

DAS APSISMOSAİK IN DER BASILICA DES

H. FELIX ZU NOLA.

VERSUCH EINER RESTAURATION.

VON

FRANZ WICKHOFF.

Paulinus von Nola hat an Sulpicius Severus den von ihm selbst gedichteten *Titulus* ¹⁾ geschickt, den er in der Apsis

-
- 1) Pleno coruscat Trinitas mysterio,
Stat Christus agno, vox Patris coelo tonat,
Et per columbam Spiritus Sanctus fluit.
Crucem corona lucido cingit globo,
Cui coronae sunt corona Apostoli,
Quorum figura est in columbarum choro.
Pia Trinitatis unitas Christo coit
Habente et ipsa Trinitate insignia:
Deum revelat vox paterna et Spiritus;
Sanctam fatentur crux et agnus victimam,
Regnum et triumphum purpura et palma indicant.
Petram superstat ipsa petra ecclesiae,
De qua sonori quatuor fontes meant,
Evangelistae viva Christi flumina. (Paul. epist. XXXII, 10).

De Rossi theilt aus einem Papiercodex. des XI Jahrhunderts eine Copie des Titulus mit (Ins. Chr. Vol. II, P. I. 191) welche auf

der prächtigen von ihm während der Jahre 400 bis 403 aufgeführten Basilica des heiligen Felix hatte anbringen lassen ¹⁾. Dieser Absidentitel weicht von allen uns sonst bekannten bedeutsam ab. Sind sie anderenortes meist historisch, d. h. geben sie nur mehr oder minder umschrieben die Zeit der Errichtung des Gebäudes, oder der Ausführung des Bildes, und endlich den Stifter an mit dem Ausdruck seiner Devotion vor dem Herrn oder dem Namensheiligen der Kirche, und erwähnen sie nur gelegentlich und allgemein den Gegenstand der Darstellung, so finden wir in dem Titel der Apsis der Felixbasilica das Bild genau beschrieben, die einzelnen Elemente, aus welchen sich das Gemälde zusammensetzt, ausgeführt, und ihre Reihe, neu zugefügter symbolischer Bezüge halber, nochmals wiederholt. Diese eigenartige einzige Gelegenheit, sich aus einer poetischen Beschreibung eine Vorstellung von einem Apsiden-Mosaik zu machen, das zudem, nächst demjenigen in S. Pudenziana zu Rom, älter war, als alle uns erhaltenen, blieb nicht unbenutzt; vorzüglich wegen der beachtenswerthen in demselben enthaltenen Gegenstände wurde wiederholt auf diesen Titulus hingewiesen ²⁾, und schon Rosweyd in seinen Anmerkungen zu jenen Versen hatte den richtigen Weg eingeschlagen, durch Vergleichung mit erhaltenen Monumenten das Einzelne zu

die Inschrift des Mosaiks selbst, nicht auf den Brief des Paulinus zurückgeht. Der Abschreiber hatte verständnislos den in zwei Columnen geschriebenen Titulus so abgeschrieben, dass er in Einer Zeile fortlas, d. h. auf Vers. 1 Vers 8 u. s. w. folgen liess. Die abweichenden Lesarten sind aber einerseits sinnlos, andererseits geben sie metrische Unmöglichkeiten. Der durch die Codices des Paulinus überlieferte, Text ist überall vorzuziehen.

¹⁾ Vergl. A. Buse, Paulin, Bischof von Nola und sein Zeit, Regensburg 1856, B. II, 68 ff.

²⁾ Faustinus Arevalus ad Pruden. Culhem, 160 sqq, Molanus de hist. ss. imaginum, 36, D.

beleuchten¹⁾. Aber eben nur auf das Einzelne richteten die älteren Erklärer ihr Augenmerk; die Versuche, sich eine Anschauung der ganzen Composition zu verschaffen, datiren aus jüngster Zeit.²⁾

Es waren Versuche in Worten. — Die Geschichte der Architectur bedient sich in gleichen Fällen des Hilfsmittels der *Reconstruction*; nach den Anhaltspunkten, welche die vorhandenen Reste oder die schriftliche Ueberlieferung bieten, soll wenigstens auf dem Papiere ein Abbild des verlorenen Kunstwerkes wiedererstehen. Was wir von der Baukunst der Alten, ja vielfach selbst von der Baukunst des Mittelalters wissen, hat erst durch solche Reconstructions Zusammenhang gewonnen, und wie dieselben mit immer zunehmender Sicherheit sich entwerfen lassen, bieten sie uns selbst den sichersten Masstab für das Fortschreiten unserer Kenntnisse auf diesen Gebieten. Auch die Bauten des Paulinus in Nola, welche unser Mosaik zierte, gaben Anlass zu einem beachtenswerthen Restaurationsversuch³⁾. — Liegen uns jedoch von Werken der nachbildenden Künste, von Plastik und Malerei, bloss Beschreibungen vor, so hat man wohl zuweilen auf dem Gebiete der *antiken* Kunst zu diesem Mittel der Veranschaulichung gegriffen, bei Werken der modernen Kunst hielt aber eine natürliche Scheu von dergleichen zurück. Wer dürfte es unternehmen, ein verlorenes Gemälde eines Quattrocentisten oder Cinquecentisten, des Perugino sagen wir oder Holbein, nach Beschreibungen und Analogien wiederherzustellen? Das persönliche Moment ist in diesen Fällen

1) Migne, Patres latini, T. LXI, 881 sqq.

