

KREUZ UND KREUZIGUNG

AUF DER

ALTCHRISTLICHEN THÜRE VON S. SABINA IN ROM

VON

H. GRISAR S. J.

Wenige christliche Denkmäler Roms haben in den letzten Jahren ein so allgemeines Interesse bei den Freunden der Geschichte und der Kunst in Anspruch genommen, wie die Thüre der alten Basilica von S. Sabina auf dem Aventin. Nachdem Kondakoff, Garrucci, Dobbert, Berthier und andere über dieselbe geschrieben haben, liegt wiederum eine Reihe von kleineren Arbeiten vor. Sie schliessen sich durchgängig an die Monographie von Berthier an oder nehmen zu derselben Stellung (1).

(1) *I. I. Berthier*, La porte de Sainte-Sabine à Rome. Étude archéologique. Fribourg (Suisse), Université, 1892. 90 pp. 8°. — *A. Pératé*, L'archéologie chrétienne (Biblioth. de l'enseignement des beaux-arts). Paris, Quantin 1892. Pag. 330-336. — *A. Bertram*, Die Thüren von St. Sabina in Rom, das Vorbild der Bernwards-Thüren am Dom zu Hildesheim. Freiburg (Schweiz), Universität, 1892. — *A. Ehrhard*, Die altchristliche Prachtthüre der Basilika St. Sabina in Rom; im *Katholik* 72 (1892), S. 444 ff. 538 ff. — *Civiltà cattolica* 1892, IV., p. 63-89 eine Kritik der Berthier'schen Schrift, von einem mir befreundeten Fachmanne, welche P. Garrucci gegen Berthier erfolgreich in Schutz nimmt. Vgl. *Römische Quartalschrift* 7 (1893), S. 102 und *Analecta Bollandiana* 13 (1894), S. 53. — *R. Forrer* und *G. A. Müller*, Kreuz und Kreuzigung Christi in ihrer Kunstentwicklung. Strassburg, 1894. S. 15 handelt Müller über die Kreuzigungsscene der Thüre von S. Sabina. Wir werden in der nachfolgenden Abhandlung die bald von dem einen bald von dem andern Verfasser gezeichneten Theile des Buches in der Regel unter den betreffenden Namen anführen. — *I. Strzygowski*, Das Berliner Mosesrelief und die Thüren von S. Sabina in Rom; im *Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen* 16 (1893), S. 65-81.

Bei allen diesen Erörterungen wurde das Resultat als feststehend anerkannt, dass die mit den bewunderten Schnitzereien geschmückte Thüre entweder bis zum sechsten Jahrhundert oder im wesentlichen bis zum Ursprunge der Basilica, das heisst bis zur ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts zurückgehe. Der grossartige Bildercyklus, den die Thüre darbietet, ist das umfassendste und zugleich besterhaltene Sculpturmonument, welches uns das altchristliche Rom zurückgelassen hat. Die Thüre ist die älteste Holzthüre dieser Gattung, die wir überhaupt kennen, und manche ihrer Sculpturen aus der heiligen Geschichte haben noch den besonderen Werth, dass ihre Darstellungen zu den ersten Typen der betreffenden biblischen Gegenstände gehören, wenn sie nicht gradezu als die ältesten Versuche einer künstlerischen Behandlung derselben dastehen.

Ein Versuch der letzteren Art ist die auf der Thüre befindliche Scene der Kreuzigung, welche den Heiland zwischen den Schächern am Holze der Schmach zeigt. Da keine einzige der uns erhaltenen Kreuzigungsscenen, sei es auf Gemälden oder Mosaiken, sei es in Werken der Plastik, an Alter vor jene Kreuzigung von S. Sabina zurückreicht, so lohnt es sich, das Bild nach allen seinen Einzelheiten kennen zu lernen.

