

Mosaiken römischer Apsiden.

Von

Ludwig v. Sybel.

Wer die Mosaiken der römischen Kirchenapsiden entwicklungsgeschichtlich verstehen will, der muß bis zu den Anfängen der Kirchenmalerei zurückgehen. Auf dem Boden erwachsen, den die Grufmalerei zuvor gelegt hatten, wußte sie innerhalb dieser Gemeinsamkeit des Grundgedankens Eigenart zu wahren.

Die in der Zeit der flavischen Kaiser geborene Grufmalerei hatte ihren Hauptsitz immer in den Kammern, an der Kammerdecke, in und an der Grabnische; sie stellte, soweit geht sie uns hier an, die Verstorbenen im himmlischen Paradies dar, als Selige darin weilend oder eben eintretend, mit gehobener Rechten oder ausgebreiteten Händen den Herrn grüßend, adorierend. Im Mittelkreis steht der Erlöser, im Typus des Hirten, der das Schaf auf den Schultern heimträgt, das ist den Verstorbenen, zur Herde der Seligen ins Paradies¹.

Die Kirchenmalerei war so alt wie der Kirchenbau

1) L. v. Sybel, *Christliche Antike I*, Marburg 1906, 254 ff.; *Histor. Zeitschrift* CVI 1910: *Das Christentum der Katakomben und Basiliken* 12 f.; *Christl. Kunstblatt*, März 1915: *Der Sinn der Katakombenmalerei* S. 62 f.; *Repertorium für Kunstwiss.* 1916: *Das Werden christlicher Kunst* S. 123 f. — Periodologisch unterscheiden wir innerhalb des chr. Altertums: 1. Die Frühzeit, etwa bis Hadrian, 2. die mittlere Zeit von den Antoninen bis Diokletian, 3. die Spätantike von Konstantin abwärts; die untere Grenze wird verschieden angesetzt, bis Theodosius, bis Justinian (so wir), oder bis zum letzten Verfall im 9. Jahrhundert (vgl. *Chr. Ant.* I 18, 1).

selbst. Seit dem ausgehenden 2. Jahrhundert gab es in Ost und West überall Kirchengebäude, natürlich auch in der alten Reichshauptstadt und zwar in fortgesetzt wachsender Zahl. Wie nun die öffentlichen Gebäude, Amtshäuser und Tempel im jeweils herrschenden Stil dekoriert wurden, so müssen wir uns die Kirchen der vorkonstantinischen Zeit *al fresco (udo tectorio)* ausgemalt denken mit jenen Scheinarchitekturen, die wir aus Pompeji kennen, mit den eingesetzten Figuren und Szenen; sie wurden wie in den Katakomben so in den Kirchen der neuen Religion angepaßt, nach Bedarf als Ausdruck ihres Geistes neu geschaffen, immer vermöge der noch vorhandenen Lebenskräfte der einen antiken Kunst in ihren örtlichen Abschattierungen.

Nachdem der Gemeindesaal zum Tempel geworden war, geweiht dem apostolischen Christuskult, trat in der Apsis an die Stelle des Götterbildes der Herr der Gemeinde, der himmlische Christus (Eph. 1, 20), ausgeführt, und zwar an der Apsiswölbung, in Malerei. Nun erscheint seit dem frühen 3. Jahrhundert in den Katakomben neben dem herkömmlichen Sinnbild des sog. guten Hirten der himmlische Christus in seiner eigentlichen Gestalt, wie man sie sich dachte, in Chiton, Himation (Tunica, Pallium) und Sandalen, zuerst „aufrufend zu seinem Evangelium“ (Abbild. 1). Dessen aus der Seligkeitsstille der Gruftmalerei völlig herausfallendes Pathos, gegeben mit monumentalem Wurf, kann nicht in der Gruft, kann nur in der Kirche konzipiert sein; am Grabe käme der Aufruf zu spät, nur in der Kirche ist er am Platz, in der Apsis, über dem Lehrstuhl des Bischofs. Um aber den römischen Gruftmaler packen und zur Nachahmung reizen zu können, muß sich das Original in Rom befunden haben, in einer der Stadtkirchen; aus der Bedeutung des Bildes möchte ich folgern in der damaligen Bischofskirche. Darf man voraussetzen, diese Wirkung des Originals werde bei seinem ersten Erscheinen am stärksten gewesen sein, so darf man schließen, es werde kurz vor dem ersten Auftreten der Nachbildungen geschaffen worden sein, das ist zu Anfang des 3. Jahrhunderts¹. Als zweiter Ty-

1) Den „aufrufenden Herrn“ erschloß ich als ersten Typus der



Abb. 1. Der aufrufende Herr
Coemeterium Domitillae (Wilpert)

pus stellte sich alsbald der „thronende Herr“ daneben. In der entwicklungsreichen Zeit zwischen den zwei letzten großen Verfolgungen sind es abermals Nachbildungen der Grufmalen, welche uns die wohl erst damals geschaffenen Begleitfiguren des himmlischen Christus kennen lehren, nämlich Paulus und Petrus als die des stehenden, die Zwölf als die des thronenden Herrn¹. Diese Typen bilden den Wurzelstock, aus welchem die gesamte Apsidenkunst in allen ihren Verzweigungen erwuchs².

Der Aufschwung, den das Christentum bis zur Diokletianischen Verfolgung nahm, steigerte auch Abmessung und Ausstattung der Kirchengebäude; danach gab Konstantin der Kirche den Sieg und der kirchlichen Baukunst die entscheidende Richtung auf überragende Größe und blendenden Glanz. Vor allem wirkte die Auskleidung des Innern, das Paviment, das vielfarbige Marmorgetäfel und leuchtende Mosaik der Wände, in den großen Triumphalkirchen die Vergoldung der Decke. Die Entfaltung des Mosaiks begann in den Halbkuppeln der Apsiden und griff von da sich ausbreitend über auf die Apsisfronten, die Triumphbögen, die Langwände. Erhalten blieben aus dem christlichen Altertum nur wenige Apsismosaiken, zahlreichere aus dem Mittelalter³.

Apsidenmalerei in der archäologischen Studie „Der Herr der Seligkeit“, Marburg 1913, Seite 8 mit dem Titelbild; das weitere siehe im Aufsatz „Die Anfänge der Kirchenmalerei“, Christl. Kunstblatt Sept. 1915, vgl. Repert. für Kunstwiss. 1916, 125—127.

1) Die Zwölf als Beisitzer des Herrn nach Matth. 19, 28. Dies war das erste Auftreten der weiterhin sich häufenden Anleihen aus der Apokalypse zur Veranschaulichung des himmlischen Paradieses. — Beide Typen, der stehende und der sitzende Herr, und zwar gerade in ihrer Verwendung in den Apsiden, werden es gewesen sein, wogegen sich das Verbot der Synode von Elvira richtete (um 300), *ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur*.

2) Herr der Seligkeit 40.

3) Garrucci, Storia dell' arte cristiana nei primi otto secoli, Band IV. G. B. de Rossi, Musaici cristiani delle chiese di Roma anteriori al secolo XV, Rom 1872—1900. Joseph Wilpert, Römische Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert, Freiburg 1916.

Aufmerksamen Kunsthistorikern wie Kugler, Vitet, Labarte gaben letztere schon mehrfachen Anlaß zu kritischen Beobachtungen; hervorzuheben sind Müntz' und de Rossi's Studien¹. Ältere Zustände schienen in den mittelalterlichen Ausführungen durchzuschimmern; dabei ließ man es dahingestellt, ob antike Teile im Original oder in Kopie erhalten seien.

Uns geht es um die christliche Antike, um den Versuch, ihre verlorenen Mosaiken wiederzugewinnen, soweit es eben möglich ist, nämlich im Wesentlichen ihres Gegenständlichen. Wir sind darauf angewiesen die spärlichen literarischen und epigraphischen Angaben zu verwerten² und, wo es geht, aus dem späteren Mosaik einer Kirche auf das frühere oder auf den früheren Zustand zurückzuschließen. Gemäß dem konservativen Zug der Kunst im Dienste des Kultus darf als anerkannt gelten, gelegentlich der oft genug nötig gewordenen, mehr oder weniger durchgreifenden Restaurationen sei stets die alte Komposition gewahrt worden³, soweit nicht bestimmte Ursachen Abweichungen bedingten, z. B. Veränderungen im Kultus, etwa infolge der Einbringung neuer Reliquien oder von Einführung neuer Titulare, oder auch aus der Heimat mitgebrachte Gewohnheiten von auswärtig berufener Künstler. Weiter zu helfen vermag in einigen Fällen die Beobachtung, daß Elemente der die Apsiden beherrschenden Kompositionsschemata öfter durch sekundäre Eindringlinge aus ihrem angestammten Platz an die Apsisfront verdrängt wurden, mithin nach Ausscheidung des in die Apsis eingedrungenen Sekundären nur an ihren alten Platz zurückgebracht zu werden brauchen, um das Ursprüng-

1) Müntz in der *Revue archéologique* 1875—1882; *American journal of archeology* 1886, 295 *The lost mosaics of Rome*. De Rossi besonders zu seinen Tafeln 30 (fol. 2d) und 39.

2) Im Folgenden ist immer der *Liber pontificalis* als bekannt vorausgesetzt (Ausgaben Duchesnes und Mommsens, Kommentar des ersteren), sowie de Rossi's *Inscript. christianae* II.

3) Diese Voraussetzung macht auch Wilpert, ebenso Baumstark, *Röm. Quartalschrift*, Suppl. XIX 1913, 226 betreffend die Wand- u. Gewölbedekorationen der heiligen Stätten Palästinas.

liche herzustellen. Unser Unternehmen ist nicht so gewagt, wie es obenhin betrachtet scheinen könnte; nachdem wir die Apsisgemälde der vorkonstantinischen Zeit in ihrem Typischen wiedergewannen, haben wir festen Boden unter den Füßen. Es gilt die Entwicklungslinien zu ziehen von jenen Anfängen durch die spätantiken zu den mittelalterlichen Schöpfungen ¹.

Wir studieren die Denkmäler gruppiert nach den ihnen zugrunde liegenden Haupttypen.

1. Der aufrufende Herr (Die Gesetzgebung, *Legis datio*).

Der himmlische Christus, bekleidet wie erwähnt, trägt kurzes volles Haar, nicht langen, also jungen Bart. Mit flach geöffnet ausgestreckter Rechten, sein gewaltiger Blick folgt der Hand, ruft er alle zu sich (*καλεῖ, λέγει πρὸς με*), zu seinem Evangelium, das die Linke als geöffnete Papyrusrolle zur Schau hält (das Christentum war Kultus- und Buchreligion geworden). Jene erste Nachbildung gibt ihn im Rahmen der den Gruftmalern geläufigen Deckenmalerei auf ebenem Boden stehend ². Die Idee des Aufrufens aber legt nahe, im Original ihn auf einer Erhöhung stehend zu denken, und zwar auf demselben „Berg“, den die späteren Wiederholungen aufzuweisen pflegen; er meint den typischen Berg der Evangelien (*τὸ ὄρος*, vgl. Chr. Ant. II 154). Von der Kirchenkunst in das biblische Paradies versetzt, veranschaulicht er mit diesem das himmlische Paradies. Unorganisch wie ein Versatzstück wird er auf das elysische Gefild gestellt. Der weite Raum eines Apsisgewölbes verlangt Füllung, das Paradies verlangt Bäume: wie der „gute Hirt“, so wird auch der „aufrufende Herr“ zwischen Bäumen ge-

1) Nach Abschluß meiner „Anfänge der Kirchenmalerei“ verfolgte ich den dort ergriffenen Faden durch die Mosaiken, damals auf Grund von de Rossis *Musaici*. Die Vergleichung meiner Ergebnisse mit Wilperts seitdem erschienenem Mosaikenwerk ergab, daß er auf halbem Wege stehen bleibt; ich gebe daher meine Resultate.

2) Garrucci, *Storia* II Taf. 28. Wilpert, *Mal. d. Kat.* Taf. 54, 2 an der Untersicht der Nischenwölbung.

standen haben; ausgeführtere Exemplare des ersteren geben fruchttragende Ölbäume.

In der Folgezeit sehen wir konstant zwei Nebenfiguren um den Christus, Paulus und Petrus¹. Die Paarung der beiden, von der die paulinischen Briefe noch so weit entfernt sind, scheint gegen Ende des Jahrhunderts Klemens vollzogen zu haben, der Römer vom alten Schlag, in dem von ihm als dem vorsitzenden Presbyter verfaßten weltgeschichtlichen Brief der römischen Gemeinde an die korinthische; darin streckte die Reichshauptstadtgemeinde zum erstenmal die Hand aus nach den Zügeln der Gesamtkirche. Mit großem Griffe heftete da Klemens die zwei vornehmsten der christlichen Heroen Roms auf den Schild der Gemeinde und führte damit das Paar zugleich in die Literatur ein². Und jetzt, da das Christentum in Rom wie im Reich hochstand, etwa in Diokletians Frühzeit, führte ein römischer Bischof die zwei römischen „Apostelfürsten“ in die Kirchenkunst ein, als dem Herrn die Nächsten. Wie aber Klemens den erstberufenen Führer der Zwölf zuerst nannte, jedoch dem Weltapostel höheren Preis zollte, so gab, gerade zur Hebung des Ansehens seiner Kirche, der Bischof der geschichtlichen Wahrheit die Ehre: er stellte den Größeren, den Paulus, dem Herrn zur Rechten (das war die ehrenvollere Seite), den Petrus zur Linken. Dabei blieb die offizielle Kunst der römischen Kirche, die wenigen Ausnahmen bestätigen die Regel³.

1) Bereits der Grufmalers aus 250/300 bei Wilpert, Mal. d. Kat. Taf. 86, scheint die Dreifigurengruppe frei benutzt zu haben. Der Herr ist ins Profil gedreht und auf ein Bema gestellt (ein Kaiserschema); die vor ihren Erlöser tretende, mit der r. Hand adorierende Verstorbene ist ein Spiegelbild des Paulus; die zwischen ihr und dem Bema sichtbare Gestalt ist der Petrus des Originals (gegen die Deutung auf eine Gerichtsszene s. Chr. Ant. I 269). Die Dreifigurengruppe wurde also nicht erst im 4. Jahrhundert geschaffen, weder für die vatikanische Basilika (de Rossi, Mosaici zu Taf. 2. 3 fol. 9d) noch für das Lateranbaptisterium (Wilpert, Mosaiken 268). Ihre Entstehung aber ist zu Rom verständlicher als zu Antiochia (letzteres will Oskar Wulff, Altchr. Kunst 114. 328. 352).

