

DAS MAUSOLEUM VON ST. COSTANZA
UND SEINE MOSAIKEN

(NACH DE ROSSI)

VON

C. B. KUENSTLE.

Die altchristl. Centralbauten haben von jeher das rege Interesse der Archäologen auf sich gezogen¹⁾. Der wichtigste vielleicht von allen ist S. Costanza, einmal seines hohen Alters wegen, dann weil es seine ursprüngliche Form bis heute fast vollständig bewahrt hat. Kaum knüpfen sich aber an ein altchristl. Gebäude so viele Meinungsverschiedenheiten wie an das unsrige. Den Kunstliebhabern des XV und XVI Jahrhunderts galt es für ausgemacht, dass die Rotunde ein Tempel des Bacchus gewesen²⁾. An dieser Meinung hält auch noch Ciampini³⁾ fest hauptsächlich aus architectonischen Gründen

1) Rahn, Ursprung und Entwicklung d. christl. Central. u. Kuppelbaues, 1886; Isabelle, les édifices circulaires et les domes, classés par ordre chronol. Paris 1855.

2) Vrgl die Beschreibung v. G. Rucellai i. J. 1450 im Archivio della Soc. Rom. di storia patria IV, p. 575., u. von A. Fulvio, Antiqu. Urbis, ed. Romae 1527, p. 6.

3) De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis, Romae 1693 p. 130 ff.

und nimmt an, Constantin habe den Rundbau aus einem Tempel des Bacchus in ein christliches Mausoleum verwandelt. Was am meisten ihn zu dieser Annahme veranlasst, ist der Umstand, dass die Säulen sämmtlich von derselben Beschaffenheit und demnach ad hoc gemacht sind, während man in der Zeit Constantins das Material von älteren Bauwerken genommen hätte. Doch ist dies kein stichhaltiger Grund Garrucci ¹⁾ betont den ursprünglich christlichen Charakter der Rotunde, die auch als Baptisterium gedient habe; aber seiner Untersuchung fehlt es an einer soliden historischen Grundlage, so dass noch manche berechtigte Zweifel bestehen konnten. Hält doch noch V. Schultze ²⁾ die Mosaiken in den beiden Seitenabsiden für „wahrscheinlich“ mittelalterlich oder doch nach ihrem zeitlichen Ursprung für dunkel. Klarheit in alle diese Fragen hat erst jetzt de Rossi gebracht, der in Fasc. XVII u. XVIII seiner „Musaici“ die Geschichte von S. Costanza und seinen musivischen Schmuck einer gründlichen Untersuchung unterwirft ³⁾. An seine Resultate wird man sich in Zukunft halten müssen. Da jedoch das kostspielige Sammelwerk verhältnissmässig Wenigen zugänglich ist, dürfte eine eingehende Besprechung seiner Arbeit in dieser Zeitschrift angezeigt sein.

In Folge der Restauration durch den Cardinal Veralli i. J. 1620 sind von den Mosaiken, mit denen der ganze Bau einst geschmückt war, nur noch die der beiden Seitenabsiden und des Gewölbes des kreisförmigen Portikus, der sich um den Kuppelraum zieht, erhalten. Wir haben aus aber dem XV und XVI

1) Storia dell' arte cristiana, vol. 4, tav. 294 ff.

2) Die altchristl. Bildwerke u. die wissenschaftliche Forschung, Erlangen u. Leipsig 1889, p. 14.

3) Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo xv. Tavole cromo-litografiche con cenni storici e critici del Comm. G. B. de Rossi; Roma, Spithöver.

Jahrh. einige Notizen von Männern, die das Gebäude noch in seiner ursprünglichen Gestalt sahen. Sie ergehen sich in begeisterten Lobeserhebungen über die Mosaiken, freilich in dem Irrthum, dass sie in dem Bau ein Heiligthum des Bacchus sehen, weil sie mehrere Scenen aus der Weinlese dargestellt fanden, wie wir sie heute noch im Gewölbe des Portikus und an dem kolossalen Porphyrsarkophag besitzen, der einst in der Hauptnische der Kirche stand, jetzt aber im vatikanischen Museum sich befindet. Aus der Untersuchung über den Ursprung und die Geschichte der Rotunde wird sich uns der sicherste Weg zum Verständniss der Mosaiken ergeben.