2) Dr. J. G. Müller, die bildlichen Darstellungen im Sanctuarium der christlichen Kirchen vom fünften bis ins dreizehnte Jahrhundert. Trier 1834, 25; Garrucci, Storia dell' arte cristiana, Prato 1872. Vol. I, 486.

3) Rohault de Fleury, la messe, Tom. III, Paris 1883, Pl. CCLIII.

so ausschlaggebend, dass es tollkühn wäre, die Empfindung grosser Künstler mit fremder Hand profaniren zu wollen. Für einfachere Zeiten der Kunst dagegen, wo die Individualität des Ausführenden zurücktritt, persönliche Willkür fast ausgeschlossen ist, die typische Gestaltung der Composition Regel wird, darf ein solcher Versuch leichter unternommen werden. —

Paulinus hatte zugleich mit jenen Versen eine Zeichnung seines Mosaiks an Sulpicius Severus geschickt ¹⁾, nebst einer zweiten Zeichnung eines Apsiden-Mosaiks, das er in der kleinen Kirche zu Fundi hatte ausführen lassen, damit sein Freund sich nach diesen Vorlagen für seine neue Kirche in Primuliacum richten könne.

Im Nachfolgenden soll nun die Prüfung vorgenommen werden, ob wir durch Benützung des vorhandenen Materials nicht zu einer fest umgrenzten Vorstellung von jener Zeichnung gelangen können, so dass deren graphische Darstellung möglich ist. Unser Restaurationsversuch wird sich am besten an eine Kritik von Garrucci's Beschreibung anschliessen, die, auf einer breiten Kenntniss der Monumente beruhend, Müller's Darstellung, auf welche später einzugehen sein wird, übertrifft. Garrucci's Worte lauten:

« Eravi dunque una pittura in mosaico che ci è descritta nei versi, dai quali mi sembra ricavare con certezza che vi si rappresentava Cristo Dio ed uomo in questo modo. Stava nel basso una roccia dal cui seno sgorgavano i quattro fiumi: sulla roccia era posto l'Agnello colla croce, la porpora e la palma, di che diremo tosto. La croce era intorno cinta da una splendida corona, nel cui cerchio esterno si vedevano ordinatamente disposte dodici colombe. In alto era effigiata la

¹⁾ Epist. XXXII. 17.

mano, simbolo della voce del Padre, e la colomba simbolo dello Spirito Santo sporgente dal rostro sull'Agnello la celeste rugiada. Tutto è chiaro, ma il poeta non dice dove avesse fatto rappresentare la porpora e la palma, che non dovevano essere dissociate dalla croce e dall'Agnello. Però io immagino che un panno, di porpora piegato, a modo di larga zona, doveva vedersi a bisdosso dell'Agnello, come usavasi allora dai pagani di onorare le vittime colla bianca stola portata indosso a traverso: e ricordo che in una insigne pittura cimiteriale sul dorso dell'agnello è posata la simbolica secchia del latte, e un ramo di palma gli si vede sorgere allato (Tav. 48, 2); quanto alla palma penso che essa fosse posta al fianco dell'Agnello e a piè della croce. » ¹⁾

Wollten wir den Versuch machen, Garrucci's Beschreibung des Mosaiks entsprechend graphisch darzustellen, so würde sich ein eigentümliches Compositionsschema ergeben. Wir bekämen, vertikal übereinander geordnet, den Felsen, das Lamm mit Purpurdecke und Palmzweig, das strahlende taubenschwebte Kreuz, den heiligen Geist und endlich die Hand Gottes. Von der Basis des Halbrundes bis zu seinem Scheitel würden sich also heilige Symbole übereinander bauen, einen dichten Streifen bildend, während zur Seite die Weite der Apsis leer bliebe. Zwei ausgedehnte Viertelkreise rechts und links wären allein durch blauen Mosaikgrund ausgefüllt. Eine solch einfarbige ausgedehnte Fläche, durch ein kandelaberartiges Gebilde zerschnitten, würde allen Gesetzen architectonischer Decoration widersprechen; an der raumabschliessenden Concha, auf welche die ganze Architectur der Basilica als auf ihren Abschluss hinweist, würde eine rohe Uniform das Auge beleidigen, das mittlere Gedränge die klaf-

¹⁾ A. a. O., I, 486, f.

fende Leere daneben nur noch befremdlicher hervortreten lassen.