2) Clem. Rom. ad Cor. I 5.

3) Vgl. hierzu Herr d. Sel. 12. 25—28 Ein Rangstreit. Die spä-

Nun also die Mosaiken. Ein und dasselbe Kompositionsschema liegt ihnen zugrunde. Den Bogen pflegt eine Borte zu begleiten; beiderseits steigen aus Vasen Fruchtstäbe auf, die zuhächst ein blaues Rund zusammenschließt, wie den Lorbeerkranz die Gemme; in diesem Himmelsausschnitt oder Nimbus steht das Christusmonogramm . Den obersten Abschnitt der Wölbung füllt das von de Rossi als fächerförmig beschriebene, bisweilen zeltartig anmutende, aus dem zur plastischen Ausbildung von Halbkuppeln gern verwendeten Muschelmotiv malerisch entwickelte Ornament¹. In dessen äußeren Zonen, wenn nicht ursprünglich im höchsten Himmel, aus kleinem Wolkenring hervorkommend, hält die Hand Gottes den Kranz des Lebens über das Haupt der Mittelfigur (später ist's eine goldene Krone). Der Himmel ist blau, zuweilen gestirnt; wenn später Goldgrund bevorzugt wird, so bleibt doch gern eine blaue Zone um das Muschelornament. Schauplatz ist nach wie vor das himmlische Paradies. Das Gelände, ein blumenreicher Wiesestreif, wurde perspektivisch vertieft mittels eines zweiten blaßgrünen Streifens. Öfter belebt hellenistische Kleinstaffage nichtchristlichen Inhalts, Hirten oder Putten, den Paradiesstreif; Putten betätigen sich auch auf dem davor sich hinziehenden Fluß². Dieser Strom mit seinem Ufer war ein

tere Literatur (Ignatius ad Rom. 4, Iren. III 1 usw.) blieb beim Schema des Klemens „Petrus u. Paulus“; indem sie aber die Elogien fallen ließ, beraubte sie den Weltapostel seiner von Klemens anerkannten höheren Würde; erst im 11. Jahrhundert brachte Petrus Damiani sie wieder zur Geltung. Wenn christliche Archäologen beider Konfessionen die Dreifigurengruppe entgegen dem Augenschein in die Formel fassen „Christus zwischen Petrus und Paulus“, so fälschen die einen die Bilderklärung durch Hineintragen des Primates Petri, während die anderen durch einseitige Beachtung der Kirchenväter die Gesetze der archäologischen Methode verletzen.

1) Vgl. die Konche über der Vermählungsszene bei de Rossi, *Musaici* Taf. 8, 26. Wilpert, *Mosaiken* Taf. 17.

2) Ein unverfälschtes Beispiel des Flusses mit seinem Steilufer und den eifrig sich tummelnden Putten umsäumte die Kuppel von S. Costanza. Die Farbenkopie Francesco d'Olandas im Escorial bei Wilpert 298 Taf. 88, 2.

vor Jahrhunderten aus Alexandria in Italien eingeführtes Kunstmotiv; ursprünglich der Nil wurde es in der christlichen Kunst der Fluß der Taufe, der Jordan. Hoch in den Himmel ragen zwei Paradiesbäume; in den Mosaiken sind es fruchttragende Palmen (das biblische Paradies dachte man sich im palmenreichen Mesopotamien; Exemplare des orientalischen Baumes standen den Künstlern in Italien vor Augen). Auf der Palme links (vom Beschauer aus gerechnet; das ist auf der Paulusseite) sitzt der Vogel Phoenix. In der Mitte, auf dem Berg, dem die vier Ströme des biblischen Paradieses entquellen (sie münden nicht in den Jordan), steht der Herr, mit jungem, oft zweispitzigem Bart, der später wächst mit dem länger werdenden Haar; beides, Haar und Bart ist blond bis braun, und schlicht, weder schwarz noch kraus; der Nimbus, anfangs blau, wurde bald golden, später mit eingezeichnetem Kreuz. Auf dem herabhängenden Ende der Schriftrolle stehen meist die Worte *Dominus legem dat*; sie besagen, daß, nachdem Irenaeus, Tertullian, Cyprian das Evangelium als neues Gesetz aufzufassen gelehrt hatten, der Erlöser zum Gesetzgeber ward, der Vorgang zur Gesetzgebung (*legis datio*), der Berg zum christlichen Sinai. Die Aufschrift, die den Sinn des Bildes erklären sollte, zerstört ihn, die aufrufende Geberde ist kein Ausdruck von Gesetzgebung. Die Umdeutung der Heilsbotschaft in ein neues Gesetz auch angenommen, hätte die Gesetzgebung doch anders dargestellt werden müssen; die christliche Antike läßt die rechte Hand Gottes dem Moses das geschlossene Gesetzbuch herabreichen, ähnlich überreicht in ravennatischen Bildwerken der im Himmel thronende Christus einmal dem Paulus, ein andermal dem Petrus die Schrift¹. — Von den Seiten treten die Apostelfürsten heran, beide den Herrn grüßend. Paulus, wie gesagt zur Rechten des Herrn, steht aufrecht, den Herrn anblickend, an Petrus aber fällt die bei

1) Moses: Chr. Ant. II 124 Abb. 14. 28. 38. — Ravenna: Herr d. Sel. 34 mit Abb. 14. 15. Das dort versehentlich dem Ursus zugeschriebene orthodoxe Baptisterium erbaute Neon um 450; der Liberiusarkophag ist zu streichen, die Liberiusinschrift ist modern (Dütschke, Ravennatische Studien 48 n. 54).

Hofe eingeführte Devotion auf; er naht gebückt und mit verhüllten Händen. Das über die vorgestreckten Hände gelegte Tuch (gegebenenfalls ein Mantelende) kam nun aber unter den herabhängenden Rollenanfang zu stehen; dem Zufall gaben die Künstler bald die Bedeutung, mit dem untergehaltenen Tuch schütze Petrus die als auf Papyrus geschrieben zerbrechliche heilige Schrift ¹.

Ein Sockelfries wiederholt die Idee des Hauptbildes in einem Sinnbild. Statt des Herrn steht auf dem Berg das Lamm Gottes; von den Seiten her nahen unter Palmen statt der Apostelfürsten die Zwölf, vertreten durch zweimal sechs Schafe, in das Paradies hereingekommen durch seine an beiden Friesenden gezeichneten Tore. Daß ursprünglich und eigentlich die Paradiesstore gemeint waren, ist unerläßliche Hypothese. In den erhaltenen Denkmälern erscheinen die Tore als Stadttore; die so, offenbar sekundär, geschaffenen zwei Städte erklären Beischriften für Jerusalem und Bethlehem; in jeder dieser Städte hatte eine Geburt des Christus stattgefunden, dort die in den Himmel, hier die auf die Erde ².

1) Das schützende Unterfangen der *sacra charta*, ein Ateliereinfall, wäre er auch vom beratenden Priester suggeriert, war nur ein Zwischenfall in der Geschichte des Typus „aufrufender Herr“. In weiterer Entwicklung wurde die Gesetzgebung (*legis datio*) interessiert umgedeutet in eine Übergabe des Gesetzes an Petrus (*traditio legis*), als ein Sinnbild für Einsetzung des Primates Petri und sogar seiner Nachfolger (so noch Wilpert, Mosaiken 328). Sie ist für die Wissenschaft abgetan (Birt, Die Buchrolle in der Kunst 185. 322f.; v. Sybel, Herr d. Sel. 19—24; Zeitschr. f. neuest. Wiss. 1914, 266, 4. Was Wulff, Altchr. Kunst 356 sagt, ist Rückzugsgefecht).

2) Man pflegt die Städte auf Juden- und Heidenchristentum zu deuten; daran kann aber nicht gedacht sein, schon deshalb nicht, weil Jerusalem in der Regel auf der Paulusseite steht; auch waren nicht sechs von den Aposteln aus dem Heidentum gekommen. Später kehrte die Kunst zur Idee des himmlischen Jerusalems zurück, ließ sogar beide Städte aus Gold und Edelsteinen aufgebaut sein und gelegentlich die Schafe, statt daß sie aus den Toren in das Paradies treten, Einlaß begehend davor stehen (am Triumphbogen von S. Maria maggiore, Bethlehem ist modern ergänzt, de Rossi Taf. 5. Wilpert 494 Taf. 73. 74, 2).

Keine römische Apsis hat uns eine Ausführung der in Rede stehenden Komposition aus dem 4. Jahrhundert bewahrt. Daß es aber dergleichen gab, bezeugt eine Zahl abgeleiteter Denkmäler aus demselben Jahrhundert; ich nenne ein Goldglas [unsere Abb. 2] und gewisse Sarkophag-



Abb. 2. Der aufrufende Herr zwischen Paulus und Petrus
Goldglas (Garrucci)

reliefs¹. In anderen abgeleiteten Denkmälern bemerken wir allerlei Abweichungen vom Urbild, künstlerisch so bedeutend, auch so oft wiederkehrend, daß sie nicht wohl auf Rechnung der nachbildenden Künstler oder Handwerker gesetzt werden können, sondern nur auf die der Vorbilder, die wir in den Apsiden verschiedener Kirchen vermuten möchten. In einer scheint man den Herrn nicht auf den Berg, sondern auf die Himmelskugel gestellt zu haben; denn so finden wir ihn in einer gewiß abgeleiteten Gruftmalerei in Priscilla². In einer zweiten Wiederholung hatte man den

1) Das Goldglas bei Garrucci III Taf. 180, 6. Vopel, Goldgläser 74. v. Sybel, Herr d. Seligk. Abb. 1. Ein Sarkophagrelief Herr d. Sel. Abb. 6.

2) Von Wilpert aus dem Gedächtnis nicht ganz treu wiedergegeben Bull. crist. 1887 Taf. 7, dazu Herr d. Sel. 14, 1. So auch

Herrn frei in Wolken hingestellt, wie sie in der christlichen Antike typisch sind, streifig und rosig, wie morgendlich; so kommen sie auch hinter dem auf dem Berg stehenden Herrn vor. Auf Wolken stellt ihn die vatikanische Bronzemedaille mit der Aufschrift *Zosime vivas*¹. Diese wechselnden Ausdrucksformen, Berg, Himmelskugel, Wolken, sind synonyme Bilder für die Erhöhung des himmlischen Christus; nur läßt sich nicht leugnen, daß die Himmelskugel in der Landschaft unter blauem Himmel etwas viel Ausdrucksmittel häuft. Eine Änderung auch des Sinnes entstand durch Drehung des Christuskopfes nach der Petrusseite, womit die Geberde der Rechten sinnlos, wenn nicht mißverständlich wird. Die Tendenz, abweichend von der Meinung des Urbildes dem Petrus den höheren Rang zuzuwenden, ist unverkennbar; da gewisse Prachtsarkophage des vatikanischen Coemeteriums diese Fälschung aufweisen, so darf man sie den Hütern des Petrusgrabes zur Last legen². Als Nachbildung eines Apsisgemäldes verrät sich die Gruftmalerei in Grottaferrata, welche vor blauem Himmel den auf Wolken stehenden, nach der Petrusseite blickenden Herrn zeigt³.

Andere Abwandlungen waren zeitlich bedingt. Hatte man in Derivaten die aufrufende Geberde des Herrn schon früh in einen Redegestus (die zwei letzten Finger eingeschlagen) umgewandelt, so erscheint in später Zeit dafür die im Süden noch heute gebräuchliche Begleitgeberde eindringlicher Rede, die Spitze des Daumens auf die des vierten Fingers gesetzt (gedeutet als „griechischer Segen“). Nachdem ferner im 4. Jahrhundert neben der Schriftrolle (dem

im Neapeler Baptisterium, Wilpert, Mosaiken 237 Taf. 32. Es ist immer die Himmelskugel, nicht Erd- oder Weltkugel.

1) Garrucci VI Taf. 480, 11.

2) Der Pariser Sarkophag Herr d. Sel. 28, 2 Abb. 11. *Histor. Zeitschr.* CVI 1910, 27. Ein Relief aus dem Coem. Priscillae (in Anagni) Garrucci Taf. 484, 14. Wilpert 104 Fig. 31 und S. 238. Ein Elfenbeinrelief Wilpert 239 Fig. 69.

3) Wilpert 269 zu Taf. 132 setzt die Malerei gegen 400 und leitet sie vom Lateranbaptisterium ab.

volumen) das Buch (der *codex*) aufgekomen war, gab man dem Herrn immer häufiger statt der Rolle den Kodex in die Hand, zunächst noch zur Schau geöffnet, seines Gewichtes wegen mit angeschlossenem Arm gehalten (nie dem Petrus dargeboten); später aber wurden Rolle und Buch, jedes geschlossen, zum bloßen Attribut. So attributiv erhielt Paulus mit der Zeit in die linke Hand die geschlossene Rolle; dem Petrus gab man das Kreuz zu tragen, auf sein Tuch aber legte man ihm die Schlüssel.

Außerdem gab es Erweiterungen des Urtypus. Dem Paulus und Petrus ließ man die übrigen Apostel folgen; das ergab Adorantenzüge, wie sie dem klassischen Archäologen besonders aus attischen Weihreliefs bekannt sind, z. B. am genannten Pariser Sarkophag¹. Spätere Exemplare behandeln die Dreifigurengruppe mit zunehmender Freiheit; neben Paulus und Petrus erscheinen in der betreffenden Kirche verehrte Märtyrer, die Titulare der Kirchen, wie sie neben dem Erlöser immer mehr aufkamen, dann aber die Stifter, also Lebende im himmlischen Paradies, kenntlich gemacht durch den viereckigen blauen Nimbus². Eindringen sind die Heiligen vermutlich seit der Steigerung des Märtyrerkultes besonders durch Damasus (366). Einzelgestalten von Märtyrern, als Zentralfiguren in den Apsiden ihrer Coemeterialbasiliken, werden vorangegangen sein.

