 430 438 445 751 773 806 817 818 821 830 842 851 857 862 866 896 901 902 906 918 1028; Sarkophagreliefs mit Monogramm Christi 33.
Schächer (am Kreuz) 877 882.
Schafe (symbolisch) 197 363 495 520 1071 **1076** 1082.
Schatzkammer der römischen Kirche 175.
Scheibe als Darstellung des Himmels s. Himmelsscheibe. Sch. = Lichtscheibe s. Nimbus (großer). Sch. mißverständlich für großen Nimbus 1194; in der Hand von Engeln 1194[3]; Sch. mit eingezeichnetem Kreuz 733.
Schifflein (als Symbol) 302 f.
Schlange (symbolisch) 518.
Schlüssel als Attribut Petri 221; Bart durch die Buchstaben des Namens „Petrus" gebildet 841.
Schlüsselübergabe an Petrus 7 22 158 221 293 368 **841** 941.
Schmerzgebärden 123 546 772 879 1009.
Schmucksachen in den Mosaiken vergoldet 17; wirkliche Schmucksachen an den Malereien angebracht 688.
Schöpfungsgeschichte dargest. 584.
Schrift, Heilige: Darstellungen daraus 3 4 202 f; in der Monumentalkunst im allgemeinen so wie in der Katakombenkunst 1191. Alttestamentliche Szenen 304 f 377 379 412 **424 582** 645 ff 694 698 703 1092; s. auch Genesis, Schöpfungsgeschichte; alttestam. Personen (Patriarchen) 345 ff. Neutestamentliche Szenen 309 377 385 476 ff 507 620 625 645 647 711 **743** ff 922; s. auch Christus, Maria, Apokalypse. Gegenüberstellung von alttestamentlichen und neutestamentlichen Szenen (Konkordanz) 19 21 202 f 526 580 612 645 1179.
Schriftrolle auf Thron oder dessen Suppedaneum 59. Sch. in der Hand Christi mit dem Buch vertauscht 659 1182.
Schuhe 76 90 92 93 95.
„Schweißtuch Christi" 1123.
Sebastian, hl., dargest. **1000** 1076 1079; als älterer Mann 1002 1004; sein Martyrium 1003.
S. Sebastiano f. l. m. 648; altchristliches Skulpturfragment 760; Malereien 772 1003.
S. Sebastiano al Palatino s. S. Maria in Pallara.
Sedulius (Caelius) 931 933 934.
Sedulius Scottus: Gemäldetituli von ihm 768.
Seele in menschliche Gestalt gebildet 590[1] 1000, als Kind 509 837 895[1] 965; Seelengeleite 891.
Segensgestus **121** 122.
Seitenwunde Christi (in der alten Taufliturgie) 221 f.
„Selbdritt" (Mutter Anna, Maria und Jesuskind) 487.
Selige dargest. **1083**; ihr Aufenthaltsort 21 54 55 **1064 1084**; S. in Weltgerichtsbildern 1032 1047.
Septim(i)us, hl. 739.
Serail-Oktateuch 429[2] 453 454 457 459 600[2] 614 618.
Serapion, hl. 49.
Seraph dargest. 671.
Serenus, Bischof von Marseille 1159.
Serfaus (Tirol): Reliquienschrein (jetzt in Innsbruck) 1090[3] 1145.
Sergius I., Papst 372 949. Sergius II. 209 210 330. Sergius III. 186 202 208.
Sergius, hl., dargest. 708 f 713.
Sessorianische Basilika 338 339; s. im übrigen Heiligkreuzkirche.
Severinus, Papst 23.
Sicininische Basilika 414; s. im übrigen S. Maria Maggiore.
Sieg symbolisiert 66 1084; siehe Kranz, Krone, Palmzweig. S. Christi 45; S. Mariä 501. Siegeskreuz s. Gemmenkreuz, Triumphalkreuz.
Siegel mittels Kreuz 842.
Siglen (Monogramm) 842 1183; *IX* 43 44[1]; $\overline{IC}$—$\overline{XC}$ 722 1104; $\overline{XPS}$ 1104; $\overline{MP}$ — $\overline{\Theta Y}$ 722 1129 f. S. auch Monogramm, Sanctus.
Silber in den Mosaiken 18.
Silberverkleidung von Gemälden 1111 1119 1131 1137 **1154**.
Silvester, hl., 127 209 327; einzeln dargest. 102 166 328 329 336 708 f 713 **1007**; seine Legende 211 332 333 409 **1007** ff 1013 1014.
Silvesterbasilika (S. Silvestro e Martino, S. Martino ai Monti, urspr. titulus Equitii) **322**; Bau 322 f 328 330 f 332; musivisches Altarbild (hl. Silvester, nicht Madonna) 322 328 f 1007; Apsismosaik 331 f; Fresken 56 331 332 f 335 1007.
Silvesterbasilika über der Priszilla-Katakombe 1098.
Silvesterkapelle an S. Quattro Coronati s. dies.
Simon Magus 316 317 399 f 403.
Simplicius, Papst 657.
Sinai-Mosaik 782[4].
Sinope-Kodex 794[5] 795[5] 815 838.
Siricius, Papst 548 936.
Sisinius und Theodora (in der Legende des hl. Klemens) 540 f.
Sixtus, hl. (II.) 333 961. Sixtus III. 135 248 259 416 473 504 505 922 1189.
Soest: mittelalterliches Antependium (jetzt in Münster) 1093; mittelalterliches Altarbild (jetzt in Berlin) 1090 1093 1145.
Soldatentracht 87.
Soldaten, heilige (sechsundvierzig) dargest. 968; vierzig s. Vierzig Märtyrer.
Sondergericht 7 **1020**.
Sonne dargest. 265 584 587 588 687 1192; Sonnenlicht durch Vergoldung ausgedrückt 18. Sonne und Mond in Schöpfungsbildern 584 588, in Kreuzigungsbildern 398 626 687 880.
Spalato: Domtür 781[1].
Spanien: Beziehungen zu Syrien 4[4].
Spina, Narcisso (Mosaizist) 736.
Spruchbänder 1182; Spruchrolle 194.
Stabkreuz 47 48 920; in der Hand Christi bei der Höllenfahrt 892 894; in der Hand Mariä 1131, des Täufers 739 928, Petri 181 739, des hl. Laurentius 181.
Stabprobe des hl. Joseph 479.
Stammeltern s. Adam und Eva.
Stefaneschi, Kard. Johannes 1042.
S. Stefano Rotondo: Mosaik 1074.
Stephanus, hl., einzeln dargest. 95 179 181 676 942 1048 1076; Szenen aus seinem Leben und Martyrium 181 620 989; Vereinigung seines heiligen Leibes mit dem des Laurentius 979; St. gern mit Laurentius zusammengestellt 974; angebliche Darstellung in Uzalis 1094 f.