Es ist nicht zu viel behauptet, wenn ich sage, dass die bisherigen Angaben über das Bild nicht genügend sind. Man nehme die oben citirten Schriften durch und man wird sich überzeugen, wie vage, ja widersprechend die Aussagen und die Urtheile über die Details der Kreuzigungsscene lauten. Man muss aber um so mehr eine endliche Sicherheit in den Angaben wünschen, als dieses Bild bei den Theorien über Kreuz und Kreuzigung in der Kunst, wie sie neuestens wieder in dem Werke von R. Forrer und

G. A. Müller entwickelt wurden, naturgemäss mit in erster Linie herangezogen wird.

Das Mangelhafte der bisherigen Studien über den Crucifixus von S. Sabina erklärt und entschuldigt sich durch den Umstand, dass es keine genügenden Abbildungen desselben gab. Die phototypische Wiedergabe bei Berthier, Seite 23, von den früheren nicht zu reden, ist zu klein und zu undeutlich; noch viel weniger lassen die minutiösen und zum Theile unrichtigen Abbildungen, mit denen sich Forrer und Müller (Taf. 2 n. 13), auch Pératé (S. 434), ohne Zweifel nur gezwungen begnügten, die Scene wie sie ist, erkennen. Die beste Reproduction war noch immer diejenige von Garrucci auf der Taf. 499 seiner *Storia dell'arte* (tom. 6).

Als in Folge der Schäden, welche die Einfassung der Thüre bei der Pulverexplosion vom 23. April 1891 erlitten, eine Ausbesserung derselben und eine Reinigung der alten Bilder erfolgte, hatte ich Gelegenheit eine Photographie der Kreuzigung, sowie einer anderen Tafel, deren Gegenstand die Verherrlichung Christi und des Kreuzes ist, zu erhalten. Im Freien beim besten Lichte gemacht, gelangen die Aufnahmen gut, während die Bilder auf der Thüre selbst und in der geschlossenen Vorhalle früher und jetzt wieder einen ungünstigen Standort zur Aufnahme und auch zur Beobachtung darbieten.

Die beiden Photographien werden auf der dieser Abhandlung beigegebenen Tafel n. 1 publicirt. Ich begleite dieselben hier mit sachlichen Erläuterungen und ziehe auch die anderen Kreuze, die auf der Thüre vorkommen, zur Betrachtung. Hierbei enthalte ich mich des principiellen Eingehens auf Fragen, wie sie betreffs der Geschichte der Kreuzigung, zum Beispiel in dem Werke von Forrer und Müller, angeregt wurden.

Am Schlusse werden einige allgemeinere Ausführungen über den Charakter und Ursprung, über den Inhalt und die anfängliche Vertheilung der Scenen des ganzen Werkes folgen.

Die nachstehende Tafel führt die gegenwärtige Ordnung der Bilder vor. Die Bilder a-k sind jetzt nicht mehr vorhanden.

1. Kreuzigung	6. Frauen am Grabe	10. Anbetung der Magier	14. Verklärung Christi
2. Wunder Christi	7. Wunder des Moses	11. Himmelfahrt Christi	15. Verherr- lichung Chri- sti und des Kreuzes.
3. Der Aufer- standene b. d. Jüngern	8. Der Aufer- standene b. d. Frauen	12. Verklügnung Petri	16. Habacuc
4. Berufung des Moses	9. Zacharias im Tempel	13. Rothes Meer. Schlangen- wunder	17. Aufnahme des Elias
5. Verurtheilung Christi	a	b	18. Christus vor Caiphas
c	d	e	f
g	h	i	k

I.

Der Gekreuzigte zwischen den Schächern.

Dieses Relief gehört in die Reihe der kleineren Tafeln, welche die Thüre schmücken, und hat gegenwärtig seinen Platz bei n. 1, also in der obersten Ecke zur linken Seite des Beschauers. Wahrscheinlich hat es, wie die meisten andern Reliefs, den ursprünglichen Platz gewechselt. Die Kreuzigung und « Christus vor Caiphäs » n. 18 können nicht von Anfang an in dieser Weise, fast von einem Ende der Thüre bis zum andern, getrennt gewesen sein.

