

## Christus Orpheus

Der *μουσικός ἀνὴρ* als unerkanntes Motiv in der ravennatischen  
Mosaikikonographie

Von Kurt Goldammer

*Heinrich Bornkamm zum 60. Geburtstage (26. Juni 1961)*

Die großen Mosaikgemälde der theodoricianisch-justinianischen Zeit in S. Apollinare Nuovo in Ravenna haben in den letzten Jahren zunehmende Beachtung gefunden. Überwältigt von der Größe des Gesamtkonzeptes, haben die Deuter – auch solche, die, wie v. Simson und Nordstroem, theologische und kirchengeschichtliche Hintergründe herauszuarbeiten suchten, und verschiedene italienische und örtliche Experten für die ravennatische Kunst – gelegentlich Einzelheiten beiseite gelassen. Daß die Beachtung von Details zu überraschenden Ergebnissen für die Deutung des Ganzen führen kann, zeigt die *Gestalt des thronenden Christus* an der Südseite der Basilika vor der Apsis, – das Ziel des huldigenden Zuges männlicher Heiliger.

Die beiden Heiligenzüge an den Obergademwänden dieser Kirche bilden heute die unterste Zone der musivischen Dekoration der Langhauswände und bewegen sich unmittelbar über der Archivolte, von der sie früher durch ein breiteres geschmücktes Wandstück getrennt waren, das einer durch die Veränderungen des Untergrundes bedingten Hebung der Säulenbasen zum Opfer gefallen ist. Dadurch stehen jetzt die sehr großen Heiligengestalten etwas unvermittelt und lastend über der Arkatur. Der Kontrast zwischen ihnen und den schwer erkennbaren kleineren Figuren der neutestamentlichen Bilderfolge, die unmittelbar unter der Flachdecke der Kirche angebracht ist und den obersten (dritten) Streifen der Wanddekoration darstellt, wird dadurch noch auffälliger: Das Ganze der Ausschmückung wirkt unausgeglichen, in seinen Verhältnissen unproportioniert.

Die zeitliche Zuordnung der – nach Ausweis der darüber gesetzten Inschriften – aus katholischen Heiligen bestehenden Züge ist schwierig. Ob sie in unveränderter Form bereits zu den fraglos theodoricianischen Westteilen der unteren Zonen (an der Südwand das „Palatium“ Theodorichs; an der Nordwand der Hafen von Classe) gehört haben, bleibt ungewiß. Wahrscheinlich sind aber doch die beiden Gruppen am Anfang der Züge (Christus und Maria zwischen Engeln thronend im Süden bzw. Norden) ebenso wie die Architekturdarstellungen im Westteil des Frieses im Prinzip und in der

Grundstruktur der gotischen Periode zuzurechnen und gehören damit nebst dem neutestamentlichen Zyklus unter der Decke zu den älteren Bestandteilen der Dekoration dieser Palastkirche, die ursprünglich für den arianischen Gottesdienst bestimmt war. Man hat dies auch nie ernstlich bezweifelt. Nach dem Tode Theodorichs (526) bzw. nach dem Ende der Gotenherrschaft mögen mit der Einführung des orthodoxen Kultus in diese Basilika Veränderungen an den Heiligenzügen vorgenommen worden sein, wie ja auch die Spuren solcher Eingriffe an dem „Palatium“-Mosaik im Westen noch deutlich erkennbar sind. Vielleicht wurden die Heiligenprozessionen überhaupt erst in der „justinianischen“ Epoche aus dem Bedürfnis der *damnatio memoriae* an Stelle von etwas anderem angebracht. Zwischen den drei Gruppen jeder der beiden unteren Zonen (Architekturteil, Heiligenzug, Thron mit Assistenten) gähnen jedenfalls deutliche Hiäte: Die Zonen bilden in sich keine organische Einheit und fallen sachlich, kompositorisch und stilistisch auseinander, obwohl die Beziehung der Heiligenzüge zu ihrem Ziel – den Thronenden – einer gewissen Logik nicht entbehrt, die denn auch immer wieder apostrophiert worden ist. Aber niemand wird behaupten können, daß diese Kompositionen künstlerisch auch nur einen halbwegs geschlossenen Eindruck machen. In den nördlichen Zug der weiblichen Heiligen wird sogar durch die Epiphaniengruppe der drei huldigenden Magier noch ein weiteres selbständiges Element hineingetragen. Die Einzelgruppierungen ertragen, ja verlangen daher auch jeweils gesonderte Analyse, da sie wahrscheinlich keinem homogenen Kompositionskonzept zuzurechnen sind. (Vgl. Anhang 1.)

Die uns interessierende Christus-Figur befindet sich, ähnlich wie die gegenüberliegende der Theotokos, in der Mitte zwischen vier stehenden Leibwächtern oder Thronassistenten, weißgewandeten Engeln, die in der Linken jeder einen knaufbekrönten Stab tragen, mit der Rechten verschiedenartige Gesten ausführen, welche als lehrend, hinweisend, abwehrend oder vereinzelt auch als segnend gedeutet werden können (in zwei Fällen genau analog der Handstellung Christi!). Die gesamte Gruppe des von stehenden himmlischen Thronassistenten umgebenen Christus ist für die damalige Zeit nichts Ungewöhnliches mehr. Die nächste Parallele bietet sich in der Apsis von S. Vitale in Ravenna mit einem jugendlichen Christus, thronend auf einer kosmischen Sphaira, der allerdings von nur zwei Engeln flankiert ist. Auf dem in Berlin befindlichen ravennatischen Mosaik von S. Michele in Affricisco steht Christus zwischen zwei Engeln, er thront nicht, während er auf der späteren Ausstattung des zugehörigen Tribunabogens wieder thronend inmitten einer neunköpfigen apokalyptischen Engelgruppe dargestellt ist. Verwandte und unmittelbare Vorläufer sind die Majestas-Gruppen Christi zwischen den Aposteln, wofür im Mosaik S. Pudenziana in Rom und S. Aquilino in Mailand, später S. Costanza in Rom und das Dombaptisterium in Neapel und in der Malerei die römische Petrus-Marcellinus-Katakombe sowie schließlich zahlreiche Sarkophagplastiken Beispiele bieten. Auf unserem ravennatischen Mosaik sind die von ihren Flügeln wie von Mänteln gleichsam umhüllten Engelgestalten äußerst eindrucksvoll. Sie weisen schon auf die Cheruben-

und Seraphengestalten hin, die später in der byzantinischen Kunst im Anschluß an die Jesaja- und Ezechielvision oft in die Nähe des Pantokrator gestellt wurden. Christus trägt die „Zivilkleidung“ oder „Haustracht“ des Kaisers: die mit Goldstreifen besetzte pupurviolette Tunica und die gleichfarbige Toga. Die Tunicaärmel werden durch Epimanikien (Manschetten) mit Goldstreifen aufgefangen. Er sitzt auf schwellendem rotem Kissen auf dem edelsteinbesetzten Imperatorenthron. Seinen Kopf rahmt der Kreuznimbus, in diesem Falle ein metallisches Gemmenkreuz auf Goldgrund (während die Nimben der Engel blau sind). Beschuht ist er mit der leichten Schnürsandale. Die rechte Hand führt einen Segens- oder Lehrgestus aus.

Auffallend ist nun der *Gegenstand in der linken Hand Christi*, in der er nicht eine geöffnete (wie in S. Aquilino in Mailand, im Dombaptisterium von Neapel und in S. Costanza in Rom) oder verschnürte (wie in SS. Cosma e Damiano in Rom und in S. Vitale in Ravenna) Buchrolle oder ein offenes oder geschlossenes Buch (wie in S. Pudenziana in Rom und in S. Michele in Affricisco in Ravenna) trägt, sondern eine Art von goldgerandetem, innen rostrot-bräunlichem „Szepter“, wie man auf den ersten Blick denken möchte. Die Darstellung der Gottheit mit Szepter oder Stab als Symbol der Königsgewalt oder magischer Macht und Funktion oder irgendwelcher Naturbeziehungen (Blitzstab, Donnerkeil; so der „vajra“ Indras) ist gerade auf indogermanischem religionsgeschichtlichem Boden nicht ganz ungewöhnlich und im Mahāyāna-Buddhismus gern aufgenommen worden (so u. a. in Tibet), und szeptertragende Gottheiten hat auch Ägypten oft abgebildet. Im Christentum aber fehlt dieses Motiv zunächst. Es wird, wenn man so will, in den die Kreuzstandarte nach dem Vorbilde der Imperatoren und der Märtyrer als Siegesymbol tragenden Christus abgewandelt (Sarkophage; Galla-Placidia-Mausoleum; S. Michele in Affricisco). Szeptertragende Kaiser und Konsuln finden wir auf den sog. Konsulardiptychen der Spätantike in großer Zahl (mit einfachem Stab mit Knauf, mit Adlerszepter, Kreuzzepter, Kaiserbüstensepter usw.). Auch als Priestergerät kommt in der Spätantike etwas ähnliches vor, wie auf dem berühmten Fresko einer syrischen Priestergruppe in Dura Europos. Aber ein Objekt wie das in der Hand des Christus von S. Apollinare Nuovo treffen wir sonst nirgends im Rahmen der Majestas-Apotheose. Dieser Tatbestand hat z. B. bei O. Wulff den merkwürdigen Eindruck hervorgerufen, Christus sei hier, auf dem „zum größten Teil ergänzten“ Bilde „fälschlich mit einer Fackel statt des geöffneten Buches in der Linken“ abgebildet,<sup>1</sup> wobei anscheinend dieses Mißverständnis hinsichtlich des Gegenstandes bei ihm wie bei anderen auch die Ergänzungstheorie beeinflusst hat. Auf diese Deutung näher einzugehen lohnt nicht; sie ist zweifelsfrei falsch. Das fragliche Objekt kann nach antiken ikonographischen Gewohnheiten keine Fackel sein, ebensowenig wie es ein Szepter ist. Und dies wäre auch nicht möglich, wenn die Annahme einer verfälschenden Ergänzung zuträfe. (Vgl. Anhang 2.)

<sup>1</sup> Oskar Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*. Berlin-Neubabelsberg 1914, 440 f.

## I

Eine sehr einfache Analyse an Hand spätantiken Vergleichsmaterials ergibt nun, daß dieser „szepterartige“ Gegenstand nichts anderes als ein *Plektron* ist, wie es Leier spielenden Personen, vor allem der mythischen Figur des Orpheus in die Hand gegeben wurde. Den Beweis erbringen spätantike nicht-christliche und christliche Darstellungen.

1. Die Darstellung des Leierspielers mit dem Plektron in der *vor- und außerchristlichen Kunst* bedarf keiner näheren Untersuchung. Das berühmte Orpheusmosaik des Nationalmuseums in Palermo zeigt z. B. den auf einem Felsblock sitzenden Sänger in kniekurz geschürztem Obergewand, die phrygische Mütze auf dem langgelockten Haupthaar (entsprechend der Haartracht des Apollon-Christus-Typs des 4./5. Jahrhunderts), mit engen Hosen oder Strümpfen, an den Füßen Übersocken und Sandalen. In der Linken hält er eine vierseitige Lyra primitiver Bauart, die er auf den angewinkelten linken Oberschenkel stützt, in der vom Körper ausholend abgestreckten Rechten das mit der Spitze nach unten gesenkte Plektron. Die Augen richten sich nach oben und in die Ferne, er scheint sich zum Spielen zu sammeln und einsetzen zu wollen. Links hinter ihm steht ein Baum, auf dem ein Vogel sitzt. Vögel, Säuge- und Kriechtiere (darunter Strauß, Pfau, Hirsch, Löwe, Stier, Schlange, Schildkröte und Eidechse) umgeben ihn, teilweise auf Bodenausschnitte oder Felserhöhungen postiert. Also ein Paradiesesbild von der Macht des Gesanges, charakteristisch für alle ausgeführten Orpheusdarstellungen. Hübsch an diesem Exemplar ist, daß man noch deutlich eine Schildkrötenschale als Resonanzboden und Tierhörner als Seitenteile der Lyra erkennt, womit auf das Altertümliche, Urzeitliche der Situation hingewiesen wird.<sup>2</sup> Ähnlich, wenngleich nicht mit so reichem Detail ausgestattet und knapper in der Aussage wirkend, ist das Orpheus-Mosaik aus Milet in den Berliner Staatlichen Museen (wohl 2. Jahrhundert n. Chr.), auf dem ein androgyn (!) wirkender Orpheus mit sechssaitiger Lyra und mit gebogenem Plektron in der Rechten abgebildet ist. Beachtlich im Vergleich zu den Thronbildern ist, daß sich hier die leise angedeutete Felsenlandschaft, in der der Sänger zwischen zwei Tieren Platz genommen hat, in einem Thron zu wandeln scheint: ein Stein links wird zur rechteckigen Seitenwange und ein üppig schwellendes Kissen dient ihm als Sitzunterlage. Der Vorgang des Thronens ist hier also bereits zaghaft ange-

<sup>2</sup> Zur Form und zu den verschiedenen Arten des „Leier“-Instrumentes (Lyra, Kithara usw.) vgl. die Artikel „Lyra“ und „Saiteninstrumente“ von *Abert* in: *Pauly-Wissowa-Kroll, Real-Eycyclopädie der class. Altertumswissenschaft* 13, 2 (26. Hbd.), Stuttgart 1927, 2479–2489; 2. R. 1, 2 (2. Hbd.), Stuttgart 1920, 1760–1767: Die kleinere *Lyra* hatte ursprünglich eine Schildkrötenschale (*χέλυσ*, *testudo*) als Resonanzboden, durch die der untere Saitenhalter gesteckt war. Die Seitenteile (*αήχης*) bestanden u. a. aus Ziegenhörnern (*κέρατα*). Der obere Steg (*ζυγόν*) diente als Saitenhalter und war mit Stimmvorrichtungen (*κόλλοις*) versehen. Später war, wie bei der größeren *Kithara*, der Resonanzkasten aus Holz. Diese war an den Seiten eckig gebildet. Das nur beim Solospiel (Prä-, Inter- und Postludium) verwendete *πλήκτρον* soll angeblich von Sappho erfunden sein. Ohne Plektron wurde nicht nur der Gesang begleitet, sondern wurden überhaupt gewisse kleinere Harfen gespielt.