Wir betrachten nunmehr die einschlagenden unter den erhaltenen Apsismosaiken. Sie finden sich nur in Stadtkirchen, nicht in Coemeterialbasiliken; darin bewährt sich, was wir sagten, daß die Komposition nicht für die Katakomben, sondern für die Kirchen geschaffen worden sei. Es gibt eine Ausnahme, doch bestätigt sie die Regel. Sie be-

1) Wie eben alles einmal versucht wurde, so gibt es auch einen stehenden Herrn im Halbkreis von sitzenden Aposteln, am Elfenbeinkästchen zu Brescia (Chr. Ant. II 246); es liegt der aufrufende Herr zugrunde, der hier aber die weitoffene Rolle zwischen den Händen zur Schau hinhält (wie der sitzende Christus bei Wilpert, Mal. d. Kat. Taf. 49. Christl. Kunstbl. Sept. 1915, 5). Soll man auf ein entsprechendes Apsisgemälde zurückschließen?

2) Über ihn handelt Wilpert 107 ff.

findet sich in S. Costanza. Nach Wilpert 277ff. ein Mausoleum für Konstantina († 354), in dem auch die jüngere Helena beigesetzt wurde (360), identisch mit dem vom Papstbuch aufgeführten Baptisterium bei S. Agnese (die Angabe, Konstantin habe es gestiftet und ausgestattet, ist unvereinbar mit vorstehender Datierung); das Mausoleum sei einige Zeit nach der letzten Beisetzung zum Baptisterium hergerichtet worden und habe eine gewisse Zeit, über das 5. Jahrhundert hinaus als solches gedient¹. Bei dieser Gelegenheit wird man die in der Queraxe gelegenen zwei Apsiden mosaiziert haben; die Apsis links, für den Eintretenden (zur Rechten des Altars) enthält die *Legis datio*², die also zum Baptisterium gehört, nicht zum Mausoleum³. Der beschränkte Bildraum ließ auf das Muschelornament verzichten; der Himmel ist anlehnend an die älteren Mosaiken des Baues, vielleicht auch wegen der Dunkelheit des Umgangs (Wilpert) aus weißen Marmorstiften gearbeitet. Zwischen Paulus und Petrus, und den Palmen (ohne Phoenix), steht der Herr anscheinend etwas oberhalb des Berges in Wolkenstreifen. Auf dem Rollenanfang stand das übliche *Dominus legem dat* (nicht *pacem*, wie jetzt aus falscher Ergänzung), dazu das Christusmonogramm in Kreis. Paulus hat noch kein Attribut, Petrus hält das Stabkreuz. Aus dem Sockelfries, für den auch kein Raum war, sind ein paar Elemente in das Hauptbild aufgenommen, zweimal zwei Schafe und die Städte, reduziert auf zwei Tortürme⁴.

Wir lassen *S. Maria antiqua* folgen. Ein kaiserlicher Bau, zur Basilika hergerichtet, diente als Erlöserkirche, die aber irgendwann nach dem Ephesinum der Gottesgebärerin

1) Andere hatten angenommen, der Bau sei als Baptisterium errichtet, nachträglich aber als Mausoleum verwendet worden.

2) de Rossi Taf. 3, 2. Wilpert 295ff. Taf. 4. Die Köpfe des Herrn und des Petrus sind ergänzt.

3) Über die Beziehung der *Legis datio* zur Taufe vgl. Herr d Sel. 23 (der Satz Zeile 16—18 ist zu streichen, weil nach Wilpert 237 das Wort *Alleluja* im Neapeler Mosaik nicht steht).

4) Nicht Hütten, vgl. das Tor von *Hierusalem* in S. Peter, de Rossi Taf. 34, 1, Wilpert 362 fig. 114.

geweiht wurde; wann und in welchem Sinne die nunmehrige Marienkirche den Beinamen *antiqua* erhielt, wissen wir nicht. Vom alten Bau her besaß das viereckige Presbyterium nur eine Fondnische, die dann zu einer Apsis erweitert wurde. Die ersten Gemälde (es handelt sich hier durchaus um Fresken), sowohl der Nische wie der Apsis, sind restlos zerstört. Über Johann VII. (705), einen besonderen Verehrer der Maria, meldet das Papstbuch: *basilicam itaque sanctae dei genitricis qui antiqua vocatur pictura decoravit*. Von seinem Apsisgemälde sind bloß links Reste eines Engels und des Petrus nachgewiesen, beide haben Nimben; gegenüber stand ein zweiter Engel und Paulus; Mittelfigur, Engel und Apostel reihten sich in abnehmender Größe¹. Überlegen wir methodisch, so muß Mittelfigur dieses wie der vorhergegangenen Apsisfresken der Herr gewesen sein. Denn die folgende Übermalung, Pauls I. (757), gibt einen frontal stehenden Christus im Typus des Gesetzgebers, seine Rechte „segnet griechisch“, die Linke trägt ein gemmiertes Evangeliar; links steht in kleiner Proportion Papst Paul, eingeführt von einer zweiten Gestalt, in der Wilpert Maria erkennt; zu seiten des Herrn je ein Tetramorph². Dies war das letzte Apsisgemälde der Kirche, im folgenden Jahrhundert stürzte sie ein und wurde aufgegeben. Der gesetzgebende Herr war im christlichen Altertum und darüber hinaus im alten Typus der *Legis datio* gegeben worden, jeweils im Stil der Zeit; nur stellte Johann VII. den Petrus zur Rechten des Herrn und schob zwischen diesem und den Aposteln die Engel ein, die Schrittmacher für Pauls Tetramorphe.

1) Wilpert 668 zu Taf. 141, 3.

2) Wilpert 661/2. 667/8 zu Taf. 15, 1 glaubt, in der Apsis sei bis Johann VII. immer Maria gemalt gewesen. Deren Darstellung aber neben der Fondnische (Wilpert 658 Taf. 133 f.) macht eine Wiederholung in der Nische selbst unwahrscheinlich; und die Annahme, früher sei Maria gemalt gewesen, später aber durch Christus verdrängt worden, stellt den Gang der Entwicklung auf den Kopf. Diehl fand die Ersetzung der Maria regina durch den Erlöser überraschend (in der Marienkirche), er dachte an ein großes gemmiertes Kreuz als ursprünglichen Apsisschnuck (Journ. des savants 1913, 100. 103).

Einen Bau des Junius Bassus (317) unweit von S. Maria Maior auf dem Gelände des jetzigen Antoniusklosters, weihte Bischof Simplicius (468) als *Titulus Andreae*, stiftete auch das Apsismosaik. Dessen letzte Reste wurden 1686 zerstört, vorher aber für Ciampini gezeichnet¹. Der Herr steht auf dem Berg, die Rolle diesmal anders geöffnet, zwischen Paulus und Petrus; jederseits sind noch zwei von Ciampini als Apostel erklärte Gestalten hinzugefügt, derentwegen die Palmen ausfielen.

Felix IV. (526) stellte im *Templum sacrae Urbis* und dem ihm vorliegenden *Templum Romuli* eine Kirche her, der er die Märtyrer Cosmas und Damianus zu Titularen gab. Das wegen seines satten Kolorits berühmte Apsismosaik² zeigt unter der Hand Gottes mit dem Kranz (kein Muschelornament) auf Blaugrund den in Wolken stehenden Herrn dem Petrus zugewandt (die Rechte falsch ergänzt) mit geschlossener Rolle (von Übergabe ist keine Rede) zwischen den mit der inneren Hand adorierenden Aposteln Paulus (neben ihm ein Stern) und Petrus, welche nun aber die zwei Titelheiligen in das Paradies einführen, den äußeren Arm um deren Nacken gelegt, Paulus den Cosmas, Petrus den Damian. Dazu links Felix (ergänzt), rechts Theodoros. Die drei Heiligen tragen ihre goldenen Kronen auf verhüllten Händen; alle stehen symmetrisch, frontal, mit strengen Zügen. Der *Jordanes* fließt hinter dem Paradiesstreif. Der Sockelfries hat bereits Goldgrund. Unter Nachwirkung der vorauszusetzenden Vorlage ist der Stil immer noch besser als am gleichzeitigen Triumphbogen.

Den Tiefstand der Kunst im 9. Jahrhundert bringen die Apsiden von S. Prassede, S. Cecilia und S. Marco vor Augen. Den für sehr alt geltenden, zuerst 491 erwähnten *Titulus Praxedis* restaurierte Hadrian (772); Paschalis (817) führte an anderer Stelle einen Neubau auf und stiftete

1) Ciampini, *Vat. mon.* I 1690, 247 Taf. 76 (mit Ergänzungen des Zeichners). Duchesne, *Lib. pont.* I 250. Garrucci, *Storia* IV Taf. 240, 1. Hülsen, *Bull. crist.* 1899, 171. Wilpert 106 Fig. 33 ohne Text.

2) de Rossi Taf. 15. Wilpert 1071—74. Taf. 102—107.

die Mosaiken des Triumphbogens und der Apsis¹. An die Stelle des Christusmonogrammes im Scheitelpunkt der rahmenden Borte tritt bei Paschalis sein Monogramm. Der Herr steht auf Wolken, aufrufend, mit geschlossener Rolle. In Nachahmung des Kompositionsschemas von Cosmas und Damian führt Paulus die Titularin Praxedis ein, Petrus die Pudentiana (die zwei Schwestern sind ununterscheidbar); dazu links Paschalis mit viereckigem Nimbus, rechts ein Heiliger. — S. Cecilia in Trastevere, als Stadtkirche angeblich im Hause ihres Gatten Valerian gegründet von Bischof Urban (223), wurde durch Paschalis neugebaut. Das Apsismosaik² gibt der erhobenen Rechten des Herrn die als griechischer Segen gedeutete Geberde; Paulus trägt das Buch, neben ihm führt Caecilia den Paschalis ein, gegenüber stehen Petrus, Valerian und Agathe; weil sie die Hände nicht frei hat, trägt Caecilia ihre Krone auf dem Kopf. — Bischof Marcus (336) gründete eine auch 348 und 499 genannte Stadtkirche, die später dem Evangelisten des Namens geweiht wurde, sowie auch dem Bischof, S. Marco. Das Apsismosaik³, geschenkt von Gregor IV. (827), bezeichnet den tiefsten Verfall. In Goldgrund, streng frontal und wie Ölgötzen, stehen auf Brettchen (Plinthen) Christus mit erhobener Hand „griechisch segnend“, und sechs Gestalten, nämlich fünf Heilige und Gregor, vor denen die Apostelfürsten an die Apsisfront entweichen mußten, wo sie das Christusmedaillon adorieren.

Angesichts dieser drei Mosaiken des 9. Jahrhunderts drängt sich die Frage auf, wie denn in den früheren Zuständen der Kirche ihre Apsiden behandelt gewesen seien. Der Titulus Praxedis war älter als 491, vielleicht erheblich älter; S. Caecilia soll 223 gegründet sein, die Markuskirche 336. Da es nun seit dem frühen 3. Jahrhundert Apsismalerei gab, jedenfalls den „aufrufenden Herrn“, etwa zwei Menschenalter später anscheinend auch die Dreifigurengruppe, so ergibt sich die Möglichkeit, die drei Apsiden bald nach

1) de Rossi Taf. 25.

2) de Rossi Taf. 24.

3) de Rossi Taf. 28.

Gründung der Kirchen mit der Gruppe geschmückt zu denken, im 3. Jahrhundert in Fresko, später in Mosaik. Ob die Heiligen erst im 9. Jahrhundert hineinkamen?

Schwierigere Probleme treten uns im Bezirk des Laterans und in dessen Umkreis entgegen.

Wenn unsere Annahme, die führende Komposition der Apsismalerei sei für die vorkonstantinische Bischofskirche geschaffen worden, richtig gedacht ist, so müssen wir folgerichtig weiter fragen, ob die konstantinische Kathedrale nicht die Dreifigurengruppe übernommen habe, nun als Gesetzgebung, mit etwa gegebenen zeit- und stilgemäßen Abtönungen, und in Mosaikausführung. Hypothese ist unvorgreifliche Annahme, die Frage, ob es etwa so gewesen sein könne. Um die Stichhaltigkeit unserer Hypothese zu prüfen, machen wir den Versuch, die vorliegenden Tatsachen aus ihr zu entwickeln¹.

In Betätigung seiner Kirchenpolitik, die im Staatsinteresse und nach politischer Denkweise einen geschlossenen Kirchenkörper unter fester Leitung verlangte, daher auf Stärkung der bischöflichen Autorität sehen mußte, überwies Kaiser Konstantin, als er nach dem Sieg über Maxentius 312 in Rom einzog, dem Bischof der Reichshauptstadt, Miltiades, einen kaiserlichen Palast zur Residenz, den Lateran, und machte in Benehmen mit dessen Nachfolger Silvester (314—335) seine Kirchenstiftungen, insofern und soweit wir dem in den *Liber pontificalis* aufgenommenen Verzeichnisse trauen dürfen². Es scheint die Zeitfolge der Stiftungen zu berücksichtigen; wenigstens begreift man, daß Kaiser und Bischof sich vor allem über die Kathedrale und über die Memoria des nach damals schon festgewurzelter Legende ersten Amtsvorgängers des Silvester sich verständigten. Dem Verzeichnis zufolge ließ Konstantin in beiden Basiliken die *camera*, doch wohl die Apsiswölbung, mit geschlagenem Gold

1) Das heutige Mosaik der Lateransbasilika bei de Rossi Taf. 37 nach einer vor dem Abbruch der Apsis für ihn gemachten Aufnahme, bei Wilpert 190 Fig. 59 in Netzdruck.