Die erhaltenen Apsidenmosaiken bieten hierfür keinerlei Analogie; im Gegentheile, wie durch ihren geistigen Inhalt, wirken sie auch, entworfen nach den Regeln einer freien Symmetrie, als gross gedachter, vornehmer Schmuck. Eine schöne Vertheilung des Grundes und der Figuren herrscht vor; in wohlabgewogenen Massen stehen die lichten Gestalten und der tiefblaue Grund gegeneinander. Ja, selbst dem Scheitel der Wölbung zu, wo die rythmische Reihe der alternierenden Figuren und Grundumschnitte nicht mehr hinaufreicht, wurde es gerne vermieden, ein grösseres Stück des Grundes ungebrochen zu geben. In S.^a Pudenziana z. B. ist der obere Raum breiter, weil die Apostel neben Christus *sitzen*; zu seiner Belebung wurden die apokalyptischen Thiere herbeigezogen, welche sonst zumeist den Triumphbogen verzieren. (Vergl. De Rossi, *Musaici*). Anderswo und häufiger bildet die Wolke, aus der Gottes Hand ragt, eine symmetrische Gruppe mit den Kronen von Palmbäumen. Diese erheben sich beiderseits gegen den Rand der Bildfläche hin, und hoch über die Figuren hinauswachsend neigen sie ihre Kronen, der enger werdenden Wölbung sich anbequemend, gegen die Wolke, — ein geistreiches Mittel, den Raum gefällig zu gliedern, wovon uns in S.^a Costanza, in SS. Cosma e Damiano, in S.^a Prassede und in S.^a Cecilia ¹⁾ lehrreiche Beispiele erhalten sind.

Die *Palmen* führen uns zu Garrucci's Restaurations-Versuch zurück. Was wäre natürlicher gewesen, als, wo auf einem Mosaik Palmen bezeugt sind, ihre Darstellung auf den übrigen zu vergleichen? Und Palmen finden wir nicht nur

1) Garrucci Tav. 207, 250, 256, 292.

auf den eben angezogenen Apsidenbildern, sondern auch auf Triumphbögen, wie in S. Vitale und S. Apollinare in Classe zu Ravenna, in S.^a Cecilia zu Rom ¹⁾, auf vier Compartimenten der wölbungstützenden Wandflächen des Baptisteriums zu Neapel ²⁾, zwischen den in Procession schreitenden Märtyrern und Jungfrauen auf den Wänden von S. Apollinare nuovo zu Ravenna und selbst in Sculptur neben den symbolischen Lämmern auf einem Sarcophag-Fragment des Lateran-Museums. In allen diesen Fällen erscheinen die Palmen als völlig ausgewachsene, hochstämmige Bäume mit Blätterkrone und Fruchtbüschel; aber niemals begegnen wir auf Monumenten dieser Klasse einfachen Palmzweigen. Garrucci nimmt einen *Palmzweig* an, und citirt dafür ein Deckengemälde in den Catacomben von SS. Marcellino e Pietro, auf dem in den umlaufenden Zwickelu das Lamm mit dem Milcheimer auf dem Rücken und einem daneben gelehnten Palmzweig wiederholt decorative Verwendung findet. Allein abgesehen davon, dass jenes Bild in Wirklichkeit gar nicht existirt, sondern dort nur ein Milchgefäss zwischen Blumen dargestellt ist, so scheint es doch nicht ohne Weiteres erlaubt, Motive der Catacombenmalerei zur Restauration von Mosaiken heranzuziehen. Jene, in flüchtigen Pinselzügen ohne Vorzeichnung hingeworfen, erlaubt zumal an den Decken eine spielende Behandlung, die zwischen ihre Kreise und Rhomben, Blattkränze und Binden andeutend und abgekürzt symbolische oder historische Figürchen setzt. Die Mosaikmalerei hingegen ist eine monumentale Kunst; eine sorgfältig vorbereitete Zeichnung muss vorangehen — und wir sahen, wie in unserem Falle eine solche Zeichnung als Vorlage in die Ferne verschickt wurde —; dieselbe musste vergrössert, genau

1) Garrucci. Tav. 258, 265, 292; de Rossi, *Musaici*, XI, XII.

2) Garrucci. Tav. 270.

auf den Grund übertragen werden, bis endlich der Mosaicist an seine Arbeit gehen konnte. Ein so complicirter Vorgang bedingt von selbst einen strengeren Stil, und tritt in Gegensatz zu jenen decorativen Motiven, wie wir denn auch fast keine der in den Plafonds der Catacomben immer wiederkehrenden Symbole und Figürchen auf den erhaltenen Mosaiken in dieser Art wiederfinden. Die Palme müssen wir daher auch in unserem nolanischen Mosaik aus den erhaltenen Mosaiken, und nicht aus den Malereien der Catacomben ergänzen, und weil sie auf den Absiden immer in der Mehrzahl den Rand des Bildes begrenzt, so werden wir auch das „palma“ unseres Dichters als Synecdoche zu verstehen haben. — Da ferner auf allen diesen Monumenten die Palmen aus einem *Wiesengrunde* hervorstehen, diesen ja auch nothwendig voraussetzen, so hätten wir nun schon den unteren Rand unseres Kugelsegmentes und seine äussere Begrenzung nicht mehr leer, sondern es ergäbe sich gleichsam um das Apsisbild ein lebendiger organischer Rahmen, der oben mit der durch so viele Beispiele ¹⁾ bezeugten *Hand Gottes* aus Wolken abgeschlossen würde.