Das Bild misst in der innern Fläche, dass heisst den vertical sich erhebenden Rand abgerechnet, $0,23 \times 0,35$ m. Die Photographie auf Tafel n. 1. zeigt dasselbe fast in der halben Grösse.

Den Zustand des Reliefs betreffend konnte ich am Original keine Spur von einer späteren Ueberarbeitung oder von Ergänzung einzelner Theile wahrnehmen. Die bezüglichen Angaben bei den Autoren scheinen mir nicht bloss in Hinsicht auf dieses, sondern auch auf fast alle anderen Bilder auf unbegründeter Voraussetzung zu beruhen. Die Sculpturen sind durchweg so intact, wie sie vor mehr als vierzehnhundert Jahren aus der Werkstätte hervorgingen: für Rom mit seinen wechselvollen Geschicken sicher eine ganz einzige Thatsache, die nur erklärlich ist durch die frühzeitige Anlage einer geschlossenen Porticus vor dieser Thüre und die Oeffnung der südlichen Seitenthüre für das Volk. Bloss einzelne hervorspringende Theile des Kreuzigungsbildes (und mehrerer anderen Bilder) sind durch fortgesetzte Berührung etwas abgeschliffen; die Nasen der drei Gekreuz-

zigten sind in unschöner Weise geplättet, und es ist schon deshalb die Vermuthung gestattet, die im Verfolg bestätigt werden wird, dass die Scene ihren Platz einstmals unten an der Thüre hatte, wenigstens durch lange Zeit.

Man hat von einer störenden Firnissbekleidung über den sämtlichen Tafeln gesprochen. Aber diese Bekleidung war weder früher, noch ist sie jetzt störend. Der Firniss entstellt die Linien nicht. Die Mängel in der Linienbewegung auf der Kreuzigungsscene sind dem Bilde selbst eigen; sie rühren von keinen äusseren Umständen her.

Ein einziger Blick auf die Photographie zeigt vor allem, wie grundlos die ehemals, vor Garrucci, vorgetragene Behauptung war, dass auf unserer Scene nicht eine reale Kreuzigung Christi dargestellt sei, sondern, entsprechend der bekannten Abneigung der ersten christlichen Jahrhunderte gegen die bildliche Darstellung des Heilandes am Kreuze, nur eine Andeutung des Opfers auf Golgotha, eine Selbstdarbringung des Gottmenschen in Gestalt eines Oranten, ohne die grausame und verdemüthigende Wirklichkeit der Annagelung ans Kreuz. Nein, das Bild ist eine wahre Kreuzigung, und dieselbe ist fast mit zu grossem Realismus dargestellt.

Der unbekannte Meister der Thüre, oder besser gesagt, die unbekanntenen Meister fanden für die Mehrzahl der anderen historischen Scenen, die sie darstellten, bereits in der christlichen Kunst der ihnen vorausgehenden Epoche vorhandene und ausgebildete Typen. Für die Marter von Golgotha gab es keinen solchen Typus; er war erst zu schaffen. Wir haben also in unserem Bilde den hochinteressanten Versuch, den Typus der historischen Kreuzigung herzustellen, vor uns, einen Versuch, der freilich in betracht des damals bereits begonnenen Niederganges der Kunstübung

zu Rom unvollkommen genug ausfallen musste. Das Kreuzigungsbild sticht nach Anlage und Entwurf unvortheilhaft auch gegen andere Szenen der Thüre ab, insbesondere gegen jene, die nach der Tradition älterer Zeit wiederholt sind.