Sterbini-Diptychon (Rom) 1143.
Sterne 99; Sternenhimmel (= Firmament) 54 332; als Symbol des Aufenthaltes der Seligen 54 55; Stern in Verkündigungsbildern 745.
Stevenson (Archäol.) 131 133.
Stifterbilder 107 109 **110** f 120 162 164 182 193 360 391 500 543 552 642 666 686 691 702 713 f 719 724 737 1019 1071 1072 1075 1079 1132 1140 1167.
Stifternamen (von sonst unbekannten Personen) 111 536 541 543 552 720 947 999[1] 1079 1081 1117 1119 1140.
Stiftungsinschriften 165 186 187 278 335 336 340 359 364 372 391 402 416 419[4] 494 497 529 536 f 541 543 549 550 553 555 628 644 667 686 719 730 731 736 883[3] 947 959 1072 1075[1] 1078 1106 1112 1117 1119 1120 1132 1136 1140 f 1200.
Stilisierung in der alten und mittelalterlichen Kunst 253 1193.
Stirnfalte in den Bildnissen 1140 1193.
Stola 94 95 1010.
Strahl aus dem Munde Gottes 590.
Strahlennimbus 100 103.
Stummel, Friedr. (Maler) 8.
Styger, P. 394[3] 582[2].
Succi, Pellegrino (Maler) 562.
Sudarium s. Schweißtuch.
Sulpicius Severus 3.
Sündenfall im Paradies s. Adam u. Eva.
Sündflut 377 380[3]; 601 ff 703.
S. Susanna (Kirche): ehemaliges Mosaik 111.
Susanna-Szenen 306.
Symbolik (Allegorik) der alten Kunst 21 22 472 878 1027; einzelne Symbole bzw. Allegorien 21 29 30 42 45 57 ff 68 191 192 207 356 494 499 585 916 918 1076 1143 1192 1202; Symbole als Apsisschmuck 69 782. S. auch Konkordanz, Herrscherinsignien.
Symbolum s. Glaubensbekenntnis.
Symmachus, Papst 328 549 1186.
Symmetriegesetze in der alten Kunst beobachtet 194 260 346 528 660 767.
Synagoge und Kirche 882.
Syrien: Beziehungen zu Spanien 4[4]; die syrischen Kirchen ohne figürliche Ausschmückung 1178[1].

