

Die Symbolik der frühbyzantinischen Fußbodenmosaiken Griechenlands.

Von Joachim-Stylios Pelekanidis, Berlin,
Bayrische Str. 6.

Symbolismus und Allegorie sind das Wesen der christlichen Kunst seit der ersten christlichen Zeit bis zu den athonischen heiligen Ikonen und deren Nachfolger bis zur Neuzeit. Symbolismus in der christlichen Kunst ist nichts anderes als Darstellungen der Mysterien, ja, sie sind selbst Mysterien, Vergegenwärtigungen des Heiligen, Göttlichen¹⁾. Diese Auffassung des Symbolismus bildet keinen Gegensatz zur Allegorie, sondern letztere ist eine Ergänzung zum Wesen des Symbolismus. Symbolismus ist Mysterium. Allegorie ist Gleichnis. Das erstere betrifft das Wesen des Dargestellten und letzteres die äußere Elementarfigur desselben. Beide findet man an den frühchristlichen Fußbodenmosaiken Griechenlands. Das Mysterium der Schöpfung und des Regierens der Welt, ja, die ganze Welt als Schöpfung Gottes ist auf den Fußböden der Pastophorien der Dumetios-Basilika dargestellt. Inschriftlich ist es gesichert: Ὁκεανόν περίφαντον ἀπίριτον ἐνθάδε δέδορκας γαίαν μέσσ(!)ον ἔχοντα σοφοῖς ἰνδάλαμασι τέχνης πάντα περιφορέουσιν ὅσα πνι(!)εῖ τε καὶ ἔρπει Δουμητίου κτέανον μεγάλου ἀρχιερέως.

Der Erbauer der Basilika, Bischof Dumetios, hatte den Mosaikisten den Auftrag gegeben, auf dem Fußboden der Basilika den Ozean, die von ihm umgebene Erde und alles, was auf ihr lebt und kriecht, darzustellen (Abb. 1). Im ganzen Schmuck des Fußbodens zeigt sich der Versuch, die Schöpfung als die erste Tat Gottes, als das erste Mysterium darzustellen, von welchem „τό γε ὄλοσχερῶς ὑποπίπτον ἡμῶν τῇ αἰσθήσει τοσοῦτον ἔχει τό θαῦμα, ὥστε καὶ τόν ἐντρεχέστατον νοῦν ἐλάττονα ἀναφανῆναι τοῦ ἐλαχίστου τῶν ἐν τῷ κόσμῳ“²⁾ zeigen.

Der Raum der Dumetios-Basilika stellt im ganzen genommen durch die Schöpfungsdarstellung nichts anderes dar als die Erdkugel mit ihren Meeren und Meerwesen, mit ihren Pflanzen, ihren unzähligen Tieren und allem, was auf ihr atmet und kriecht.

1) Ildefons Herwegen, *Christliche Kunst und Mysterium*, Münster 1929, S. 20.

2) Basilius Mgn. *Homelia I in Hexaemeron* Migne P. G. 29, 28 A.

Es ist dies eine wundervoll durchdachte, historisch-symbolische Komposition, welche beabsichtigt, den Menschen die Güte Gottes vor Augen zu halten, und welche die ewige Liebe Gottes zu seinen Schöpfungen zeigen will.

Weiterhin sind in Nikopolis zwei grundlegende Lehren des Christentums miteinander verbunden: die *creatio mundi*, die sich der Mosaizist als ein großes Landgut gedacht hat mit fruchtbarem Boden und einem reichen Viehbestande, und das neue Leben in Christo.

Aus dem Chaos ist also die begrenzte Welt emporgetaucht mit ihrer räumlichen Einteilung. Den Abschluß der geschaffenen Welt bildet die Schöpfung des Menschen, der aus der Erde geschaffen wird, dem aber Gott den Lebensodem einbläst, durch den er zur lebendigen Seele wird. Der Mensch ist also Ende und Ziel der Schöpfung, die Erde ist sein Besitz, und er ist ihr Herr. Sie ist sein Aufenthaltsort und sein Betätigungsfeld. Von diesem Gedanken aus hat Bischof Dumetios in seinem Plan den Menschen, bzw. den Patron der Kirche^{2a)} in die Mitte als „Emblema“ der Diakonikonkomposition gesetzt, als *corona creationis mundi*. Die Gedanken aber der historisch-symbolischen Darstellung gehen noch weiter. Die dargestellten Menschen sind weder die ersten Menschen, die noch keine Sünde kennen, noch sind sie die sündigen Menschen, die Gott verlassen haben und deswegen auch von Gott verlassen worden sind. Sie sind Menschen, die durch die *unio mystica* mit Gott Heilige geworden sind, Bürger einer anderen Welt, die durch ihre Taten und Kämpfe den Sieg über das Böse errungen haben.

Mit nicht minderer Deutlichkeit ist in Form einer Jagdszene dieser ewige, gewaltige Kampf zwischen dem Guten und dem Bösen veranschaulicht (Abb. 3—4).

Wilde Tiere greifen die Jäger an, aber durch deren Geschicklichkeit und Überlegenheit sind in diesem übermenschlichen Kampf mehrere Tiere bereits verwundet, und die Gefahr ist beseitigt. Der Kampf wird aber noch weitergeführt, bis der endgültige Sieg erreicht ist, der Sieg des Guten über das Böse.