S. Costanza ist ein Bauwerk von höchst ansprechender Disposition: 12 gekuppelte im Kreis gestellte Säulenpaare tragen auf Bogen die zu einer Kuppel sich wölbende Oberwand. Um diesen Raum zieht sich ein kreisförmiger Portikus mit Tonnengewölbe. Den Eingang bildete eine Vorhalle mit halbkreisförmigen Nischen an den beiden Enden, vor der sich ein grosser länglicher Hof nach Art eines Cirkus hinzog. Dieser Raum hat schon im IV Jahrhundert den Christen als Begräbnissplatz gedient, wie aus den hier gefundenen Inschriften hervorgeht. Schon dieser Umstand legt die Vermuthung nahe, dass unser Kuppelbau von Anfang an christl. Zwecken diene.

Julian der Abtrünnige hatte Helena, eine Tochter Constantins d. Gr. zur Gemahlin. Aus dem Jahre 360 erzählt nun Ammianus Marcellinus von Julian: *Helenaе coniugis defunctae suprema miserat Romam in suburbano viae Nomentanae condenda, ubi uxor quoque Galli, quondam soror eius, sepulta est Constantina.* 1) Letztere, also ebenfalls eine Tochter Constantins, war zuerst die Gemahlin des Königs Hannibalianus von Pontus, nach dessen Tod die des Caesar Gallus und starb

1) Hist. XXI, 1, 5.

354 in Bithynien. Es bestand also um diese Zeit ein *suburbanum* an der via Nomentana, wo man die Töchter des ersten christlichen Kaisers beerdigte. Denn die Thatsache der Ueberführung aus dem Orient nach Rom kann nicht leicht anders erklärt werden, als dass eben hier ein Mausoleum für die beiden Schwestern bestimmt war.

Mit der via Nomentana und einem Heiligthum in unmittelbarer Nähe ihrer späteren Ruhestätte wird Constantina durch folgende Notiz im Beziehung gebracht. In vielen Handschriften der Gedichte des Prudentius finden sich nach dem Hymnus auf die hl. Agnes zwei metrische Inschriften aus der Kirche der Heiligen neben S. Costanza, von denen einen den Papst Damasus als Verfasser nennt, die andere die Ueberschrift hat: *versus Constantinae Constantini filiae scripti in absida basilicae, quam condidit in honorem sanctae Agnes*. Die Verse beginnen: „*Constantina Deum venerans Christoque dicata*“¹⁾ ihre Anfangsbuchstaben bilden das Acrostichon: CONSTANTINA DEO. Dass wir es hier mit authentischen Dokumenten zu thun haben, geht daraus hervor, dass das Original der damasinischen Inschrift im Anfang des vorigen Jahrhunderts gefunden wurde und heute am Eingang der Kirche rechts unten an der grossen Treppe zu lesen ist, während die Verse der Constantina wahrscheinlich bei der Restauration unter den Päpsten Symmachus und Honorius (498–514; 626–38) verloren gingen. Die Inschrift besagt, dass die Basilika von *Constantina* gegründet sei, ohne dass diese näher bezeichnet wird. Dass damit die Tochter des Kaisers Constantin gemeint ist, geht abgesehen davon, dass dies in der Ueberschrift ausdrücklich gesagt wird, daraus hervor, dass von Constantin bekannt ist, wie sehr er sich um die Erbauung christlicher Kirchen bemühte. Allerdings könnte

¹⁾ De Rossi, *Inscriptiones christ. Urbis Romae*, t. II, p. 44, 45.

man Anstoss daran nehmen, dass die Constantina der Inschrift „Christoque dicata“ genannt wird, während die Tochter des grossen Kaisers wenigstens in ihren späteren Jahren nach dem Bericht Ammians übel beleumundet war; allein „Christo dicata“ wurde von den Gläubigen überhaupt gebraucht, und die Erbauung der Kirche der hl. Agnes muss jedenfalls in die Jugendjahre der Constantina gesetzt werden.

Die Aehnlichkeit in der Form des Gebäudes mit dem Mausoleum der hl. Helena, der Mutter Constantins, und anderen berühmten Mausoleen legt den Gedanken nahe, in unserer Rotunde die für Constantina bestimmte Grabkirche zu sehen.

Die Legende der hl. Agnes spricht sich auch in diesem Sinne aus: (*Constantia virgo patres et fratres Augustos rogat, ut basilica beatae Agnes construeretur, et sibi illic mausoleum collocari praecepit* ¹⁾). Und im *liber pontificalis* ²⁾ heisst es beim Papste Silvester, Constantin habe auf Bitten seiner Tochter, — ein späterer Zusatz nennt sie Constantia, — der hl. Agnes eine Basilika erbaut, und ein Baptisterium an demselben Orte, wo seine Schwester Constantia mit seiner Tochter von Silvester getauft worden sind. Beide Texte beziehen sich offenbar auf dasselbe Gebäude. War S. Costanza nun ursprünglich ein Mausoleum oder ein Baptisterium, oder beides zugleich?