2) Vgl. Duchesne, *Lib. pont.* I p. CXLff. u. 172ff. R. Michel, *Mosaiken von S. Costanza* 3, 6.

auskleiden¹. Es wird nicht barbarisch plattes Blech gewesen sein, sondern künstlerisch geformtes, vermutlich als Muschel, Konche, radial gerippt mit dem Muschelschloß oben, wie man Nischenabschlüsse plastisch auszubilden pflegte²; das Muschelmotiv aber lernten wir als typisches Ornament des Gewölbscheitels kennen. Das Gold werden die Ostgoten 410, etwaigen Ersatz die Vandalen 455 geplündert haben. Leos I. Wiederherstellungstätigkeit *post cladem geticam* bezog sich auch auf die *camera* der *basilica Constantiniana*; man hat darunter gewiß richtig die Mosaizierung des Apsisgewölbes verstanden³. Freilich hätten die drei Figuren der „Gesetzgebung“ mit den Palmbäumen den weiten Bildraum nicht genügend gefüllt; doch konnte Leo dem Beispiel folgen, das unlängst (wie sich als wahrscheinlich erweist) in der von Honorius geweihten großen Paulusbasilika gegeben worden war, wo man dem Paulus seinen Begleiter Lukas, dem Petrus seinen Bruder Andreas beigab. Also:

Palme Lukas Paulus Herr Petrus Andreas Palme

Ursprünglich und bleibend dem Salvator geweiht, wird die Lateransbasilika seit dem 6. Jahrhundert auch *Ecclesia S. Johannis* genannt⁴; das mag mit der Bedeutung zusammenhängen, die das zugehörige Baptisterium für den Bischof hatte. Dieser seiner Bedeutung entsprechend mußte im Ap-

1) Zur Prunkliebe Konstantins vgl. seinen Brief an Makarios bei Euseb. in vit. Const. III 32 *εἰ γὰρ λακωνάρια μέλλοι εἶναι, δυνήσεται καὶ χρυσῶ καλλωπισθῆναι*. — Wilpert 185. 385 glaubt die senkrechte Wand statt mit Marmortafeln mit „Goldplatten“ inkrustiert; das Mosaik am Gewölbe gehe auf Silvester zurück, im wesentlichen sei es die heutige Komposition (des Torriti) gewesen, mit anderen Engeln.

2) Waren vielleicht Muschelschloß und oberer Rand der Goldmuschel plastisch ausgebildet als Adlerkopf zwischen seinen ausgebreiteten Schwingen? trug er im Schnabel das Christusmonogramm im Lorbeerkranz? So sieht mans an Sarkophagen.

3) Hat erst Leo die Apsis mosaiziert, so müssen die früheren Nachbildungen der *Legis datio* das zeitgemäß erneuerte Apsisbild der vorkonstantinischen Bischofskirche zum Vorbild gehabt haben.

4) Lauer, Palais du Lateran 80 (von Wilpert zitiert, mir nicht zugänglich). Sergius III. nennt den Täufer *custos loci*.

sisgemälde der Täufer als zweiter Titular neben den Erlöser als den ersten treten; Petrus kam nun auf die Ehrenseite hinüber, vor Paulus, der den ohnehin bedeutungslosen Lukas verdrängte:

Palme Paulus Petrus Herr Täufer Andreas Palme

Den Zeitpunkt dieser Neuordnung kennen wir nicht, sie wird im 6. oder allenfalls 7. Jahrhundert erfolgt sein, kaum im 8. oder 9., sonst erst später.

Beim Erdbeben von 896 stürzten Lang- und Querhaus ein (*ab altare usque ad portas*); die Apsis blieb stehen, am ehesten könnte der Gewölbscheitel Schaden gelitten haben. Sergius III. (904) baute die Kirche wieder auf; seine Inschriften sprechen von Malereien, nicht vom Apsismosaik. Man möchte aber vermuten, es habe ihm die Verse der Weihinschrift eingegeben

*Aula dei haec similis Synai sacra iura ferenti,
Ut lex demonstrat, hic quae fuit edita quondam.*

„Dies Gotteshaus ist ähnlich dem Sinai, wie das Gesetz zeigt, das hier einst gegeben ward“. Den Gesetzgeber nennt Sergius nicht; um so mehr denkt man an den Herrn und das *Dominus legem dat*. Nachdem der Bischof der Reichshauptstadt als der erste anerkannt war, mochte die Weihe seiner Kathedrale als die erste öffentliche, unter dem Patronat des Kaisertums an die Römerwelt ergangene, nun erst wahre Verkündigung des Christentums erscheinen¹. Nun muß irgend einmal aus dem Apsismosaik das Antlitz der Erlösers sich losgelöst haben oder herausgebrochen sein (man denkt unwillkürlich an ein Erdbeben wie das von 896); das Mosaikstück wurde beiseite gelegt. Nicht so sicher, indessen nicht unwahrscheinlich ist, daß bald darauf der Rest der Figur des Herrn dem damaligen Tiefstand der Kunst ent-

1) Eine mittelalterliche Sage, der zufolge Konstantin selbst von der Tribuna der Lateransbasilika aus das Gesetz verkündet habe, erwähnt de Rossi, ohne eine Quelle zu nennen. Allerdings erzählt Euseb. in vit. Const. IV 29 ff. von Predigten des Kaisers; aber Sergius spricht in einem zweiten Weihgedicht von Konstantins Stiftung der Kirche, doch wieder nicht von einer Gesetzesverkündung durch ihn.

sprechend durch die denkbar einfachste Form ersetzt wurde (vielleicht nur in der für Flickarbeiten beliebten Pinselmalerei), ein schlichtes Holzkreuz unter durchgehendem blauen Himmel.

Nachdem die Kunst neu aufgeblüht war, ließ Nikolaus IV., ein Minorit, 1290 die Apsis wieder erneuern, wobei sie vier Spitzbogenfenster erhielt, und durch den Ordensgenossen Jakob Torriti mit einem Mosaik schmückten. Den Lämmerfries machten die Fenster unmöglich; an die Fensterpfeiler verteilte Torriti neun Apostel¹; die drei fehlenden befanden sich im Hauptbild. Diesem gaben Papst und Künstler im Streben nach Glanz und Fülle Goldgrund und vermehrte Gestalten. Zu seiten des Kreuzes stellten sie, wie in den mittelalterlichen Kreuzigungsbildern üblich, die Mutter und den Lieblingsjünger, beide mit vorgehobenen Händen adorierend². Maria kam auf die Ehrenseite, vor Petrus und Paulus, Johannes erhielt seine Stelle gegenüber, aber nicht unmittelbar beim Kreuz, sondern hinter dem Täufer, dem Titular der Kirche. Für die Palmen war kein Platz mehr. Schon hatte Torriti die Komposition auf die Wand gebracht und die Ausführung begonnen, da muß Nikolaus ihm den Wunsch geäußert haben, die Heroen ihres Ordens in das Bild aufgenommen zu sehen, Franciscus und Antonius; Torriti zwängte sie ein, jenen zwischen Maria und Peter, diesen zwischen den zwei Johannes. Der Papst selbst kam neben Maria zu knien, sie legte ihm die Hand auf die Tiara. Seitdem ist dies die Reihe der Gestalten:

Paulus	Petrus	Maria	Kreuz	Täufer	Johannes	Andreas
	Franciscus			Antonius		
	Nikolaus					

1) Zwischen ihnen steht er selbst, als *magister operis* auf der Ehrenseite, mit Zirkel und Winkel, auf dem Riß, unterhalb seiner Künstlerschrift; gegenüber kniet sein *socius*, Jacobus de Camerino, und haut Mosaikstifte zu, natürlich ein anderer als der Bruder Jakob von 1225.

2) Die typische Haltung der spätantiken Maria, wenn sie ohne das Kind steht. — Wer den Evangelisten bereits durch die Kapelle des Hilarus (461) veranlaßt zu denken vorzöge, käme in Verlegenheit mit der Motivierung Marias.

Hiermit noch nicht zufrieden, ließ der Papst das ihm allzu schlicht dünkende Holzkreuz in ein barockes Prunkkreuz umarbeiten¹ und, angeregt durch den Täufer, eben dasselbe Kreuz, das mit den Begleitfiguren Maria und Johannes bereits auf die Kreuzigung hinwies, gleichzeitig noch zum Hauptstück einer Jordantaufe machen. In sehr gekünstelter Weise wurde auf dem Gipfel des Berges ein kleiner See angelegt, und eine von oben sich herabsenkende Taube (die den Geist verkörpert, Mark. 1, 10) strömt noch einmal den Geist über das Kreuz, das ist über Jesus aus; ein an der Balkenkreuzung angebrachtes kleines Medaillonbild der Jesustaufe bestätigt den Sinn der Konzeption². Den Schlußstein der Komposition aber bildete jenes Antlitz des Erlösers³, das der Papst hervorholte und von Torriti zu einem Brustbild ergänzt (ohne Hand) an seiner ursprünglichen Stelle oben inmitten der Wölbung wieder anbringen ließ⁴; zu seinen Seiten dichtete Torriti zwei Engelchöre und zuhächst einen kopfüber sich herabsenkenden Seraph. In den von Putten belebten Paradiesstreif stellte er die eine Stadt aus dem Sockelfries als himmlisches Jerusalem, dahinein aber die Palme mit dem Phoenix, sowie Peter und Paul. Das ergab einen im Verhältnis zum Ganzen miniaturhaft kleinen Extrakt aus dem Großbild, römisch gefärbt; der Cherub vor dem Tor (Gen. 3, 24) gilt den Katharern und Waldensern. Aus dem zerstörten Sockelfries heraufgerettet sind auch die zweimal drei Schafe; die auf eigens an den Berg

1) Näheres unten im 3. Abschnitt.

2) Sie benutzt eine spätantike Zeichengruppe (z. B. Dütschke, Ravenn. Studien 84 Abb. 35 b Taube, herabschwebend auf Kreuz in Vase).

3) *Imago, facies, vultus* genant; es sollte das erste Erlöserbild gewesen sein, das dem römischen Volk vor Augen kam (so ein Lektionar etwa des 10. oder 11. Jahrhunderts; Nikolaus fügte hinzu, es sei bei der Kirchweihe *miraculose* erschienen).

4) Der Kopf kann gut aus einer *Legis datio* stammen, vgl. den in Cosmas u. Damian; er ist dafür auch nicht zu groß, da früher das Mosaik tiefer hinabging. — Die Christusmedaillons in S. Venanzio u. S. Stefano rotondo haben mit unserer *facies* nichts zu tun.

geschobenen Geländestufen aus den Quellen trinkenden Hirsche veranschaulichen die Erquickung im Paradiese.

Endlich schob in unseren Tagen Leo XIII. die Apsis weiter zurück; das Mosaik wurde wiederholt ¹.

Der Versuch dürfte gezeigt haben, daß unsere Hypothese den gegebenen Tatsachen voll gerecht wird ².

Wem unsere Methode zu gewagt erscheinen sollte, der wird ihre Anwendung im nächsten Falle doppelt bedenklich finden. Sie betrifft das nur wenige Minuten stadteinwärts gelegene *Dominicum Clementis*. Nach seiner Bauweise dem 4. Jahrhundert zugeschrieben, 392 von Hieronymus erwähnt, übernahm es 898 die Reste des Titulars; 1059 noch zugänglich, wurde es nach der normannischen Verwüstung von 1084 durch einen Neubau auf höherem Niveau ersetzt, 1128 vollendet ³. Dessen Apsismosaik ⁴, ausgeführt wohl durch byzantinische Mosaizisten vom Monte Cassino (solche waren dort seit 1066), verrät unverkennbar den Stil seiner Zeit,

1) Bei Abnahme der Mosaiks fand sich die *imago* in einer Travertinkassette liegend an die Wölbung befestigt; die Kassette aber ging mit dem Kopf zugrunde (Wilpert 188, 2). Demnach ist der heutige Kopf modern.

2) Wilperts Interpretation ist irreführend. Die trinkenden Schafe und Hirsche sollen zum Empfang der Taufe auffordern; der von der Taube über das Kreuz herabströmende Geist soll die Inspiration der Evangelien bedeuten (als deren Sinnbilder die vier Flüsse gelten), obgleich der Geistesstrom nicht bis zu den Flüssen hinabgeht. Die Mitte der Komposition soll eine Verbildlichung des apostolischen Symbolums sein, insbesondere der vier ersten Artikel; aber die Dreieinigkeit ist nicht dargestellt, die Hand Gottes mit dem Kranz gehörte zum Christuskopf, die Taube gehört zum Kreuz, Hand Gottes und Taube waren auch nie zusammen in dem Mosaik. Vergeblich sucht Wilpert etwas von Parusie und Weltgericht hineinzudeuten; indem er aber bemerkt, der Künstler habe nur die „günstige Seite der Wiederkunft“ hervorgehoben, die Erlösung, gibt er das alte Thema der christlichen Malerei, Erlösung und Seligkeit, auch als Inhalt des Mosaiks unserer Erlöserkirche zu.

3) So Wilpert nach de Rossi und Gatti.

4) de Rossi Taf. 29. Wilpert 259 — 264. II 515 ff. zu Taf. 117 (nur ein Ausschnitt aus der Mitte) setzt die Entstehung des alten Baues um 350.

ebenso deutlich aber seine Abkunft von älterer Kirchenkunst; Beziehungen zu den Mosaiken des lateranischen Kreises springen in die Augen, wollen aber behutsam genommen sein. In der rahmenden Fruchtschnur steht das  mit anhängendem A und Ω. Das Muschelornament

hebt sich zeltähnlich von einer Zone blauen Himmels ab; die Bänder des Kranzes in der Hand Gottes, als geschmeidige Stengel behandelt, endigen in herzförmige Blätter¹; jederseits steht auf mißverstandenen Blumenkelch ein Lamm Gottes². Im übrigen ist der ursprüngliche blaue Himmel durch Goldgrund verdrängt. Der Fluß läuft in starken Wellen unmittelbar (es fehlt das Steilufer) vor dem Paradiesstreif mit seiner hellenistischen Staffage, Hirten mit Rindern und Schafen, Vögeln und einem Vogelbauer; nach der Mitte zu folgen christliche Motive, je ein Pfau, an den Flüssen (die mißverstanden in den Jordan münden) trinkende Hirsche. Der Berg selbst ist nicht gegeben, er hat einsinken müssen, um dem Wurzelblätterbusch einer übergroßen Akanthuspflanze Raum zu geben, die nach beiden Seiten sich entfaltend mit jederseits fünfmal fünf, im ganzen fünfzig Einrollungen die Fläche füllt; die Zwickel zwischen ihnen beleben (von oben nach unten gezählt) Vögel, Putten, Kirchenväter in Mönchstracht und Personen in Zeitkostüm, anscheinend die Künstler³. Als Herzstück der Akanthuspflanze erhebt sich ein großes Kreuz, von zwei eine Acht bildenden dünnen Stengeln umschlungen; das Kreuz, auffallenderweise dunkelblau, hat überhohes Kopfstück und geschweifte Balkenköpfe. In mittelalterlicher Weise hängt daran der Gekreuzigte mit fallendem Kopf und geschlossenen Augen; zu den Seiten stehen Maria und Johannes. Sehr sonderbar sind zwölf Tauben (die Apostel vertretend) auf die Kreuzbalken wie

1) Wie am Sarkophag des Barbatianus, Chr. Ant. II Abb. 53. Dütschke, Rav. Stud. 14 Abb. 5a.