Die Idee der symbolischen Jagd- bzw. Kampfszene ist nicht neu. In der altchristlichen Literatur kommt sie öfters zum Vorschein, und zwar werden die Dämonen mit den Namen verschiedener wilder Tiere bezeichnet³⁾. Es ist die Pflicht des Chri-

2 a) Darüber vgl. J. Pelekanidis, Die frühchristlichen Fußbodenmosaiken Griechenlands, Kap. V, c, im Druck.

3) Athanasius M. Vita Antonii. Οἱ δαίμονες μετεσχηματίσθησαν εἰς θηρίων καὶ ἑρπετῶν φαντασίαν· καὶ ἦν ὁ τόπος εὐθύς πεπληρωμένος φαντασίας λεόντων, ἄρκτων, λεπάρδων, ταύρων καὶ ὄφρων, ἀσπίδων καὶ σκορπίων καὶ λύκων. Καὶ ἕκαστον μὲν τούτων ἐκίνει κατὰ τὸ ἴδιον σχῆμα. Migne.

sten, den Kampf und das Ringen gegen das Böse, den Satan, aufzunehmen und durchzuführen, denn man kann nur so beweisen, daß man ein rechter Athlet Christi ist und deswegen den Siegeskranz verdient.

Diese christlichen Erlösungsgedanken haben schon ihren Vorboten in dem Meleagermythos und dessen Darstellungen auf den Sarkophagen. Hier aber liegt das Schwergewicht nicht mehr in der Darstellung des Mythos, sondern in dem Kampf zwischen Mensch und Tier als dem Guten und dem Bösen im Menschen⁴⁾, genau wie es in der konstantinischen Zeit auf christlichen Sarkophagen vorkommt⁵⁾. Dieser mystisch-allegorische Charakter der christlichen Jagddarstellung kommt in der Jagdkomposition auf der Schmalseite eines Toulouser Sarkophages zum Ausdruck⁶⁾. Auf der Vorderseite steht in der Mitte des symmetrisch angeordneten Apostelkollegiums segnend der bärtige Christus. Auf der linken Schmalseite ist ein gestaffeltes Hirtenidyll dargestellt, während die rechte Seite einen Jäger zeigt, welcher versucht, seinen Speer in das halboffene Maul eines Löwen zu stoßen. In der oberen Ecke schwebt dem Jäger eine mit einem Bogen bewaffnete Gestalt entgegen, die versucht, ihm Hilfe zu bringen in seinem Kampf gegen das wilde Tier. Durch die Beifügung dieser kleinen Gestalt, die zweifellos eine Personifikation sein muß, bekommt die sonst gewöhnliche Jagddarstellung einen symbolischen Charakter.

In der konstantinisch-theodosianischen Zeit sind solche Beigestalten als Personifikationen nicht selten. Es genügt, nur an die Beigestalten Ἰσχυός-Ἀλαζωνία des Kampfes zwischen David und Goliath zu denken, die nicht nur auf Sarkophagen, sondern auch in der Kleinkunst und auf Miniaturen der byzantinischen Zeit⁷⁾ vorkommen. Daß auf den nikopolitanischen Jagddarstellungen keine Personifikation vorhanden ist, bedeutet, daß man

P. G. Bd. XXVI, 857 A, 877 A; Eusebius, Kirchengeschichte, Kleine Ausgabe 4. E. Schwarz, V, 1, 1 ff., wo der Dämon als σκολιός ὄφις, θήρ ἄγριος θήρ bezeichnet wird.

4) Snijder, Mnemosyne 55, 1927, 401 ff.; H. v. Schönebeck, Die christliche Sarkophagplastik unter Konstantin in R.M. 51, 1936, S. 261 f.

5) Luigi Serra, L'arte nelle Marche, 1929, 8, Fig. 10; H. v. Schönebeck, a. O. S. 252 Anm. 2 S. 261.

6) Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule, 1886, S. 125 Nr. 155 Taf. 59, 5.

7) F. Gerke, Das Verhältnis von Malerei und Plastik in der theodosianisch-honorianischen Zeit in Rivista di archeol. crist., 1935, H. 3—4 S. 128; J. Wilpert, Sarcophagi cristiani antichi, Bd. II Taf. 194, 1, 2; Le Blant, a. O. S. 35; A. Goldschmidt, Die Kirchentür des Heiligen Ambrosius in Mailand, Straßburg 1902, Taf. V, 2; J. Pelekanidis, Τό πρωτοχριστιανικόν Βαπτιστήριον τῆς Δούρας-Εὐρωπῆ καὶ αἱ τοιχογραφίαι αὐτοῦ. Jerusalem 1936 S. 32 f. (Sonderdruck von Nea Sion).

in dieser späteren Zeit keine Andeutung brauchte, um den symbolischen Charakter der Jagd zwischen Menschen und wilden Tieren zu verstehen, besonders wenn sie in einem heiligen Raum in Beziehung zu anderen einwandfrei symbolischen Darstellungen gebracht war. Die scharfe Stellungnahme mancher Kirchenväter gegen diese Darstellungen als für einen Kirchenraum unpassende⁸⁾ bezieht sich mehr auf die Wandkompositionen, die durch ihre ausgesprochenen Genremotive und ihre Unabhängigkeit von einem religiösen oder moralischen Ideensystem einen radikal profanen Charakter zeigen.