Im Hintergrunde deutet das Bild die Stadt Jerusalem an, dargestellt durch Mauern mit drei bescheidenen Giebeln, die sich auf zwei (statt auf vier) Stützen oder Pfeiler auflegen. Die Kreuzigung findet also, wie die Geschichte mittheilt, vor den Mauern statt; es ist der erste historische Zug des Reliefs. Die Mauern sind durch viereckige Quadern überall gleichmässig, selbst in den Giebeln und zwischen denselben, gekennzeichnet. Nur der Giebel zur linken des Beschauers hat ein Fenster. An demjenigen zur rechten, der kleiner ausgefallen ist, sollte, wie es scheint, ebenfalls ein Fenster gemacht werden, aber das Holz muss abgesprungen sein; auf der tieferen, etwas glatteren Stelle sind aufs gradewohl Quaderlinien gezogen.

Der Erlöser ist lebend und mit offenen Augen dargestellt; ebenso die beiden Schächer. Alle drei Personen haben das Gesicht etwas nach der linken Seite des Bildes gewendet. Die Schächer sind jugendlich, fast Kinder, und unterscheiden sich nicht von einander in Ausdruck und Haltung. Es ist nicht anzunehmen, dass der Künstler den verschiedenen Charakter des reuigen und des verstockten Schächers irgendwie habe andeuten wollen; ich kann auch nicht in der Stellung Christi die besondere Beziehung zum guten Schächer finden, die man darin ausgedrückt fand. Sämmtliche drei Personen sind ferner nackt und nur um die Lenden mit einer engen Binde bekleidet, die vorne etwas herabhängt (*subligaculum* oder *subligar*).

Sowohl bei dem Heilande als bei den andern Gekreuzigten sieht man in den Händen deutlich die Nägel selbst,

nicht bloss eine « Spur » der Nägel (1). Anders verhält es sich bei den Füßen, die bei allen nebeneinander stehen. Da sind *keine Nägel*, auch keine Spuren von ihnen oder Wunden zu gewahren. Die Füße sind auch nicht angebunden, sondern stehen frei. Das zeigt die Photographie. Damit aber gegenüber der früheren Annahme von Nägeln in den Füßen, die auch Berthier vertritt, gar kein Zweifel übrig bleibe, habe ich vor Abschluss dieser Abhandlung nochmals das Original unter Benützung einer Leiter verglichen, und constatirt, sowie durch andere constatiren lassen, dass in den Füßen die Nägel wirklich nicht vorhanden sind.

Die Füße Christi, wie auch die der Schächer, stehen auf einem engen, auch auf der Abbildung erscheinenden Vorsprunge (Pflock oder Brett), welcher nichts anderes, als das bei der Strafe der Kreuzigung übliche Suppedaneum sein kann. Ich sehe nicht, was Berthier verhindert hat, das Suppedaneum anzunehmen. Bei Garrucci erscheint es ebenfalls auf dem Bilde übergegangen, und es ist darum sehr entschuldbar, wenn Schönermark in seinen beachtenswerthen Ausführungen über den symbolischen Charakter des Trittbrettes in der späteren Kunst, der historischen Darstellung von S. Sabina das Trittbrett gänzlich abspricht (2).

Die Darstellung des Kreuzes verdient besondere Aufmerksamkeit. Berthier betont mit Recht, dass es wenigstens an den Enden sichtbar sei; aber seine kleine Abbildung

(1) In « Kreuz und Kreuzigung », S. 15 heisst es: « Man bemerkt in ihren Händen die Spur der Nägel, aber keineswegs die Nägel selbst, wie Pératé ausdrücklich sagt ». Aber Pératé S. 334 schreibt: « On aperçoit à leurs mains la trace des clous, *sinon* les clous mêmes; leurs pieds ne sont pas percés et l'on ne distingue point de croix ».