Der *liber pontificalis* enthält eine Aufzählung der Geschenke Constantins für genannte Basilica und die Rotunde; für letztere hatte er bestimmt: *lucerna aurea nixorum XII super fontem pens. lib. XV*. Wie schon erwähnt stand der Sarkophag Constantina's in der Nische gegenüber dem Eingang. Der Mittelraum war also frei, um *super fontem* die

1) Acta SS. Jan. II, pag. 353.

2) Duchesne I, p. 180.

goldene Lampe aufzunehmen, und bot Raum für die Taufkufe, wie im Lateranbaptisterium. In der That konnte de Rossi bei einer jüngst stattgefundenen Nachgrabung unter der Kuppel ein Bassin constatiren. Man kann also mit Recht S. Costanza ein Baptisterium nennen; dass es auch als Mausoleum diene, wissen wir aus den Angaben des Ammianus Marcellinus.

Einige Anhaltspunkte über die Zeit der Erbauung der Rotunde liefern uns folgende Daten. Constantin besuchte die ewige Stadt zum letztenmal im J. 326; wahrscheinlich begleitete Constantina ihren Vater dahin und blieb da bis zu ihrer Verheirathung mit Hannibalianus im J. 335. Nach dem Papstbuch wurde in unserem Baptisterium die Schwester des Kaisers Constantia, die Frau des Licinius getauft; diese aber starb zwischen 329 u. 330. Darnach wäre die Gründung von S. Costanza in die Zeit zwischen 326 und 329 zu setzen.

In Betreff der Namen herrscht eine grosse Verwirrung; die Legende nennt oben ein *Constantia virgo*, wo wir den Namen *Constantina* erwarten; auch die heutige Bezeichnung der Kirche, S. Costanza, weist auf den lateinischen Namen *Constantia* hin und auf eine Heilige, was bekanntlich Constantina nicht war. Der unbekannte Verfasser eines Manuscriptes aus dem VIII Jahrhundert ¹⁾ schreibt die oben citirten Verse mit dem Acrostichon geradezu der Constantia virgo zu. Es ist also Thatsache, dass man die Namen Constantina und Constantia verwechselt hat. Darum nehmen die Einen zur Lösung der Widersprüche beide Personen für identisch an; Andere halten Constantia für eine Privatperson, wieder Andere für eine sonst nicht bekannte Tochter Constantins. De Rossi sucht die Schwierigkeit dadurch zu lösen, dass er die Constantia für eine von den zeitgenössischen Schriftstellern nicht genannte Tochter Constantina's hält, die ihr Leben

1) De Rossi, *Inscript. christ. Urbis Romae* t. II, l. c.

Gott weihte und dem Baptisterium den Namen gab. Man hat behaupten wollen, dass die Rotunde erst unter Alexander IV i. J. 1256, der einen Altar vor dem Porphyrsarkophag weihte, den Namen S. Costanza erhielt und für den religiösen Kultus geweiht wurde; allein schon unter Nicolaus I. hat sie diesen Namen, und eines der Itinerarien, die de Rossi in der *Roma sotterranea* bespricht ¹⁾, führt sie unter dem Namen S. Constantia auf. Damit fällt auch die Meinung derer, die nur in den Mosaiken des Portikus ein Werk des IV Jahrhunderts sehen wollten, die religiösen Darstellungen der Lateralabsiden aber dem XIII Jahrhundert zuwiesen. Und dass das Gebäude ursprünglich nicht etwa einem heidnischen Kultus bestimmt war, zeigt überzeugend die Untersuchung de Rossi's über die seit 1620 verschwundenen Mosaiken.

Eugen Müntz hat in Paris die von Francesco Bartoli gefertigte Zeichnung des Bodenbelags im Portikus gefunden ²⁾, welche ähnliche Motive aufweist, wie das noch vorhandene Gewölbemosaik und der Porphyrsarkophag: zwei Putten, von denen der eine mit Weinlaub bekränzt auf einem Esel sitzt, der andere einen Stab in der Hand hält. Sehr werthvoll für die Kenntniss des ehemaligen Mosaikschmucks von S. Costanza ist eine Beschreibung desselben von Pomponio Ugonio aus dem Jahre 1594, die in einem Manuscript der Bibliothek zu Ferrara erhalten ist. Darnach prangten einst sowohl der innere Theil der Umfassungsmauern von musivischen Darstellungen und bunten Steinen, als auch die Nischen, in denen Ugonio schon Fresken substituirt fand, jedoch die Spuren des früheren Mosaiks noch constatiren konnte. In der That hat man noch in unsern Tagen in der Hauptnische Reste eines ähnlichen Schmuckes entdeckt: schwarze Sterne auf

¹⁾ I, p. 178.