Tablion (tabula) 87.
Tafelgemälde 409 **1089** 1163; Technik 1089; Inhalt 1091; Form 1093; Metallverkleidung 1154; einzelne Bilder 1101 ff.
Tauben (symbolisch) 21 68 263 1175; auf dem Kreuz 262 263 517. Taube des Heiligen Geistes s. Heiliger Geist; T. auf Thron s. Thron.
Taufe: Spendung 214 **218** 247. T. dargest. 6 534 1011; T. Christi s. Christus. T. vorgebildet 221; symbolisiert 21 227 518. Taufstätte Petri 247[1].
Telius, hl. 739.
Tempel in christliche Kirchen verwandelt 654 656[4] 657.
S. Teodoro al Palatino: Apsismosaik 591 **1074**.
Teoli, Giacomo 1113 1119.
Teppichimitation als Malerei 152 672 718 724 1018.
Tesselius (nicht Tasselius) de Lugo 26[4] 374.
Testament (Altes u. Neues) s. Schrift (Hl.).
Tetramorph 702.
Teufel dargest. 891 f 1034 1049. S. auch Weltgerichtsbilder. Teufelaustreibung (Dämonenaustreibung) durch Christus s. Christus.
Theodor I., Papst 1074.
Theodor, hl., dargest. 1071 1073 1074.
Theodora, Kaiserin 80 1086.
Theodosius d. Gr. 548 549; dessen Silberschild 84 490.
Theodotus (Vorsteher von S. Maria Antiqua) 684; abgeb. 108 f 686 691; mit seiner Familie 692.
Theologie und Kunst s. Kirche und Kunst.
Thomas von Aquin 1126.
Thomas von Canterbury dargest. 336.
Thomas-Szene (bibl.) 907 f.
Thron in der christl. Kunst **58**; Material und Form der Throne 58 74 768 1134 1142. Thr. symbolisch mit andern Herrscherinsignien 21 51 59 71 494 1130 1171 f; Thr. mit Kreuz 51 59 71 342 363 365 f 494 551 1071 1171 f; mit Lamm 59 342 500 1071; mit Rolle oder Buch 59 914 1071 1173; mit Taube und Rolle (Buch) 59 914 1173. Thr. mit Leidenswerkzeugen s. Etimasie. Thr. in Weltgerichtsbildern 60.
Tiara 69[1] 83 94 107 506 1011.
Tiburtius, hl. 982 ff.
Titulare in ihren Kirchen dargest. 102 189 1065; hauptsächlich in der Apsis 20 364 516.
Tituli = Pfarrkirchen 327[2].
Tituli für Gemälde 25 602 1161 1162 1163. S. auch Inschriften.
Tivoli: Madonna della Tosse: Fresko 101. Silvesterkirche: Fresken 841 1007. Triptychon (Erlöserbild) in der Kathedrale 1090 1107 1113 f 1116 **1117** 1203; Silberverkleidung 1119. Madonnenbild in S. Maria Maggiore 1149. Madonnenbild im Besitz von Silla Rosa 1138.
Tobias dargest. 305.
Torcello: Dom 8.
Torriti 188 193 199 200 201 498 506 512 925 1205; abgeb. (Selbstbildnis) 200 506 512.
Totenauferstehung s. Auferstehung, Weltgerichtsbilder. Totenfürbitte 798.
Totenmahle 641.
Tours: Gemälde in der Basilika des hl. Martin 832.
Tracht s. Gewandung.
Tradition in der Kunst 22 23 f 113.
Trauer ausgedrückt 123.
Trevignano: Triptychon 1107 1113 f 1116 1194.
Trier: altchristlicher Sarkophag 603. Egbert-Kodex s. dies.
Triptychen (Ikonen) 1091 1100.
Triumphalgewänder 75. Triumphalkreuz 50 99 676 875 1171 1181; s. auch Gemmenkreuz.
Triumphbogen in den Kirchen 1181.
Trullanische Synode 1195.
Tuch des Labarums (symbolische Bedeutung) 34. Tuch (Mantel) am Kreuz hängend 63.
Tunika **84** 86 90 91 92 94 95.
Turtura (ihr Grab mit Malereien) 938.

Übermalung alter Gemälde 25 1165. S. auch Erneuerung.
Ugonio, Pompeo 12 160 274 284 f 286 ff 301 f 580.
Uguccione, Kard. 335.
Univira (Epitheton) 939.
Unschuldige Kinder dargest. 551; auf Weltgerichtsbildern 1050. S. auch Bethlehemitischer Kindermord.
Unverständnis der ursprünglichen Bedeutung von Darstellungen bei späteren Künstlern 70 f 1166 1194 1195.
Urban, hl. (I.), Papst: seine Legende dargest. 981 ff 984 **994**. Urban II. dargest. 167. Urban V. 209.
S. Urbano alla Caffarella (Kampagna): christologischer Gemäldezyklus 25 747 754 758 765 766 769 770 772 799 829 844 847 849 859 867 871 886 893 898; Legendenszenen (Urban u. Cäcilia) 990. Bild in der Konfessio 1130.
Uzalis (Nordafrika): gemalter Vorhang der Stephanskirche 1094 1162.

Vacca, Flaminio (Archäol.) 132.
Valentin, hl., dargest. 708 f.
Valentinian II.: 548. Valentinian III. 186.
S. Valentino (Katakombe): Malereien 753 754 878.
Valerian, hl. 981 ff.
Vallerano: Gemälde der Grotta del Salvatore 851.
Vannozza 1113.
Vatikan: Kodizes mit Miniaturen: Cod. reg. gr. 1: 697; Cod. gr. 746 u. 747 (Oktateuche) 62 381 ff 425 426 428 429[2] 434 f 437 444 445 446 448 452 453 454 456 457 459 462 468 600[2] 603[3] 612 614 618 700; Cod. gr. 1156: 770[4]. Kodizes mit Kopien alter Mosaiken und Gemälde: Cod. lat. 5407: 168; 5408: 361[1]; 9071: 756[1] 1005[2]; 10402: 155. Cod. Barb. lat. 1926: 130; 2062: 157; 2160: 160[2]; 2161: 556; 2733: 156[3] 213[1 4] 377[1] 390[1]; 4402: 985[1] 990; 4403: 954[1]; 4405: 326 333[1] 336 450; 4406: 580; 4407: 565; 4408: 990; 4410: 213[1] 361 393; 4423: 167[1] 137 209 210 804 847[1]; 4460: 556. Menologium Basilius' II. s. Basilius. — Raphaels Loggienbilder, Disputa s. Raphael. — Brustbild Christi in der Gemäldegalerie 1120 1146.
Venantius Fortunatus 45[1] 503 504 1186.
Venantius, hl., dargest. 737.
Venantiuskapelle u. deren Mosaiken 162 190 **735**.
Venedig: Ziboriumssäulen von S. Marco 530 743 746 749[1] 750 754 759 764 765 768 786 790[6] 792 800 809 810 815 816 820 824 831 840 844 846 855 857 f 860 861 864 865 870 878 885 896 897 912; klassischer Geist der Reliefs 862. Mosaiken in S. Marco 592[1] 596 703 704.
Venetianische Mosaizisten in Rom 550 1204.
Verakkordierung von künstlerischen Arbeiten 8 423.
Veralli, Kard. 274 321.
Verdammte s. Hölle, Weltgerichtsbilder; klassifiziert, einzelne Individuen bezeichnet 1034.
Vergoldung von Figuren und Gegenständen 17. S. auch Gold.
Vermählungsbilder 440 449.
Veronika-Bild = Sudarium Christi 1123; = Christusbild (Ikone) im Besitz der Veronika 1110 1154.
Verstorbene bitten um das Gebet 535 627 1022.
Verus presb. 937.
Vespignani, Virginio 188[2].
Vierzig Märtyrer von Sebaste 709 722 ff.
Viktor, hl., dargest. 842.
Viktor III., Papst, dargest. 168.
Viktorinus (Philos.) 219.
Vinzentius, hl., dargest. 989.
Viterbo: Triptychon in S. Maria Nuova 1107 1113 f 1115 1116.
Vitus, hl., dargest. 529.
Vizantii (Byzanti) titulus 644.
Vogel (Stieglitz) dem Jesuskind angeboten, oder in seiner Hand, oder auf Kreuzigungsbildern 1143.
Vorfahren Christi dargest. 346 348.
Vorhölle s. Hölle.
Vorlagen f. Mosaikarbeiten bzw. Malereien 9 15 1029 1092.
Vortragkreuz des Papstes 94; in den Bildern Merkmal der Diakone 47 95.
Votivkronen 65 1085.