(2) Zeitschrift für christliche Kunst 3 (1890), S. 125.

lässt denjenigen, welcher Aufklärung sucht, nur allzusehr ohne Resultat. Das Kreuz des Erlösers ist auf unserer Scene, ebenso wie die Kreuze der Schächer, mit eigenthümlicher Oekonomie dargestellt. Der Künstler begnügte sich, die Balken bloss an den Extremitäten der Personen hervortreten zu lassen, und da sehen die Enden der Kreuze wie gesonderte Täfelchen aus, die unterlegt sind. Die ganzen Balken muss man sich offenbar denken, aber sie existiren nicht. Sie kommen in der bezeichneten zusammenhanglosen Weise zum Vorscheine, zunächst unter den Händen aller, dann zwischen den Füßen aller als Suppedaneum, ferner über den Häuptern der Seitenfiguren, nicht aber über dem Haupte Christi. Aber noch mehr Oekonomie! Das Holzstück unter der linken Hand Christi liegt unmittelbar auf der Querlinie des architektonischen Ornamentes auf, ohne freilich mit demselben zusammenzufallen; und ebenso scheint, vermöge derselben Sparsamkeit, die linke Hand des guten Schächers auf die verticale Linie des Ornamentes angenagelt, obwohl auch diese Hand ihr Täfelchen besitzt. Man kann nicht irgend eine höhere künstlerische Rücksicht oder einen mystischen Gedanken als Ursache dieser Oekonomie annehmen, gleich als ob der Urheber des Bildes, in einem gewissen Anschluss an die ältere Ueberlieferung, das Kreuz habe schonend verdecken wollen; es scheint vielmehr nur eine Unvollkommenheit der Arbeit vorzuliegen, ein Mangel an technischem Vermögen, die neue Scene in der gebührenden Weise durchzuführen; es ist zugleich Flüchtigkeit bei der Herstellung, wie ja auch andere Spuren auf diesem und sonstigen Bildern der Thüre auf eine gewisse Eilfertigkeit hinweisen.

Man begreift, wie eine derartige abgekürzte Darstellung des Kreuzes die früheren fehlgehenden Beurtheilungen des

Bildes hervorrief. Nur so ist die ältere Ansicht zu erklären, dass die Jünglinge im Feuerofen der Gegenstand des Bildes seien, nur so auch die neuere Annahme, Christus strecke frei die Arme aus, in der Gestalt der Oranten, ohne wahre Kreuzigung.

Die Aehnlichkeit der Haltung Christi mit derjenigen der altchristlichen Oranten wird übrigens mit Recht hervorgehoben. Etwas Symbolisches ist jedoch nicht darin zu erblicken, wenn man nicht etwa auch den unbussfertigen Schächer zum wahren Oranten machen will. Ich möchte darauf hinweisen, dass die bloss äusserliche Aehnlichkeit der drei Gekreuzigten mit drei Oranten durch die materielle Nachahmung der überlieferten Kunstform entstanden ist. Diese Annahme wird um so leichter, wenn man bedenkt, dass nach der Idee des Künstlers die Gekreuzigten nicht in hängender, sondern in stehender Lage erscheinen sollten. Ihre Füße stützen sich auf das Suppedaneum. Der Künstler wollte eine irgend wie freie Haltung des Leibes, der von den Beinen getragen wird, ausdrücken. So griff er einfach zu dem Modell der Betenden, das ihm auf hundert Gemälden und Sculpturen vorlag, und machte aus seinen Figuren drei mit den Händen angenagelte Oranten.

Es wurde von Andern gesagt, die drei Gekreuzigten ständen auf dem Boden, und selbst unsere Photographie könnte dieses glauben machen. Aber abgesehen auch von dem Suppedaneum, welches in dieser Voraussetzung überflüssig wäre, ist in der That ein Boden nicht zu erkennen, sondern unter dem Suppedaneum und den Füßen zieht sich sofort die Linie des Leistens hin, der die Sculptur umgibt. Suppedaneum und Füße müssen als über den Boden erhoben gedacht werden. Nur die Beschränktheit des Platzes mit diesen grossen Figuren erlaubte nicht, die Kreuze er-

höht darzustellen. Wie gross wir uns die Höhe der Kreuze vorstellen müssen, ist nicht aus diesem Relief, aber einigermaßen aus der unten zu erwähnenden Kreuzfigur auf der Schulter Simons von Cyrene zu schliessen.