Der mystische Charakter der Jagddarstellung spielte von alters her in der höfischen Kunst eine nicht unbedeutende Rolle⁹⁾. Von Alexander dem Großen bis zur byzantinischen und sassanidischen Zeit gehört das Motiv der Löwen- oder Wildtierjagd zu der Symbolik des Kaisertums und symbolisiert die Macht und die Herrschaft. Diese höfische Symbolik kann für die christliche Symbolik der Jagd nicht ohne Bedeutung sein. Die Stellung der kirchlichen Kunst zur höfischen, nach dem Edikt von 313, ist bekannt. Die gemeinsamen Motive sind Zeugen dafür. Warum sollten nicht auch in diesem Fall die christlichen Künstler die Jagdsymbolik des Hofes in die Kirchenkunst übertragen? Die Kirchenväter haben oft in ihren Schriften Vergleiche gezogen; sie bezeichnen, wie wir gesehen haben, das Böse ausdrücklich als ein wildes Tier, als ein Ungeheuer, mit dem der Mensch in ewigem Kampf liegt. Folglich hatten die christlichen Künstler die Idee dieses Ringens schon von den Kirchenvätern übernommen und brauchten nur ein künstlerisches Motiv, und als solches haben sie das vorhandene Motiv der symbolischen Hofjagd in seiner

8) Migne, P.G. 79, 557 A. Νείλος Ὀλυμπιόδωρῳ ἐπάρχῳ. Γράφεις μοι, ὡς ἄρα πρεπωδέστερον εἶη μέλλοντί σοι κατασκευάζειν σηκόν μέγιστον πρὸς τιμὴν τῶν ἀγίων μαρτύρων, καὶ αὐτῶν διὰ μαρτυρικῶν ἄθλων καὶ πόνων καὶ ἰδρώτων μαρτυρηθέντος Χριστοῦ, εἰκόνας τε ἀναθῆναι ἐν τῷ ἱερατείῳ καὶ θήρας ζῶων παντοίας τοὺς τοίχους πληῖσαι τοὺς τε ἐκ δέξιων, τοὺς τε ἐξ εὐωνύμων, ὥστε βάπτεσθαι κατὰ μὲν τὴν χέρσον ἐκτεινόμενα τινα καὶ λαγρούς καὶ δορκάδας καὶ τὰ ἔξης φεύγοντα ζῶα τοὺς δὲ θηρᾶσαι σπεύδοντας σὺν τοῖς κυνίδιοις ἐκθύμως διώκοντας . . . Ἐγὼ δὲ πρὸς τὰ γραφέντα γέξαιμι ὅτι περ νηπιῶδες ἂν εἶη καὶ βρεφοπρεπές τὸ τοῖς προλεχθεῖσι περιπλανῆσαι τὸν ὀφθαλμὸν τῶν πιστῶν. Vgl. S. Asterii amaseni Homilia I. De Divite et Lazaro. Migne P. G. 4^o, 167 A.

9) G. Rodenwaldt, Zur Kunstgeschichte der Jahre 220 bis 270 in JdI. 51, 1936, S. 87 ff. Auf verschiedenen römischen Sarkophagen befindet sich neben dem Jagdherrn fast immer die Virtus, die in den christlichen Darstellungen durch die Personifikation der ΙΣΧΥΣ bzw. durch einen Engel ersetzt wird. A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin. Paris 1936, S. 57 f. K. Erdmann, Die sassanidischen Jagdschalen im Jahrb. d. Pr. Kunstsammlungen LVII, 1936, S. 193 ff.

einfachen oder komplizierten Form verwendet. Sie gaben der neuen christlichen Idee das alte Kleid.

Zu dem symbolisch-mystischen Charakter des Jagdfrieses von Nikopolis und zu denselben Schlußfolgerungen kommen wir auch, selbst wenn wir einen ganz anderen Weg als bisher beschreiten.

Betrachten wir einmal das Diakonikonmosaik ganz für sich, unabhängig von den anderen. Es ist ein Quadrat, welches drei Kompositionen umschließt: 1. die Meeres- und Fischfangszene, 2. die besprochene Jagddarstellung und 3. das Emblema mit den beiden Heiligen (Abb. 2). Trotzdem diese drei Teile des Diakonikonmosaiks äußerlich unabhängig voneinander scheinen, haben sie doch eine innere, eine mystische Beziehung zueinander, ja, sie sind sogar unlöslich miteinander verbunden.

Es ist kein gewagter Symbolismus, wenn man bei den drei Kompositionen an die drei Stadien des In-Christo-Lebens denkt, nämlich an die Berufung (κλήσις), an die Rechtfertigung (δικαίωσις) und die Vollendung (τελείωσις) und endlich an die *unio mystica*. Über die beiden letzten Stadien des Christen war schon weiter oben die Rede bei den Jagd- und Emblema-Darstellungen. Es bleibt nur der Symbolismus der Berufung, welcher den Menschen in eine neue geistige Existenz versetzt oder ihn neuerstehen läßt. Diese Berufung der Menschen hat Jesus Christus abermals mit dem Fischfang verglichen, als er nach dem wunderbaren Fischzug am See Genesareth zu Petrus sagte: „Fürchte dich nicht, von nun an wirst du Menschen fangen“¹⁰⁾, oder als er seine ersten Jünger mit den Worten rief: „Folget mir nach, ich will euch zu Menschenfischern machen“¹¹⁾, oder als er über das Jüngste Gericht sprach¹²⁾.

Von diesem Symbolismus des Fisches, welcher von Christus ausgesprochen und von seinen Jüngern der Kirche übermittelt worden ist, hat man das letztere Symbol mit Vorliebe bei der Taufe beibehalten. Die Volks- und patristische Literatur¹³⁾, auch die Kunst¹⁴⁾ hat seit ihrem Bestehen verständlicherweise die Taufe mit dem Fischfang verglichen und symbolisiert und das

10) Lukas 5, 10. 11) Markus 1, 16; Matth. 4, 19. 12) Matth. 15, 47 ff.