²⁾ *Rev. Arch.* 1878, p. 406.

hellem Grunde um das Monogramm Christi gruppiert; de Rossi gibt die Zeichnung davon ¹⁾).


Den schon erwähnten Altar vor der Hauptnische überspannte ein Gewölbe nach Art einer kleinen Kuppel; Ugonio sah darin die Apostel zur Seite des Herrn sitzend dargestellt und erkannte in dieser Komposition dasselbe klassische Muster, wie in der analogen Scene von St. Pudentiana. Daneben sah Ugonio zwei weiss gekleidete Frauengestalten, ohne dass er die Embleme, die sie in der Hand hatten, wieder erkennen konnte; ebenda constatirte er das göttliche Lamm mit Glorienschein, und einigen Schafen vor dem himmlischen Jerusalem. Letztere Angaben werden durch eine Zeichnung aus dem Rerliner Museum bestätigt, die Geymüller publicirte. ²⁾).

Von dem ehemaligen Mosaik der eigentlichen Kuppel besitzen wir eine Zeichnung Bartoli's, die nach einer Originalzeichnung im Escorial gefertigt wurde ³⁾. Garrucci hat dieses Original in einem Manuscript von Francesco d'Olanda, der im XVI Jahrhundert die Alterthümer Roms copirte, wieder gefunden. Ebenda ist eine Federzeichnung aus dem XV Jahrhundert, die einen Theil der Darstellungen wiedergibt; ferner besitzen wir eine Skizze von Antonio San Gallo dem älteren, ebenfalls von Geymüller (l. c.) herausgegeben; eine solche aus dem XVI Jahrhundert in der Bibliothek Marciana zu Venedig und endlich einen Aufriss des Gebäudes von Sansovino in den Uffizien zu Florenz. Dadurch sind wir in den Stand gesetzt, uns ein annähernd vollständiges Bild des Kuppelmosaiks zu machen. Der Tambor war in zwei Zonen eingetheilt; die obere, von Fenstern durchbrochen, schloss mit einem Karnies ab, von wo das Gewölbe ansetzte. Die untere Zone wird

¹⁾ cf. Armellini, *Il cimitero di S. Agnese*, p. 364; De Rossi, *Bull. di arch. crist.* 1880, p. 62.

²⁾ Mém. des antiq. de France, 1834, fig. III.

³⁾ Cf. Ciampini, *Vet. Monum.* II, tab. I, p. 2.

von Ugonio folgendermassen beschrieben : sub fenestris circum totus paries supra arcus columnarum est incrustatus lapideis tabulis, quibus circumtexti sunt varii ornatus ex multiplici lapide in parva lamina secto . . . Ut autem videas haec esse opera christianorum temporum, respice incipiendo numerare a tabula arcus, qui est supra altare, 4^m tabulam, in cuius summitate videbis incrustatum hoc signum vario lapide . Die Symmetrie zwingt zur Annahme, dass das Monogramm über allen zwölf, oder doch über sechs Arcaden angebracht war.

Die Fensterzone war von der unteren durch einen fingierten Karnies mit Tragsteinen, die kleine Arcaden stützten, getrennt. Die Zwischenräume zwischen den Fenstern zeigten eine architectonische Dekoration ionischer Ordnung, die einen andern Karnies trug, welcher als Ornament zwischen einem Dreizack gepaarte Delphine aufwies.

Daran schloss sich ein rings um laufender Streifen von maritimen Szenen : Putten ergötzen sich von ihren Schiffen aus Fische fangend und mit Wasservögeln spielend, die in grosser Zahl die Wasserfläche beleben (cf. Garrucci Tav. 204). Ugonio sah ein Schiff, *in cuius prora duo quasi habitu sacro induti* wahrscheinlich das mystische Schiff der Kirche andeuteten.