2) Ähnliches im Lateranbaptisterium.

3) Den im Blätterbusch angebrachten kleinen Hirsch, den ein weißgeperltes rotes Fragezeichen (mißverständene Ranke) umschlingt, wird niemand auf das Urbild zurückführen wollen.

geklebt; in der christlichen Antike kommen Tauben in Verbindung mit dem Kreuz vor, doch in naturgemäßer Anordnung (an Sarkophagen stehen ihrer zwei, das im Sarg beigesetzte Ehepaar vertretend, auf dem Querbalken; die Kirchenkunst ordnet ihrer zwölf im Kreis um das Kreuz). Im Lämmerfries ist der Berg sehr verkümmert; die letzten Schafe kommen aus Toren herein (diesmal links „Bethlehem“, rechts „Hierusalem“), die Städte selbst sind an die Apsisfront hinausgeschoben, beide dargestellt als aus Gold und Edelsteinen errichtet, dadurch als himmlische charakterisiert. Über den Städten stehen an der Front Jesaias und Jeremias, in der nächsthöheren Zone beim Bogen je eine Palme; sodann zwei Sitzende, auf der Ehreseite Paulus und Laurentius (dieser mit Stabkreuz und in mittelalterlicher Diakonentracht), gegenüber Petrus und Clemens (mit Anker); die Apostel halten Schriftrollen, unter den Füßen haben Laurentius und Clemens ihre Marterwerkzeuge, jener den Rost, dieser ein Schiff. In der obersten Zone das Typische, Christusmedaillon zwischen den Evangelistentieren.

Das Akanthusgewächs verträgt sich nicht, wir sahen es, mit dem Vierquellenberg; es hat ihn verkürzt, ist also sekundär in die Komposition gebracht. Vielleicht daß irgendwo das Kreuz sich als Herzstück einer Akanthuspflanze erhob; dort aber nicht über dem Berg; das Motiv wäre dann in S. Clemente minder geschickt verwertet. Auch das auf dem Berg stehende Kreuz kommt in der christlichen Antike vor, dann aber ohne den Akanthus (Elfenbein Stroganoff). Dies ganze System mitsamt dem Goldgrund beseitigt, fragt sich nur noch, was für Gestalten ursprünglich vor dem blauen Himmel standen. An der Apsisfront sahen wir die Apostelfürsten, dorthin aus der Apsis entwichen, wie auch die, dort unmotiviert, bei ihnen stehenden Palmbäume aus der Apsis stammen. Petrus bewahrt die flach ausgestreckte Hand, die aber durch seine Kopfwendung ihren alten Sinn (der Adoration) verlor. Denken wir uns die beiden Apostel in die Apsis zurück versetzt, so verlangen sie, als sitzend, zwischen sich einen thronenden Herrn; ein solcher aber kommt zwischen sitzenden Einzelfiguren in der uns be-

kannten antiken Apsidenkunst mit Grund nicht vor¹, nur zwischen dem sitzenden Apostelkollegium wie in S. Pudenziana. So bleibt übrig, die Gestalten in der Apsis als stehend anzunehmen; das Sitzen der Apostel an der Front, an Stelle der dort typischen vierundzwanzig Ältesten, könnte durch die verhältnismäßige Niedrigkeit der Zone bedingt sein. Soweit hätten wir als ursprünglichen Apsisschmuck des *Dominicum Clementis* die alte Dreifigurengruppe mit den zwei Palmen und dem Lämmerfries darunter wiedergewonnen. Clemens wird erst nach 898 in die Komposition gekommen sein, als dessen Gegenstück gleichzeitig Laurentius².

In Coemeterialbasiliken sehen wir deren Titulare an der Stelle des Herrn. Konstantins Kirche der Märterin Agnes erfuhr eingreifende Restaurationen durch Symmachus (498) und Honorius (625), jener renovierte die den Einsturz drohende Apsis, diesem wird das Mosaik verdankt³: Agnes, in reichster Tracht, eine Schriftrolle zwischen den Händen, steht zwischen Honorius (mit Kirchenmodell) und Symmachus, alle drei frontal in Goldgrund, die Bischöfe ohne Nimbus; im Gewölbescheitel statt des Muschelornamentes in dreifach abgetöntem, teils gestirntem, teils bewölkttem blauen Himmel die Gotteshand mit Goldkrone. In einem früheren Zustande des Gemäldes, jedenfalls vor Honorius, in der von Symmachus erneuerten Apsis, oder etwa seit Damasus, könnte die vielleicht mit ausgebreiteten Händen in den Himmel eintretende Märterin von zwei Seligen, etwa Paulus und Petrus, begrüßt worden sein. Für Konstantins Apsis bliebe wieder die alte Dreifigurengruppe. — Die konstantinische Laurentiusbasilika hatte den gewohnten Eingang von Osten; Sixtus III. (432) errichtete

1) Wohl aber einmal in der Gruftmalerei Wilpert, Mal. d. Kat. Taf. 205, als Auszug aus der großen Komposition, die wir in Abschnitt 2 nach S. Costanza besprechen.

2) Um das Urbild zu gewinnen, streicht Wilpert den Gekreuzigten, Maria und Johannes, läßt aber die Tauben, nur anders auf die Balken verteilt; er streicht auch die Kirchenväter und die Künstler, läßt aber die Akanthuspflanze.

3) de Rossi Taf. 18.

westlich davon, Rücken gegen Rücken, eine *basilica maior*; Pelagius II. (579) baute das konstantinische Langhaus um, legte die aus Konstantinopel erhaltenen Reliquien des Protomartyrs Stephanos in der Laurentiuskrypte nieder und schmückte die Apsisfront mit Mosaiken; Honorius III. verband 1218 die zwei Kirchen mit einander, indem er die sie trennenden Apsiden abbrach und Konstantins Langhaus zum Presbyterium machte. Vom konstantinischen Apsismosaik wissen wir höchstens das Wenige, obschon nicht ganz Wertlose, aus einer Bauinschrift des Presbyters Leopardus (tätig 384/417), daß in dem von ihm erneuerten Mosaik der Kranz in der Hand Gottes zu sehen war¹. Erhalten blieb die Apsisfront Pelagius II.²: der Herr thronend auf der Himmelskugel, zu seiner Rechten ausnahmsweise Petrus; ferner Laurentius (beide mit Stabkreuz) und Pelagius (ohne Nimbus, mit Kirchenmodell), gegenüber Paulus, Stephanos, Hippolytos (dessen Grab sich unweit befand), in den Zwickeln die Städte Jerusalem und Bethlehem. Petrus und Paulus stehen halb der Mitte zugewandt, die übrigen frontal; jene waren überlieferte Typen, diese sind neugeschaffen. Laurentius und Pelagius gehörten auf die Ehrenseite, Laurentius aber zog den gern kommenden Petrus zu sich herüber. Die den Kern der Komposition bildende Dreifigurengruppe mit thronendem Herrn kann nicht wohl eine Wiederholung des Apsismosaiks sein; so wird dieses die Gruppe mindestens in anderer Fassung gegeben haben, sei es die Apostel in ihrer ursprünglichen Anordnung mit Paulus auf der Ehrenseite oder dies mit stehendem Herrn. Vielleicht aber stand, wir können nicht sagen seit wann, unter dem Kranz in der Hand Gottes der Titular der Kirche, Laurentius.

2. Der thronende Herr (*Maiestas Domini*).

Neben dem stehend aufrufenden Herrn erschien im frühen 3. Jahrhundert alsbald noch ein himmlischer Christus thronend³. Wenn wir ihn weder als Lehrer noch als Richter

1) de Rossi schreibt dies Mosaik der *basilica maior* zu.

2) de Rossi Taf. 16.

3) Christl. Kunstblatt, Sept. 1915, 5—8.

verstehen, sondern einfach als Erlöser, werden wir der ursprünglichen Meinung des Bildes am nächsten kommen. Dieser Typus, auch er in der Kirchenkunst geboren, war gleich angebracht in Stadt- und Coemeterialkirchen. Die echte Geberde dieses Christus können wir noch nicht nachweisen; von Anfang an tritt der Typus nicht so fest ausgeprägt auf; als ob ihn das den Erstgeborenen der Kirchenmalerei auszeichnende Pathos irre mache. Auch der thronende Herr hält bald die offene Schrift hin, bald hebt er die Hand wie aufrufend; dergleichen will weder zum Sitzen passen noch zu seiner Verwendung als Mittelfigur im Halbkreis der gleichfalls sitzenden Apostel. Im Originalgemälde wird er eine der üblichen Sprechgebärden gemacht haben¹.

Die nach Decius hinzugefügten Zwölf bezwecken, die Würde des Herrn auf breitere Basis zu stellen, zugleich aber die heroischen Träger der apostolischen Kirche als an des himmlischen Christus gegenwärtiger Herrlichkeit teilnehmend vorzuführen. Unsere frühesten Denkmäler sind wieder Nachbildungen in den Katakomben. Daß es sich da nicht um Originalkompositionen handelt, sondern um Derivate, erhellt schon aus der Raumnot, in welche die Gruftmaler gerieten, als sie die Gruppe in den Scheitelkreis von Kammerdecken setzen wollten; die für den Konchenraum geschaffene, daher in die Breite gehende Komposition mußte beschnitten, die Zahl der Apostel mußte auf acht, ja auf sechs reduziert werden. Erst Maler des 4. Jahrhunderts, sichtlich angespornt durch den Aufschwung der Kirchenkunst, wagten auch auf ihrem bescheideneren Feld weiter zu gehen und sich Flächen zu wählen, sogar neu zu schaffen, geeignet die ganze Gruppe bedeutend vor Augen zu stellen. In Nachbildung der Konche ließen sie öfter über der Rückwand der Gruft die Form einer Halbkuppel aus dem Tuff hauen und malten dahinein ihre Kopie des Apsisgemäldes. Sonst benutzten sie dazu auch die Lünette des Nischengrabes, mit weniger Glück die Untersicht der Arkosolwölbung, endlich die Arkosolfront.

1) Vgl. Herr d. Sel. 6—7.

Die Anordnung des Herrn im Halbkreis der Zwölf spiegelt die des unten thronenden Bischofs im Halbkreis der Presbyter wieder; daher sitzt er etwas höher als die Apostel, bisweilen auf einem Bema, unter den Füßen einen Schemel. Die Apostel wurden ursprünglich nicht individualisiert, bis man anfang, abwechslungshalber diesem und jenem einen Bart zu geben; künstlerisch individualisiert wurden zuerst und in der christlichen Antike allein Paulus und Petrus. Es befremdet, den Paulus unter den Zwölfen zu finden; die Kombination ist römisch, das Paar der römischen Apostelfürsten wurde in das Zwölferkollegium hineingeschmolzen. Dabei behauptete Paulus seine Vorzugstellung zur Rechten des Herrn, Ausnahmen vorbehalten.

Am Vicus Patricius, im Hause des Pudens, dessen Gast Petrus gewesen sei, soll Bischof Pius (angesetzt auf 140) ein Dominicum gegründet haben, dessen Baugeschichte wir nicht kennen. Das erhaltene Apsismosaik, früher dem Siricius (384) zugeschrieben, führt Wilpert auf Innocenz I. (402) zurück; vielfach ergänzt und rings beschnitten, ist es in Hauptsachen echt¹. Auf hochgehobenem kaiserlichem Thron sitzt der Herr, mit langem Haar und länglichem Bart, goldenem Nimbus, auf der Linken das offene Buch, darin anlehnend an das *Dominus legem dat* geschrieben stand *Dominus conservator ecclesiae Pudentianae*². Im Halbkreis der Zwölf sitzen dem Herrn zunächst Paulus und Petrus; nach dessen Seite wendet sich Christus, hier vielleicht unter Einfluß der örtlichen Petruslegende, blickt aber nach wie vor über ihn hinweg ins Weite. Hinter den Apostelfürsten steht jederseits eine Matrone, die sich verbeugend dem Herrn ihren Kranz hinhält; die zwei Frauen werden eher Pudentiana und Praxedis vorstellen, die legendarischen Töchter des Pudens, als die Juden- und die Heidenkirche. Die ganze Gruppe wird umfassen von einer halbkreisförmigen Pfeilerhalle; man könnte sich denken, die zwei Frauen seien als

1) de Rossi Taf. 10 (danach Chr. Ant. II Taf. 1). Wilpert 1066 f. Taf. 42—44.

2) Unsere Pudenskirche erscheint als Titulus Pudentianae nach Duchesne erst 745, nach de Rossi schon im 5. Jahrhundert.

Verstorbene durch die Halle in das himmlische Jerusalem eingetreten, wie am Sarkophag zu Arles, der unsere Gruppe vor einer ähnlichen Halle sitzend zeigt, das im Sarg beige-setzte Ehepaar eintritt, den Herrn mit Verbeugung begrüßend, er zu dessen Rechten, sie zu seiner Linken¹. Büste des Herrn und Thronlehne überragen das Hallendach, sich abhebend vom Fels Golgotha. Denn über dem First der Halle werden Gebäulichkeiten sichtbar, die außerhalb des himmlischen Jerusalems zu denken sind; man möchte darin Konstantins Anlagen am heiligen Grab erkennen. Das prunkende Votivkreuz auf dem Fels Golgotha ragt hoch in den Himmel, das Ganze beherrschend; Anastasis und Martyrion mit den Nebengebäuden sind zurückgeschoben². Im durchwölkten Himmel umschweben das Kreuz die *animalia evangelistarum*, der Matthaeusengel vorn links den Herrn mit beiden Händen grüßend. Unten war das Lamm Gottes (auf dem Thron stehend?), die Taube aus der Tauflegende senkte sich zu ihm herab³. Im älteren Zustand des *Dominicum Pudentis*, zwischen Cornelius (251) und Innocenz, wird sich das Apsisgemälde auf den Herrn im Halbkreis der Apostel vor der Halle beschränkt haben.