13) F. J. Dölger, *IXΘΥC* Bd. I, Rom 1910, S. 3 ff. Dort findet man die gesamte vorhandene und wichtige Literatur.

14) Die altchristliche Kunst hat öfters die Darstellung des Fischfanges als Symbol der Berufung oder der Taufe benutzt. Schon in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts sind die Wände der Katakomben mit der Fischfang-Taufe-Darstellung verziert. Vgl. J. Wilpert, *Die Maleereien der Katakomben Roms, Freiburg 1903*, S. 265 Taf. 7, 1; 27, 2. 3. Die Sarkophag-Kunst hat auch von demselben Symbol der Taufe Gebrauch gemacht. Sarkophag Lateran Nr. 119; O. Wulff, *Die altchristliche und byzantinische Kunst*, Bd. I S. 104 Taf. V, 2.

Taufbecken, nachdem das Taufen im fließenden Wasser aufgehört hatte, κολυμβήθρα, βαπτιστήριον, piscina genannt, Wörter, mit denen man das Badebassin und den Fischteich bezeichnete¹⁵⁾. Es kann also der äußerste Fries des Diakonikons der Dumetios-Basilika die piscina Christi und den mystischen Fischfang darstellen, wie es in Aquileja der Fall ist¹⁶⁾, als Symbol der Berufung, deren äußeres Merkmal die Taufe ist, durch welche der Christ Christus angezogen hat¹⁷⁾ und eine καινή κτίσις geworden ist¹⁸⁾.

So haben wir die drei Stadien des christlichen Lebens:
 Fischteich-Fischfang-Fries = Berufung — Taufe
 Jagdfries = der Kampf des Christen gegen das Böse
 Heiligen-Emblema = die Erfüllung der Berufung als die Vollendung der Heiligung und der Erleuchtung und als seliges Leben die Vollendung der unio mystica.

Während der Symbolismus der Dumetios-Basilika versucht, die kosmologische und eschatologische Lehre des Christentums zum Ausdruck zu bringen, beziehen sich die Mosaiken des Altarraums der Ipsilometopon-Basilika auf Lesbos auf das Abendmahl (Abb. 5). Die Eucharistie ist hier als φάρμακον ἀθανασίας, als Arznei für die Unsterblichkeit, oder als praesentia vivi Christi gedacht, immer in bezug auf die Christen. In dem Kultsaal zu Aquileja ist unmittelbar zu dem allegorischen Jonas-Zyklus, welcher den ganzen rückwärtigen Teil des Saales einnimmt, „der Triumph der Eucharistie“ in archaisierender Form dargestellt. In der Mitte des Feldes ist ein Viereck mit einer geflügelten Viktoria verziert. Sie hält in der Rechten den Siegeskranz über einem mit Broten gefüllten Korb und in der Linken einen Palmenzweig, während links von ihr ein mit einer breiten Fußplatte versehenes Gefäß steht. Dieses allegorische Bild wird von zehn in Achteckflächen verteilten Einzelfiguren umgeben, Männern und Frauen, welche in Körben oder in der Hand ihre Gabe für die Eucharistiefeier bringen.

Im Gegensatz zu der realistisch-symbolischen Eucharistie-Darstellung in Aquileja hat die Altarkomposition in Ipsilometopon einen ausgesprochen mystisch-pneumatischen Charakter. Das ganze Feld ist nur mit symbolischen und allegorischen Bildern verziert. Nirgends findet man einen Hinweis, der sich einwand-

15) F. J. Dölger, a. O. S. 5 f., 84 ff.

16) A. Gnirs, Die christliche Kultanlage aus konstantinischer Zeit am Platze des Domes von Aquileja, im Jahrb. der K.K.Z. Kommission, IX, 1915, S. 146 Taf. XVIII, XIX, XX; F. Gerke, Der Altar im altchristlichen Kirchenraum in Kunst und Kirche 15, 1938, 2. Heft, S. 20.

17) A. Gnirs, a. O. S. 147 Taf. XXI, XXII; vgl. dazu Taf. XVII, 1 rechts.

18) F. Gerke, a. O.

frei auf die Eucharistie bezieht. Die Mystik des Opfergedankens, wie sie im Christentum von Anfang an vorhanden war, wird hier in der Komposition zum Ausdruck gebracht. Im Kultsaal von Aquileja brachten die Christen ihre Gabe für die sonntägliche Eucharistiefeyer, und Nike hat den Triumph dieser Feier versinnbildlicht. In Ipsilometopon dagegen sind nur einige Symbole und Allegorien angebracht, das Hauptbild der Eucharistie selbst fehlt. Statt dessen aber steht in der Mitte der mystisch-allegorisch-symbolischen Komposition der Altar selbst, auf dem sich das geistige Opfer vollzieht. In Ipsilometopon war also alles, was wir hier in Aquileja gesehen haben, nicht nötig. Das dortige Sinnbild der zwischen einem Weinkelch und einem Brotkorb stehenden Viktoria wird in Ipsilometopon durch das wahre, reine und geistige Opfer der Christen ersetzt, welches sich in der Eucharistie des Leibes und Blutes Christi vollzieht, die durch die Epiklese über Brot und Wein vom Priester bereitet wird. In diesem Fall braucht man kein Symbol mehr, denn Christus selbst kommt von seinem himmlischen Thron herab und lebt in seiner Gemeinde. Das Symbol ist nicht nötig, wo die Idee durch die wahre Tatsache ersetzt werden kann.