Auch das *Lamm* auf dem Hügel mit den *vier Quellen* dürfen wir nur aus den bekannten Mosaiken ergänzen, wo es einen ständigen Apparat der Composition bildet. Wir müssen jedoch auch darauf verzichten, es, wie Garrucci will, mit einer *Purpurdecke* zu schmücken, da dies allen monumentalen Belegen widersprechen würde. Das Lamm erscheint in Verbindung mit dem Felsstücke und den vier Quellen zu

1) in S. Teodoro, Garrucci. 252, 3, de Rossi. fas. XV, XVI; SS. Cosma e Damiano Garr. 253, Ros. V, VI; in S. Vitale auf dem Opfer des Melchisedek, Garr. 262; S. Apollinare in Classe, Garr. 265; in S. Agnete Garr. 274 1, Ros. III, IV; in S. Stefano Garr. 274, 2, Ros. XV, XVI.

oft ¹⁾, als dass wir über seine typische Gestaltung in der Mosaikkunst in Zweifel bleiben könnten. Um die Bedeutung von „*purpura*“ in diesem Zusammenhange zu eruiren, wird es sich empfehlen, auf den erhaltenen Mosaiken nach Gegenständen zu suchen, die sich mit diesem Worte bezeichnen lassen. An Purpur-kleider können wir nicht denken, da das Mosaik figurenlos war; ebenso sind Purpur-vorhänge durch die vorhandenen Apsidenmosaiken nicht zu belegen; sie würden zu dem freien Himmel, unter welchem die Palmen wachsen, wenig passen. Ich bemerkte aber schon, dass die Palmen immer auf einem Wiesengrunde stehen, der zumal in SS. Cosma e Damiano, in S.^a Cecilia u. a. mit grossen *Blumen* besäet ist; ja diese lilienartigen buntfarbigen Monokotyledonen, zuweilen (wie in S. Vitale) in drei Reihen übereinander geordnet, sind in ihrer Häufung grade ein charakteristischer Schmuck der Mosaiken ²⁾. Nun führt Statius in den Trostversen an Claudius Etruscus neben Lilien und Rosen die im Lenz blühende „*purpura*“ als Schmuck der neuen Wiesen an ³⁾, und Statius ist ein Dichter, dessen Lyrik in Paulinus einen Nachfolger fand. „*Regnum et triumphum*

¹⁾ in S. Costanza, Garr. 207, 1, Ros. XVII, XVIII; SS. Cos. e Dam., Garr. 253, Ros. V, VI; S. Apollinare in classe, Garr. 265; S. Prass., Garr. 256, Ros. V, VI; Cap. di S. Zen., Garr. 290 Ros. XI, XII; S. Caec., Garr. 292, Ros. XI, XII, S. Marco, Garr. 294, Ros. XV, XVI.

²⁾ Z. B. SS. Cos. e Dam., Ros. V, VI, bei Garr. 253 nicht gezeichnet; S. Vitale, Garr. 258; S. Apol. in cla., Garr. 265; S. Cecilia, auch am Triumphbogen, Garr. 292, Ros. XI, XII, S. Stefano, Garr. 274 2, Dom von Parenzo, Garr. 276; S. Maria in Domnica, Garr. 293, Ros. XV, XVI, XVII, XVIII.

³⁾ *Qualia pallentes declinant lilia culmos*

Pubentesque rosae primos moriuntur ad austos,

Aut ut verna novis exspirat purpura pratis.

Sil. III, 3, 128-131.

purpura et palma indicant » heisst es auf dem nolanischen Titulus, und zwei mal finden wir auf erhaltenen Mosaiken die Reihen der Martyrer und Jungfrauen, welche überwunden haben, zwischen Palmen auf purpurfarbnen Frühlingsblümen wandeln (Vergl. hierzu und zu anderen Fällen die Tafeln bei de Rossi, Musaici). Trotz der Vereinzelnung des literarischen Zeugnisses werden wir daher durch die Monumente darauf geführt, « purpura » bei Paulinus als Frühlingsblüten zu fassen.

Neun der im Mosaik enthaltenen Gegenstände hat Paulinus namentlich aufgeführt. Sechs davon: *agnus, vox patris, purpura, palma, petra, quatuor fontes* fanden sich nicht vereinzelt bloss in Nola, sondern häufig in den noch vorhandenen Mosaiken vor. Wir sehen sie dort regelmässig an denselben Stellen auftreten, und konnten ihnen daher auch auf unserem Bilde ihre gewohnten Plätze anweisen. Drei erübrigen noch, das *Kreuz* in der kranzumgebenen leuchtenden *Kugel*, der *chorus* der Apostel in *Taubengestalt*, und der h. Geist als *Taube*. Das Centrum bildend, müssen sie der Darstellung ihren eigentümlichen Charakter geben. Garrucci lässt das Kreuz hinter dem Lamme aus dem Felsen wachsen. Er zieht keine analogen Fälle heran; man könnte vielleicht auf die Apsis der Lateransbasilica hinweisen, seit Müntz ausgeführt, dass in demselben eine ältere im XIII. Jahrhunderte nur etwas erweiterte Composition vorliegt ¹⁾. Hier steht nun zwar das Kreuz auf dem Felsen, aber es wird nicht von dem Lamme überschritten, was eine Art, durch perspectivische Anordnung zu wirken, wäre, welche der Mosaikkunst fremd geworden war. Ebenso wächst es im Mosaik von S.^a Pudenziana

¹⁾ Müntz, *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie*, VI *Revue archeol.* Nouv. Ser. vol. 38. 1879, pag. 114 ff.