Eine verwandte Komposition, aus dem 5. Jahrhundert, uns nur aus Beschreibung bekannt, befand sich in S. Costanza in der kleinen kreuzgewölbten Kuppel über dem Porphyrsarg: der Herr im Halbkreis der Zwölf, an den Ecken zwei stehende Frauen, in weißen Gewändern; auch war das nimbierte Lamm Gottes zu sehen, zwischen den Apostelschafen und mit den heiligen Städten⁴.

1) Chr. Ant. II 212 Abb. 30.

2) Zum Golgotha im Westaithrion zwischen Basilika und Rotunde s. Chr. Ant. II 305, 1. Baumstark, Or. chr. 1911, 349. Die Darstellung der Gebäude wäre aber sehr frei, besonders die der Basilika. Zum Kreuz s. Abschnitt 3.

3) Wilpert 586 Fig. 227.

4) R. Michel, Mosaiken von S. Costanza 48. Wilpert 310 ff. mit Fig. 97 (Innenansicht des Gewölbes); 308 Fig. 95 Ugonios Skizze des Lammes. — Ein Oratorium, bei den Diokletiansthermen ausgegraben, alsbald zerstört, aus etwa 400, war ausgemalt; in der Apsis sah man Spuren von Gestalten, die vielleicht Apostel vorstellten, unten

Nachdem die Grundtypen zur Ausschmückung der Apsiden einmal geschaffen waren, konnte es nicht fehlen, daß ihre Elemente ausgetauscht wurden; dies war um so leichter möglich, als die Glieder der Gruppenbilder sich nicht notwendig gegenseitig bedingten. Die Gestalten des aufrufenden wie des thronenden Herrn waren als Einzelfiguren geschaffen, waren abgerundete Bilder auch ohne Nebenfiguren; letztere hatte man nachträglich hinzukomponiert. So kann es uns nicht wundernehmen, wenn wir die den stehenden Herrn begrüßenden Apostelfürsten auch beim thronenden finden mitsamt den zwei Palmen, dem Muschelornament oben, dem Lämmerfries unten. Wir erwähnten bereits, wie Kaiser Konstantin zugleich mit der neuen Kathedrale eine gleich großräumige, fünfschiffig angelegte Memoria über dem Grabe des Petrus als des nach der Legende ersten römischen Bischofs errichtete und beider Apsiden mit Gold auskleiden ließ. Das Gold wird auch in der Petrusbasilika den Plünderungen von 410 und 455 zum Opfer gefallen und von Leo I. durch Mosaik ersetzt worden sein, das Severinus (640) renovierte; ein neues ließ Innocenz III. (1198) durch byzantinische Mosaizisten herstellen; dabei änderte er die Inschrift in vatikanischem Sinne. 1592 wurde die Tribuna abgebrochen¹. Das angegebene Kompositionsschema liegt wenig getrübt vor; man sieht, Innocenz ließ das Mosaik Leos wiederholen; das Mittelalterliche, Byzantinische, Moderne scheidet leicht aus. — Man begreift, daß dem staatsmännischen Kaiser Konstantin der erste römische Bischof wichtiger war als der *Doctor mundi*; doch auf Anregung Silvesters errichtete er auch dem Paulus eine Basilika, freilich nur dreischiffig; von Goldauskleidung ist keine Rede, von Anfang an wird die Apsis mit einem Mosaik ausgestattet

das typische Gewässer mit Fischen und bemannten Kähnen. Die Komposition läßt sich nicht sicher einreihen. Vgl. de Rossi, Bull. crist. 1876, 37 Taf. 6.

1) Zeichnung des Mosaiks im Archiv der Peterskirche, umgezeichnet bei Ciampini, *De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis*, Rom 1693 Taf. 13 (öfter wiederholt), nach dem Original bei de Rossi Taf. 34, 1. Wilpert 362 Fig. 114.

worden sein. Erst Valentinian II., zugleich im Namen von Theodosios und Arkadios, ersetzte das Haus 386 durch einen fünfschiffigen Neubau, dessen Größe die der Peterskirche noch übertraf; Kaiser Honorius vollendete ihn und setzte die Weihinschrift zum Apsismosaik¹. Innocenz III. (1198) wies Gelder an zur Erneuerung, die Honorius III. 1216 durch griechische Mosaizisten aus Venedig bewirken ließ; 1227 wurde das Werk fertig. Weitere Restaurationen erfolgten 1749², nach dem Brande von 1823 die letzte 1836. Wir haben das Mosaik Honorius' III. vor uns, wenn auch restauriert; es bewahrt das alte Kompositionsschema, um zwei Gestalten erweitert und mit byzantinischem Einschlag³. — Ferner gehört hierhin das nicht mehr erhaltene, doch vielleicht zu erschließende Apsisbild der dem Papstbuch zufolge von Konstantin gestifteten Basilika über der Gruft des Presbyters Marcellinus und des Exorzisten Petrus. Eine Deckenmalerei in der nach den zwei Märtyrern benannten Katakombe kann uns wahrscheinlich helfen⁴.

In S. Peter behielt Innocenz den blauen Himmel bei, den auch S. Paul ursprünglich hatte, Petrus und Marcellinus jedenfalls; in S. Peter war er mit goldnen Sternen bedeckt⁵. Der Thron steht auf durchlaufend ebenem Boden, das Berglein darunter mit dem hier in den Jordan mündenden Flüssen und den zwei Hirschen sieht aus wie interpoliert. Christus,

1) Nach de Rossi, Inscr. chr. II 81 zu 17a wurde sie 1216 beseitigt, im 17. Jahrhundert aber nach alter Abschrift am oberen Rand des Triumphbogens wiederholt (de Rossi, *Mosaici* Taf. 13).

2) Fünf damals herausgenommene Bruchstücke bei de Rossi Taf. 13 unten).

3) de Rossi Taf. 35. Wilpert 549 Fig. 180.

4) Wilpert, *Mal. d. Kat.* Taf. 252—254. Die Gruft ist keine von den „historischen Krypten“, weder die des Marcellinus u. Petrus, noch die des Tiburtius oder des Gorgonius, sondern eine private aus der Zeit um 400.

5) Als das Mosaik 1531 Blasen warf, schlug Giovanni da Udine Nägel ein mit vergoldeten sternförmigen Köpfen (Müntz, *Rev. archéol.* 1882 II 146 nach Alfarano); schwerlich hätte der Maestro sie vergoldet, es wären überhaupt keine goldenen Sterne dagewesen, wenn das Mosaik Goldgrund hatte.

mit Kreuznimbus, die Füße sonderbar auf eine Muschel gesetzt, stützt das geschlossene Buch auf den Schoß: die Apostel (mit Köpfen des 16. Jahrhunderts) grüßen, Petrus wie Christus „griechisch“, in der Linken halten sie mittelalterliche Spruchblätter¹. Im Sockelfries stehen mißverständlich zwei Palmbäume mit Phoenix; mittelalterlich ist der Meßkelch, der den Blutstrahl aus der Brust des Lammes auffängt. Besondere Beachtung verlangt hinter dem Lamm der wohl schon von Leo eingeordnete Christusthron mit auf dem Kissen stehendem gemmiertem Kreuz, dazu links der Papst, Innocenz III., und ihm gegenüber die *Ecclesia Romana*, gekrönt wie eine Kaiserin und die mit den Schlüsseln als ihrem Wappen geschmückte Kirchenfahne führend, ein Denkmal der politischen Macht des Papsttums, da sie in ihrem Zenith stand. Wir kommen im 3. Abschnitt auf die Gruppe zurück. — In S. Paul thront der Herr jetzt in Goldgrund; im aufgeschlagenen großen Evangeliar liest man den Aufruf, das alte *Ἔρχο*, nun in der eschatologischen Formel: *Venite, benedicti* usw. (Matth. 25, 34 vulg.). Den Paulus begleitet Lukas, den Petrus Andreas. Den Sockelfries komponierten die venetianischen Mosaizisten neu, an die Stelle der Apostelschafe und der Städte setzten sie Apostel und Evangelisten, in die Mitte aber statt des Lammes auf dem Berg den Christusthron mit dem Kreuz und die mittelgriechischen Elemente der *ἑτοιμασία τοῦ θρόνου* zum Weltgericht, die Passionsinstrumente und die zwei Engel, darunter die fünf unschuldigen Kinder. Honorius III. ließ sich selbst winzig klein zu Füßen des Herrn anbringen, ähnliche Figürchen im Sockelfries. Durch Ausscheiden des Hineingetragenen und Herstellen des Ursprünglichen glauben wir nicht bloß zum valentinianischen, sondern sogar zum konstantinischen Mosaik zurück zu gelangen; vielleicht veranlaßte der soviel weitere Raum der valentinianischen Apsis, zu Paulus und Petrus noch Lukas und Andreas hinzuzufügen. — Das Deckenbild im *Coem. Marcellini et Petri*

1) Wulff, *Altkr. Kunst* 32 7 sieht sogar hier die *Traditio*, obwohl weder Christus noch Petrus eine Geberde macht, die als Geben oder Empfangen mißdeutet werden könnte.

zeigt im Hauptbild um die Dreifigurengruppe mit thronendem Herrn statt der Palmen die der Gruftmalerei eigenen Rosen und Rosenblätterschnüre; vom Jordan blieb nur der Name. Zum Lamm kommen statt der Apostelschafe die vier Lokalheiligen, auf der Paulusseite Petrus mit Gorgonius, gegenüber Marcellinus (dem das Lamm den Kopf zudreht, wie oben Christus dem Apostel Petrus) mit Tiburtius, alle vier lebhaft adorierend, doch nicht das Lamm, sondern den Herrn oben; das muß in dem von uns vermuteten Mosaik anders gewesen sein. Die Nachbildung würde dem verlorenen Original stilistisch sehr viel näher kommen als die mittelalterlichen Erneuerungen so vieler Mosaiken ihren Originalen; darin ist unsere Decke noch wertvoller als die Wandmalerei von Grottaferrata¹.

Es gab noch andere Möglichkeiten, die Komposition zu variieren; eine besonders wertvolle Schöpfung können wir wieder nur aus der Nachbildung eines Gruftmalers erschließen. Die Richtigkeit des Schlusses findet ihre Bestätigung in der auch hier aus dem Tuff gehauenen Konche, in welche das Bild gemalt ist; man hat sogar die Balkendecke des Raumes vor der Apsis, anscheinend eines Querhauses, in Malerei nachgeahmt. Die Komposition ist durch größere Mannigfaltigkeit ausgezeichnet, indem sowohl den thronenden Herrn ein höheres Bema und größerer Abstand aus seiner Umgebung heraushebt, als auch die Gruppierung der Zwölf den Vorrang der Apostelfürsten unterstreicht: nur Paulus und Petrus sitzen, mehr der Mitte zugewandt, die übrigen Apostel stehen hinter ihnen, gleichsam wie Diakone,

1) Erwähnt sei das stark restaurierte Apsismosaik der Rundkirche S. Teodoro am Fuße des Palatin, deren Gründung mit der Ansiedlung byzantinischer Minister und Generäle, auch griechischer Mönche auf dem Hügel in Zusammenhang gebracht wird. Im ursprünglichen Goldgrund thront der Herr mit Stabkreuz auf sternbesäter blauer Himmelskugel zwischen den Apostelfürsten, die zwei Heilige einführen. De Rossi erklärt den rechts für Theodoros, weil er bei Petrus stehe, dem vornehmeren der zwei Apostel; seit dem 6. Jahrhundert habe die Seite zur Linken des Herrn als die Ehreseite gegolten (so zu Taf. 29). Mit größerem Rechte könnte man den auf der Paulusseite für den Titelheiligen halten.

in Gruppen von je fünf. Vor dem Bema ein Schriftkasten mit Rollen. Dieselbe Komposition, doch wohl nach demselben Original, aber in andere Technik und andere Raumverhältnisse übertragen, schmückt die schönste altchristliche Elfenbeinbüchse, die in Berlin ¹.

Beim stehenden Herrn trafen wir die Erweiterung der Dreifigurengruppe, den Apostelfürsten die übrigen zehn Apostel folgend und so zwei Adorantenzüge bildend; das Motiv übertrug man auf den Typus mit thronendem Herrn. In der Subura errichtete Ricimer 456/472 eine arianische Kirche; Gregor I. (590) weihte sie neu für den orthodoxen Ritus und übertrug in sie die Gebeine der Märterin Agatha, wonach die Kirche *S. Agatha in Subura* heißt (auch *S. Agata dei Goti*). Von Ricimers Apsismosaik besitzt der Vatikan Zeichnungen seiner einzelnen Figuren, aus denen Ciampini die Komposition zusammen zu setzen suchte ². Auf der Himmelskugel thront der Herr mit aufrufender Geberde zwischen den Aposteln.

Eine andersartige Abwandlung der Dreifigurengruppe mit thronendem Herrn bietet die Apsis rechts in *S. Costanza* (zur Linken des Altars) ³. In ausführlicher gegebenem Palmenhain des Paradieses (vgl. in *Grottaferrata* die Decke, Wilpert Taf. 132) naht von links, sich verbeugend und den Gewandbausch vorstreckend (dabei ist seine Linke verhüllt, die Rechte nicht) ein Weißgekleideter dem auf blauer Himmelskugel thronenden, die Linke auf die geschlossene Rolle stützenden Herrn; dieser reicht ihm einen Gegenstand, dessen Hauptteil ebenso zerstört und falsch restauriert ist wie der Kopf der Empfangenden. Letzteren beschrieb Ugonio als *senex*; Wilpert erkennt in ihm Petrus und in dem ihm ge-

1) Die Gruftmalerei bei Wilpert, *Mal. d. Kat.* Taf. 193. v. Sybel im *Christl. Kunstblatt*, Sept. 1915, 7 m. Abb. Die *Pyxis Chr. Ant.* II 251 Abb. 77. Ein Auszug aus der Apsiskomposition findet sich in der Gruftmalerei Wilpert Taf. 205 (oben zu *S. Clemente* erwähnt).