Es bleibt jetzt nur zu untersuchen, in welcher Beziehung die den Altar umgebenden Symbole und Allegorien zu diesem selbst stehen. Die Komposition muß aber, trotzdem sie ihre Einheit durch die verschiedenartigen Bestandteile verliert, in einem inneren Zusammenhang stehen und als Zentralkomposition betrachtet werden. Die Zentralisierung der Komposition geschieht nicht nur theoretisch durch die Richtungen, die die einzelnen Darstellungen haben, sondern auch durch eine ausgezeichnete und fein durchdachte mystische Verwandtschaft der Dinge.

Lämmer — ob eins davon eine Antilope oder ein Hirsch ist, kann man nicht erkennen¹⁹⁾ —, Fische, symmetrisch um eine Vase angebrachte Pfauen, ein Teich mit schwimmenden Gänsen und verschiedenartigen Fischen, all dies ist in symmetrischer Einteilung auf der Fläche des Fußbodens dargestellt und bildet ein symbolisch-allegorisches Ganzes um den Altar herum. Der diagonalen Stellung der Lämmer links und rechts vom Altar entspricht die allegorische Lämmerdarstellung der ravennatischen Sarkophage. F. Gerke²⁰⁾ hat schon nachgewiesen, daß die Dreiergruppe

19) Vgl. Der Sarkophag von Valence zeigt unter dem Kreuze l. einen Hirsch und r. ein Lamm, welche zum Kreuz emporschauen, auf dessen Gemmen zwei Tauben sitzen und an dem Kranze picken. F. Sühling, Die Taube als religiöses Symbol im christlichen Altertum, Freiburg i. B. 1950, S. 201, Taf. 32, 2.

20) F. Gerke, Der Ursprung der Lämmerallegorien in der altchristlichen Plastik, in Z.N.W. 1954, S. 170 ff., Anm. 31.

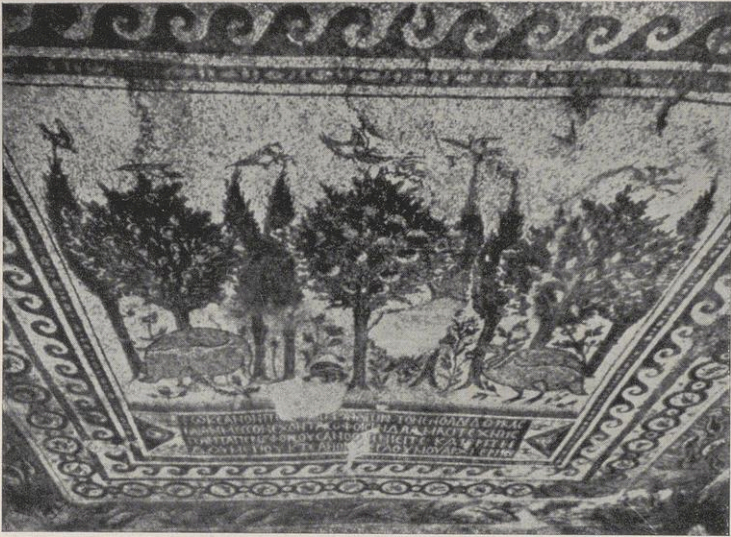


Abb. 1. Ausschnitt aus dem Fußbodenmosaik in der Prothesis der Dumetios-Basilika, Nikopolis.



Abb. 2. Emblema mit den beiden Heiligen im Diakonikon der Dumetios-Basilika.



Abb. 3. Jagdszene in dem Diakonikon der Dumetios-Basilika.

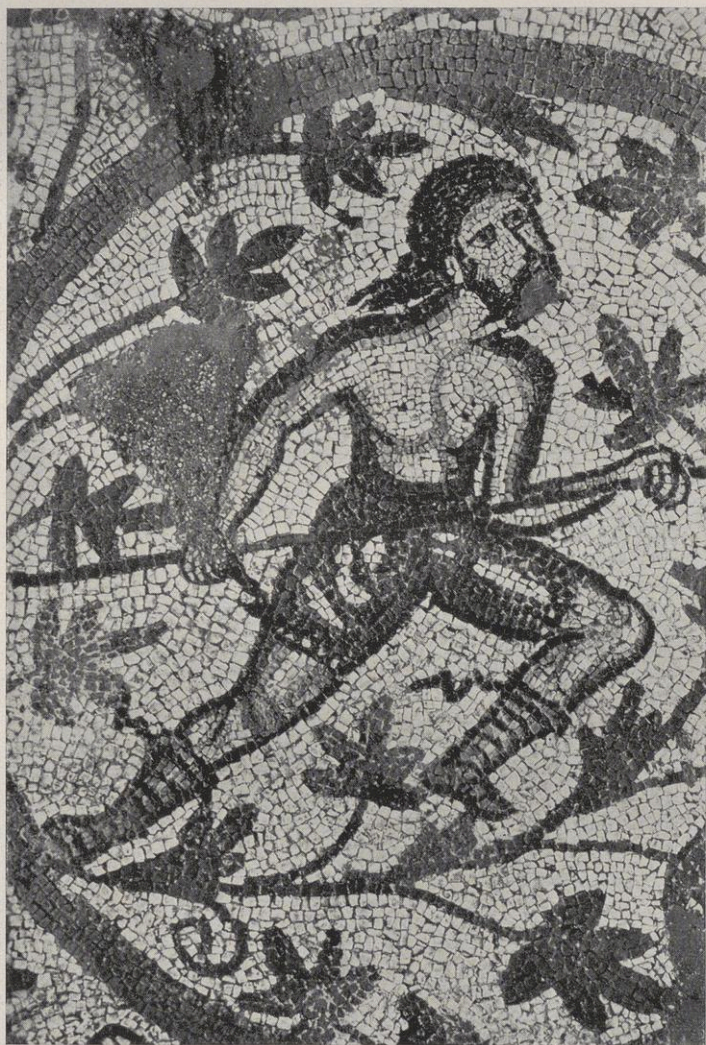


Abb. 4. Ausschnitt aus einer Jagdszene im Diakonikon
der Dumetios-Basilika.