Walroß-Kruzifix der Gunhilde (Kopenhagen) 1031[7] 1044[1].
Waschszene bei der Geburt Christi 753 f 755; bei der Geburt Mariä 924.
Wasserspeier 248.
Wasserszenen s. Profane Sujets.
Wearmouth (Weremouth): Ausmalung der Basilika s. Benedikt.
Weise aus dem Morgenland s. Magier.
Weisheit, göttliche (Ἁγία Σοφία) = Christus 1172; sinnbildlich dargest. 1174 1177. S. auch Konstantinopel (Hagia Sophia).
„Weißer Sonntag" 225.
Weißes Kloster (Libyen); Malereien 44 63 1181.
Weltende erwartet 1029.
Weltgerichtsbilder 7 60 100 196 f 198 209 532 915 **1027**; ihre Anordnung verwandt mit dem Apsismosaik des Lateran 1037; in gekürzter Form (im Auszug) 1038 1039 1040; symbolisch dargest. 60 1027 1028; vorgebildet durch die Schächer 882; Auferstehung der Toten 1032; s. auch Selige, Hölle; die Fürbitter 1145. Platz der Anbringung der Weltgerichtsbilder 1029 1041; W. auf Ikonen 1092.
„Weltkugel" fälschliche Bezeichnung 1170.
Wickhoff 68[6] 69[2].
Widmungsinschriften s. Stiftungsinschriften.
Wiederherstellungen altchristlicher Bilder s. Erneuerungen.
Wiederholung ein- und derselben Person auf demselben Gemälde 850 854 857 1052.
Wiener Genesis 62 425 433 445 609[3] 613.
Wolfenbüttler Evangeliar: Weltgerichtsbild 1049.
Wolken 53 98. Wolkenhimmel 55.
Wollenmotiv in den Verkündigungsbildern 476 744.
Wormser Konkordat 171.

Zaccagni 155[1].
Zacharias, Papst 148: dargest. 109 686.
Zachäus-Szene 396 **829**.
Zahlensymbolik 281.
„Zeichen Christi" 30 38 44 52 66.
Zeigen (Gestus) 120.
„Zelt Gottes" 460 461 699.
Zeno, hl., dargest. 1075.
Zenokapelle an S. Prassede s. dies.
„Zeugen Christi" 52 53 192 506 512 1081.
Zömeterialbasiliken 249[2]; Zömeterialkunst s. Katakomben.
Zosimas, hl., u. Maria Ägyptiaka 122 721.
Zosimus, Papst 515.
Zotikus, hl., dargest. 1076 1079; seine Legende 1005.
Zwölfzahl symbolisch für die Apostel 254. Zwölfzahl am Mausoleum der Konstantina 281.
Zyll, P. Otto van 137.

Topographisches Verzeichnis

der Tafeln und Textbilder.

Rom.

S. Alessio: Fresken der Unterkirche Figg. 14 (S. 59) 35 (111) 445 (935).

S. Andrea in Catabarbara: Mosaiken (Kopien) Figg. 33 (S. 106) 41 (158).

Palazzo Barberini: Personifikation Roms (Fresko) Taf. 125.

S. Callisto (Katakombe): Fresko Taf. 182, 1. Sarkophagskulpturen Figg. 150 (S. 430) 155 (438).

S. Cecilia in Trastevere: Mosaik der Apsiswand (Fragment) Taf. 116; Malerei der Hochwände Taf. 296; Weltgerichtsbild von Cavallini Taff. 279 bis 281 282—283; Details daraus Taff. 284—295; eingeritzte Vorarbeit dazu Figg. 502 f (S. 1044); Rekonstruktion des Gesamtbildes Fig. 506 (S. 1054). Malereien der Vorhalle Taf. 238, 2; Figg. 473—484 (S. 985—990; alte Kopien).

S. Cosma e Damiano: Apsismosaik Taf. 102; Details daraus Taff. 103 bis 107; Malereien der Vorhalle Taff. 264 bis 267; Madonnenbild (Tafelgem.) Taf. 299, 1.

S. Costanza s. Konstantina-Mausoleum.

S. Crisogono: Malereien Taff. 173 174 175, 2 176 177, 3 223; Fig. 108 (S. 334).

S. Croce in Gerusalemme s. Heiligkreuzkirche.

S. Francesco a Ripa: Bild des hl. Franziskus (Tafelgem.) Taf. 261.

S. Giovanni a Porta Latina: Gemäldezyklus der Hochwände Taf. 252—255; Fig. 234 (S. 592); Malereien der Eingangswand Taf. 256; der Apsisstirnwand Taf. 257; im Presbyterium Taff. 225, 2–5 258; im rechten Seitenschiff Taf. 259, 1 2 3. Reste des ursprünglichen Bodenbelags Fig. 444 (S. 934).