2) Ciampini, *Vet. mon.* II 271 Taf. 77. Müntz, *American Journ.* 1886, 308. Die Originalzeichnungen sind noch nicht publiziert.

3) de Rossi Taf. 2, 2. Wilpert 293 Taf. 5.

reichten Gegenstand das Schlüsselpaar, dies unter Vergleichung einer Schlüsselübergabe in Comodilla (Mosaiken Taf. 148). Petrus hätte dann, wie es vorkommt, mit Paulus den Platz getauscht, dieser aber wäre, als nicht zur Szene gehörig, durch den Palmenhain ersetzt worden. Zu bemerken ist, daß damit dem Schöpfer des Mosaiks zugemutet wird, die Szene, die Matth. 16, 19 als zu Lebzeiten von Jesus und Petrus vorgefallen erzählt, in das Paradies der Verstorbenen verlegt zu haben¹.

Es folge noch eine Gruppe von Apsismosaiken, in deren heutigem Zustand an Stelle des Herrn Maria in die zentrale Stelle trat, jedenfalls erst nach 431, nachdem das Ephesinum sie als Gottesgebälerin verkündet und hiermit ihrem Kultus erst Bedeutung verliehen hatte.

Bischof Callistus (217; seinen Akten zufolge an Via Aurelia im Coemeterium des Calepodius bestattet, den er selbst dort zur Ruhe gebracht hatte) baute jenseits des Tiber eine Kirche, vermutlich *Dominicum* oder *Titulus Callisti* geheiß. Ein Neubau Julius' I. (337), nebenan errichtet (*iuxta Callistum*) ging unter dem Namen *Titulus Julii*, behielt aber die Erinnerung an den ersten Stifter; nach dem Goteneinfall 410 weihte Coelestin (422) ihn neu. Seit dem 7. Jahrhundert erscheint Maria als Titularin. Der fortschreitende Verfall der Katakomben (wohl auch die Wegschaffung von Gebeinen durch die Langobarden bei der Belagerung Roms 755) bewogen Paul I. (757), mit Überführung der Märtyrerkörper in die Stadt zu beginnen; mit zuerst wird er für den in der Coemeteriengeschichte so epochemachenden Callistus gesorgt und dessen Reste mit denen des Calepodius in Callists nahegelegener transtiberinischer Stiftung geborgen haben. Hadrian (772) übertrug die Reste des Bischofs Cornelius (251) aus dem Coem. Callisti in die *Domus culta Capracorum*; doch müssen sie bald nach *Maria trans Tiberim* gebracht worden sein, in deren Südschiff sie mit denen des Callist und Calepodius beigesetzt wurden.

1) Dergleichen kommt wenig später vor in Ravenna (s. Herr d. Sel. 34).

Gregor IV. (828) restaurierte die Kirche und fügte eine Confessio ein für die Gebeine des Callistus, Cornelius und Calepodius¹. Innocenz II. baute die Kirche von Grund aus neu; der 1140 begonnene Bau wurde nach seinem Tode 1148 vollendet. Das Apsismosaik, der letzten Bauzeit zuzuschreiben, führten venezianische Mosaizisten aus². — Von dieser Bau- und Kultusgeschichte, meine ich, können wir die Entwicklung des Apsismosaiks ohne weiteres ablesen. Bis zur Weihung an Maria war das Dominicum einfach Erlöserkirche. Schon Callist kann seine Kirche mit dem Herrn geschmückt haben, es wird der thronende gewesen sein; ein paar Geschlechter später konnten die Apostelfürsten hinzutreten, beides zwischen Paradiesesbäumen; jedenfalls im Titulus Julii waren es Palmen. Neben Paulus mochte der erste Stifter treten, neben Petrus der zweite, schon zu Lebzeit, falls man schon damals Lebende aufnahm, sonst später, etwa unter Coelestin. Dann aber kam der erste Hauptwendepunkt, die Weihung der Kirche an Maria, die nun (Paulus wurde ihr geopfert) sich zum Sohn auf sein breites Bisellium setzte; er behauptete aber dessen und des Bildes Mitte, nur daß er entsprechend der Neigung zur Mutter³ etwas aus der Senkrechten wich (übrigens eine Gruppe in ihrer Art nicht ohne Adel). Einen zweiten Wendepunkt bildete im 8. Jahrhundert die Einbringung der Reliquien. Es mag Gregor IV. gewesen sein, der die Komposition entsprechend erweiterte; dabei sicherte er sich selbst den letzten Platz der Ehrenseite, den vorletzten besetzte er mit Laurentius, dem obersten Schutzpatron der römischen Kirche nächst den Apostelfürsten oder nun bloß nächst Petrus. Gegenüber kamen Cornelius und Calepodius zu Seiten des Julius (Petrus in alter Weise dem Herrn zugewandt, die anderen in der späteren Art frontal); die Palmen mußten an die Apsis-

1) Die Kirche ging nun auch unter dem Beinamen *Callisti et Cornelii* (Duchesne, Lib. pont. II 79, 30).

2) de Rossi Taf. 30. Wilpert 1166 Fig. 532.

3) Er legt den Arm um ihren Nacken, in Cosmas und Damian Schema der Einführung, aber bei stehenden Figuren.

front verpflanzt werden. Innocenz übernahm die Komposition, trat aber selbst an die Stelle Gregors:

Innocenz Laurent. Call. Maria Herr Petrus Corn. Jul. Calepodius

All. das in Goldgrund, vom ursprünglichen blauen Himmel blieb ein Rest um das Muschelornament erhalten; darin hält die Hand nicht eine Krone, sondern das frühere, den Laubkranz (die als schlanke Stengel gebildeten, in Blättern endigenden Kranzbänder könnten auf Coelestin zurückgehen). Zu höchst steht das Christusmonogramm ohne die apokalyptischen Buchstaben. Der Lämmerfries wahrte sich den blauen Grund ¹.

Bischof Liberius (352) stiftete dem Erlöser die Basilika, die nach ihm *Liberiana* genannt wurde, sonst auch *Basilica Sicinini* (auch *Sicininum*). Sixtus III. (432) erneuerte die Kirche und weihte sie — alsbald nach dem Ephesinum — der Virgo Maria. Seit dem 7. Jahrhundert heißt sie *S. Maria Maior* und *ad praesepe*. Die verfallende Basilika stellte Nikolaus IV. (1288—92) her, führte die Apsis neu auf und ließ, unterstützt von Kardinal Colonna, durch Torriti das Mosaik neu machen; 1295 wurde es vollendet ². Scheiden wir das Sekundäre darin aus, so bleibt uns das Ursprüngliche in der Hand. Die Apsis der Liberiana wird die Dreifigurengruppe mit thronendem Herrn und Zubehör bekommen haben. Sixtus hat kein neues Apsisgemälde geschaffen ³.

1) Wilpert 1166 zu Fig. 532 macht einen Schritt auf dem kritischen Wege, geht aber nicht bis ans Ziel. Er weiß noch nichts von Kirchenmalerei des 3. Jahrhunderts, kennt nicht die Typik des vierten, läßt Cornelius und Calepodius mit Laurentius bereits von Julius einordnen usf.

2) de Rossi Taf. 39. Wilpert 412. 497 Taf. 121.

3) Am Triumphbogen bekennt sich Sixtus zu dessen Mosaiken. Das erste Distichon seiner metrischen Weihinschrift bezieht sich auf den Bau, das zweite wird durch die Mosaiken des Triumphbogens voll gedeckt, das dritte und vierte aber geht auf nicht mehr vorhandene Märtyrer, die an der Eingangswand oder an den Fensterpfeilern angebracht waren. Daß sie ihre Kränze der Maria dargebracht hätten, ist nicht gesagt (*sibi praemia portant* ist die echte Lesart); zu den Marterwerkzeugen unter den Füßen vgl. de Rossi Taf. 18 Agnes, 29 Laurentius und Clemens.

So stehen wir vor Torriti und seinen geistlichen Beratern. Der Lämmerfries wurde hier wie in S. Johann im Lateran unmöglich durch die von Nikolaus eingeführten Spitzbogenfenster (an die Pfeiler kamen später Szenen aus dem Marienleben). Die Kleinstaffage auf Paradiesgelände und Fluß stammte, wenigstens der Erfindung nach, aus dem 4. Jahrhundert; sie ist für 1073/1159 bezeugt (*pisces cum floribus et bestiae cum avibus*). Der verkümmerte Berg mit Quellen und Hirschen sieht wieder aus wie interpoliert. Mit dem Goldgrund sind die großen Nebenfiguren, außer Paulus und Petrus, aus der Lateranbasilika herübergebracht, also Papst und Kardinal, die beiden Johannes, Franciscus und Antonius, welche letztere hier volle Größe und angemessenen Raum erhielten. Die zwei den Himmelsausschnitt umschwebenden Engelchöre mit den Seraphim weist Wilpert richtig wieder dem Torriti zu; daß vorher aber andere Engel sich da befunden hätten, ist ausgeschlossen. Im Rund sieht man wie in einem Durchblick die Krönung der Maria, ein mittelalterliches Motiv; sie scheint in unserem Falle Weiterbildung der bereits unantiken Inthronisation in S. Maria trans Tiberim. Saß dort Christus noch in der Symmetrieaxe, als die zentrale Figur, so hat Torriti ihn hier soweit zur Seite gerückt, daß die Axe zwischen ihm und der Mutter durchgeht: Maria ist zu gleichem Range erhoben. Das ist Schöpfung des 13. Jahrhunderts¹. Die Ausdehnung der Mittelpartie nötigte zu kleinerer Abmessung der Nebenfiguren; nun blieb über ihnen zuviel Raum. Torriti füllte ihn mit den Ranken einer häßlich zersprengten Akanthuspflanze, wir müssen schon sagen mit zwei Akanthusbäumen².

In anderen Fällen hat Maria mit dem Kind den Christusthron eingenommen.

Die jetzige Unterkirche von S. Martino ai monti gilt als der von Silvester (314) gestiftete *Titulus Equitii*. Die Oberkirche, geweiht Silvester und Martin von Tours (ge-

1) Nicht Sixtus' III., was Wilpert meint.

2) Auf den runden Himmelsausschnitt und die Akanthuspflanze kommen wir im 3. Abschnitt zurück.

storben um 400), errichtete Symmachus (498); später wurde sie noch, mit der Unterkirche, dem 655 verstorbenen Papst Martin geweiht. Leo IV. (847) stattete die Oberkirche mit neuem Apsismosaik aus; es ist zerstört wie das der Unterkirche. Letzteres, im Zustand des 14. Jahrhunderts, erhielt sich in Zeichnung¹: thronende Maria mit Kind zwischen Paulus mit Bischof Silvester und Petrus mit Papst Martin. Dessen Figur kann erst nach seiner Kanonisierung in das Gemälde gekommen sein; vorher könnte Martin von Tours an seiner Stelle gestanden haben. Hat es aber mit der jetzigen Unterkirche als dem einstigen Titulus Equitii seine Richtigkeit, so wäre als dessen Apsisbild am wahrscheinlichsten der thronende Herr zwischen Paulus und Petrus. — S. Maria in Domnica soll eine der ältesten Kirchen sein; dann war auch sie ursprünglich dem Erlöser geweiht. Paschalis (817) baute sie neu. In der Apsis thront Maria mit dem Kind (beide sind frontal gegeben; ihr zu Füßen kniet der Papst mit viereckigem Nimbus) zwischen zwei Engeln. An der Apsisfront, in der obersten Zone (wo sonst die Christusbüste oder der Christusthron in Clipeus zwischen den Evangelistensymbolen schwebt) thront nun der von Maria aus der Apsis verdrängte Christus in Mandorla zwischen zwei Engeln und den von beiden Seiten in Zügen nahenden Aposteln, die auf verhüllten Händen teils Rollen, teils Bücher tragen; links führt Paulus, rechts Petrus, dieser mit den Schlüsseln auf dem Tuch². Thronte nun früher in der Apsis, in der Zeit seit dem 3. Jahrhundert, der Herr zwischen Apostelzügen ähnlich denen in Ricimers Kirche? oder des beschränkteren Raumes wegen nur zwischen den Apostelfürsten? Bei der Versetzung der Gruppe an die Apsisfront wären dann zur Füllung des niedrigeren und längeren Bildfeldes die übrigen Apostel hinzugefügt worden, nebst Mandorla und Engeln³.

1) de Rossi Taf. 34, 2.

2) de Rossi Taf. 23.

3) S. *Maria nova* (Leos IV. Ersatz für S. *Maria antiqua*) erhielt 1161 das Apsismosaik de Rossi Taf. 33. Muschelornament, Himmelszone und Laubkranz in der Hand Gottes scheinen dem wenig älteren

3. Das Kreuz.

Lactantius berichtet, vor dem Entscheidungskampf gegen Maxentius 312 habe Konstantin infolge eines Traumes das Kreuzmonogramm P auf die Schilde seiner Soldaten gesetzt ¹. — Nach dem Einzuge in Rom ließ der Kaiser auf dem Forum seine Statue errichten mit hohem Stabkreuz in der Hand (*ὄψηλὸν δόρυ σταυροῦ σχήματι*) ². — Eusebios erzählt in seinem Nekrolog auf Konstantin, der Kaiser habe ihm zur Zeit ihres persönlichen Verkehrs (nach 324), viele Jahre nach dem Ereignis, erzählt und die Wahrheit des Erzählten beschworen, auf einem (nicht näher bezeichneten) Feldzug hätte sich ihm und dem ganzen Heere am Himmel über der untergehenden Sonne ein Tropaion gezeigt in Gestalt eines Lichtkreuzes (*σταυροῦ τρόπαιον ἐκ φωτὸς συνιστάμενον*) mit der Schrift *Τούτῳ νίκα*; im Traume sei ihm dann Christus erschienen, mit einem Kreuz, wie er es am Himmel gesehen hatte, und habe ihm anbefohlen, ein Nachbild machen zu lassen, um es im Krieg als *ἀλέξιμα* zu gebrauchen. Das daraufhin geschaffene Labarum war eine Stange mit Querstab (insofern kreuzförmig, ein Stabkreuz), vergoldet. Es trug aber auf der Spitze in einem Kranz das (schon früher vorhandene) Christusmonogramm X , das der Kaiser danach auch am Helm zu tragen pflegte (so, zwischen zwei Sternen, auf Münzen); am Querholz hing ein quadrates Vexillum, golddurchwirkt und mit Edelsteinen dicht besetzt; unterhalb, an der Stange, befanden sich Brustbilder Konstantins und seiner Söhne ³.