Darauf erheben sich zwischen Tigern aus Blattornamenten hervorwachsend zwölf Kariatiden, wodurch für gleich viele Darstellungen der Raum abgetheilt wird. Darüber eine zweite Zone von ebensovielen Feldern mit historischen Sujets. Der Anonymus von Venedig hat in seiner Skizze in zwei Felder der oberen Zone und in eines der unteren die Worte " storie " eingeschrieben ; San Gallo gibt den Entwurf von zwei Feldern ; Francesco d'Olanda hat uns (Garrucci tav. 204, 4) vier Gruppen der unteren Zone erhalten. Im Ganzen besitzen wir also zwei Skizzen aus der oberen Serie und sechs von der unteren ; unter letzteren ist je eine von San Gallo und dem erwähnten Anonymus.

Der mehrerwähnte Ugonio sah in der oberen Zone " un

fragmento di un Christo che parla con non so chi e ha il diadema in testa ». Die Zeichnung des Unbekannten von 1491 hat uns diese Scene erhalten: Christus mit Tunica und Pallium bekleidet, um das Haupt den Nimbus; zu seiner Seite ein Baum, auf dem ein Vogel (Phönix?) sitzt. Der Heiland richtet seine Hand gegen einen vor ihm stehenden Menschen; im Hintergrunde eine männliche Gestalt. San Gallo gibt die Zeichnung eines anderen Feldes. Die Hauptfigur neben zwei anderen hat auf der linken Schulter einen Stab und hält die Hand gegen einen knieenden Menschen ausgestreckt. Es scheint somit, dass die ganze *obere* Zone mit neutestamentl. Bildern angefüllt war. — Ugonio konnte in der *unteren* Zone, wenn auch nicht mit Sicherheit, noch folgende Bilder erkennen: er glaubte den Moses zu sehen, der Wasser aus dem Felsen schlägt, Elias, der das Feuer des Himmels auf den Altar des Baal ruft, Tobias mit dem Fisch, Susanna mit den beiden Alten vor Daniel, das Opfer Abrahams. Deutlich erkennt man auf der Zeichnung des Francesco d'Olanda das Opfer Kains und Abels; bei Garrucci hat Kain irrthümlich statt eines Aehrenbüschels ein Musikinstrument. Man kann demnach mit Sicherheit annehmen, dass die *untere* Zone nur alttestamentliche Darstellungen enthielt, welche vielleicht in der Weise der Biblia pauperum (Vergl. De Rossi, Bull. 1887, p. 56) in vorbildlichem Bezug zu den neutestamentlichen Bildern der obern Zone standen.

Wenden wir uns nun zur Besprechung der noch vorhandenen Mosaiken. Das Gewölbe des Portikus zerfällt in 12 Theile, von denen einer durch die kleine Kuppel über dem Altar vor der Hauptnische eingenommen war. De Rossi's Tafeln geben davon die sechs Theile der linken Seite; die fünf übrigen sind nur Wiederholungen dieser. In der Publikation de Rossi's haben wir zum erstenmal eine vollständige und genaue Reproduction dieser Gewölbedecoration, von der bisher nur einzelne Theile, und diese ungenau veröffentlicht waren.

Noch in unserem Jahrhundert, unter Gregor XVI, haben das Portikusgewölbe sowohl als die beiden Nischen bedeutende Reparaturen erfahren. Dabei schonte man jedoch sorgfältig die antiken Theile, wie aus den Rechnungen der apostol. Kammer und aus einer Notiz Camuccini's hervorgeht, der die Arbeiten leitete. Als man nämlich diesem den Vorschlag machte, den Sternenhimmel mit dem Monogramm in der Hauptnische wieder herzustellen, lehnte er dies mit dem Bemerkten ab, es würde das dann ein ganz modernes Werk sein und könnte den Glauben erwecken, als wäre man mit dem Mosaik im Portikusgewölbe ähnlich verfahren. — Der Typus dieser Gewölbeornamente ist klassisch und rein dekorativ. Man sieht da Büsten von phantastischen Figuren, Putten, junge Mädchen in verschiedenen Stellungen; von bibl. Szenen, wie wir sie in der Kuppel fanden, ist hier keine Spur. Die Weinlese-scene ist von viel besserer Komposition als auf dem Porphyrsarkophag; die Gruppe der Winzer, die Vögel erinnern an die besten Muster in dieser Art. Zwei Gewölbethteile sind höchst wirkungsvoll mit abgeschnittenen Fruchtzweigen, Vasen, Füllhörnern und Vögeln ausgefüllt. In zwei weiteren Gewölbefeldern sieht man geometrische Dekorationen, aus denen man deutlich das Kreuz erkennen kann. An ein christl. Symbol darf man vielleicht bei dem Lamme mit dem Hirtenstab und dem Milcheimer denken, das in einem Feld zweimal wiederkehrt. Besondere Beachtung verdient die grössere Büste in Mitten der Weinlesescene und eine ähnliche in dem entsprechenden Gewölbethteil der auf De Rossi's Tafeln nicht reproducirten rechten Portikusseite. Wenn es weibliche Köpfe sind, läge es am nächsten, an Constantina und Helena zu denken, da das goldfarbene Gewand und das Purpurpallium an Personen von fürstlichem Range erinnern. Allein in der einen Büste glaubt de Rossi eher einen männlichen als einen weiblichen Kopf zu erkennen.