Abb. 5. Altarmosaik der Ispilometopon-Basilika, Lesbos.

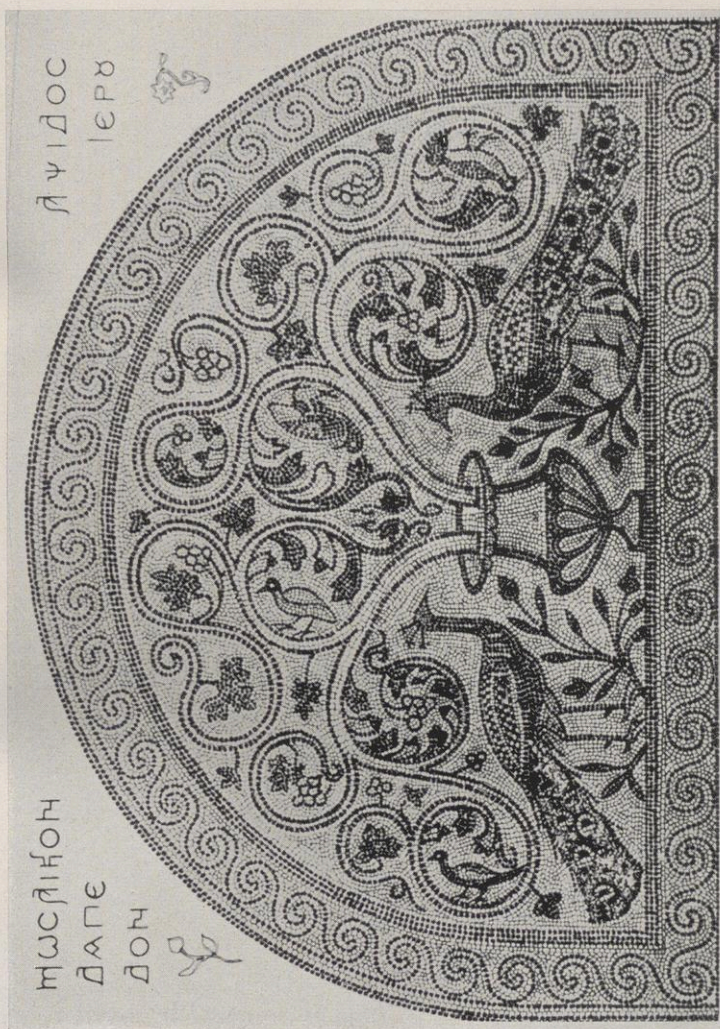


Abb. 6. Apsismosaik in der Eressos-Basilika, Lesbos.

und der Paradiesberg das Charakteristikum der ravennatischen Lämmersarkophage sind. Christus steht als Lamm mit oder ohne Monogrammnimbus oder mit Kreuz auf dem Paradiesberg oder statt seiner nur ein Kreuz, oder die Mitte wird durch einen Monogrammkranz oder eine Palme gebildet, die links und rechts symmetrisch zwei Lämmer umstehen, die den Paradiesvierstromberg anblicken. Elemente von der Komposition der ravennatischen Sarkophage findet man, wie gesagt, auf dem Altarfußboden der Ipsilometopon-Basilika. Statt des ravennatischen Paradiesberges ist hier der Altartisch. Die ganze Komposition hat sich aufgelöst, ohne jedoch ihre Bestandteile zu verlieren. Sie ist sogar sofort erkennbar, wenn man den Altarraum betritt und den Fußboden betrachtet. Man denkt unwillkürlich an die Paradiesbergdarstellung, auch wenn nicht alle Elemente der Hauptdarstellung vorkommen: der Berg, die vier Ströme, die Lämmer oder die Pfauengruppe, die man auf den ravennatischen Sarkophagen trifft.

Die Übertragung der Komposition auf das Fußbodenmosaik hat den Künstler veranlaßt, statt der vier Ströme eine verwandte symbolische Darstellung zu bringen, nämlich den Teich mit den schwimmenden Fischen und Gänsen.

Wir haben bereits weiter oben die symbolische Deutung des Teiches bzw. des Meeres genügend erklärt. In unserer Altarkomposition hat diese primitive Teichdarstellung dieselbe Deutung wie die Paradiesvierströme²¹⁾: das quellende lebendige Taufwasser, durch welches nur die Christen — durch zwei Tiere, Antilope oder Hirsch, allegorisiert — sich dem heiligen Altar nähern können. Also eine zusammengefaßte Darstellung zweier miteinander verbundener Hauptsakramente: Taufe und Eucharistie. Der allegorisch-symbolische Gedanke der Eucharistie wird deutlicher durch die Darstellung der antithetischen Pfauen um eine Vase, die sich vor der Mensa befindet. Die zwei im Profil gegebenen Pfauen mit herabhängendem Schweif stehen rechts und links von einer Amphora, aus welcher sich zwei dünne, kleine Äste mit rundförmigen Früchten erheben.