deutet. Natur und Kulturprodukt durchdringen sich. Das Motiv findet sich im spätantiken Fußbodenmosaik des öfteren. Bemerkenswert ist, daß Orpheus *sitzt*. In den verwandten apollinischen Mythenkreis verweist etwa ein kleines Elfenbein des 6. Jahrhunderts n. Chr. im Museo Nazionale zu Ravenna, das Apollo und die sich in den Baum verwandelnde nackte Daphne zeigt.<sup>3</sup> Hier *steht* der (ebenfalls nackte) Gott mit der Lyra in der Linken, dem zum Anschlagen an das Instrument herangeführten Plektron in der Rechten vor einem Hintergrund, auf dem neben Pflanzen noch ein Schwan und ein Eros zu sehen sind. Apollinisches Gut enthalten dann auch die Lyra bzw. Kithara spielenden Musen, die ebenfalls oft mit dem Plektron ausgestattet sind.<sup>4</sup> Die Figuren der Kitharaspieler Orpheus und Apollon sind in der Idee miteinander verwandt. Auch Apollon ist ein Locker der Tiere, die er als Jagdgott mit Gesang an sich zieht, und Orpheus erscheint als Apollonverehrer. Darauf hat bereits Robert Eisler hingewiesen.<sup>5</sup> Das Ganze führt in alte Kulturschichten zurück. Das orphische Motiv des Heros unter den Tieren ist dann in das Christentum übergegangen, wo es die Ikonographie der Schöpfungsgeschichte besonders in der byzantinischen Kunst konserviert hat: Adam als Herr der Tiere, überliefert schon in einer ungewöhnlich schönen, direkt an den antiken Mythos angelehnten Form in dem berühmten Diptychon des Bargello vom Ende des 4. Jahrhunderts, auf dem der (wie Apollon nackte) Adam sitzend (wie Orpheus, aber ohne Musikinstrument) unter Bäumen und Tieren zu sehen ist.<sup>6</sup> (Vgl. Abb. 3.)

2. Die direkte *christliche Aneignung bzw. Ingebrauchnahme* der heidnisch-antiken Orpheus-Darstellung lernen wir in der bekannten Pyxis von Bobbio (4. Jh.?) kennen, die wohl schon früh als liturgisches Gefäß (später als gotisch gefaßtes Reliquiar) verwendet wurde: der über einem Bogen thronende Lyraspieler mit dem Plektron unter Tieren, Fabelwesen und Jagdszenen, also als Patron der Jagd wie Apollon.<sup>7</sup> Ähnlich auf einer Pyxis des Bargello etwa gleicher Zeit.<sup>8</sup> Das setzt eine christliche Anerkennung des Motivs voraus. Sie ist unschwer zu erkennen, weil es daneben auch die bewußte *christliche Adaptation und Uminterpretation der Orpheus-Gestalt* gibt. In ihrer den antiken Orpheus-Pavimenten fast völlig gleichenden Form ist sie in einem offensichtlich christlichen Mosaikfußboden in Jerusalem Ende des vorigen Jahrhunderts zum Vorschein gekommen, der den spielenden Orpheus in der

<sup>3</sup> Wolfgang Fritz Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. Mainz 1952, Taf. 26, Nr. 80; S. 47.

<sup>4</sup> Spätantike Elfenbeine z. B. Volbach, a.a.O. Taf. 22, Nr. 68 und S. 44 (5. Jh.; Monza, Kathedrale: bei der Inspiration des lauschenden Dichters); Taf. 23, Nr. 69 und S. 44 (5. Jh.; Paris, Louvre); Taf. 23, Nr. 70 und S. 45 (5./6. Jh.; Paris, Cabinet des médailles); Taf. 27, Nr. 71 und S. 45 (um 400? Paris, Bibliothèque de l'Arse-nal); Taf. 29, Nr. 96 und S. 52 (5. Jh.; Xanthen, St. Victor: Leier spielende Tochter des Lykomedes).

<sup>5</sup> Robert Eisler, Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike. Leipzig/Berlin 1925 (Vortr. d. Bibl. Warburg 2, T. 2), 93. 346. 343.

<sup>6</sup> Volbach, a.a.O. Taf. 32, Nr. 108 und S. 57.

<sup>7</sup> Ebd. Taf. 28, Nr. 91 und S. 51; vgl. Carl Maria Kaufmann, Handbuch der christlichen Archäologie. Paderborn 1922, § 211 (der sie noch ins 2. Jh. setzt).

<sup>8</sup> Volbach, a.a.O. Taf. 28, Nr. 92 und S. 51.

mythologischen Paradieseslandschaft zeigt.<sup>9</sup> Hier, wie auch auf anderen Stücken, erscheint Orpheus ohne Plektron. Es gibt solche z. B. aus Ägypten.<sup>10</sup> Bemerkenswert ist ein goldener Siegelring des British Museum mit einem leierspielenden Orpheus auf einem Thron in einer Landschaft mit Tieren.<sup>11</sup> Er gehörte einem christlichen Besitzer Johannes (τοῦ ἁγίου σεβαστιου). Stärker ins Christliche einbezogen begegnet Orpheus einige Male in den Katakomben.<sup>12</sup> Berühmt ist die zerstörte Decke von S. Domitilla in Rom, die ihn im Zentrum, umringt von bukolischen und biblischen Szenen in den Randfeldern, zeigt.<sup>13</sup> Er sitzt hier, die Lyra mit beiden Händen zupfend (wenn man der alten Nachzeichnung trauen darf), ähnlich wie auf dem palermitanischen Mosaik auf einem Felsen inmitten einer von Tieren und Pflanzen erfüllten Landschaft. Gemeint ist Christus. Daneben sind einige Sarkophagplastiken bedeutsam, unter ihnen am interessantesten der schöne Riefelkasten in Ostia Antica.<sup>14</sup> Hier behauptet Orpheus als Lyraspieler das Mittelfeld. Er sitzt in aufbrechender, fast aufsteigender Bewegung nach rechts, den Kopf nach links zurückgewandt, und führt nun wieder das gewaltige, keulenartige Plektron zum Instrument. Zwischen seinen Füßen blickt ein Schaf zu ihm empor, ein Vogel in dem fragmentierten Baume links dreht ebenfalls das Köpfchen zu ihm zurück. Lyra und Plektron müssen dem Künstler wegen ihrer Größe wichtig erschienen sein. Weniger eindrucksvoll, aber unzweifelhaft christlich (was man von dem Ostienser Sarkophag nicht mit absoluter Sicherheit behaupten kann) ist das Fragment des Lateranmuseums, das im linken Flankenfeld neben dem zentralen Orpheus den Angler dargestellt hat: wohl eine Ergänzung und Ausweitung der Orpheus-Gruppe im christlichen Sinne und eine Bestätigung der Thesen Eislers.<sup>15</sup> (Vgl. Abb. 4–6.)

Die Orpheus-Darstellungen eindeutig christlicher Provenienz sind schon immer aufgefallen. L. v. Sybel hat sie mit der Hirtengestalt zusammengebracht und gleichsam als vikariierende Hirtenmotive betrachtet.<sup>16</sup> Wie begründet diese Meinung ist, ersieht man aus den oft reichen Hirtenszenen – besonders auch der Sarkophage! – mit ihrem tierischen Milieu, wobei für uns besonders der Schalmei blasende Hirt als direktes Gegenstück zu dem Leierspielenden Orpheus interessant ist. Orpheus tritt offensichtlich für die Gestalten und Begriffe ποιμήν und σωτήρ ein. Als paradiesischer Urmensch unter den Tieren war er ein Vorbild des „zweiten Adam“, als Hadesbezwün-

<sup>9</sup> Vgl. *Josef Strzygowski*, Das neugefundene Orpheus-Mosaik in Jerusalem. In: *Zeitschrift des deutschen Palästina-Vereins* 24/1901, 139–165.

<sup>10</sup> Vgl. ebd.

<sup>11</sup> *O. M. Dalton*, *Catalogue of early christian antiquities . . . of the British Museum*. London 1901, p. 20, no. 123.

<sup>12</sup> Vgl. Kaufmann, a.a.O. § 109.

<sup>13</sup> Vgl. *Ludwig v. Sybel*, *Christliche Antike I*. Marburg 1906, Abb. S. 155; S. 245 f. – *Joseph Wilpert*, *Die Malereien der Katakomben Roms*. Freiburg i. Br. 1903, § 18 (S. 38 f.).

<sup>14</sup> *Giuseppe Wilpert*, *I sarcofagi cristiani antichi*. Roma 1929 ff., tav. CCLVI, no. 6.

<sup>15</sup> Wilpert, *I sarcofagi*, tav. VII, no. 3.

<sup>16</sup> v. Sybel, ebd. – *Ders.*, *Christliche Antike II*. Marburg 1909, 106 f.

ger des Todesüberwinders Christus. So verkörperte er den Erlösungsgedanken in mythischer Bildlichkeit. R. Eisler hat sich auch den christlichen Orpheus-Szenen in seinen großen mythologisch-symbolischen Arbeiten zugewandt.<sup>17</sup> Man hat in ihnen begreiflicher Weise sog. „orphischen“ Einfluß auf frühchristliche Theologie und Liturgie vermutet.<sup>18</sup> Orpheus als antiker Patron kultischer Musik und die Verwendung der Musik im altchristlichen Gottesdienst mögen dabei ursprünglich einen der vermittelnden Gedanken gebildet haben. Wie dem auch immer sei: daß Christus in der christlichen Kunst früher Zeit als Orpheus gedacht und dargestellt wurde, kann nicht bezweifelt werden. Ebenso wenig, daß dieses Thema nach dem 3./4. Jahrhundert ikonographisch ziemlich schnell wieder außer Gebrauch gekommen ist. Was aber hat hier in Ravenna, Anfang des 6. Jahrhunderts, den Mosaizisten veranlaßt, der Gestalt des herrscherlich thronenden Christus ein solches verlorenes Attribut aus der antiken Mythologie und aus der längst überwundenen frühen christlichen Ikonographie in die Hand zu geben? Ist diese Deutung bzw. die Annahme einer Ursprünglichkeit der Darstellung überhaupt gerechtfertigt? Was könnte andererseits einen Restaurator zu irgendeiner Zeit bewogen haben, das Plektron anzubringen?

## II

Christus sitzt in Ravenna auf einem edelsteingeschmückten *Thron*, auf einem schwellenden Kissen, die Füße auf ein Podium gestellt. Das ist nichts Ungewöhnliches. Viele Majestas-Darstellungen zeigen ihn so, und auch die ihm gegenüber angebrachte Madonna ist in ähnlicher Weise auf solch einem kaiserlichen Sessel placiert, wobei noch besonders bemerkenswert ist, daß ihr Sitzkissen mit Sternen verziert, also wohl eine Andeutung des Himmelsgewölbes ist. Interessant ist aber nun die mit blauem Stoff ausgeschlagene Rückwand des Christus-Thrones, die im Unterschied zu der schlicht-rechteckigen, knaufbekrönten Rückenlehne des Marienthrones eine geschwungene Form der Seitenteile zeigt. Die Verbindung mit dem Oberteil und mit den abschließenden geschnitzten Granatäpfeln oder Pinienzapfen (?) gab Nord-

<sup>17</sup> Eisler, a.a.O. – *Ders.*, Orpheus—the fisher. Comparative studies in Orphic and early christian cult symbolism. London 1921.

<sup>18</sup> Vgl. u. a. A. Heußner, Die altchristlichen Orpheus-Darstellungen. Kassel 1893 (mir nicht zugänglich). – Ernst Maaß, Orpheus. Untersuchungen zur griechischen, römischen, altchristlichen Jenseitsdichtung und Religion. München 1895. – Näherliegend ist heute nach den Ergebnissen Quastens fast die Annahme, daß neben der mythisch-theologischen Inbeziehungsetzung zwischen Christus und Orpheus die *Praxis der frühchristlichen Kultmusik* eine Rolle gespielt hat. Gesang und auch Kithara- oder Lyraspiel scheinen im altchristlichen Gottesdienst, vor allem in volkstümlichen Seitenformen, verwendet worden zu sein: *Johannes Quasten*, Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit. Münster 1930, 159. 161 (Verwendung bei der Hausandacht!). 104 f. 107. 130 (im kirchlichen Gottesdienst zu erschließen versucht, vor allem bei Gedächtnisvigilien für Märtyrer und Tote). Quasten kann natürlich auf zahlreiche Vorbilder im außer- und vorchristlichen Kult der Antike hinweisen: Orpheus, der Kitharasieler, galt „der Antike doch als Repräsentant der gottesdienstlichen Musik“ (S. 25).

stroem<sup>18a</sup> begreiflichen Anlaß, sich über den *lyraartigen Thron* zu wundern. Es muß dabei auf einen weiteren schwer verständlichen und schlecht identifizierbaren Bestandteil des oberen Quersteiges der Rückwand aufmerksam gemacht werden: rechts vom Kreuznimbus Christi, über seiner linken Schulter, überragt die Querverbindung eine Art von Zapfenkopf oder Knauf, den man sich – nach Analogie einzelner antiker Darstellungen – als Teil des Lyra-gerüstes (Zapfen oder Knauf für die Saitenbefestigung) denken könnte. Das Objekt ist allerdings unsicher und tritt auf den Photographien und Reproduktionen mehr oder weniger hervor. Es kann zufällig sein.