S. Giovanni e Paolo: Haus des Pammachius: Plan Fig. 293 (S. 632); profane Malereien Taff. 126—129 215, 1; Fig. 295 (S. 634); christliche Fresken Taff. 131 166, 4 208, 2 243. Malerei in der Basilika Taf. 270, 2.

Heiligkreuzkirche: Malereien der Hochwände Taff. 246 247 248 249 250 251, 2–4; des Triumphbogens Taf. 251, 1; Fig. 113 (S. 353). Kap. der hl. Helena: Deckenmosaik Fig. 111 (S. 341).

Helenakapelle s. Heiligkreuzkirche.

Klemensbasilika: Gesamtansicht der Mosaiken und Malereien der Oberkirche Fig. 541 (S. 1201); Mittelstück des Apsismosaiks Taf. 117—118; seitliche Ausschnitte Figg. 75 76 (SS. 259 260). Malereien der Unterkirche Taff. 172 175 207, 4 208, 1 209, 2 3 210 211 bis 212 213 214 215, 4 216, 2 3 217 229, 2 239—242; Fig. 179 (S. 538; Ergänzung von Taf. 240). Teil der Grabschrift des hl. Cyrill Taf. 216, 1.

Kommodilla-Katakombe: Plan der Bauanlagen von Siricius Fig. 446 (S. 936). Grabkirche der hll. Felix und Adauktus Taf. 130; Malereien Taff. 136 147 148 bis 149 150, 2. Verschlußplatte vom Grab der hl. Merita mit bildlicher Darstellung Fig. 447 (S. 944); Fresko am Grab der hl. Merita Taf. 150, 1.

Konstantina-Mausoleum (S. Costanza): Grundriß des Baues Fig. 80 (S. 272); Außenansicht Fig. 83 (275); Innenansichten mit der alten Dekoration Figg. 81 (S. 273) 82 (274) 84 (276) 85 (277). Mosaiken der Nischen Taff. 4 5; Mosaiken des Umgangs Taff. 6 7; Deckendekoration des Turmanbaues Fig. 97 (S. 311); alte Rekonstruktionen der Kuppelmosaiken Figg. 91 (S. 300) 92 (301); alte Kopien von Kuppelmosaiken Taf. 88; Figg. 86 (S. 284) 96 (309).

Lateranbaptisterium: Mosaiken der Vorhalle Taf. 1—3; Figg. 72—74 (S. 256 bis 258). Kapelle Johannes' d. T. am Baptisterium: Deckenmosaik Fig. 307 (S. 730). Kapelle Johannes' d. Ev.: Mosaiken Taff. 86 87. Venantiuskapelle s. dies.

Lateranbasilika: Apsismosaik Fig. 59 (S. 190); Malerei aus der Konfessio (Kopie) Fig. 61 (S. 209); Fresko aus einer Kapelle Taf. 238, 1; Mosaiken aus der Vorhalle (Kopien) Figg. 62—65 (S. 210—211); Malereien aus der Thomaskapelle (Kopien) Figg. 66 67 (S. 212 213).

Lateranmuseum: Fragmente von Mosaiken Johannes' VII. Taf. 113, 1 2.

Lateranpalast (alter); Bibliothek: Malereien Taff. 140 141, 2 4; Fig. 37 (S. 153; Umrißzeichnung); Oratorium Gregors d. Gr.: Malereien Taf. 237; Triklinium Leos III.: Skizze der Anlage mit ihrer Ausschmückung Fig. 42 (S. 159); Apsismosaik (alte Kopie) Fig. 38 (S. 155); Details daraus Taf. 114, 3 5; Wandmosaiken (alte Kopien) Figg. 34 (S. 110) 39 (156) 40 (157); Nikolauskapelle: Malerei der Altarwand (alte Kopie) Fig. 43 (S. 163); Details daraus (alte Kopien) Figg. 44 (S. 164) 45 (164) 46 (167) 47 (167); Säle an der Nikolauskapelle: Malereien (alte Kopien) Figg. 48—50 (S. 172 174). Laurentiuskapelle oder Sancta Sanctorum s. dies.

Laurentiusbasilika: Malereien der Fassadenvorhalle Figg. 459 460 (S. 962 f) 463 464 (S. 970 f); alte Kopien davon Figg. 465—470 (S. 972 f); Malereien der seitlichen Vorhalle, jetzt Sakristei (alte Kopien) Figg. 331 (S. 763) 461 462 (967 f); Malereien im Innern der Basilika Figg. 448 449 (S. 952 f); alte Kopien davon Figg. 450—458 (S. 954 960); Malereien am Grab des Kardinals Fieschi Figg. 500 501 (S. 1026) 542 (S. 1203).