Die Sujets der beiden Seitenabsiden erscheinen in der

vorliegenden Publikation zum erstenmal in den Farben des Originals. In der linken Nische steht der Heiland zwischen den beiden Apostelfürsten, wie er dem Petrus eine Rolle überreicht. Schafe von zwei zu beiden Seiten stehenden thurmartigen Gebäuden kommend schreiten den Paradiesströmen zu, die zu Füßen des Herrn entströmen. Nach den Rechnungen der apostol. Kammer rührt der Kranz, der nach unten abschliesst, das Haupt des Paulus zum Theil, und ganz das des Petrus, welches schon Ugonio nicht mehr sah, von der modernen Reparatur her. Auch der Stab, den Petrus in der Hand hält, und das Spruchband sind, und zwar ungeschickt erneuert. Letzteres trägt jetzt die Inschrift: DOMINUS PACEM DAT mit dem Monogramm. Ursprünglich hat sie wohl nach der Analogie ähnlicher Fälle, nach den Bruchstücken, die Ugonio von der Inschrift giebt und nach den Spuren, die de Rossi gefunden hat, gelautet: DOMINUS LEGEM DAT.

Dem Bilde in der rechten Seitennische hat man sehr verschiedene Deutungen untergelegt. *Kondakoff* (l'art byzantin p. 103) hat wohl das Richtige getroffen, wenn er es als die Uebergabe des Gesetzes an Moses erklärte. Dass letzterer jugendlich und bartlos dargestellt ist, kann für diese Annahme kein Hinderniss sein, da er uns auch sonst manchmal so begegnet. ¹⁾ Uebrigens ist es wahrscheinlich, dass die Seitenfigur durch spätere Reparaturen verändert wurde, da Ugonio sie als Greis bezeichnet. Die zehn Palmen — die zwischen den beiden Figuren wurde durch ungeschickte Reparatur zu einem Füllhorn — würden darnach die zehn Gebote andeuten. Auch das Haupt des auf der Himmelskugel sitzenden Gesetzgebers ist stark überarbeitet.

Ueber die Zeit, der die Mosaiken in den beiden Absiden angehören, herrscht grosse Meinungsverschiedenheit. Man hat

¹⁾ Vgl. das Fresco in S. Callisto im sog. cubicolo delle pecorelle, de Rossi, R. S. III, tav. IX.

in ihnen Producte des VII, VIII und gar des XIII Jahrhunderts sehen wollen. Mit Müntz ¹⁾ setzt auch de Rossi sie in das IV. Jahrhundert. Allerdings ist ein gewaltiger Unterschied zwischen dem barbarischen Stil der absidialen Figuren und dem klassischen Typus der Gewölbdekorationen; aber bei näherer Betrachtung findet man auch bei jenen viele Anklänge an eine frühchristl. Epoche der Kunst. Die Conturen haben nicht die Härten der byzantinischen Zeit; man begegnet hier nicht der übertriebenen Anwendung des Goldes und der Ornamente an den Gewändern. Der Nimbus des Heilandes, seine jugendliche Gestalt in der einen Nische mit den langen blonden Haaren hat mit den byzantinischen Typen nichts gemein. Uebrigens weisen die Sujets der Tribünen schon von selbst auf eine frühchristl. Zeit. Die Uebergabe des Gesetzes an Moses in dieser Auffassung ist einzig in ihrer Art und findet sich auf Mosaiken nach dem VI Jahrhundert überhaupt nicht mehr dargestellt; der Gegenstand der anderen Tribune ist im IV und V Jahrhundert sehr beliebt, kommt aber später auch ausser Gebrauch. Das Monstreuse, Schwerfällige an den Figuren, das an spätere Zeiten erinnert, ist eine Folge der wiederholten Reparaturen.

1) Revue critique, Nov. 1878.