Die bisherige Untersuchung über die paarweise um Vasen stehenden Pfauen hat uns kein richtiges und befriedigendes Ergebnis geschenkt. Man spricht über den Symbolismus des Pfauens und beschränkt sich darauf, nur zu sagen, daß das Christentum eine eigene symbolische Verwendung für den Pfau geschaffen hat²²⁾. Man nimmt ihn als klassisches Symbol des Paradiesgartens,

21) Vgl. die Sarkophage in Marseille, deren vier Ströme als „vitae fontes aquarum“ charakterisiert sind. — J. Wilpert, Sarkophage, Bd. I, Taf. 8, 3; 16, 3; 12, 2. — F. Gerke, a. O. S. 186.

22) H. Lothar, a. O. — Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de Réalisme und Symbolismus in der althristl. Kunst, 1931, S. 38 f.

der Auferstehung, des Frühlings²³⁾, ohne jedoch eine Erklärung für den Symbolismus des Pfauenpaares zu geben, wenn es sich im Altarraum befindet, welcher ausschließlich als Ort für das Sakrament der Eucharistie dient, so daß keine der obigen symbolischen Deutungen möglich sein kann²⁴⁾ (Abb. 6).

Um eine richtige Deutung für dieses Sinnbild geben zu können, muß man erstens den Zweck des Raumes vor Augen haben und die Kompositionen, die diesen Raum verzieren, berücksichtigen, und zum andern die parallele Komposition zu unserer Pfauendarstellung heranziehen und deren Deutungen untersuchen. Die antithetischen Gruppen, die so oft das Charakteristikum der monumentalen Kunst und der Kleinkunst besonders im 5. Jahrhundert sind, verdanken ihre verschiedenen symbolischen Deutungen nur dem Ort, an dem sie sich befanden, und seiner Umgebung²⁵⁾. Darum glauben wir annehmen zu dürfen, daß sich das um eine Vase angebrachte Pfauenpaar im Altarraum von Ipsilometopon nur auf eine eucharistische Deutung bezieht, die aber in Verbindung mit der Seele des verstorbenen Presbyters Pappikios stehen soll, wie eine zwischen dem Altartisch und der Pfauendarstellung angebrachte Inschrift bekundet.

Ignatius Theophoros bezeichnet die Eucharistie als Arznei der Unsterblichkeit²⁶⁾, auch der Verfasser der Thomas-Akten nennt sie „das Brot des Lebens“, „ὄν οἱ ἐσθίοντες ἀφθαρτοὶ διαμείψωσιν, ἄρτος ὁ κορεννὺς ψυχάς.“ Die Annahme der Eucharistie als Mittel der Unsterblichkeit²⁷⁾ und als Unterpfand der leiblichen Auferstehung und des ewigen Lebens einerseits und die Auffassung, daß nicht nur die auf Erden weilenden Christen die

23) H. Lothar, a. O. — Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, Bd. XIII, 1, Sp. 1076 f., Sp. 1080, Sp. 1084 ff.

24) Die neuen Ausgrabungen haben eine große Zahl Fußbodenmosaiken ans Licht gebracht, welche dieselben bzw. ähnliche Kompositionen zeigen. Vgl. die palästinensischen Mosaiken in Q.D.A.P. V, 1936, S. 29; R.B. 1898, S. 425; 48, 1954, S. 398 f.; 1917, S. 569 ff.; N.S. 1904/05 usw.

25) In den Katakomben (J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms, Taf. 30/31; 31, 2; 12, 4; R.Q. S. 2, 1888, S. 89; J. Wilpert, a. O. S. 565, Nr. 15 Taf. 91, 1; S. 563 Nr. 9 Taf. 109; Rivista di arch. crist. I, 1924, S. 108 ff. Fig. 59, 60), auf Sarkophagen (Dütschke, Abb. 30 b; Abb. 4 b; Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule, 1886 Nr. 28 Taf. 6, 2; Nr. 102 Taf. 24, 5), auf den Grabstelen (Kaufmann, Handbuch der altchristlichen Archäol., 1913, S. 283, Abb. 107; W. E. Crum, Coptic Monuments [Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire] Nr. 86, 76; G. Botti, Steli crist. di epoca biz. esistenti nel museo di Alessandria [Egitto] in Bessarione, VII, 1900, S. 431 Abb. 5, S. 433 Abb. 7; Monuments Piot, XIII, S. 215 Abb. 12) konnte die antithetische Gruppe der Pfauen nichts anderes bedeuten als das Paradies und die Auferstehung.

26) Ignatius von Antiochien, ad Ephes. 20, 2, Ausg. Funk.

27) Acta Thomae 153, Ausgabe Bonnet.

„Lebendigen“ im geistigen Sinne sind, sondern auch die Verstorbenen andererseits, gaben dem Christen im Genusse der Eucharistie die Garantie der seligen Unsterblichkeit²⁸⁾.

Diese Gedanken glauben wir der Pfauendarstellung im Altarraum der Ipsilometopon-Basilika entnehmen zu können. Die parallelen Szenen mit Tauben überzeugen uns, daß die an Früchten naschenden oder aus Gefäßen trinkenden Vögel, die sich im Altar- oder im Kirchenraum befinden, durchaus mit der Idee der Eucharistie verbunden sind. Die eucharistischen Sinnbilder sind gleichzeitig als dekorative Bilder in den Basiliken Griechenlands des öfteren verwendet, und im besonderen in der Dumetios-Basilika in Nikopolis, in demselben Altarraum, in Ipsilometopon und der Basilika D in Nea Anchialos, wo statt der Pfauen das Sossos-Taubenmotiv verwendet ist.