S. Lorenzo f. l. m. s. Laurentiusbasilika

S. Lorenzo in Lucina: Apsismalerei (alte Kopie) Fig. 531 (S. 1165).

S. Marco e Marcelliano (Katakombe): Grabrelief Fig. 499 (S. 1022).

S. Maria Antiqua: Grundriß Fig. 298 (S. 658). Malereien der Apsis und der anliegenden Teile der Apsisstirnwand Taf. 151; Apsis 141, 3; Apsisstirnwand Taff. 133 („Palimpsest")

134 f 142 143, 2 3 154 155 156, 1 2 207, 1 2; linke Wand des Presbyteriums Taff. 152 157 158 161, 2 162; rechte Wand des Presbyteriums Taff. 153 156, 2 159 160. Malereien im Hauptschiff Taff. 143, 1 144 145, 2 3 146 159 f 161, 2 3 164 166, 3 178 196, 2 4 215, 3; im rechten Seitenschiff Taff. 194 215, 2; Fig. 304 (S. 710); im linken Seitenschiff Taff. 166, 2 177, 4 192—193, 1. Malereien in der Kapelle der hll. Quirikus und Julitta Taff. 166, 1 179 180 181 182, 2 183 184 185 186 187; in der Kap. der Ärzte Taff. 145, 1 4 165; in der Kap. der Vierzig Märtyrer Taff. 167 197, 2 199 200 201, 1 3 4; Fig. 306 (S. 725); im Atrium Taff. 195 196, 1 3 197, 1 198 215, 5 227 228; Fig. 305 (S. 715); im Durchgang zur Palatinsrampe Taff. 168, zum Kloster Taf. 201, 2.

S. Maria in Aracoeli: Madonnenbild (Tafelgem.) Taf. 226.

S. Maria in Cosmedin (Sakristei): Mosaik von Johannes VII. Taf. 113, 3.

S. Maria Maggiore: Apsismosaiken Taff. 121—122 123—124; Figg. 174—178 (S. 507–510); Triumphbogenmosaiken Taff. 53—55 57—58 59—60 61—62 63—65 66—68 69 70—72 73 74, 2; Fig. 172 (S. 475); Mosaiken der Hochwände Taff. 8—28; alte Kopien von solchen Figg. 161—163 (S 450—452). Malereien Taff. 270, 1 276 277 278. Tafelbild „Maria Schnee" Taf. 271—272.

S. Maria Nova (S. Francesca Romana): Malerei Taf. 232—233, 1.

S. Maria in Pallara: Apsisgemälde Taf. 224; Malereien der Apsiswand Taf. 225, 1; Figg. 513 514 (S. 1078; alte Kopien) 515 (S. 1079) 516 517 (S. 1080; alte Kopien); Hochwände (alte Kopien) Figg. 321 (S. 756) 325 (758) 334 (765) 335 (765) 367 (801) 389 (843) 392 (847) 397 (853) 399 (855) 401 (861) 402 (863) 405 (865) 406 (867) 411 (872); linkes Seitenschiff Figg. 494 bis 498 (S. 1005—1007).

S. Maria del Popolo: Madonnenbild (Tafelgem.) Taf. 299, 2.

S. Maria in Trastevere: Konchamosaik Fig. 532 (S. 1167); sonstige Apsismosaiken Figg. 310 (S. 745) 320 (755) 329 (761) 339 (767) 438 (924) 439 (925); Widmungsbild der Mosaiken Fig. 528 (S. 1140). Madonnenbild (Tafelgem.) Taf. 274—275. Antikes Mosaik Fig. 294 (S. 634).

S. Maria in Via Lata: Malereien Taff. 137 138 177, 1 2 190 191 218, 2 3.

S. Martino ai Monti s. Silvesterbasilika.

Pammachius-Haus s. S. Giovanni e Paolo.

Paulskirche: Apsismosaik Fig. 180 (S. 550; Zeichnung); Köpfe daraus Figg. 181 bis 183 (S. 553 f); Triumphbogenmosaik Figg. 185 186 (S. 556 f; Zeichnungen); Details daraus Figg. 184 (S. 555) 187 (558); Malereien unterhalb des Triumphbogenmosaiks (alte Kopien) Figg. 289 290 (S. 626); Malereien der Hochwände (alte Kopien) Figg. 218—225 (S. 580—584) 229 f (589 f) 235—239 (593—595) 242 bis 244 (598—601) 246 (602) 248 (603) 250—252 (604—606) 254 f (607 f) 257 bis 280 (609—623); Malereien der Innenseiten der Eingangswand Figg. 281—288 (S. 624 f). Malerei am Grabmal Johannes' XIII. (alte Kopie) Fig. 291 (S. 627). Madonnenbild in Mosaik Taf. 119; Fig. 188 (S. 559). Fassadenmosaik (Zeichnung) Fig. 292 (S. 628). Papstbildnisse: im Magazin der Basilika Figg. 214—217 (S. 578 f); im Paulskloster s. dies; alte Kopien von Papstbildnissen Figg. 190—198 (S. 566—569) 201 f (571) 209—213 (575 f).

Paulskloster: Papstbildnisse aus der Basilika Taff. 219 220 221 222; Figg. 189 199 200 202 204—208 (S. 562—574); Abendmahlsbild Taff. 232—233, 2.

Peterskirche (alte): Vorderansicht (alte Zeichnung) Fig. 117 (S. 374); Köpfe aus dem Fassadenmosaik Figg. 118 f (S. 376); Inneres (alte Zeichnung) Fig. 120 (S. 378). Apsismosaik (alte Kopie) Fig. 114 (S. 362): Kopf daraus Fig. 116 (S. 366); Malereien der Hochwände (alte Kopien) Figg. 121 122 (S. 380 f); Eingangswand (alte Zeichnung) Fig. 127 (S. 387). Malereien vom Portikus (alte Zeichnungen) Figg. 137—142 (S. 403—408); Fragment davon Fig. 144 (S. 410). Marienkapelle Johannes' VII. in der Peterskirche: Mosaiken (alte Zeichnungen) Figg. 128 bis 132 134—136 (S. 390—399); Malerei aus dieser Kapelle (in Orte) Taf. 114, 2. Archiv von S. Peter: slavisches Tafelgemälde Fig. 143 (S. 409).