ziana aus dem Felsen ¹⁾. In diesem Falle ist es jedoch nicht jenes kleine, regelmässig mit dem Lamme und den vier Quellen (die beide für das Mosaik in Nola bezeugt sind) verbundene Felsstück, sondern ein Berg, der sich hinter dem Haupte des sitzenden Christus erhebt. In beiden Fällen, so wie auf dem Mosaik in S. Stefano rotondo ²⁾, wo ein Kreuz auf den ebenen Wiesengrund gepflanzt ist, ist es nirgends von jenem Kranze umgeben, der wieder eine leuchtende Kugel oder Scheibe einschliesst. Dass aber eine solche Form der Mosaikkunst nicht fremd war, beweist die Decke des Baptisteriums in Neapel, deren Centrum eine lichte mit Sternen besäte Scheibe bildet ³⁾, welche die Crux monogrammatica umgibt und wieder von einem Reifen umrandet wird, in dem sich eine bunte Reihe von Vögeln bewegt, unter welchen der Phönix gewiss, vielleicht auch noch andere eine symbolische Bedeutung haben. Auch in Nola war der Kranz um die Scheibe von einem Kranze symbolischer Tauben umgeben. Ebenso findet sich die Hand Gottes, welche sich in Nola ober dem Kreuze aus den Wolken streckt, auf jenem Mosaik in Neapel wieder, nur ist sie innerhalb des Kreises angebracht. Dennoch könnte man noch in Zweifel sein, ob sich eine solche Scheibe in ein halbrund geschlossenes Absisbild einfügen lasse, würde uns nicht das Mosaik von S. Apollinare in Classe die Frage lösen.

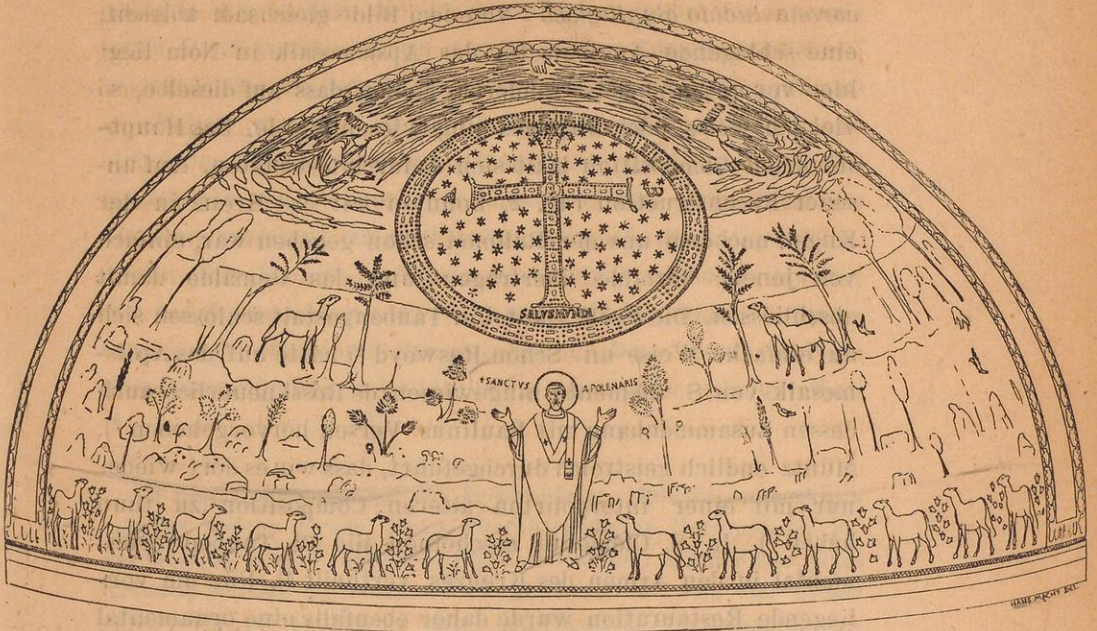
Werfen wir einen Blick auf die Abbildung desselben auf Seite 169, Fig. 1 ⁴⁾. Wir können Paulinus' Worte "*Crucem*

¹⁾ de Rossi, *Musaici*, XIII, XIV.

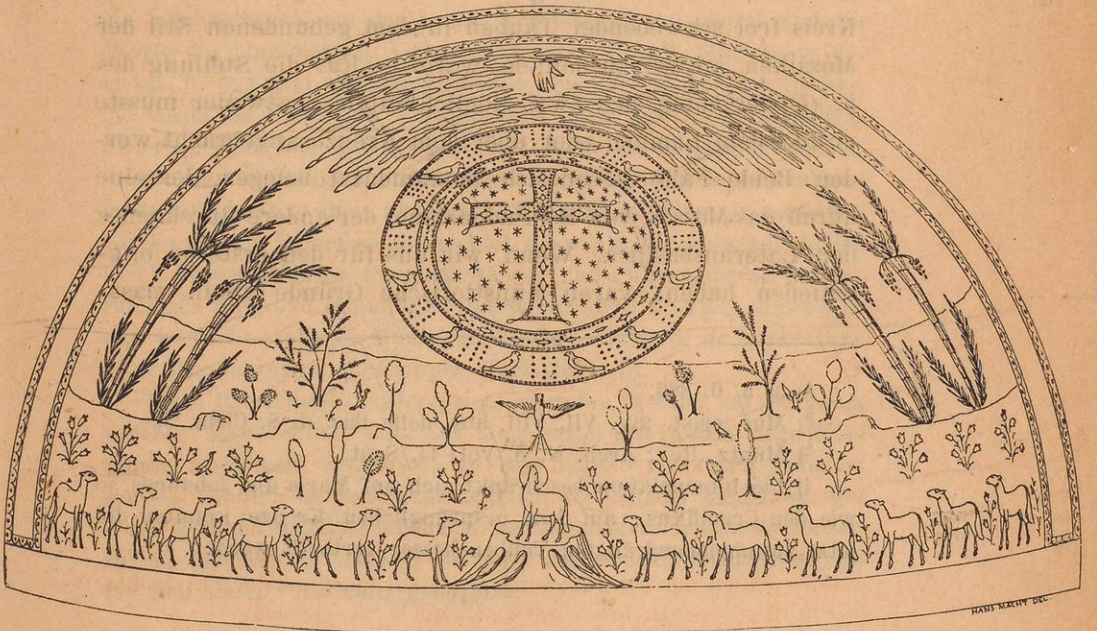
²⁾ » » » XV, XVI.