In Griechenland ist das Tiermotiv mit großer Vorliebe verwendet worden, so daß man in mehreren Fällen kaum einen symbolischen Charakter darin sehen darf. Unendliche Flächen sind mit Tiergestalten belegt, Tiere, welche manchmal gar nicht mit dem Christentum und seiner früheren Symbolik in Verbindung gebracht werden können. Hunde und Schweine, Gänse und Sumpfvögel und allerlei Tiere, die man unüberlegt der Fauna entnommen hat, bilden den Flächendekor der frühbyzantinischen Kirche Griechenlands.

Die römischen Fußbodenmosaiken der Frühkaiserzeit kennen die Tiermotivik, wie sie sich in der späteren Zeit entwickelt hat, fast gar nicht, und man hat sie nur spärlich als Emblemata verwendet. Im Gegenteil von dieser Mißachtung der Tiere sind im Orient von alters her immer wieder Tiere als heilige Gegenstände und wertvolle Symbole betrachtet worden. Die Zoolatrie in Syrien hat bis zum Ende des Heidentums und darüber hinaus eine sehr wichtige Rolle gespielt, so daß die Götter häufig auf Tieren dargestellt wurden²⁹⁾. Lucian erzählt, daß manche Tempel von einem Park umgeben waren, in dem eine Anzahl wilder Tiere frei umherliefen³⁰⁾, eine Reminiszenz an die Zeit, in der sie als göttliche Wesen angebetet wurden. Die Vermutung, daß in diesem religiösen Gebrauch der Ursprung der Tierdarstellung auf Fußböden anzusehen ist, scheint kaum unberechtigt zu sein, denn, wie bekannt, haben die Tiere als Verzierung der Fußbodenfläche

28) F. Dölger IXΘΥC Bd. II S. 569. Vgl. dazu die der Idee verwandten Inschriften. — P. Batiffol, *Anciennes littératures chrétiennes. La littérature grecque.*, Paris 1897, S. 115 f. C I G. VI S. 594 Nr. 9595 a.

29) F. Cumont, *Die orientalischen Religionen im römischen Heidentum.* Leipzig 1914, S. 135 ff.

30) Lucian, *De dea Syria*, c. 41. Vgl. die Inschrift von Narnaka mit der Bemerkung von Clermont-Ganneau, in *Etudes d'arch. orient.* II, 163.

vom 3. Jahrhundert an ihren Weg von Syrien nach Rom genommen, und in den späteren Jahrhunderten haben sie namentlich im Ostmittelmeergebiet Verbreitung gefunden. Die Tatsache, daß die christliche Kunst die Tiere dort, wo keine andere deutliche symbolische Darstellung gegeben ist, nur als Verzierungsmotive verwendet hat, zeigt, daß die Tiere eine schmückende Bedeutung haben. Dies kommt auch durch die Identität zum Vorschein, die zwischen den Mustern der profanen und der kirchlichen Motive besteht, die sich am deutlichsten in den begleitenden Mustern zeigt. Die profanen Mosaiken von Antiochia am Orontes sowie die kirchlichen Mosaiken Palästinas und Griechenlands bieten gute Beweise dafür. In der Sektion 1—7 in Antiochien soll die ganze Fläche nichts anderes darstellen als einen Garten mit Tieren und dem Löwen als Tierkönig in der Mitte³¹⁾. Die Verwandtschaft, ja, man kann sogar sagen: die Ableitung des dekorativen Charakters der christlichen Mosaiken von den antiochenischen Fußbodenmosaiken ist einwandfrei.

In Antiochia wie auch in Griechenland, Kleinasien, Palästina und Nordafrika — soweit die nordafrikanischen Mosaiken nicht direkt von den römischen abhängig sind — haben die Fußbodenmosaiken einen doppelten Charakter, nämlich den symbolischen und den dekorativen und behalten diesen bis ins Mittelalter hinein, wie es die späteren griechisch-byzantinischen Pavimentmosaiken gezeigt haben.

Die Behauptung, daß die Tiersymbolik ihren Ausgang in den späteren Jahren der frühbyzantinischen Kunst gefunden haben soll³²⁾, scheint sehr gewagt und nicht genug begründet zu sein. Noch im 8. Jahrhundert trifft man auf der Maschatta-Fassade eine großartige Tiersymbolik des Friedens, die sich auf den Jesaispruch bezieht³³⁾. Daß sich dieser Symbolismus im Orient gehalten hat, zeigt die spätbyzantinische Redaktion des griechischen Physiologus, deren Abstammung man vermutlich aus einer frühbyzantinischen Redaktion des Physiologus herleiten darf³⁴⁾. Eins aber ist sicher, daß die mittelalterliche Kunst immer wieder die Tiersymbolik dort verwendet hat, wo es nötig und möglich war. Dieses Prinzip verfolgte man in Griechenland, wie wir gesehen haben, bis zu der Zeit, da die Fußbodenmosaiken in diesem Lande aufhören.

31) Antioch of the Orontes, II, 1935—1936, S. 189 Taf. 47, 62.

32) H. Lothar, Realismus und Symbolismus in der altchristlichen Kunst.

33) Ich verweise auf den Vortrag von Herrn M. Hadzidakis über den Maschatta-Symbolismus; der Vortrag ist leider noch nicht veröffentlicht.

34) J. Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, Leipzig 1899, S. 99.