Eine lyraförmige Thronrückwand hat es (wenn die barockisierende alte Kopie hier genau gewesen ist) auch in S. Agata in Ravenna gegeben.<sup>19</sup> Geschwungene Barockform besitzen die Rücklehnen der Sessel um die Altäre unter der Apostelzone von S. Giovanni in Fonte (Orthodoxenbaptisterium) in Ravenna, obwohl sich hier kein klares Bild des Aufbaues ergibt. Eine Thronrückwand, die an den Umriß trapezförmiger Lyren (wie auf dem Orpheusmosaik in Palermo) erinnert, kommt vor: so z. B. auf einer Chalcedongemme des British Museum mit einer thronenden Madonna mit Kind vom Nikopoia-Typ<sup>20</sup> oder auf der bekannten Monzeser Silberampulle mit der Magieradoration (6. Jh.), deren Madonna vor einer ähnlichen Rücklehne postiert ist. Der Sessel, auf dem auf dem berühmten Fresko der alten Lateranbibliothek (um 600) der hl. Augustinus sitzt, zeigt ebenfalls einen lyraartigen Schwung der Lehnenkonstruktion (die allerdings in perspektivischer Verunklärung Seiten- und Rückenlehnen zusammenzieht). Auch später wird noch die geschweifte Thronrücklehne verwendet, z. B. in Konstantinopel (Hagia Sophia, 9. Jh.). Im ganzen ist aber diese Form des Thrones selten und ungewöhnlich. Besonders merkwürdig ist in diesem Zusammenhang ein sechseckiges Gefäß aus Marmor im Rijksmuseum van Oudheden in Leiden, von dem man christlichen Ursprung vermutet hat. Die Wandfelder sind von Nischen überzogen, in denen sich fünf stehende Personen, meist nicht mehr definierbare Gegenstände in den Händen haltend, und ein Sitzender befinden. Letzterer hält ebenfalls etwas nicht mehr Erkenntliches in der Linken und erhebt die Rechte. Er ist langhaarig, bärtig und unbeschuht und sitzt auf einem Löwenthron, dessen rückwärtige schwungvoll lyraförmige Seitenpfosten, fast wie ein gewaltiges Rindergehörn aussehend, ihn rahmen.<sup>21</sup> Man könnte an einen Christus mit Aposteln denken. Der Lyra-Thron ist hier am auffälligsten. Ob eine anderweitige mythologische Vorstellung im Hinter-

<sup>18a</sup> Carl-Otto Nordstroem, *Ravennastudien. Ideengeschichtliche und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna*. Stockholm 1953, 81. – Zu den frühchristlichen „leierförmigen Thronen“ bzw. solchen Rücklehnen, die erst später häufiger geworden seien, vor allem in mittelbyzantinischer Zeit, verweist er auf H. H. Arnason, *Early christian silver of North Italy and Gaul*. In: *Art Bulletin* XX, 1938, 193ss.

<sup>19</sup> Vgl. Giuseppe Bovini, *Mosaici parietali scomparsi dagli antichi edifici sacri di Ravenna*. In: *Felix Ravenna*, 3. ser., 18, 1955, p. 8, fig. 4.

<sup>20</sup> Dalton, a.a.O., p. 15, no. 92.

<sup>21</sup> Photos verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn Direktor Dr. van Wijn-gaarden.



Abb. 1 (oben): Ravenna, S. Apollinare Nuovo, vordere südliche Mittelschiffswand:  
Christus zwischen Engeln. (Nach altem Photo.)

Abb. 2 (unten): Dass., Ausschnitt: Christus. (Nach v. Simson)

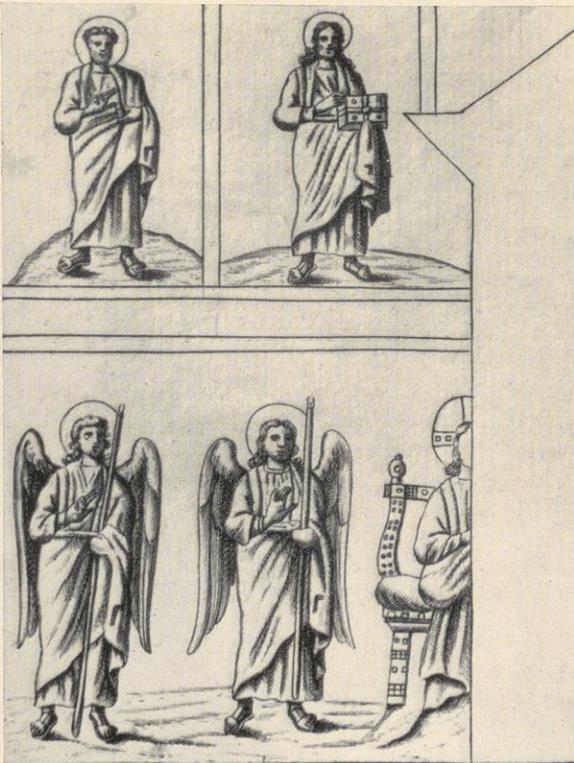


Abb. 7 (oben): Moskau, Historisches Museum: Chludoff-Psalter, f. 147 v, David als Sänger und Hirt.

Abb. 8 (unten): Ravenna, S. Apollinare Nuovo, vordere südliche Mittelschiffswand: Zustand im 17. Jahrhundert. (Nach Ciampini.)

grund steht, ist vorläufig schwer auszumachen. Es sei noch an das großartige orphisch-dionysische Fresko unter SS. Giovanni e Paolo in Rom erinnert, auf dem Genien vor einer Blüten-Blätter-Guirlande stehen. Hinter ihnen erhebt sich jeweils etwas lyraförmig Geschwungenes (Flügel? Bänder der Guirlande?), das möglicherweise, wie antike Sakralkunst überhaupt, nicht rein gegenständlich gemeint ist.

Das Ergebnis dieser Beobachtungen ist jedenfalls, daß sich auf dem ravenatischen Mosaik nicht nur das eine Attribut des Leierspielers mit dem Plektron befindet, sondern daß man auch das andere – die Lyra selbst – zumindest in einem schwachen Reflex angedeutet finden kann. Das Ausgefallene der Konstruktion der Thronrückwand und der eigenartige Kontrast zum Thron der Gottesmutter gegenüber legen diese Beziehung nahe. Daß den Anlaß dazu lediglich das Bedürfnis nach einer Unterscheidung und Hervorhebung gegenüber dem Marienthron geboten habe, ist wenig wahrscheinlich.

### III

Der Leierspieler hat nun für den christlichen Gesichtskreis seinen Rückhalt nicht nur in der aus dem Bereiche antiker Erlösungssehnsucht und Paradiesesmythologie offenbar aufgenommenen Figur des Orpheus, sondern noch in einer anderen, biblisch legitimierten Gestalt: in dem *königlichen Sänger David*. Es gibt einige in Betracht zu ziehende Darstellungen des Ahnherren Christi. Die eine ist der zwischen Sängerkhören thronende König und Kitharaspieler, den die Weltbeschreibung des Kosmas Indikopleustes in einer der Vorlage des 6. Jhs. nachgebildeten vatikanischen Handschrift des 9. Jhs. (Cod. Vat. Graec. 699, f. 63 v) auf einem edelsteinverzierten Sitz mit Fußbank und Kissen im Herrscherornat zeigt, ähnlich wie die Darstellungen des thronenden Christus in der gleichen Handschrift (z. B. in der Ezechiel-Vision) und schließlich auch unser ravennatisches Mosaik. Die Thronrückwand fehlt, dafür hält aber David seitlich eine ziemlich große Harfe in der linken Hand, die er zupft.<sup>22</sup> Die andere ist der in einer orphischen Landschaft unter lauschenden Tieren und zwischen mythologischen Personifikationen (*Μελωδία* und *ὄρος Βηθλεεμ*) auf einem Stein sitzende und die auf seinen linken Oberschenkel gestützte Lyra bzw. Kithara mit den Fingern der rechten Hand spielende David, den die „Melodia“ inspiriert, während eine weitere hinter einem Springbrunnen versteckte Gestalt seine Inspirationen aufzeichnet. So schildert ihn uns der berühmte Psalter des 9. Jhs. in der Pariser Nationalbibliothek auf einer ganzseitigen Miniatur (Ms Grecq 139, f. 1 v).<sup>23</sup> Weit weniger mythologisierend verfährt beim gleichen Thema der Moskauer (Historisches Museum) Chludoff-Psalter (f. 147 v), der im Unterschied zum vorigen wohl auch nicht höfischen, sondern klösterlichen Ursprungs ist (9. Jh.?). Hier ist stärker das Bukolische betont, und David zupft nicht die große

<sup>22</sup> C. Stornajolo, *Le miniature della topografia cristiana di Cosma Indicopleuste*. Milano 1908, tav. 26. – Ezechielvision = f. 74 (tav. 39). – Abgebildet u. a. bei Wilhelm Neuß, *Die Kunst der alten Christen*. Augsburg 1926, Taf. 89.

<sup>23</sup> Abgebildet u. a. bei Neuß, a.a.O., Taf. 91, Abb. 182. *David Diringer*, *The illuminated book*. London 1958, Taf. II-12.

Kithara, sondern eine einfach konstruierte Harfe. Nur, daß ihn anscheinend der Heilige Geist in Vogelgestalt inspiriert.<sup>24</sup> (Vgl. Abb. 7.)

Die Illustrierung des liturgisch benötigten Psalters gab häufig Anlaß, den königlichen Leierspieler oder Harfenisten darzustellen. Das Plektron verschwindet freilich allmählich. Die Christus-David-Beziehung, die natürlich hierbei eine Rolle spielt, konnte allerdings auch anders ausgedrückt werden: in dem königlichen Hirten David-Christus. So hat ihn uns bereits Ravenna in der schönsten Darstellung dieses Themas, die es überhaupt gibt, im 5. Jahrhundert geschenkt: in der Lunette der Eingangstonne des Galla-Placidia-Mausoleums, wo der Hirte wieder in violett-goldener imperialer Haustracht auf einem Felsen in einer Berglandschaft unter Schafen sitzt, diesmal nicht die Lyra, sondern eine schlanke goldene Kreuzstandarte in der Linken. Der langgelockte Christus-Typ ist ein ausgesprochen apollinischer und erinnert zugleich an den Apollon unter den Tieren. Im übrigen ist aber hier noch einmal die religionsgeschichtlich in der Mittelmeerwelt uralte Idee des Königs- und Gott-Hirten mit seiner Herde in unvergleichlichem Glanz erneuert.

Daneben wurde das paradiesische Tiermotiv wieder in anderer Form fortgeführt: im Zusammenhang der Schöpfungsgeschichte, auf den schon in dem Bargello-Diptychon des 4. Jhs. aufmerksam gemacht wurde. Adam als „Herr der Tiere“ oder bei der „Namengebung der Tiere“ erscheint hier ebenfalls als ein Prototyp des zweiten Adam Christus. So zeigt ihn der Oktateuch aus der Serrailbibliothek in Konstantinopel (10./11. Jh.),<sup>25</sup> so noch das großartig konzipierte Schöpfungsmosaik an einer der Narthexkuppeln von S. Marco in Venedig (12. Jh.). Die Beziehung zur Orpheus-Apollon-Gestalt ist allerdings allmählich vergessen worden. Der Adam unter den Tieren blieb aber der letzte Nachklang der Orpheus-Paradeisos-Geschichte in der Genesis-Illustration der späteren christlichen Kunst. Er hatte einen unmittelbaren biblischen Anhalt, während die übrigen, stärker mythologischen Motive verschwanden.

#### IV

Als Beleg dafür, daß unsere Interpretation des Christus von S. Apollinare Nuovo aus der Orpheus-Apollon-David-Gestalt zutrifft, möge schließlich noch die *frühchristliche Literatur* angeführt werden. Es war bisher nicht unbekannt, daß dort die Figur des Orpheus bisweilen christlich interpretiert wird. Der Umfang der Beschäftigung mit dieser Gestalt und mit dem dazugehörigen musisch-mythischen Komplex ist allerdings wohl größer, als man bislang gemeint hat, und wahrscheinlich nicht nur eine Angelegenheit grübelnder und spekulierender Theologen gewesen. Schon die Untersuchung von Maaß mit ihren Hinweisen auf generelle religionsgeschichtliche Zusammenhänge mußte darauf aufmerksam machen.<sup>26</sup> Orpheus bot sich christlicher Symbolik, Allegorik und Metaphorik samt seinen Attributen in zweifacher Hinsicht an: einmal als Unterweltsheros, als Erretter oder Befreier vom Tode mit seinem bezwingenden Gesang und Spiel; sodann als Verkörperung paradiesischen

<sup>24</sup> Abgebildet bei Diringen, a.a.O., Taf. II-13.

<sup>25</sup> Wulff, a.a.O. S. 530, Abb. 462.

<sup>26</sup> Vgl. oben Anm. 18.

Friedens der Ur- und Endzeit und schließlich (durch sein Instrument und die Musik überhaupt) als Sinnbild von Harmonie, Wohlklang, Einheit usw., besonders in der Natur und Welt. Teilweise war es die Erlöserfunktion, teilweise die Idee des Singens und Spielens, der Harmonie und Homophonie der vielen Saiten auf der Lyra, die in der Literatur hervortraten; manchmal klingen beide Motive an. Religionsphilosophisch-theologisch gilt er (im Sinne des „Orphismus“) als Kündler des Monotheismus (einer Art von „Urmonotheismus“!).