³⁾ Garrucci T. 269.

⁴⁾ Die Zeichnung, nach einer Photographie L. Ricci's in Ravenna angefertigt, ist in allen Details genauer als die Abbildung bei Garrucci Tav. 265. Ich verdanke sie meinem Freunde Hanns Macht, Professor an der Kunstgewerbeschule des österr. Museums in Wien, welcher sich auch der Mühe unterzogen hat, nach meiner Skizze den in Fig. 2 gegebenen Restaurationsversuch zu zeichnen.



HANS MEYER DEL.



HANS MEYER DEL.

corona lucido cingit globo » von dem Bilde gleichsam ablesen; eine schlagende Analogie für das Apsismosaik in Nola liegt hier vor uns, und es ist sonderbar genug, dass auf dieselbe, so viel ich weiss, noch nirgends hingewiesen wurde. Das Hauptstück der Composition lässt sich dadurch festsetzen. Auf unserer Reconstruction Fig. 2. konnten wir das Kreuz in der Kugel, nachdem uns der Rahmen schon gegeben war, einfach von jenem Vorbilde übertragen und das Gemälde damit abschliessen. Die zwölf Apostel in Taubengestalt schlossen sich auf einfache Weise an. Schon Rosweyd ¹⁾ hatte auf das Apsismosaik von S. Clemente hingewiesen, de Rossi neuerlich auch dessen Zusammenhang mit Paulinus' Versen hervorgehoben ²⁾, Müntz endlich geistreich durchgeführt, dass wir es dort wieder nur mit einer interpolirten älteren Composition zu thun haben ³⁾. In S. Clemente erscheinen die 12 Tauben ornamental in den Armen des Kreuzes vertheilt ⁴⁾. Für die vorliegende Restauration wurde daher ebenfalls eine ornamental geschlossene Verwendung der Tauben festgehalten, da ein Kreis frei schwebender Tauben in dem gebundenen Stil der Mosaiken schwer zu denken wäre. — Für die Stellung des *h. Geistes* boten sich zwei Möglichkeiten: entweder musste er über dem Lamme, oder über dem Kreuze angebracht werden. Beide Fälle lassen sich monumental belegen, der eine durch das Mosaik von S.^a Pudenziana, der andere durch jenes der Lateransbasilica. Wenn wir uns für den ersteren entschieden haben, waren künstlerische Gründe allein mass-

1) a. a. O. 886.

2) Mus. crist. tav. VII, VIII, abs. della Bas. di S. Clem. 3.

3) Müntz, Rev. Arch. N. S. vol. 44. Sept.

4) Die Interpolation beschränkt sich auf Maria und Johannes, so wie den Crucifixus; auf dem ursprünglichen Kreuze konnten die jetzt zusammengedrängten Tauben besser vertheilt werden.

gebend: wir wollten die Scheibe nicht zu nahe an den unteren Rand rücken. Sollte man die andere Lösung vorziehen, so würde das an dem Ganzen der Composition wenig ändern.

Haben wir uns für die Ausgestaltung unserer Reconstruction dem Bilde von S. Apollinare in Classe nahe angeschlossen, so war noch ein anderer Grund massgebend, als die Gemeinsamkeit der wichtigsten Elemente der Composition allein. Das Mosaik in Nola gehörte einer eigenen Gattung der Apsidenmosaik an, von welcher dasjenige in Classe das einzige erhaltene Beispiel bietet. Das Mosaik in Nola war *figurenlos*¹⁾; es setzte sich aus lauter symbolischen

1) Hier wollen wir auf die Beschreibung Müller's aufmerksam machen, welche gerade dieses charakteristische Merkmal der Figurenlosigkeit nicht berücksichtigte. Sie lautet: « Am Fusse eines Kreuzes, welches auf einen Felsen gepflanzt ist, dem vier Flüsse entströmen, steht Christus unter dem Sinnbild des Lammes; darüber schwebt die Taube, das Sinnbild des h. Geistes, von welcher ein Strahlenhauch auf das Lamm herabfließt; zu oberst sind die Worte des himmlischen Vaters zu lesen: *Hic est filius meus dilectus, in quo mihi complacui*. Rechts und links stehen die Apostel, gleichsam die Krone, die sich Christus durch das Kreuz erworben. Zwischen oder über ihnen schweben Tauben, ein auf altchristlichen Bildwerken unzähligmal vorkommendes Sinnbild, welches Paulinus in der Inschrift zu einer anderen bildlichen Vorstellung in derselben Kirche auf die Herzenseinfalt deutet, die allein zur Aufnahme in das Reich Gottes befähige. Purpurgewänder und Palmen deuten auf erungenen Sieg und himmlische Herrschaft»; a. a. O. 23; angezogen und wiederholt von E. Müntz, *études sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétiennes*, Paris 1881, 18.