Mosaik in S. Maria trans Tiberim nachgebildet. Sein Bisellium hat auch hier der Herr der Maria mit dem Kind einräumen müssen. Ihr zunächst stehen die uns als Paulus und Petrus vertrauten Gestalten der Mitte zugewandt; nur ist an die Plinthe des Paulus der Name *S. Jacobus* geschrieben. Hinzugefügt sind der Evangelist Johannes u. Andreas, beide frontal.

1) de mort. persec. 44 (geschrieben 313).

2) Euseb. Kirchengesch. IX 10 (verfaßt 313/14).

3) Eusb. in vit. Const. I 28—31 (geschrieben um 338). — Letzte Behandlung der Überlieferung bei Wilpert 28 ff.; sein Herstellungs-

Unsere Aufgabe erfordert nicht, in die Kritik dieser Überlieferungen einzutreten; uns sind sie wertvoll zur Einführung in den Vorstellungskreis konstantinischer Zeit und in die aus ihm hervorgegangenen Darstellungen. Da haben wir das Christusmonogramm und das Kreuzmonogramm, das Stabkreuz und die kaiserliche Standarte (Labarum), dazu das Lichtkreuz als Erscheinung am Himmel. Das Kreuz als Lichterscheinung hat die Kunst viel beschäftigt; von Bedeutung sind ein paar zufällig erhaltene Beispiele aus der Spätantike außerhalb Roms. Im Neapeler Baptisterium sieht man im Scheitelkreis der Kuppel, gestirntem blauem Himmel, ein goldenes Kreuz, hier mit Rho-Schlinge, also die *crux monogrammatica*, den Kopf des Rho nimbiert. Im Baptisterium von Albenga, am Tonnengewölbe einer Nische, steht in blauem Himmel ein dreifaches gelbes (goldenes) Christusmonogramm, das bei genauerer Betrachtung sich auflöst in drei konzentrisch aufeinandergelegte Monogramme von nach oben zu abnehmender Größe, jedes für sich in Nimbus¹. Selbstverständlich stellte die Kunst die Lichterscheinung auch in Form des schlichten Kreuzes dar²; ebenso selbstverständlich dürfte gelten, daß solche Kreuzbilder in den kirchlichen Gebäuden der alten Reichshauptstadt Rom angebracht wurden, und zwar sowohl als einfache wie als dreifach aufeinander gelegte Kreuze.

Ein anderes ist das Kreuz als Marterholz, aus schlichtkantigen Balken gezimmert, christlich aufgefaßt als Siegesmal. Die Künstler konstruierten es aus der Idee, daher das Kreuzbild verschieden ausfiel (die in Jerusalem gezeigte Reliquie war nur ein Trumm Holz, von dem man sich nicht scheute, Partikeln abzuschneiden). Dies Kreuz erscheint an Sarkophagen des 4. Jahrhunderts; über ihm hängt der das

versuch des Labarum Taf. 51, 2; vgl. Domaszewski, Fahnen im röm. Heer (Abh. d. archaeol. epigr. Seminars V, Wien 1885) 76 Vexilla.

1) Neapel: Wilpert Taf. 29. — Albenga: Wilpert Taf. 88, 1.

2) So im gestirnten Himmel in Lichtkreis ein sog. lateinisches Kreuz (Wilpert 18 Taf. 108).

Monogramm umschließende Kranz ¹. Nun hat Anton Baumstark den ansprechenden Gedanken geäußert, in der Apsis des Martyrions zu Jerusalem sei das Kreuz dargestellt gewesen, in gewaltiger Größe; unter seinen Armen aber hätten Konstantin und Helena gestanden. Gemeint ist das Balkenkreuz, Marterholz und *τροπαίον* in einem. Für die Entstehung des Gemäldes läßt Baumstark die Zeit von Konstantin bis Modestos (614) offen ². Wenn noch Konstantin selbst es anordnete, so war es der erste Fall von Aufnahme Lebender in das Paradiesesbild; als solches ist auch das hypothetische Apsisgemälde in der Auferstehungsbasilika zu denken. Nun ließ Konstantin laut Papstbuch zu Rom, im lateranischen Bereich, einen Saal des *palatium Sessorianum* zu einer Kirche herrichten, man nannte sie *Hierusalem*; sie sollte, denke ich, den Römern das in Jerusalem 326—335 erbaute Martyrion vertreten ³. Dann liegt es nahe, das für die Apsis des Martyrions vermutete Bild im römischen Hierusalem wiederholt zu denken; von dort aus konnte das Kreuzbild sich in Rom und im Abendland weiter verbreiten, in den Zeiten nach Konstantins Tod. In der Peterskirche fanden wir, dem Lämmerfries zugesetzt, das Kreuz auf dem Christusthron zwischen Innocenz III. und *Ecclesia Romana*. Im *Oriens christianus* frage ich, ob nicht als typengeschichtliche Vorstufe das Kreuz (wenn hier auch auf dem Christusthron) zwischen Konstantin und Helena anzunehmen sei. — An dieser Stelle kann füglich die nachantike, in S. Stefano rotondo von Papst Theodor (648) gestiftete Apsis der Märtyrer Primus und Felicianus Erwähnung finden; in den Typen des Paulus und Petrus, nur mit vertauschter Haarfarbe stehen sie unter dem Kreuz, über dem das Christusmedaillon angeordnet ist ⁴.

1) Chr. Ant. II 145. 188 Abb. 34. 35; kein Abbild des Labarums, das ein Stabkreuz war.

2) Baumstark in der Röm. Quartalschr. Suppl. XIX 1913, 219—234. Dazu v. Sybel im *Oriens christianus* 1917 I.

3) Kreuzreliquie u. Kreuzfeier sind sekundär (vgl. auch H. Niffen, *Oriens christianus* III 1910 453 n. 120; die Richtung ist hier bedeutungslos, weil durch den benutzten Saal gegeben).

4) de Rossi Taf. 17, 1. Wilpert II 1074, 4.

Drittens müssen wir das prunkende *Votivkreuz* unterscheiden, aus Gold, mit Edelsteinen besetzt und eingefasst, wie es Konstantin oder ein Nachfolger im Aithrion der Auferstehungsrunde errichtete, unter einem Baldachin auf dem Fels Golgotha, die *cruz quae nunc stat* der Pilgerin Aetheria (um 395), der von Theodosios II. erneuerte *σταυρός χρυσοῦς διάλιθος*¹. Gleich kostbar waren die kleinen gemmenbesetzten, auch edelsteinbehangenen Goldkreuze, die als Behälter von Kreuzpartikeln, als Hand- oder Brustkreuze usw. dienten. Zu beachten ist, daß die genannten Abarten des Kreuzbildes nicht immer streng auseinandergehalten werden; die schlichteren Arten bereicherten sich gern mit den glänzenden Elementen des Prunkkreuzes. Ferner will gegenwärtig gehalten sein, daß das Kreuz in allen seinen Formen ebenso wie das Monogramm die Gestalt des gekreuzigten und aus dem Kreuzestod erhöhten Christus vertreten kann.

Zunächst haben wir ein Apsidenpaar nachzutragen, das der dikonchen Vorhalle des Lateranbaptisteriums. Über dessen Baugeschichte gibt das Papstbuch keine rechte Auskunft; es spricht nur vom Taufbecken und den von Sixtus III. dazugestellten acht Porphyrsäulen, nicht vom Haus. Es wird ein Achteck gewesen sein mit der Vorhalle an der Südseite. Das erhaltene Mosaik der Ostapsis² zeigt unter dem blauen Himmel den Paradiesstreif (ohne Berg), ganz schematisiert, auch ohne die Kleinstaffage; aus dem Fluß hat man ein blaues Band gemacht, die heidnischen Amoretten durch zwölf goldene Kreuze ersetzt, die keinen rechten Sinn geben. Unorganisch sitzt auf dem Paradiesstreif ein riesiges Akanthusornament, Nachkömmling von dergleichen in Reliefs und an bemalten Vasen der klassischen Zeit, hier in zweimal zwölf Einrollungen sich entfaltend. In der Mittellinie steigt als Herzstück durch eigens umrahmte Goldfelder ein Fruchtstengel senkrecht auf. Oben hängen sechs jener kleinen Goldkreuze von einem eierstabgezierten Sims (er schwebt in der Luft, ist aber ein Nachklang der in der an-

1) Weigand, Zur Datierung der Peregrinatio Aetheriae (Byz. Zeitschr. 1911). — Heisenberg, Grabeskirche 99 (zum Kreuz).

2) de Rossi Taf. 11. Wilpert 247. 271 Taf. 1—3.

tiken Wanddekoration typischen Gesimse); auf ihm steht das Lamm zwischen vier Tauben, jedes Tier in einem halbkreisförmigen Lichtkreis, unter Rosen und Lilien, Paradiesesblumen¹. Zuhöchst das Muschelornament. — Das 1757 zerstörte Mosaik der Westapsis war reicher, und es war das früher geschaffene. Aus Beschreibungen und Zeichnungen (Wilpert Fig. 72 — 74) wissen wir, daß der Paradiesstreif noch mit dem hellenistischen Kleingenre belebt war, dessen Einzelheiten in S. Clemente wiederkehren, Hirten mit Rindern und Schafen, Vögel und Vogelbauer (s. oben S. 296). Was im oberen Bildraum dargestellt war, ist nicht überliefert; de Rossi vermutete einen Weinstock als Gegenstück zum Akanthus der Ostapsis. Wilpert denkt, wie die Hirtenszenen so sei auch ein von Akanthusranken umgebenes Balkenkreuz im Baptisterium Vorbild für S. Clemente gewesen; wir müßten es angeregt denken vom Kreuz in der Kirche Hierusalem, doch seine befremdende Ausstattung können wir weder auf das Baptisterium noch auf Hierusalem zurückführen. Uns bleibt die Möglichkeit, zwischen den Ranken der Westapsis allerdings ein Kreuz anzunehmen, doch von anderer Art.

Das Kreuz in Hierusalem wird auch die Anregung gegeben haben, in der Apsis von S. Giovanni in Laterano auf den Paradiesberg an die Stelle des Herrn das ihn vertretende Kreuz zu setzen; allerdings ist davon höchstens der Fuß des Stammes zu sehen, das Übrige verschwand unter dem ihm sozusagen übergezogenen barocken Prunkkreuz aus Goldblech. Dieses „Kreuz der Erklärer“, das barock Gezackte², erklärt sich als Verbildung eines jener dreifachen Lichtkreuze. Das hat ein mittelalterlicher Mosaizist auf dem Gewissen, vielleicht Torriti; derselbe nahm dann noch die Lichterscheinung aus dem Himmel, verwandelte sie in das Prunkkreuz und pflanzte es in den Boden,

1) Die Deutung der Rosen auf das Martyrium ist sekundär.

2) Die ebenfalls sonderbaren Kreuze auf den Monzeseer Ampullen Garrucci, Storia VI 434, 2. 6 (Heisenberg, Grabeskirche Taf. 8, 1. 4 nach Photographie) sind anders.

wenn auch des Paradieses, wobei noch die gleicharmige Form in die ungleicharmige umgebrochen wurde. Wo aber befand sich das Vorbild, das den Meister verführte? Weder in Neapel noch fern an der Riviera zu Albenga, sondern in Rom selbst, vermutlich in nächster Nähe, im *baptisterium antiquum*. Da mochte es an der Decke über dem Taufbecken gestanden haben, oder vielleicht in der Westkonche der Vorhalle; an letzterer Stelle würde das Zeichen, wie es Konstantin dem Eusebius beschrieb, nämlich als über der untergehenden Sonne erschienen, besonders treffend wiedergegeben sein ¹.

Endlich wollten wir noch auf S. Maria maggiore zurückkommen. Es ist nicht ohne weiteres verständlich, wie Torriti auf die Idee verfallen konnte, die Krönung Mariens in einen von Ranken umgebenen kreisrunden Himmelsausschnitt zu setzen. Der bevorzugte Goldgrund wird ihn vor die Frage gestellt haben, wie sich damit der im blauen Himmel thronende Herr vereinigen lasse. Zur Lösung konnte ihm ein Schema verhelfen, wie wir es eben in der Westkonche der Baptisteriumsvorhalle für möglich hielten, im Kreisnimbus das den Herrn vertretende Lichtkreuz umgeben von Ranken.

Vorstehende Untersuchungen dürften klargestellt haben, daß die Kompositionen des Mittelalters nicht der christlichen Antike schuld gegeben werden dürfen, sondern daß sie als Schöpfungen der Nachantike anerkannt sein wollen, solche aber wie die Apsiden von S. Clemente, S. Giovanni in Laterano, S. Maria maggiore als eigenste Hervorbringungen des 12. und 13. Jahrhunderts, so sehr sie auch geschichtlich bedingt waren. Was das 3. Jahrhundert grundlegend schuf, das wirkte fort, an diesem Faden spannen die Spätantike und das Mittelalter weiter; die Entwicklung der Kultusreligion lieferte immer neuen Einschluß in das Gewebe. Damit die Malerei aber von dem in seinem Pathos doch so schlichten „aufrufenden Herrn“ der ersten römischen Bischofs-

1) Das barocke Kreuz der Lateransbasilika erkläre ich Or. chr. 1917 I.

kirche bis zu Torritis überernährten Kompositionen gelangen konnte, hat sie eine tausendjährige wechselvolle Geschichte durchleben müssen. Wie sie im einzelnen verlaufen sein möge, das haben wir von Fall zu Fall gefragt. Diese Fragen erheischen Antwort.