Das Bild der Kithara oder der Lyra und ihrer Saiten ist anscheinend zunächst als Ausdruck für innergemeindliche Harmonie oder für die Harmonie des Kosmos verwendet worden (*Ignatius Ad Philad.* I, 2; *Ad Eph.* 4, 1; *Athenagoras* 16, 2). Häufig wird Orpheus von *Athenagoras* und *Tatian* erwähnt (*Supplicatio pro Christianis* 4, 1; 17, 1; 18, 2; 20, 3; 33, 1; *Oratio ad Graecos* 1, 1; 8, 4; 39, 3; 41, 1.2), ohne daß man daraus besondere theologische Rückschlüsse ziehen könnte. Dasselbe gilt von Apollon, der gelegentlich von den Apologeten ausdrücklich als Kitharaspielder genannt wird. Bei *Pseudo-Justinus* erscheint dann erstmals Orpheus in ausführlichen Zitaten als Zeuge Christi.<sup>27</sup> Bekannt sind die Darlegungen, mit denen *Clemens Alexandrinus* seinem *Protrepticus* (πρὸς Ἑλλήνας!) präludiert: Christus löst Orpheus ab und versteht besser als er, mit seinem Gesang die Tiere an sich zu locken, d. h. Menschen aus ihnen zu machen. Er hat die kosmische Harmonie geordnet und bietet keine falschen Mythen, und sein Vorbild ist David, „der König, der Kitharaspielder“, ja er ist selbst „das neue Lied“ (nach Ps. 96, 1; 98, 1).<sup>28</sup>

Die bedeutsamste Formulierung hat die Christus-Orpheus-Parallele jedoch in der großen Ummythologisierung gefunden, die *Eusebius* mit den Elementen antiker Religiosität vornahm. Es mag sein, daß er das Beispiel des alten Alexandriner vor Augen hatte, als er Christus als den großen Leierspieler wie Orpheus bezeichnete, der durch sein Instrument, d. h. den „Menschen“ bzw. seine menschliche Natur, den Seelen Heil brachte.<sup>29</sup> Der die Tiere und die „Wilden“ bezaubernde Orpheus wird ausdrücklich als Inhaber nicht nur

<sup>27</sup> Cohortatio ad Graecos 15; MPG 6, 269 ff. – De monarchia 2; ebd. 313 ff.

<sup>28</sup> Clemens von Alexandrien, *Protrepticus* c. I, §§ 3–7.

<sup>29</sup> Eusebius, *Syrische Theophanie* III, 100 f. (ed. Hugo Gressmann; DGCS 11, Leipzig 1904, 143 \*): „So also bot sich der Erlöser selbst als hilfreich und erlösend jedermann dar durch das menschliche Instrument, das er zeigt, indem er wie ein musikalischer Mensch durch die Leier seine Weisheit zeigen will. Ein griechischer Mythos aber lehrt, daß Orpheus mit seinem Gesange allerlei Tiere bezauberte und den Grimm der Wilden besänftigte, indem die Saiten an dem Instrument mit dem Plektrum geschlagen wurden (De laudibus Constantini: ἐν ὁργάνῳ πλήκτρῳ κρονομένων χορδῶν), und dies wird in der Schar der Griechen besungen und geglaubt, daß eine seelenlose Leier die Tiere bändigte, und (daß) sogar Bäume und Eichen umänderte das, was der Musik ähnlich ist. Darum brachte der allweise und ganz vorzügliche Logos Gottes den Seelen der Menschen, die in mannigfachen Unheil verstrickt waren, allerlei Heilungen, ergriff das musikalische Instrument, das Werk seiner Weisheit, den Menschen, mit Händen (und) stimmte durch ihn Gesänge und Beschwörungen für die vernünftigen, aber nicht für die unvernünftigen Lebewesen an . . . All dies aber vollendete er durch den Leib, den er trug, wie ein Dolmetscher für diejenigen, die nicht anders als so seine Gottheit wahrnehmen können.“

der Leier, sondern auch des Plektron erwähnt. Eusebius benutzt das mythologische Bild, um christologische Aussagen anzuknüpfen: Der Logos war nicht nur dort, wo sein „menschliches Instrument“ (d. h. die ‚Leier‘, sein Leib) war, sondern auch an „anderen Orten des Alls“ und „erfüllte das All“, auch als er unter den Menschen lebte. „Nicht wurde das Unkörperliche befleckt, als der Körper geboren ward, noch litt er, der ohne Leiden ist, in seinem Wesen, als das Sterbliche wieder von ihm getrennt wurde, deswegen weil nicht einmal, wenn es so (sich träfe), *sobald eine Leier zerbrochen wird oder ihre Saiten zerrissen werden, derjenige etwas leidet, der sie schlägt*, noch würden wir mit Recht sagen, wenn der Leib eines weisen Mannes bestraft wird, daß die Weisheit der Weisen oder die Seele im Leibe geschlagen oder verbrannt wird.“<sup>30</sup> Hier geht also das *Gleichnis des Leierspielens* in eine *Allegorie für die Leiblichkeit und Menschlichkeit des Logos* (der „töt“!) über. Es hat unmittelbare christologische Bedeutung.

Euseb liefert hier, wie auch sonst, einen bemerkenswerten Kommentar für die Bedeutung der reichskirchlichen Kunst, besonders im Rahmen seiner hochmythologischen Christologie und Trinitätslehre.<sup>31</sup> Das gilt vor allem auch von der religionsgeschichtlich höchst interessanten Tricennalienrede („De laudibus Constantini“), in der das gleiche Christus-Orpheus-Bild wie in der „Syrischen Theophanie“ ausgeführt wird und noch klarer in der griechischen Terminologie zum Ausdruck kommt, insbesondere der mit Christus verbundene Gedanke der kosmischen Harmonie. Christus erscheint als der *μουσικὸς ἀνὴρ*, der mit der Lyra als Lehrer der *σοφία* auftritt.<sup>32</sup> Hier wird der göttliche Soter und Logos als der große Leierspieler vorgeführt, der selbst zwar nach seiner göttlichen Seite nicht mit der Lyra verglichen werden kann, weil er ungeteilt (unteilbar) und nicht zusammengesetzt (einfach) ist (*ἀμερῆς καὶ ἀσύνθετος*), der aber die vielsaitige, aus ungleichen Bestandteilen („Saiten“!) bestehende „*Lyra des Kosmos*“, das *ὄργανον μέγα μεγάλου θεοῦ*, spielt, dem Vater und König des Alls und sich selbst zur Freude (indem er „die geziemende Melodie“ hervorruft).<sup>33</sup> Also eine neue Modulation des Bildes vom göttlichen Instrument und Spieler. Im Unterschied zu dieser theologischen Metaphysik und Typologie hat Euseb in einer schlichteren, an die altertümliche apologetische Argumentation anschließenden Form in seiner „Praeparatio Evangelica“ den Orpheus als prophetischen Zeugen Christi unter den Heiden in Bezug auf die unter seinem Namen gehende Dichtung apostrophiert.<sup>34</sup>

Etwa zur gleichen Zeit läßt *Lactantius* Orpheus als Zeugen des einen wahren Gottes und Schöpfers des Alls in Bemerkungen figurieren, die schon

<sup>30</sup> Eusebius, a.a.O. 144\*.

<sup>31</sup> Auf diese Bedeutung Eusebs komme ich in zwei Arbeiten über „Das Bild des Gottherrschers in der frühchristlichen Kunst“ und „Der Sonnenwagen des Erlösers“ zurück, deren Publikation vorbereitet wird.

<sup>32</sup> Eusebius, De laudibus Constantini XIV, 4 ff. (ed. I. A. Heikel, DGCS 7, Leipzig 1902, 242 ff.; vgl. MPG 20, 1409 ff.).

<sup>33</sup> Ebd. XII, 11 (ed. Heikel, 232 f.; MPG 20, 1392 f.).

<sup>34</sup> Eusebius, Praeparatio Evangelica XIII, 12, 4-5 (ed. Karl Mras, DGCS 43, 2, Berlin 1956, 191 f.).

fast einer stehenden Redewendung ähneln.<sup>35</sup> Eine andere Sicht entwickelt *Augustinus*, nach dem der „Fluß der Prophetie“ aus Israel hervorbrach („prophetiae flumen erupit“).<sup>36</sup> Nur die „theologi poetae, Orpheus, Linus, Musaeus et si quis alius apud Graecos fuit“, sind älter als die hebräischen Propheten; aber auch sie übertreffen nicht an Alter „verum theologum nostrum Moysen“.<sup>37</sup> Allerdings war das Bild des Vorläufers Christi, des *μουσικὸς ἀνὴρ* und des griechischen Dichterpropheten wohl doch zu schwach und zu blaß mythologisch, als daß es sich in der christlichen Theologie auf die Dauer der Zeit hätte halten können, zumal da es allmählich an Interesse und an Verständlichkeit verlieren mußte. Was blieb, war das Bild vom Menschen als Gottes Instrument und vom Gesang und Spiel der Seele oder des Herzens mit dem Saiteninstrument oder von der Harmonie des Kosmos als Instrument der Gottheit.<sup>38</sup> So hat der Antiorigenist *Methodius von Olympos* zwar die Christus-Orpheus-Parallele beseitigt, aber die Harmonie des Geistes, der der Zunge die rechten Worte „nach Art einer Lyra“ (*δίκην λύρας*) eingibt, empfohlen.<sup>39</sup> *Tyrannius Rufinus* (345–410) weist in einem etwas verunglückten Vergleich darauf hin, daß es schwer ist, einen guten Vorsteher der Gemeinde zu finden, der „gleichsam eine vielsaitige Kithara“ spielt und das Wort der Predigt „wie ein Plektron“ an die Menschen heranbringt.<sup>40</sup> Und vom priesterlichen Dienst sagt er, daß des Priesters Zunge „wie ein Plektron am Morgen auf Psalter und Kithara“ sich mit dem Ruf zu Gott erheben solle.<sup>41</sup> Aus dem christologischen ist also hier ein anthropologischer Vergleich geworden. Das „plectrum palati“ oder „plectrum linguae“ preist *Prudentius* (348–ca. 405) wiederholt in dem Hymnus auf den Märtyrer Romanus,<sup>42</sup> und *Claudianus Mamertus* (gest. ca. 474) redet vom „linguae plectrum“ und „cordis plectrum“.<sup>43</sup> Noch blasser in der Metapher, aber rück-

<sup>35</sup> Lactantius, *Divin. Institutionum* I, 5; *Epitome Div. Inst.* 3 (edd. Brandt et Laubmann, CSEL 19, Wien/Leipzig 1890, 13. 15 f. 678).

<sup>36</sup> Augustinus, *De civitate Dei* XVIII, 37 (ed. E. Hoffmann, CSEL 40, Wien/Leipzig 1900, 327).

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> So schon Athenagoras, *Supplicatio pro Christianis* 16, 2 (ed. Goodspeed, Die ältesten Apologeten. Göttingen 1915, 330).

<sup>39</sup> Methodius, *De resurrectione* I, 27, 4 (ed. Bonwetsch, DGCS 27, Leipzig 1917, 256). – Vgl. Chrysostomus, *Expositio in Ps.* 41 (MPG 55, 158) und dazu Quasten, a.a.O. 162. – Noch Maximus Confessor (580–662) hat im Anschluß an Evagrius und Clemens Alexandrinus den Menschen mit einem Musikinstrument Gottes, insbesondere mit einer Kithara, verglichen (vgl. *Hans Urs v. Balthasar*, *Kosmische Liturgie*. Einsiedeln 1961, 581 f.).

<sup>40</sup> Tyrannius Rufinus, *Apologeticus* 39 (ed. A. Engelbrecht, CSEL 46, Wien/Leipzig 1910, 32 f.). „... de talibus disputantem et velut multarum chordarum quandam citharam ferientem invenire et proferre aptum ad omnes praedicationis verbum et ita velut plectrum singulis admovere, ut nusquam sonus offendat auditum.“

<sup>41</sup> Ebd. 95 (a.a.O. 72): „repleatur exultatione in psalmis et canticis domini exurgens velut plectrum matutinum in psalterio et cithara, exurgens in diluculo et clamans ad dominum...“

<sup>42</sup> Prudentius, *Peristephanon* X, 6. 935. 988 (ed. J. Bergman, CSEL 61, Wien/Leipzig 1926, 370. 404. 406).