Diese Darstellung widerspricht aber den Worten des Paulinus, welcher ausdrücklich sagt, das die Apostel als Tauben abgebildet waren. Auch darf das *corona* in Vers 5 nicht moralisch gedeutet werden, sondern es bezeichnet lediglich die formale Anordnung. Die « *vox paterna* » glaubte schon Scaliger durch einen aufgeschriebenen Spruch erklären zu müssen; die Hand aber ist nach allen Analogien für sich allein vollständig genügend.

Zeichen zusammen, die nach Paulinus' Erklärung das Geheimniss der Trinität durch andeutende Beziehungen vor Augen bringen sollten. Es stand in seiner Weise nicht allein. Das Mosaik, welches Paulinus in seiner Kirche in Fundi hatte anbringen lassen, enthielt ebenfalls nur symbolische Bestandtheile ¹⁾: Kreuz und Krone, das Lamm auf dem Felsen, den h. Geist als Taube, die Hand aus Wolken; und wenn die Aposteltauben fehlten, waren hingegen Gerechte und Sünder als Lämmer und Böcke dargestellt. Das Schema der Composition dürfte sich von jenem in Nola nicht bedeutend entfernt haben, nur ist die Beschreibung der formalen Motive durch den Titulus nicht so durchsichtig, wie bei dem letzteren. Das Mosaik in Classe schliesst sich an: auch hier ist ein Vorgang nur symbolisch angedeutet. Seinen Vorwurf bildet, wie bekannt, die Verklärung Christi ²⁾. Christus als Kreuz in dem

1) Den Titulus gibt Paulinus im selben Briefe an Severus:

Sanctorum labor et merces sibi rite cohaerent,
 Ardua crux pretiumque crucis sublime corona;
 Ipse Deus nobis princeps crucis atque coronae.
 Inter floriferi coeleste nemus paradisi
 Sub cruce sanguinea niveo stat Christus in agno.
 Agnus ut innocua injusto datus hostia letho,
 Alite quem placida sanctus perfundit hiantem
 Spiritus et rutila Genitor de nube coronat.
 Et quia praecelsa quasi iudex rupe superstat,
 Bis geminae pecudis discors agnis genus haedi
 Circumstant solium; laevos avertitur haedos
 Pastor et emeritos dextra complectitur agnos.

(Epist. XXII, 17).

2) Eine genaue Beschreibung bei J. P. Richter, Die Mosaiken von Ravenna, Wien 1878 '99 ff, der aber irrtümlich die symbolische Darstellung für eine Entartung hält, aus einer figürlichen, die schon vorangegangen wäre. Das Mosaik der Apsis möchte ich nicht später als die Weihe der Kirche (549) setzen.

leuchtenden Kreise, die drei Jünger als Lämmer, Gott Vater durch die Hand versinnbildlicht, und nur Moses und Elias in menschlicher Gestalt, aber auch diese, bezeichnend, nur in andeutenden Halbfiguren. Der h. Apollinaris, der mit dem historischen Vorgange nicht in Verbindung ist, scheint mir eine in einen älteren Typus bei seiner Ausführung in Classe eingefügte Interpolation. Die zwölf Lämmer zu seinen Seiten können ursprünglich allen Analogien nach ¹⁾ nur auf das Lamm auf dem quellen-spendenden Felsen zugeschritten sein. Wir haben diese zwölf Lämmer, obschon sie im Titulus des Paulinus nicht erwähnt sind, doch unbedenklich in unsere Reconstruction des Mosaiks von Nola aufgenommen, eben wegen ihrer typischen Verbindung mit dem bezeugten Lamme auf dem Felsen. — Dass auf dem Mosaik in Nola die Apostel noch einmal als Tauben erscheinen, bildet kein Hinderniss. Auch Christus erscheint darauf in zwei Gestalten, gerade so wie auf dem schönen der Zeit nach nahestehenden Marmoraltar aus S. Victor in dem Museum von Marseille ²⁾, wo er einmal durch das Monogramm im Kranze, und wieder durch das Lamm auf dem Felsen angedeutet wird, indem sich zugleich dem ersten Symbole die Apostel als zwölf Tauben, dem anderen dieselben in der Gestalt der zwölf Lämmer nahen

So ergibt sich eine Gruppe von Apsidenmosaiken, die durch *Zeichen* wirkt und welche die *persönliche* Darstellung des Herrn und seiner Heiligen ausgeschlossen hat. Versuchen wir dieselbe in den uns erhaltenen Besitz einzureihen. An die ornamentalen Ranken, die sich in den antiken Mosaik-

1) S. Costanza, Garr. 207, J. ; SS. Cosma e. Dam. ; S. Prassede ; S. Cecilia ; S. Marco.