S. Pietro e Marcellino (Katak.): Malerei Figg. 60 (S. 198) 379 (815).

S. Prassede: Malereien Taff. 202 203 204; Mosaiken der Zenokapelle Taff. 114, 1 4 115.

S. Pudenziana: Apsismosaik Taf. 42—44; Details daraus Taff. 45 46; Fig. 227 (S. 586). Malerei der Unterkirche Taf. 218, 1. Malerei der Klosterkapelle Taff. 234 235 236.

Quattro Coronati: Malereien in der Kapelle des hl. Silvester Taff. 268 269.

S. Saba: Malereien Taff. 169 170 171 188 189 192—193, 2.

S. Sabina: Mosaik Taf. 47.

S. Salvatore in Onda: Malerei (Kopie) Fig. 36 (S. 111).

Sancta Sanctorum: Durchschnitt der Kapelle Fig. 51 (S. 176); Mosaiken Taf. 120; Figg. 52–56 (S. 177–179); Malereien Figg. 57 f (S. 183 f). Erlöserbild Taf. 139, 1; Detail davon Taf. 141, 1; Zutaten Taf. 139, 2 3; jetziger Zustand des Erlöserbildes Figg. 520 (S. 1102) 523 (1110). Silberner Behälter des Gemmenkreuzes (j. in der vatik. Bibl.) Figg. 346 (S. 776) 420 (895) 422 (899) 424 (900) 426 (903) 427 f (903 f) 430 bis 432 (907 f). Schachtelboden mit Malerei Fig. 529 (S. 1146).

S. Sebastiano f. l. m., Kapelle an der sogenannten Platonia: Malerei Taf. 262. Museum: Sarkophagfragmente Figg. 327 f (S. 760).

Silvesterbasilika (tit. Equitii, S. Martino ai Monti): Plan des Hauses des Equitius Fig. 100 (S. 323); Säle Figg. 101 bis 103 (S. 324—326); Kopien von Malereien daraus Fig. 104 (S. 327). Basilika: Mosaik Taf. 96; Fig. 99 (S. 322); Apsismalerei (alte Kopie) Fig. 109 (S. 335); Wandmalereien Taff. 205 206 207, 3 208, 3 209, 1; Figg. 107 (S. 331) 110 (336).

S. Urbano alla Caffarella: Malereien Taff. 229, 1 230 231; Figg. 309 (S. 744) 324 (758) 341 (770) 365 (800) 390 (844) 400 (859) 418 (886) 486 (992) 487 f (993 f; alte Kopien) 489—493 (994—998).

Vatikanische Bibliothek: Miniaturen aus Cod. gr. 746 (Oktateuch) Figg. 123 bis 126 (S. 382 f) 145 149 151 152 154 157—160 164—166 168—171 (S. 425 bis 469); aus Cod. gr. 747 (Oktateuch) Figg. 146—148 (S. 426 428) 153 (437) 156 (442) 167 (457); aus Cod. reg. gr. 1 Fig. 300 (S. 696); aus Cod. lat. 3225 Fig. 79 (S. 265). — Brustbild Christi (Tafelgem.) Taf. 260. Silberner Behälter des Gemmenkreuzes aus Sancta Sanctorum s. dies.

Venantiuskapelle: Mosaiken Taf. 111; Fig. 308 (S. 737).

Außerrömische Orte.

Albenga, Baptisterium: Mosaik Taf. 88, 1.

Anagni: Graffito aus S. Trasone Fig. 31 (S. 104).

S. Angelo in Formis: Malereien (Kopien) Figg. 370 (S. 804) 393 (847).

Assisi, S. Francesco: Malerei in der Oberkirche Figg. 228 (S. 587) 530 (1147). S. Chiara: Kreuzigungsbild des hl. Franz Fig. 519 (S. 1093).

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum: ägyptische Holzschnitzerei Figg. 537 538 (S. 1180).

Bremen, Stadtbibliothek: Miniatur aus dem Kodex König Heinrichs Fig. 412 (S. 873).

Brescia, Stadtmuseum: Boëthius-Diptychon Taf. 297.

Cambridge, Corpus Christi College: Miniaturen des Kod. 286 Figg. 354 (S. 787) 364 (799).

Campagnano bei Rom: Madonnenbild in S. Maria del Sorbo (Tafelgem.) Taf. 263.

Casaranello: Mosaik Taf. 108.

Eskorial: Kopie von verschwundenen Mosaiken aus dem Mausoleum der Konstantina Taf. 88.

Ferentillo, Abteikirche: Malereien Figg. 233 (S. 592) 384 (830).

Grotta degli Angeli bei Magliano Pecorareccio: Malereien Figg. 322 (S. 756) 330 (762) 337 (766).

Grottaferrata, Abteikirche: Malerei Taf. 300. Katakombenmalerei Taf. 132.

Konstantinopel, Sophienkirche: Bronzerelief der Königstür Fig. 533 (S. 1173); Kapitäle Figg. 534 (S. 1174) 536 (1175).

London, British Museum: Sogen. Konstantin-Schale Fig. 540 (S. 1190).

Madrid, Armería Real: Silberschild Theodosius' d. Gr. Fig. 30 (S. 85).

Magliano Pecorareccio s. Grotta degli Angeli.