<sup>43</sup> Claudianus Mamertus, *De statu animae* III, 9. 11 (ed. A. Engelbrecht, CSEL 11, Wien 1885, 170. 174).

bezogen auf den biblischen Lyraspieler David, ist das „plectrum“, mit dem Prudentius die Taten Christi besingen will.<sup>44</sup>

Seltener ist die Inbeziehungsetzung Christi mit Apollo, wie sie noch in weiten Partien von Eusebs Tricennialtheologie eine solch bedeutende Rolle spielt, wobei jedoch im Geiste des solaren Monotheismus des beginnenden 4. Jahrhunderts mehr an den kosmischen Gott Helios, weniger an den Sänger und Herren der Musen gedacht war. Unter den Gedichten des *Paulinus von Nola* (353–431) findet sich allerdings ein Anruf Christi als Apollo,<sup>45</sup> der aber sonst meistens in der frühchristlichen Literatur alles andere als ein Beispiel christlichen Verhaltens ist und als schändlicher Gott viel verlästert wird (vgl. z. B. schon Aristides, *Apologia* 11, 1).<sup>46</sup> Auch an Orpheus wird Kritik geübt, wie eben an der alten Religion überhaupt. Wichtig ist dagegen oft die Idee des Spielens, des Musizierens, des Lernens, der Übung, die zum Hervorrufen des Klanges führt. Damit ist ein Bild für den Menschen und für seine geistigen und seelischen Fähigkeiten gegeben, die es zu wecken gilt wie den Ton des Instrumentes. Die Bezugnahme auf den großen biblischen Sänger und Spieler David hat auch gerade dies oft zum Gegenstand.<sup>47</sup>

## V

*Was hat nun der Mosaizist von S. Apollinare Nuovo gewollt, bzw. was bedeutet die Darstellung des königlichen Christus mit dem Plektron an dieser Stelle?*

Daß eine Bezugnahme auf den alten Orpheus-Christus vorliegt, kann nach dem Ausgeführten nicht mehr zweifelhaft sein. Denn das Plektron in der Hand Christi dürfte unmöglich die Erfindung eines Restaurators irgendeiner späteren Renovierungsperiode sein. In späterer Zeit wäre Christus keinesfalls mehr gerade dieses Instrument zugeteilt worden. Dazu ist es ikonographisch zu selten, wie überhaupt die ganze Themastellung zeitlich zu beschränkt ist, als daß sie nach dem 6. Jh. noch hätte interessieren können. Und einen historisch-antiquarisch und ikonographisch so gebildeten oder wenigstens informierten Restaurator zwischen dem 7. und dem 19. Jahrhundert,

<sup>44</sup> Prudentius, *Liber Cathemerinon* IX, 1. 2 (ed. J. Bergman, CSEL 61, 50):

„Da, puer, *plectrum*, choraeis ut canam fidelibus  
Dulce carmen et melodum, gesta Christi insignia!  
Hunc Camena nostra solum pangat, hunc laudet *lyra*.

Christus est, quem rex sacerdos adfuturum protinus  
Infulatus concinebat voce, corda et tympano  
Spiritus caelo influentem per medullas hauriens.“

Die ganze Natur wird in diesem Hymnus zur Feier Christi in einem kosmischen Gesang aufgerufen.

<sup>45</sup> Paulinus Nolanus, *Carmen* II („Lux festa sacris“) des Appendix (ed. W. v. Hartel, CSEL 30, Wien/Leipzig 1894, 349):

„Salve, o *Apollo vere, Paeon inclite,*  
*Pulsor draconis inferi.*“

<sup>46</sup> ed. Goodspeed, *Die ältesten Apologeten*. Göttingen 1915, 13.

<sup>47</sup> Z. B. *Dorotheus von Thessalonice* in einem Brief an Papst Hormisdas vom 12. 1. 515: „sacer David *spiritalem pulsans lyram* psallit: quam speciosi pedes . . .“ [Jes. 52, 7!:] (*Epistulae imperatorum etc.*, ed. O. Guenther, CSEL 35, Wien/Leipzig 1898, 495).

der aus seinen Kenntnissen der Materie auf die Idee eines Christus-Orpheus gekommen wäre, können wir nicht voraussetzen. Selbst wenn das Plektron in seiner heutigen Gestalt nicht ursprünglich oder ein Mißverständnis oder eine Abwandlung wäre, müßte etwas vorgelegen haben, das den Restaurator veranlaßt hat, diesen Gegenstand unterzubringen.

Auffällig ist, daß in S. Apollinare Nuovo Christus das Gerät, im Unterschied zu den eigentlichen Orpheus-, Apollon- und Daviddarstellungen, in der linken, nicht in der rechten Hand hält (wie es ja eigentlich der Vorgang des Spielens erforderte), und daß es mit der Spitze wie ein Szepter nach oben gerichtet, nicht wie auf den Lyraspieler-Bildern nach unten gesenkt ist (was ebenfalls durch die Spieltechnik notwendig war). D. h. dieser Plektron-Träger ist nicht im Augenblick des Spielens dargestellt, sondern nur als *Besitzer der Macht der Musik* (und des Gesanges). Auffällig ist weiterhin, daß es nicht der aus dem Bereiche der Apollon-Religion stammende jugendliche Christus-Typ ist, wie er sowohl den Orpheus- wie den Daviddarstellungen am besten entsprochen hätte, wie er auch sonst in Ravenna des 5./6. Jahrhunderts, vor allem noch in theodoricianischer Zeit, vorkommt. Es ist merkwürdigerweise der bärtige, virile Christus, der an den jovischen Göttertyp oder an die vorderasiatischen Barträger (Hadad, Juppiter Dolichenus, Sarapis usw.) erinnert. Er gehört zu dem der späteren Felder des neutestamentlichen Zyklus in der gleichen Kirche, während die älteren bzw. nicht restaurierten Bilder dieser Reihe (vor allem an der Nordwand) den jugendlichen Christus zeigen.

Die andere Seite des orphischen Tierheroenmotivs erscheint nun auch in Ravennas Mosaiken: nämlich in der Lunette in der Eingangstonne des Gallaplacidia-Mausoleums aus dem 5. Jh. Hier sitzt, wie schon angedeutet, der jugendliche Hirt in der purpurvioletten imperatorischen Hausgewandung mit der goldenen Kreuzstandarte (bzw. eigentlich im Bilde genauer: mit dem „pedum rectum“ mit Kreuzquerbalken!) auf einem Felsen in einer Landschaft, in der ihn eine Schafherde umgibt. Man wird sich fragen müssen, ob nicht etwa beide Bilder einander ergänzen sollen oder eine Beziehung aufeinander haben, wird dann aber gleichzeitig die weitere Frage aufwerfen, warum es einmal auf dem älteren Hirtenbilde der dem Sujet adäquate juvenile, heiter wirkende Christus-Typ ist, auf dem jüngeren Orpheusbilde sodann der ernst blickende bärtige Mann, wenn wirklich der Christus von S. Apollinare Nuovo auf den der honorianischen Gruftkapelle an der alten Hofkirche Bezug nimmt. Eines wird man in jedem Falle sagen können: daß beide Bilder wegen ihres mythologischen Charakters einander nahestehen, und daß man sie auch eben wegen eben dieses mythologischen Zuges mit der theodoricianischen Periode in Verbindung bringen möchte, jedenfalls das Bild aus S. Apollinare Nuovo. Die Kuppel des Arianerbaptisteriums zeigt im Vergleich mit dem Neonianum der Orthodoxen in ihrem Mittelmedaillon ebenfalls eine viel stärkere Akzentuierung des Antik-Mythologischen.

Man wird nun darauf verweisen müssen, daß S. Apollinare Nuovo auch andere kleine ikonographische Eigenheiten besitzt: so etwa in dem Ausbau der Verleugnung Petri zu zwei Szenen, die auf den Sarkophagen nur so

ganz nebenher dargestellt worden ist. Das ist möglicherweise eine gegen Rom gerichtete Spitze. Schon mehr eine Eigenwilligkeit scheinen die beiden Architekturen an der Westseite der Langhauswände zu Beginn der Prozessionszonen zu sein (das „Palatium“ und die Hafenstadt Classis), aus denen sich die Heiligenzüge anscheinend entwickeln sollen. Das ist nicht gerade gewöhnlich, obwohl es an Vergleichbarem früher und später (etwa die Architekturen von „Bethlehem“ und „Ierusalem“ in den Zwickeln der Tribunabögen!) nicht fehlt. Aber so erklärt sich auch noch nicht die Eigenart des in sich heteronomen Christus-Bildes vor der Apsis. Denn die Widersprüchlichkeit bleibt bestehen: Zu dem Plektronträger und intentionalen Lyraspieler paßt nicht die die düstere byzantinische Majestas der späteren Zeit vorwegnehmende Barttracht. So wird man allerdings die Frage nicht unterdrücken können, ob nicht doch *das heute bestehende Ganze das Ergebnis einer umgestaltenden spätantiken Restauration* ist, u. zw. das Ganze des Christus-Bildes oder der Majestas-Gruppe (wobei die Frage der Heiligenprozession hier außer Betracht bleibt). Nur daß man dabei zu ganz anderen Schlüssen gelangen könnte als Wulff und andere Kunsthistoriker, nachdem man die Bedeutung des Gegenstandes in der Hand Christi richtig analysiert hat.

Man wird sich nicht nur fragen dürfen, ob das ursprünglich jugendliche und bartlose Gesicht des Christus-Orpheus verändert worden ist, um den mythologischen Charakter und die alte Bedeutung des Plektron abzuschwächen. Sondern das Problem legt sich nahe, ob nicht das Mosaik von S. Apollinare Nuovo ehemals überhaupt einen *Lyra spielenden Christus* gezeigt hat (vielleicht ohne Engelgeleit). Oder gar einen *Christus Orpheus* oder einen *Christus David inmitten von Tieren* auf der (rudimentär noch erkenntlichen) Felsenwiese? Sind die Orpheus-Attribute, d. h. das Plektron und die an die Lyra gemahnende Thronrücklehne, in ihrer heutigen Gestalt nur noch umgeformte Überbleibsel einer andersartigen Darstellung, die Christus, ähnlich wie David im Kosmas-Codex, auf einem lehnenlosen Thron sitzend, das Plektron in der Rechten, die Harfe in der Linken, zeigte? Nordstroems Hinweis darauf, daß seit justinianischer Zeit die leierförmigen Thronwände sich mehren, gewinnt in diesem Zusammenhange an Bedeutung: Der hypothetische antike Restaurator hätte Anlaß gehabt, sich von der zu tilgenden Lyra gerade auf diese modisch werdende Thronform leiten zu lassen. Es wäre dann, ähnlich wie auf dem Londoner Siegelring, der Felsensitz des antikisierenden Christus-Orpheus alter Art in den Thronsitze abgewandelt und damit schon eine Art von „Entmythologisierung“ im biblizistischen Sinne (Anlehnung an David) vorgenommen gewesen. Oder hat womöglich dieser leierspielende Christus oder Orpheus – ähnlich wie im Galla-Placidia-Mausoleum – ursprünglich auf einem Felsen gesessen? Der Restaurator hätte dann das unverstandene oder unerwünschte Bild überhaupt erst mit einem Thron versehen und nicht nur die Lyra in die ihm geläufige geschwungene Thronrückwand verbannt. So würde sich jedenfalls der auffallende Gegensatz zwischen den Thronrückwänden Christi und der Theotokos in dieser Kirche erklären, den man sonst bei dem gleichen attributären Apparat beider Szenen schwer be-



*Rekonstruktionsversuch eines theodoricianischen Christus Orpheus (oder David) mit Lyra in S. Apollinare Nuovo.*

gründen kann. Alle diese rein theoretischen Fragen werden natürlich erschwert durch den unbekanntem Zustand des Mosaiks vor der Erneuerung im 19. Jahrhundert (vgl. Anhang 2).

Und sollte man es dann wagen, in dem Ganzen der Christus-Szene ein Relikt des mythologiefreudigen arianischen Christentums der theodoricianischen Zeit zu sehen? Es wurde schon angedeutet, daß man in der höfischen sakralen Mosaikkunst von Ravenna manche Nachklänge der politisierenden theologischen Kosmologie und Souveränitätsideologie Eusebs erkennen kann. Wäre es also verfehlt, hier eine Erinnerung an die Orpheus-Christologie des Antinicäners Eusebius zu sehen, die noch einmal den *μουσικὸς ἀνὴρ* Christus zum Leben erweckte? Sollte hier, am Hofe des großen Arianerkönigs, die unbestimmte, bildhafte und mythologische „musische Christologie“ des alten Hoftheologen Eusebius willkommen gewesen sein? Vielleicht gar als politisch opportun, d. h. als Legitimation für eine Art von neuem Konstantin?

Wenn man dies alles für möglich hält, würde man die heutige Gestalt des „arianischen“ ravennatischen Pantokrator mit dem Plektron sogar als das Resultat einer justinianischen oder nachjustinianischen Ummodellung der Dekoration der arianischen Hofkirche aus der Mitte bzw. zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts (Agnellus?) ansehen können, die auch den Wandel des Christus-Typs verständlich machte. Es wären dann nicht nur – was heute weithin geglaubt wird – die Heiligenzüge an den Wänden ein Ergebnis der Katholisierung dieser Basilika, sondern zumindest auch die Christus-Gruppe. Eine weitere Möglichkeit wäre, daß der heutige Christus mit dem Plektron ursprünglich überhaupt kein Christus, sondern etwas anderes war: nämlich ein *David* als Sänger auf dem Thron. Die alte Dekoration dieses Teiles der Südwand hätte in diesem Falle keinen engeren christologischen, sondern mehr einen liturgischen Sinn gehabt. Man hätte sie später zur christologischen gemacht und Christus in Erinnerung an das Frühere das Plektron Davids in

die Hand gegeben. Ein singender und spielender David nähme an sich in der Nähe der Apsis einen angemessenen Platz ein, obwohl uns Vergleichbares in den alten Dekorationsprogrammen nicht bekannt ist. Man wird sich aber an die Anbringung von „Propheten“, unter ihnen auch David, in der Nähe des Bema oder Adyton in byzantinischen Kirchen erinnern können, wo das die Architekturikonologie offenbar vorsah. In Palermo finden wir ihn so heute noch in den Kuppeln der Martorana und der Capella Palatina unmittelbar vor dem Presbyterium, allerdings ohne Musikinstrument.

Aber selbst wenn man dies nicht annimmt, wenn man den Christus so, wie er ist, für theodoricianisch hält, wird man immer noch mit diesem einzigartigen Mosaik und mit seinen Attributen den *Gedanken des göttlichen Sängers und Kitharaspilers Christus*, des Nachfahren Davids, des Gegenbildes zu Apollo und Orpheus, verbinden müssen, den Gedanken des singenden und göttliche Harmonie verkörpernden Logos, dessen menschliche Natur das Instrument der Offenbarung Gottes ist, der das Instrument der menschlichen Seele zum Erklingen bringt und der den Menschen mit der erlösenden Macht des Gesanges Befreiung vom Tode vermittelt und den Weg zum Himmel erschließt.