2) Millin, Voyage, III 176, pl. LVI, 7 ; Garr. Tav. 423, 1, 2 ; Raonlt de Fleury, la messe, Tom I, Pl. XLVII.

nischen auf dem blauen Grunde verschlangen ¹⁾, schliessen sich erst einfache Symbole, das Lamm z. B. und vier Tauben, wie in dem Porticus des h. Venantius, oder das taubengeschmückte Kreuz und trinkende Hirsche an den Paradiesesflüssen, wie im ursprünglichen Mosaik von S. Clemente ²⁾. Diese zwischen Ornamenten verstreuten Symbole gewinnen aber an anderen Orten selbst eine monumentale Gestalt. Sie treten in Gruppen zusammen von bedeutendem Inhalte ³⁾, symbolisiren wie in S. Apollinare die Verklärung ⁴⁾, oder wie in Nola die Trinität. Ich möchte es jedoch offen lassen, ob nicht Paulinus, durch sein besonderes Interesse an dem Dogma bewogen ⁵⁾, diese Erklärung in die Composition, die schon älterer Erfindung sein konnte, erst hineingetragen hat, und ob

1) Leider fehlen uns die grossen Mosaiken, welche die Nischen in den Sälen der Bäder schmückten, vollständig, und wir sind auf die geringen Beispiele, welche uns die Brunnen in Pompei bieten, angewiesen, wenn wir uns einen Begriff von den antiken Nischenmosaiken machen wollen. Vergleiche für Abbildungen: Niccolini, Pompei Vol. I, Taf. 20, Descr. gen. Tav. LXIII, Supl. Tav. X; Museo Borbonico Vol. III Tav. A. B, Vol. XIV Frontisp.

2) Ich erinnere auch an den Lebensbrunnen mit Hirschen in SS. Nazario e Celso in Ravenna (Garr. 232); eine andere Darstellung des Lebensbrunnens hat sich in den karolingischen Manuscripten erhalten, jedenfalls auf Vorlagen basierend, die bis in das fünfte Jahrhundert zurückgehen mögen.

3) Für eine breitere Wirkung jener Darstellung historischer Scenen durch Symbole zeugt besonders der Sarcophag des Junius Bassus in den Grotten der Peterskirche.

4) Eine symbolische Darstellung muss auch die Apsis von S. Apollinare nuovo enthalten haben, weil mit dem gewöhnlichen Apsidenmotive, dem thronenden Christus, die Mosaiken der Seitenwand beginnen, derselbe also in der Nische selbst nicht sogleich nebenan wiederholt gewesen sein kann.

5) Vergl. Paul. epist. XXI, 3.

diese Composition nicht ebenfalls historisch war und ursprünglich auf die Taufe Christi gehen sollte, mit einem Hinweis auf die Wiederkehr des Herrn am Tage des Gerichtes, die, durch das Lamm auf dem Felsen ausgedrückt, in dem Mosaik in Nola durch Schafe und Böcke noch mehr verdeutlicht war.

Die Erfindung dieser Ur-Compositionen mag in Jahre zurückdatiren, wo man sich von dem Gebrauch der Symbole, wie er in den ersten Jahrhunderten bestand, noch nicht losgemacht hatte; die Phantasie jener Künstler deutet auf die Nähe von Zeiten, in welchen das Geheimniss noch vielfach Gebot war. Wo ihr Ursprung zu suchen ist, wird sich mit Sicherheit nicht erweisen lassen; ihr Auftreten in Süditalien und dem mit Griechenland so nahe verbundenen Ravenna würde einer Entstehung auf hellenischem Boden nicht widersprechen. Auch jenes bekannten Rathschlages des h. Nilus möchte man sich erinnern, im Sanctuarium des Gotteshauses einzig und allein das Kreuz anzubringen. Er beweist wenigstens so viel, das noch zu Lebzeiten des Paulinus (Nilus stirbt um 450) im Oriente eine Partei existirte, welche die Darstellung der Majestas Christi von Heiligen umgeben ausdrücklich von den Apsiden ausschloss und an deren Stelle nur Symbole duldete. Man möchte bei Nilus' Worten fast an eine ähnliche Darstellung wie die uns bekannten in Nola und in Classe denken, wo ja neben dem grossen mittleren Kreuze Alles nebensächlich erscheint. Ebenso wie es Nilus empfiehlt, waren auch in Nola neben dem symbolischen Bilde in der Apsis biblische im Langhause angebracht.

Diese symbolischen Compositionen wurden aber bald durch figürliche verdrängt, oder die Figuren treten in dieselben ein; denn das älteste figürliche Mosaik in Rom, das von S.^a Pudenziana, gäbe, abgesehen von seinen Figuren, mit seinen symbolischen Zeichen allein, der Stadt, dem Berge mit dem

Kreuze, Lamm und Taube und den Evangelisten-Symbolen, ein raumfüllendes Bild. Die andeutende Hand, die Palmen erhalten sich in den Absidenbildern noch lange. Dann aber treten die symbolischen Zeichen auf die Trimphbögen hinaus, oder es wird in der Apsis eine eigene untere Zone für sie abgesondert, wie sich das Lamm mit seinen Gefährten nun immer einer solchen anbequemen muss, bis es selbst schon im siebenten Jahrhunderte an manchen Orten als veraltet empfunden wird. Dennoch erhält sich dieser symbolische Kreis in seinen letzten Ueberresten noch lange, bis er von der tieferen grossgedachten, umfassenden Symbolik des hohen Mittelalters verdrängt wird