Mailand, Kapelle S. Aquilino an S. Lorenzo Taff. 40 41; Figg. 77 (S. 264) 78 (265). Kapelle des hl. Viktor in S. Ambrogio: Mosaiken Taff. 83 84 85. Silberkästchen von S. Nazaro Figg. 301 (S. 699) 338 (767) 363 (797) 440 (926) 441 (927) 443 (930).

Mirabella Eclano: Miniatur der Exultet-Rolle Fig. 539 (S. 1190).

Monreale, Dom: Mosaiken Figg. 249 (S. 604) 352 (784) 355 (789).

Neapel, Taufkirche: Mosaiken Taff. 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39; ergänzte Umrißzeichnung des Ganzen Fig. 68 (S. 216).

Orte, Kathedrale: Fragment einer Geburtsszene aus der Kapelle Johannes' VII. in der Peterskirche Taf. 114, 2.

Padua, Scrovegni-Kapelle der Arena-Kirche: Giottos Weltgericht Fig. 505 (S. 1051).

Palermo, Cappella Palatina: Mosaik Fig. 342 (S. 771).

Parenzo, Dom: Mosaiken Figg. 312 (S. 747) 313 (748) 442 (928).

S. Prisco (bei Kapua), Matronakapelle: Mosaiken Taff. 74, 1 75 76 77.

Ravenna, S. Apollinare in Classe: Apsismosaik Taf. 112. S. Apollinare Nuovo: Mosaiken Taff. 78, 2 79 80 81 82 97 98 99 100. Arianisches Baptisterium: Mosaik Taf. 101. Katholisches Baptisterium: Mosaik Taf. 78, 1; Stuckrelief Fig. 11 (S. 47). Erzbischöfliche Kapelle: Mosaiken Taff. 89 90 91 92 93 94 95. Mausoleum der Galla Placidia: Mosaiken Taff. 48 49 50 51, 1 52. S. Vitale: Mosaiken Taff. 109 110.

Rossano: Miniaturen aus dem Codex purpureus Figg. 375 (S. 812) 385 (834) 386 (835) 387 (839) 388 (843) 394 (848) 395 (850) 396 (850) 398 (854) 404 (864) 407 (868).

Salerno: Elfenbeinerner Altarvorsatz der Kathedrale, Einzelplatten Figg. 226 (S. 585) 231 (591) 240 (596) 245 (601) 247 (602) 253 (606) 256 (608) 302 (704) 303 (704) 314 (749) 316 (751) 317 (752) 323 (757) 332 (763) 347 (777) 350 (780) 353 (786) 356 (790) 362 (796) 374 (811) 376 (813) 416 (883) 423 (900) 425 (902) 433 (908) 434 (911).

Samagher: Reliefs eines altchristlichen Elfenbeinkästchens Figg. 21 (S. 65) 69 (239) 115 (365).

Tivoli, Kathedrale: Erlöserbild (Tafelgemälde) Taf. 244—245; Fig. 527 (S. 1119). S. Maria Maggiore: Madonnenbild (Tafelgemälde) Taf. 273. — Madonnenbild im Besitz von Silla Rosa Taf. 298.

Trevignano, S. Maria Assunta: Triptychon Figg. 521—522 (S. 1107) 524 (1113).

Venedig, S. Marco: Reliefs der Ziboriumssäulen Figg. 315 (S. 750) 319 (754) 326 (759) 333 (764) 357 (791) 358 (792) 359 (792) 360 (793) 361 (793) 368 (802) 369 (802) 373 (809) 377 (814) 378 (814) 380 (816) 381 (820) 382 (821) 383 (824) 391 (846) 403 (863).

Viterbo, S. Maria Nuova: Triptychon Figg. 525 (S. 1114) 526 (1115).

Wolfenbüttel, herzogl. Bibliothek: Miniatur eines lat. Evangeliars Fig. 504 (S. 1050).

Aquarellvorlagen für sämtliche Tafeln sowie für eine größere Zahl von Textabbildungen geschaffen unter steter Überwachung des Autors durch *Carlo Tabanelli* in Rom / Herstellung der Druckplatten für die Mosaiken in Vierfarbenbuchdruck und Bronzedruck (mit der in Klammer genannten Zahl von Tafeln) durch die Firmen: *Husnik & Häusler*, Prag (44); *Schelter & Giesecke*, Leipzig (26); *Meisenbach, Riffarth & Co.*, München (17); *Kirstein & Co.*, Leipzig (11); *W. Bäxenstein*, Berlin (10); *F. Bruckmann A.-G.*, München (7); *Angerer & Göschl*, Wien (5); *K. K. Hof- und Staatsdruckerei*, Wien (3); *Max Jaffé*, Wien (1) / Herstellung der Farbenlichtdrucktafeln durch die Firmen: *Danesi*, Rom (147); *Albert Frisch*, Berlin (26); *K. K. Hof- und Staatsdruckerei*, Wien (3) / Textklischees meistenteils von der Firma *Husnik & Häusler*, Prag, weiterhin von *Meisenbach, Riffarth & Co.*, München; *Kirstein & Co.*, Leipzig / Druck der Farbenbuchdrucktafeln und des Textes durch die Firma *Förster & Borries*, Zwickau Sa. / Papier für die Farbenbuchdrucktafeln und den Text aus der Papierfabrik *Scheufelen*, Oberlenningen-Teck / Leitung aller Herstellungsarbeiten durch die *Herdersche Verlagshandlung*, Freiburg i. Br.; Einband aus ihrer Buchbinderwerkstätte.

Bibliotheca Hertziana
Max-Planck-Institut
für Kunstgeschichte
Rom

E0040100427B7DB2

ANTONIO CANALETTO