Zahlreich sind die Verwendungen der Orpheus-Gestalt und -Sage auch in der späteren christlichen Kultur des Abendlandes immer geblieben. Ganz besonders von der Renaissance- und Barockzeit an erscheint sie fast regelmäßig in bildender Kunst, Musik und Literatur als symbolische und allegorische Figur – bis hin zur Gegenwart. Bei der Betrachtung der Orpheus-Zeugnisse in der neueren europäischen Kulturgeschichte, die teils eine rein musische, teils eine schicksaldeutende, existentielle symbolisch-allegorische Bedeutung haben, ist man fast versucht, eine „orphische Linie“ in der Sinngebung des Menschenlebens zu entdecken und zu verfolgen, die an dieses Urmotiv antiker mythischer Träumerei und Spekulation angeknüpft hat. In wenige allegorische Gestalten ist soviel Innigkeit und Ausdruckskraft, Wehmut, Tragik und Beglückung hineingelegt worden wie in diesen archetypischen Sänger und Instrumentenspieler. Es sei nur auf Glucks und Liszts Vertonungen oder auf die zarte frühbarocke Plastik in der „Orpheusgrotte“ von Schloß Hellbrunn hingewiesen. Als Urbild der Erlösten gemahnt er an die Worte, die noch später „nach einer nordischen Sage“ August Kopisch der mit Orpheus verwandten mythischen Erscheinung des „Nöck“ zurufen läßt, und die durch Löwes bekannte Liedkomposition sich sehr vielen Menschen eingeprägt haben.<sup>48</sup> Denn

<sup>48</sup> *August Kopisch, Der Nöck. Nach einer nordischen Sage.* In: *Gesammelte Werke* Band I, Berlin 1856, 191. (Vertont von Carl Löwe, erschienen 1860 als Op. 129, Nr. 2.) Der Wortlaut der entscheidenden Stelle:

Komm wieder, Nöck, du singst so schön!  
 Wer singt, kann in den Himmel gehn!  
 Du wirst mit deinem Klingen  
 Zum Paradiese dringen!

.....  
 Es spielt der Nöck und singt mit Macht  
 Von Meer und Erd' und Himmelspracht.  
 Mit Singen kann er lachen

das Orpheus-Motiv ist interessanter Weise nicht ein ausschließlich antikes, sondern ein – offenbar ungemein altes – menschheitliches.<sup>49</sup>

Es spricht für das Bleibende dieses Mythos, daß ihn schon die christliche Antike nicht übergehen konnte und mit Christus verbunden hat, und zwar in der Vielfalt der Elemente und Variationen, die er beschließt. In der christlichen Monumentalkunst der Kirchendekoration ist eine solche Darstellung wie die in Ravenna bisher singular. Das macht die mögliche Bedeutung des ravennatischen Mosaiks an einer für die Geschichte der alten Kirche so wichtigen Stelle aus.

### Anhang 1

#### Zur Überlieferung und Chronologie der unteren Figurenstreifen von S. Apollinare Nuovo

Die Frage der Entstehungszeit der beiden großen Zonen mit den Heiligenzügen und den beiden Throngruppen hat zahlreiche Diskussionen hervorgerufen. Unumstritten ist eigentlich stets der Westteil dieser Zonen mit den Architektur-Mosaiken gewesen, an deren Zugehörigkeit zur alten theodoricianischen Dekoration vernünftigerweise keine Zweifel laut werden konnten. So hat z. B. in jüngster Zeit wieder G. Bovini betont, daß die gesamte Christus-Gruppe (wie auch die Theotokos-Gruppe) theodoricianischen Ursprungs sei. Den lyraförmigen Thron-Rückteil hält er für „gewölbt“, um ihn so „besser der großen Gestalt des Erlösers anzugleichen“, während die vertikalen Linien des Marienthrones „besser den linear ansteigenden Rhythmus der Gestalt der Jungfrau hervorheben“ wollen.<sup>50</sup> Demgegenüber hatte noch zwanzig Jahre zuvor E. Uehli die Meinung verteidigt, daß Christus „bärtig und daher auch aus der Zeit des Agnellus“, also aus der Periode der Rekatholisierung und Umgestaltung der Kirche Mitte des 6. Jahrhunderts, sei.<sup>51</sup> Er hat in solchen Zweifeln alte und angesehene Vorgänger. So hielt schon v. Quast das Christus- und das Marienbild für nacharianisch.<sup>52</sup>

Die älteste Quelle für unsere Kenntnis der ravennatischen christlichen Gebäude ist Agnellus mit seiner Chronik der Bischöfe von Ravenna.<sup>53</sup> In diesem Bericht des

Und selig weinen machen! –  
Der Wald erbebet,  
Die Sonn entschwebet . . .  
Er singt bis in die Sternennacht!

<sup>49</sup> Vgl. Åke Hultrantz, *The North American Indian Orpheus tradition. A contribution to comparative religion.* Stockholm 1957. Vgl. hierzu ferner u. a. die Arbeiten von Hans Kayser: *Orpheus. Morphologische Fragmente einer allg. Harmonik.* Berlin 1924. – *Vom Klang der Welt.* Zürich 1937. – *Akroasis. Die Lehre von der Harmonik der Welt.* Basel 1946.

<sup>50</sup> Giuseppe Bovini, *Die Mosaiken von Ravenna.* Milano/Würzburg/Wien 1956, 35.

<sup>51</sup> Ernst Uehli, *Die Mosaiken von Ravenna.* Straßburg 1935, 37 f.

<sup>52</sup> Alexander Ferdinand v. Quast, *Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna.* Berlin 1842, 20.

<sup>53</sup> Vgl. u. a. Agnellus (qui et Andreas), *Liber Pontificalis sive vitae pontificum Ravennatum*, ed. B. Bacchini. Modena 1708. – Ed. L. A. Muratori, in: *Rerum Italicarum Scriptores*, II. Milano 1723. – Ed. O. Holder-Egger, in: *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum saec. VI–IX.* Hannoverae 1878. – A. W. Bijvanck, *De mozaiken te Ravenna en het Liber Pontificalis Ravennatis.* In: *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, 8/1928, 61–82.

9. Jahrhunderts mit mancherlei Unwahrscheinlichkeiten, der nur kritisch beurteilt und verwertet werden kann, heißt es zu unserem Thema, daß Erzbischof Agnellus, der 27. Bischof von Ravenna (557–570) die von Theoderich begründete Kirche S. Martini Confessoris, die auch „Caelum Aureum“ heißt, „wiedergewonnen“ habe („reconcliauit“), wie alle gotischen Kirchen Ravennas, und daß er dort die Tribuna und die beiden Wände mit Mosaikbildern von Märtyrern und Jungfrauen in Prozession geschmückt habe („*de imaginibus martirum virginumque incedentium tessellis decoravit*“).<sup>54</sup> Eine genaue Beschreibung wird nur von den Jungfrauen und den drei Magiern (die übrigens – wohl antiarianisch interpretiert! – die Trinität bedeuten sollen) gegeben. Das befremdet ein wenig und legt die Frage nahe, ob etwa der Zustand der Südseite damals so schlecht war, daß der Chronist Agnellus von näheren Kommentaren absichtlich Abstand nahm. In der Tat war nämlich die Tribuna unter Erzbischof Johannes V. im 8. Jahrhundert bei einem Erdbeben eingestürzt, – ein Faktum, das sich bis in die Gegenwart durch das Fehlen der alten Apsis- und Tribunabogendekoration schmerzlich bemerkbar macht. Man muß sich nun fragen, ob nicht bereits bei diesem Ereignis das unmittelbar anstoßende Thronmosaik der Südseite und seine Umgebung ebenfalls Schaden genommen haben und seitdem garnicht oder auch mehr oder weniger glücklich restauriert worden sind. Die Tatsache, daß spätestens seit dem 17. Jahrhundert ganz erhebliche, teilweise durch Überbauungen und Retuschen verdeckte Zerstörungen gerade an diesem Mosaik erkenntlich sind, macht einen solchen Zusammenhang nicht nur möglich, sondern nahezu wahrscheinlich.

Aus den Notizen des Chronisten Agnellus ergibt sich also mit Sicherheit nur, daß Erzbischof Agnellus bei der Rekatholisierung der Kirche an Tribunabogen und -wänden (und an der Apsis?) sowie an den Heiligenzügen hat arbeiten lassen. Ob es bloße Veränderungen (an den Wänden minimal die Zuschriften der orthodoxen Heiligennamen), größere Umgestaltungen des Alten aus der Zeit Theoderichs oder völlige Neugestaltungen waren, ist nicht klar. Klar ist auch nicht, was mit der Tribuna gemeint ist. Über die Thronbilder geht aus diesen Aufzeichnungen garnichts hervor. Sie sind hiernach eindeutig weder als arianisch noch als agnellianisch-katholisch einzuordnen. Dem Chronisten Agnellus geht es um die Heiligenzüge und um die Magiergruppe, wobei letztere offenbar noch im antiarianischen dogmatischen Interesse apostrophiert wird. Es ist nach *diesem* Bericht möglich, daß bereits im 6. Jahrhundert auch die Gruppe des thronenden Christus verändert worden ist. Es ist aber ebenso möglich, daß sie unverändert übernommen wurde. Nicht gerade wahrscheinlich ist es, daß sie erst im Zusammenhang mit der agnellianischen Restauration überhaupt geschaffen wurde. Es ist ferner möglich, daß sie durch das Erdbeben des 8. Jahrhunderts in Mitleidenschaft gezogen und danach restauriert worden ist. Weiter ist es möglich, daß Schäden des 8. Jahrhunderts nicht oder nur provisorisch oder unvollständig – eventuell unter Umgestaltungen – behoben worden sind, und daß der Befund des 16., 17. und 19. Jahrhunderts noch von diesen Schäden zeugt, die vielleicht erst durch die Restauration der Kirche Mitte des 19. Jahrhunderts endgültig beseitigt wurden.

<sup>54</sup> Agnellus, Lib. Pontificalis, 84; ed. Holder-Egger, 335.

<sup>55</sup> *Giovanni Battista Cavalcaselle*, Storia della pittura in Italia, vol. I. Firenze 21886, 47 s.

## Anhang 2

Zur Frage der restaurativen Veränderungen  
an der Gruppe des thronenden Christus  
in S. Apollinare Nuovo

In neuerer Zeit ist gelegentlich die Behauptung laut geworden, nicht nur ein Teil der gesamten Throngruppe um Christus, sondern auch die Christus-Figur selbst zu wesentlichen Teilen und der Gegenstand in der linken Hand Christi seien das Ergebnis einer durchgreifenden Restauration des 19. Jahrhunderts. Nicht erst Wulff hat die Fälschung des Restaurators angenommen. Wir finden diese Feststellung literarisch wohl erstmals bei *Cavalcaselle*, der gemeint hat, vom Christus-Bild sei die linke Hälfte von Kopf bis Fuß „tutta nuova“, ebenso die beiden Engel zur Linken Christi. Das „Szepter“ in der Linken Christi habe ein ursprüngliches Buch ersetzt, auf dem die Worte „Ego sum lux mundi“ zu lesen waren.<sup>55</sup> Er beruft sich dafür auf eine handschriftliche Aufzeichnung des P. Gianfrancesco Malazappi aus dem Jahre 1586, die der Prior des Konventes im Jahre 1860 vorgewiesen habe, Malazappi habe das Mosaik beschrieben, bevor dort die verdeckende Orgel angebracht wurde, welche später wieder entfernt worden ist. Vorsichtiger hat sich in gleicher Zeit F. X. *Kraus* ausgedrückt, der in einer genauen Beschreibung betont, daß der größere Teil des Mosaiks, trotz Anbringung der Orgel, echt sei, daß nur die linke Seite Christi einschließlich der linken Hand „restauriert“ sei. Über das „Szepter“ sagt er nichts.<sup>56</sup> *Gerspach* hat das Szepter offenbar für alt gehalten.<sup>57</sup> *Rahn* sah es wenige Jahre nach der Restaurierung (die er also anscheinend für sachgemäß hielt!) als ein Ostensorium an.<sup>58</sup> *J. Kurth* hielt, vermutlich *Cavalcaselle* folgend, „die Linke mit dem merkwürdigen Gegenstand“ für eine „spätere Ergänzung“. <sup>59</sup> Klarheit besteht indes auch bei ihm nicht. Die gründlichste Behandlung des Christus-Mosaiks und seiner Restaurierung findet sich bei *C. Ricci*, der zwar in seinen älteren Publikationen <sup>60</sup> unser Problem nicht berührt hat, aber in seiner großen Ravenna-Untersuchung darauf eingegangen ist.<sup>61</sup> Nach ihm lautet der von Malezzappi Ende des 16. Jahrhunderts handschriftlich aufgezeichnete Text des Buches in der Hand Christi – anders als bei *Cavalcaselle* – „Ego sum rex gloriae“. <sup>62</sup> Obwohl ähnliche aufgezeichnete Beobachtungen wie die Malezzappis durch *Flaminio da Parma* aus dem 17. Jahrhundert 1760 veröffentlicht waren, habe der Restaurator *Felice Kibel*, der 1857 bis 1861 an der Wiederherstellung der Mosaiken arbeitete, eine falsche Ergänzung ausgeführt und Christus das merkwürdige Szepter in die Hand gegeben.<sup>63</sup> Allerdings sei Professor *Ignazio Sarti*, Direktor der *Accademia di Belle Arti*, der die Entwürfe für die Restaurierung fertigte, bereits 1854 gestorben.<sup>64</sup> Nach *Riccis*

<sup>56</sup> *Franz Xaver Kraus*, Über Begriff, Umfang, Geschichte der christlichen Archäologie. Freiburg i. Br. 1879, 53 f.

<sup>57</sup> *Gerspach*, La mosaïque (in: *Bibl. de l'enseignement des beaux arts*). Paris s. a. [ca. 1880], 59.

<sup>58</sup> *Johann Rudolf Rahn*, Ravenna. Eine kunstgeschichtliche Studie. Leipzig 1869, 27.

<sup>59</sup> *Julius Kurth*, Die Wandmosaiken von Ravenna (Die Mosaiken der christlichen Ära, 1). Leipzig/Berlin 1902, 188.

<sup>60</sup> *Corrado Ricci*, Guida di Ravenna. Bologna 1884 (1923). – *Ders.*, Ravenna. 1912.

<sup>61</sup> *Tavole storiche dei mosaici di Ravenna. Fasc. IV: S. Apollinare Nuovo. Testo di Corrado Ricci*. Roma 1934, 97 ss.

<sup>62</sup> *Ebd.*, 98.

<sup>63</sup> *Ebd.*, 99.

<sup>64</sup> *Ebd.*, 99 A. 1.

Rekonstruktion stammen von Kibel beide Engel rechts, die rechte Hälfte der Christus-Figur einschließlich des „Szepters“, ferner die Füße Christi und das Podium des Thrones sowie der Boden unter den beiden Engeln links.<sup>65</sup> Dem hat sich schließlich *G. Bovini* angeschlossen, der besonders darauf hinweist, daß wohl das Gesicht Christi alt ist, das „Szepter“ in der Hand Christi aber „eine reine Erfindung des Restaurators“ sei, wobei er sich wieder auf die alten Quellen beziehen und das Buch mit der genannten Inschrift anführen kann.<sup>66</sup>

Wenn wir einmal von den Aufzeichnungen Malezzappis und des Flaminio da Parma aus dem 16. und 17. Jahrhundert absehen, so finden wir die älteste Darstellung der Verhältnisse bei *G. Ciampini* Ende des 17. Jahrhunderts. Er behauptet in seinem Text, daß das Mosaik nach den Heiligenzügen „zerstört“ („dirutum“) und an dessen Stelle eine Orgel erbaut sei. Ihr folge aber ein „halbes Bild“ Christi und zwei Engel mit Stäben.<sup>67</sup> Nun ist allerdings die Bemerkung von der „Zerstörung“ des Mosaiks im Zusammenhang mit der Orgel kaum wörtlich zu nehmen, wie sich Ciampini ja überhaupt nicht durch letzte Präzision des Ausdrucks auszeichnet. Denn es ist nicht glaubhaft, daß für die Errichtung der Orgel (an einer in italienischen Kirchen durchaus gebräuchlichen Stelle) das Mosaik abgenommen werden oder in so großem Umfange beschädigt werden mußte. Eher wäre denkbar, daß es leicht fiel, dort die Orgel anzubringen, weil das Mosaik bereits schadhafte war. Aus dem späteren Befund ist zumindest soviel sicher, daß hinter der Orgel tatsächlich noch Teile der von Ciampini mit Recht dahinter vermuteten Figuren steckten. Damit erhebt sich die Frage, was nicht lange vor Ciampini die älteren Beschreiber des Buches in der Hand Christi eigentlich vor sich hatten, d. h. ob das Buch schon Bestandteil des noch intakten ursprünglichen Mosaiks war, oder ob es nicht aus einem veränderten Zustand des Gesamtbildes stammt.

Betrachten wir den zugehörigen Stich in Ciampinis Werk, so sehen wir, daß in der Tat die Christus-Figur durch den Orgelvorbau (Gehäuse) ziemlich genau halbiert ist. Das Gesicht könnte eventuell bartlos gewesen sein. Interessant ist, daß der rechte Arm Christi nach dieser Zeichnung *nicht* in eine Segenshand auslaufen konnte. Diese Hand müßte sich hiernach – im Unterschied zum heutigen Zustand – auf der anderen Hälfte der Figur befinden; der Arm verläuft stärker horizontal als auf dem heutigen Bild. Man erkennt das sofort aus einem Vergleich mit der Handstellung der beiden Engel links, die ja der Christi entspricht. Bei ihnen sind die Verhältnisse völlig exakt entsprechend dem gegenwärtigen Zustand wiedergegeben, bis hin zu der etwas vergrößerten Hand des Engels unmittelbar neben Christus, wie denn überhaupt die Zeichnungen Ciampinis erstaunlich genau bzw. sachgerecht sind. Bei den Engeln erhebt sich die Segenshand, wie heute ebenfalls in der Christus-Figur, in der linken Bildhälfte. In der Skizze Ciampinis fehlen Details des Bodens bzw. der Landschaft, die Füße Christi und offenbar auch das Thronpodium (von dem jedoch ein Rest angedeutet erscheint).<sup>68</sup> Ciampinis Bericht und Zeichnung würden also nur den Schluß zulassen, daß die rechte Hälfte der Throngruppe, wahrscheinlich

<sup>65</sup> Ebd., Tafel XXV.

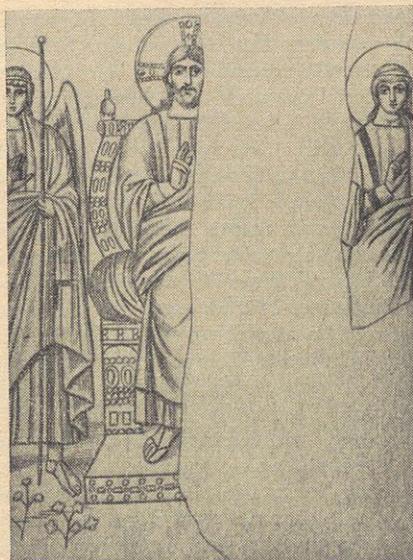
<sup>66</sup> Bovini, a.a.O. 100.

<sup>67</sup> *Joannes Ciampini*, *Vetera monumenta in quibus praecipue musiva opera sacrum profanarumque aedium structura . . . illustrantur*. II. Romae 1699, p. 95: „Post hos sanctos, Musivum dirutum fuit, quo in loco organum constructum est: Huic proxima est quaedam semiimago, quae Christum Dominum nostrum repraesentat, ut facillime argui potest; deinde duo sequuntur Angeli, arundines manibus tenentes; sicque ad alteram Christi partem, in Organi loco, duos alios fuisse Angelos, credendum est.“

<sup>68</sup> Ciampini, tav. 25.

teilweise beschädigt, damals hinter dem Orgelgehäuse verborgen war, während die linke Hälfte mit einzelnen Verlusten (oder Übermalungen?) im wesentlichen erhalten war.

Ungefähr zwei Jahrhunderte nach Ciampini hat *Garrucci* eine Zeichnung mit Angaben der ergänzten Teile gebracht. Nach ihm wäre die rechte Hälfte der Christus-Figur (mit Ausnahme des Gesichts) und des Thrones sowie nur ein Teil der Engel rechts ergänzt. Er kennt die Probleme aus der Zeit Ciampinis.<sup>69</sup> Die angebliche Ergänzung der beiden rechten Engel (in ihrer Gänze!?) durch Kibel 1857–1861 wird auch fraglich durch eine Bemerkung Quasts von 1842, wonach Christus, „von vier Engeln umgeben, oben, zunächst der Tribune, thront“.<sup>70</sup>



*Zustand im 19. Jahrhundert. (Nach Garrucci 1877, nach der Restaurierung!)*

Die Behauptung von der freien Erfindung des „Szepters“ durch den Restaurator Kibel im 19. Jahrhundert wird schon zweifelhaft, wenn man den heutigen Zustand des Mosaiks einer genauen Prüfung unterzieht. Die beste Reproduktion des Christus überhaupt hat u. a. O. v. Simson in seinem Ravenna-Werk nach einem ausgezeichneten Alinari-Foto gebracht.<sup>71</sup> Sie zeigt mit aller Deutlichkeit, daß *mindestens* der linke Teil des oberen tropfenförmigen Stückes des Plektron, ferner der linke Teil der oberen Einschnürung und vielleicht der linke Rand der kugeligen Verdickung sowie ein Stückchen links am Fuße des Instrumentes zu den alten und erhaltenen Partien der Figur gehören müssen. *Die Restaurierungsnarbe verläuft durch das Plektron*, während allerdings die linke Hand Christi erneuert sein dürfte. Felice Kibel hat also auch nach dem heutigen Zustande mit dem Plektron nicht einfach

<sup>69</sup> *Raffaele Garrucci*, Storia della arte cristiana, vol. IV. Prato 1877, p. 52 und tav. 242.

<sup>70</sup> Quast, a.a.O., 19.

<sup>71</sup> *Otto G. v. Simson*, Sacred Fortress. Chicago 1948, pl. 41.

„gefunkt“ und eine ganz neue Sache hingestellt, sondern offensichtlich etwas vorgefunden – vielleicht außer den Mosaikresten auch noch Spuren (Eindrücke von Steinchen) im zerstörten Teil des Bildes –, das ihn zu seiner Ergänzung veranlaßte. Zu einem Buch können die Mosaikreste neben der Hand Christi nicht gehört haben, allenfalls zu einem Volumen. Ein aufgerolltes Volumen an dieser Stelle würde aber eine völlig unmögliche, verkrampte Stellung des linken Armes Christi, der sehr scharf angewinkelt gewesen sein müßte, und der haltenden Hand voraussetzen, die sich nicht zu dem zwar strengen, in der Haltung aber ruhigen und gelösten Ganzen der Figur fügt. (Vgl. den rekonstruierten Christus vom Tribunabogen von S. Michele in Affricisco in Ravenna; heute in Berlin!) Überdies sprechen die alten Gewährsleute deutlich von einem „Buch“ („libro“). (Vgl. Abb. 2.)

Vor allem ist die entscheidende Frage, wie denn Kibel auf das Plektron gekommen sein soll, das man auch dem Akademieprofessor Sarti kaum zutrauen dürfte. Ein Christusbild mit diesem Gegenstand in der monumentalen Kirchenkunst ist sonst nicht bekannt. Weder Kibel noch Sarti konnten dafür irgendwo Vorbilder oder Anregungen aufgenommen haben. Möglicherweise haben sie gewußt, wie ein Plektron aussieht und was es ist. Eine Vertrautheit mit der Orpheus-Theologie Eusebs und anderer Schriftsteller darf man bei ihnen nicht voraussetzen, und einen eigenen Einfall der Restauratoren in dieser Richtung kann man im Ernste nicht annehmen. Auch ein Vorbild für ein Szepter in der Hand Christi konnten sie in der antik-christlichen Monumentalkunst nicht gefunden haben. Und warum hätten sie diesem Szepter die exakte Gestalt eines Plektron gegeben? Hierfür boten sich viele andere elegantere und bequemere Möglichkeiten an. Die Erfindung eines Plektron durch Kibel oder Sarti ist also absolut unwahrscheinlich. Überdies dürften Vater und Sohn Kibel von der auch für ihre Zeit zu erwartenden restauratorischen Erfahrung und Gewissenhaftigkeit gewesen sein, besonders wenn wir die sehr positiven Auslassungen von Ferdinand Gregorovius über die beiden Mosaizisten beachten,<sup>72</sup> die ihnen so weitgehende und unzuverlässige Abschweifungen von selbst verbot. Weiterhin ist zu fragen, warum denn die Kibels sich nicht nach den Aufzeichnungen Malezzappis gerichtet haben, die Cavalcaselle 1860, also mitten in der Restauration, in der Hand des Priors gesehen hat. Sollte sie der Prior nur einem Kunsthistoriker, nicht aber den Restauratoren gezeigt haben? Sollte der Eigenwille der Kunsthandwerker, die schließlich in päpstlichem Auftrage arbeiteten, sich gegenüber einem

<sup>72</sup> Gregorovius traf „Vater und Sohn“ Kibel 1863 bei der Arbeit in S. Vitale im Auftrage der päpstlichen Regierung an. Er hebt hervor, daß sie aus der seit dem Hochmittelalter ungebrochenen römischen Tradition der Mosaikkunst hervorgegangen seien, und lobt auch ihre technischen Fertigkeiten bei der Reinigung der Mosaiken mit neuen Mitteln, die „den vollen Genuß ihrer Ursprünglichkeit“ gewährleisten. (*Ferdinand Gregorovius*, Ravenna, 1863; abgedruckt in den „Wanderjahren in Italien.“) Gegen die Arbeit der Kibels mag noch so viel eingewendet werden, und sie mögen vom Standpunkte unserer heutigen historischen Kenntnis gelegentlich gesündigt haben: Fahrlässig waren sie bei ihren Restaurierungen nicht. Gerade das Paradebeispiel für die ihnen vorgeworfenen „Fälschungen“, die Restaurierung des Brotwunder-Bildes im nördlichen Obergadem von S. Apollinare Nuovo, das nach Ciampini ursprünglich eine Darstellung des Weinwunders von Kana war, ist instruktiv für ihre Arbeitsweise. Sie haben sich nämlich nichts aus den Fingern gesogen, sondern nur die Anhaltspunkte des alten Zustandes, soweit vorhanden, benutzt und die wesentlichen Elemente erhalten. Sie haben nichts hinzugefügt, als was ihnen nach dem Zustande des Mosaiks vorhanden gewesen zu sein schien. Der vermutliche entscheidende Irrtum aber beruht hier gerade offensichtlich auf der vergleichenden Heranziehung von ähnlichen Sujets der altchristlichen Kunst, also auf einer grundsätzlich richtigen Methode.

geistlichen Oberen (der an der Theologie der Inschrift interessiert sein mußte!) durchgesetzt haben? Dies alles ist völlig ungläubhaft, wenn man nicht annimmt, daß die Kibels gute Gründe für die Wiederherstellung des Plektron hatten.

\* \* \*

Eine andere Merkwürdigkeit ist der Text des angeblichen Buches in der Hand Christi, welches die Gewährleute des 16. und 17. Jahrhunderts gesehen haben. Abgesehen von der wohl auf einem Übermittlungsfehler beruhenden verschiedenen Überlieferung des Wortlautes bei Cavalcaselle und in den Ricci vorliegenden Quellen, ist die Inschrift, die Ps. 23 (24), 7–10 in ein Christus-Logion umwandelt und offensichtlich auf das *Te Deum* („*Tu rex gloriae Christe*“) Bezug nimmt, nicht ganz gewöhnlich. Im Unterschied zu vielen solcher Texte auf *Majestas*-Darstellungen<sup>73</sup> bringt sie eben kein Christus-Wort und nichts Neutestamentliches. Eine Anspielung auf das lateinische *Te Deum* in einer Kirche des 6. Jahrhunderts ist nun wenig wahrscheinlich, vor allem wenn man einen gotisch-arianischen Ursprung dieses Bildes annimmt.<sup>74</sup> Gewiß ist die Beziehung des „*rex gloriae*“ auf Christus nach Ps. 23 (24), 7 alt und in der liturgischen Verwendung seit der 2. Hälfte des 1. Jahrtausends nicht ganz selten, vor allem in österlicher Zeit.<sup>75</sup> Aber auch den agnellianischen Restauratoren dürfte kaum der hier wohl vorauszusetzende Text des *Te Deum* nahe gelegen haben, vor allem nicht in der Ich-Form und besonders dann nicht, wenn Käblers Hinweis auf einen möglichen spanisch-gallischen Ursprung dieser Wendung zutrifft.<sup>76</sup> Es ist völlig fraglich, ob das *Te Deum* damals schon in die orthodoxe raven-

<sup>73</sup> Die Inschriften der Bücher und Buchrollen in der Hand Christi um die Mitte des ersten Jahrtausends sind entweder deklaratorisch-referierenden Charakters, soweit sie überhaupt lesbar ausgeführt sind („*Dominus legem dat*“; „*Dominus pacem dat*“; „*Dominus conservator ecclesiae Pudentianae*“) oder sind Worte Christi in der Ich-Form („*Ego sum via, veritas et vita*“; so sogar in der Erzbischöflichen Kapelle von Ravenna auf einem Mosaik, das im Inhalt offensichtlich auf Ps. 90 (91) Bezug nimmt und am ehesten die Inanspruchnahme eines Psalmenzitates für Christus nahe gelegt hätte; auf dem berühmten Mosaik der römischen Petrus-Confessio um 700!). Eine Inschrift der hier vorausgesetzten Art auf älteren *Majestas*-Darstellungen ist mir sonst noch nicht begegnet. Das einzige mir bekannte Beispiel älterer Zeit für die Verwendung eines Psalmwortes in einem Buche in der Hand Christi befindet sich auf einem Elfenbeindeckel der Oxforder Bodleiana, aber erst aus der Zeit um 800. Auch ist hier nicht das Psalmwort Christus in den Mund gelegt, sondern referierend und auf die Art der Darstellungen Bezug nehmend auf die Buchseiten geschrieben: links „*IHS XPS*“, rechts „*SVP(er) ASP(idem)*“; vgl. Ps. 90 (91), 13. Volbach, a.a.O. S. 95 und Taf. 61, Nr. 221 (der irrtümlich zu *ASPidas* ergänzt hat). Ein Vergleich mit den normalen *Majestas*-Darstellungen kann von hier aus kaum gezogen werden.

<sup>74</sup> Die Herkunft des *Te Deum* aus orthodoxen Kreisen hat die Arbeit von *Andrew Eubank Burn* (Der Hymnus ‚*Te Deum*‘. Deutsch von O. Wissig. Kassel 1930) wahrscheinlich gemacht. Neuerdings haben die Untersuchungen von *Ernst Kähler* (Studien zum *Te Deum* und zur Geschichte des 24. Psalms in der Alten Kirche. Göttingen 1958) diese Vermutung bestätigt, ohne dabei die Verfasserfrage klären zu können, und gleichzeitig auf die gelegentliche christologische Verwendung von Ps. 23 (24) seit der Zeit der Apologeten, vor allem im Zusammenhang mit der Himmelfahrtsvorstellung, hingewiesen. All das macht die Ursprünglichkeit einer solchen Inschrift in Theoderichs Kirche des frühen 6. Jahrhunderts sehr unsicher. Der zweite, christologische Teil des *Te Deum* ist erst im 6. Jahrhundert bezeugt (vgl. Kähler, a.a.O. 70. 119 ff.) und stellt innerhalb des „Hymnus“ eine klare Besonderheit dar. Aber gerade er läßt sich mit den Arianern am wenigsten zusammenbringen.

<sup>75</sup> Vgl. Kähler, a.a.O. 88 ff.

<sup>76</sup> Kähler, a.a.O. 90 f.

natische Kirche gelangt sein konnte. Eine christologische Verwendung von Ps. 23 (24), 7–10 unmittelbar (d. h. ohne den Umweg über die Liturgie) durch die Arianer wird man zwar grundsätzlich nicht ausschließen können. Sie ist jedoch in diesem Zusammenhang ziemlich unwahrscheinlich, und eine arianische Rezeption des christologischen Teils des Te Deum erst recht. Auch daß Theoderich sonstige theologische oder politische Veranlassung zur Anwendung des Psalmverses auf den Christus seiner Hofkirche gehabt haben könnte, leuchtet nicht ein.

Auf die Bedeutung der Königs-Ideologie und Souveränitätsterminologie in den trinitarisch-christologischen Streitigkeiten der alten Kirche hat neuerdings in einer sehr gründlichen Untersuchung P. Beskow hingewiesen.<sup>77</sup> Gerade hier zeigt sich, daß bereits bei dem zwielichtigen Eusebius (der übrigens nebenher auch einmal Ps. 23 (24), 7–10 christologisch verwendet) die „königliche Terminologie“ auf alexandrinische Tradition zurückgeht,<sup>78</sup> und daß die nicänische Theologie, nicht die arianische, die Lehre von der Königsherrschaft des inkarnierten Christus entwickelt hat.<sup>79</sup> Zwar haben anscheinend auch die Arianer gelegentlich die Idee des Königtums Christi benutzt.<sup>80</sup> Auch bei ihnen kann Christus βασιλεύς genannt werden, aber nur als der Präexistente und als Gottes Stellvertreter („Vizeregent“ über die Schöpfung), nicht „in irgendeinem absoluten Sinne“.<sup>81</sup> Ps. 23 (24), 7–10 scheint bei den Arianern als christologisches Argument nicht vorzukommen (verständlicher Weise, weil hier ja im ursprünglichen biblischen Verständnis eindeutig von Gott die Rede ist), während gerade die Nicäner die Stelle christologisch gebraucht haben dürften. Die rex-gloriae-Formel ist also auch rein dogmengeschichtlich eher ein orthodoxes als ein arianisches Spezifikum.

Man könnte einwenden, daß die Anbringung einer arianisch nicht gebräuchlichen, hingegen den Orthodoxen sympathischen Formel von Theoderich geschickt im Zuge seiner Versöhnungs- und Koexistenzpolitik beabsichtigt gewesen sei. Dazu ist aber zu sagen, daß selbst ein so kluger Taktiker wie Theoderich keinen Anlaß hatte, eine solche Sympathiekundgebung gerade in seiner Palastkirche zu veranstalten, die offensichtlich in ihrer sonstigen Ausstattung (vgl. die agnellianische Renovierung!) nicht auf die Gefühle der Orthodoxen besondere Rücksicht nahm. Dieser Einwand wäre allenfalls in S. Vitale diskutabel. Und man müßte dann ja Theoderich zutrauen, daß er für diesen fragwürdigen Zweck nicht nur ein unarianisches Theologumenon, sondern eine bei solcher Gelegenheit überhaupt ungebräuchliche Wendung anstelle des auf den Thronbildern üblichen echten Christus-Wortes verwendet hätte. Dieses Theologumenon hätte er aus einem alttestamentlichen Zitat bzw. aus einer orthodoxen liturgischen Formel in einen Ausspruch Christi in der Ego-sum-Form abgewandelt! Mit arianischen Konzessionen hätte er dann in diesem Bilde den prä-existenten Logos-Christus, nicht den erhöhten oder eschatologischen sehen müssen (was aus dem Dekorationsprogramm und aus der Ikonographie heraus durchaus ungläubhaft ist). Auch von da aus gewinnt also das angebliche Buch in der Hand Christi mit der dubiosen Aufschrift keine Wahrscheinlichkeit bzw. Ursprünglichkeit.

Allenfalls könnte man in dem „Rex Gloriae“ an dieser Stelle eine Übertrumpfung der untergegangenen Theoderich-Herrschaft sehen, also ein Resultat der posttheodericianischen Restaurierung des 6. Jahrhunderts. Viel näher legt sich aber eine andere Möglichkeit: Die alten Berichterstatter werden durchaus richtig gesehen

<sup>77</sup> *Per Beskow, Rex Gloriae. The kingship of Christ in the early church.* Stockholm/Göteborg 1962.

<sup>78</sup> Beskow, a.a.O. 263.

<sup>79</sup> Ebd. 275.

<sup>80</sup> Ebd. 269 ff.

<sup>81</sup> Ebd. 274 f.

haben; nur haben sie eine Restauration des Mosaiks, und zwar wahrscheinlich eine Restauration durch Übermalung, gesehen, wie sie früher an Mosaiken oft vorgenommen wurde, die dem Christus an Stelle des unverstandenen und vielleicht schon beschädigten Musikinstruments das Buch mit eben jener Inschrift in die Hand gab. Der Übermaler bzw. sein Auftraggeber hat dabei möglicherweise nicht nur das *Te Deum* zitiert, sondern sich vielleicht auch durch den Christus mit Engelgeleit an die Wendung von Ps. 23 (24), 10 erinnern lassen („*Dominus virtutum ipse est rex gloriae*“). Es wäre nicht undenkbar, daß überhaupt erst die Renaissance-Zeit zu einer solchen Retusche geschritten ist. Wir müßten dann eventuell sogar mit mindestens zwei alten verändernden Restaurationen rechnen: einer ältesten (agnellianischen?), die den Kithara spielenden Christus in einen bloßen Plektron-Träger umwandelte; einer viel späteren, die ihm durch Übermalung auch das Plektron nahm und das Buch gab. Kibel hätte dann richtig ergänzt.

Was haben also die Restauratoren des 19. Jahrhunderts getan? Ich möchte annehmen, daß sie (u. U. bei der Anwendung ihrer von Gregorovius erwähnten Reinigungsmethoden) Reste bzw. Spuren in der rechten Hälfte des Christus-Mosaiks vorgefunden haben, die auf das Plektron führten. Diese Spuren haben sie mit den vorhandenen Mosaikresten verbunden. Vielleicht hat das aber auch schon Sarti getan und daraus bestimmte Auffassungen formuliert. Sicher haben sie nichts entdeckt, was ein Buch mit Inschrift hätte erschließen lassen. Das wäre auch nicht verwunderlich, wenn das Buch durch Übermalung zustande gekommen sein sollte. Sie hätten sonst zweifellos das Buch als die konventionelle und nächstliegende Lösung wiederhergestellt, was sie vermutlich auch dann getan hätten, wenn die Lacune in der Wand überhaupt keinerlei Hinweise auf den ehemaligen Zustand enthielt. Kibel konnte in seiner Tätigkeit kaum je andere alte Christus-Figuren als solche mit einem Buch oder Volumen in der Linken gesehen haben. Wenn er eine völlig zerstörte rechte Bildhälfte ohne Anhaltspunkte frei ergänzen wollte, war ihm zwanglos dieser einzige und logische Weg gewiesen. Zu dem seltsamen Gegenstand in der Hand Christi, den er nie zuvor in einem solchen Zusammenhang bemerkt haben konnte, mußten ihn schon deutliche Hinweise zwingend führen. Die Tatsache, daß Professor Sarti damals bereits tot war, schließt wohl auch „künstlerische“ oder „historische“ Ergänzungsanweisungen von dieser Seite aus. Es ist ja auffallend, daß selbst von den Kunsthistorikern und Archäologen, die sich bisher mit dem Bilde befaßt haben, noch keiner das angebliche „Szepter“ von der Form her wirklich identifiziert hat, was aus den Orpheusdarstellungen ohne jede Schwierigkeit möglich ist.

Man sollte also die These von der freien Erfindung gerade eines solchen Instrumentes durch Kibel beiseite legen und die Notizen des 16. und 17. Jahrhunderts über das Buch mit der verdächtigen und ungewöhnlichen Inschrift sehr kritisch behandeln. Man kann letztere nicht auf den *Originalzustand des Thronmosaiks* anwenden, weil die ursprüngliche Zugehörigkeit einer solchen Inschrift theologiegeschichtlich nicht möglich ist, es sei denn, daß man das Christusbild von S. Apollinare Nuovo von vornherein Theoderich und seiner Zeit abspricht und damit seine Entstehung im ersten Drittel des 6. Jahrhunderts preisgibt. Hier besteht eine klare Alternative für die (m. E. im Recht befindlichen) Verteidiger der Ursprünglichkeit der Mosaikdekoration der Langhauswände.