Der besagte Leisten bildet auf den Reliefs der Thüre überall ein und dasselbe Stück mit den Scenen. An verschiedenen Stellen sind die Leisten schadhaft, wie denn auf der Tafel mit der Kreuzigung das obere Querstück desselben ergänzt ist. Einen zweiten und schöneren Rahmen bildet die reich ornamentirte Einfassung, in welche alle Tafeln so eingesetzt sind und von Anfang an eingesetzt waren, dass sie herausgenommen werden können.

Doch es sind noch in bezug auf die Darstellung des Gekreuzigten einige Bemerkungen zu machen.

Ueber dem Haupte Christi erscheint das Ende des Kreuzes nicht, und zwar wegen des Giebels im Hintergrunde; es kann nicht gezweifelt werden, dass dem Künstler eine *crux immissa* vorschwebte, so wie auch das angeführte Kreuz des Simon von Cyrene eine *crux immissa* ist. Einen Kreuzestitel gewahrt man ebenfalls nicht.

Das Haupt des Heilandes ist nicht vom Nimbus umgeben. Der Gesichtsausdruck ist eher ältlich. Christus trägt Bart und langes Haupthaar, während die Schächer unbärtig sind und kurzes Haar besitzen. Wunden sind auf dem Leibe Christi und der Seitenfiguren nicht zu sehen. Dagegen machen sich die Ringe, welche das Messer des Arbeiters auf den Gestalten übrig liess, unangenehm kenntlich.

Den Rang eines Kunstwerkes kann man dieser Kreuzigungsscene nicht zusprechen. Von guter Modellirung der Figuren ist keine Rede. Um nur das Auffälligste zu nennen: die Beine sind bei allen drei Personen zu hoch, die Brust liegt, wenigstens bei Christus, zu tief, die Köpfe sind zu

massiv, die Stellung der Füsse auf dem Suppedaneum ist unbeholfen ausgedrückt; auch die Gesichter scheinen von Anfang an unfleißig ausgearbeitet und sie werden von vielen Köpfen, auch auf den kleinen Tafeln, an Schönheit der Ausführung übertroffen. Zu den Mängeln ist jedoch natürlich nicht das Missverhältniss zwischen der Grösse der Christusfigur und der Schächergestalten zu rechnen. Denn durch die grösseren Proportionen der Person in der Mitte sollte, wie richtig hervorgehoben wurde, gemäss der traditionellen Kunstgewohnheit die besondere Würde dieser Person ausgedrückt werden.

II.

Die Kreuzigungscene von S. Sabina ein ganz vereinzelter Typus.

Vergleicht man obige Kreuzigung mit den wenigen anderen Darstellungen dieser Scene, die aus dem fünften und sechsten Jahrhundert erhalten sind, so springt bald in die Augen, dass der Typus der Sabinathüre auf keiner derselben wiederholt ist. Es ist kein Typus im eigentlichen Sinne, sondern ein vereinzelt gebliebenes Erzeugniss.

Die Kreuzigung, welche der Zeit nach zunächst an die Kreuzigung auf dem Aventin heranreichen dürfte, ist diejenige auf der Elfenbeintafel des britischen Museums (1). Sie ist zuerst von Kraus, dann von Dobbert veröffentlicht;

(1) Kraus, Realencyclopaedie der christlichen Alterthümer 1, 410 f.

man findet die Abbildung auch bei de Waal (1) und Forrer-Müller (2). Der Charakter der Figuren ist noch demjenigen der Figuren auf den römischen Sarkophagen des vierten Jahrhunderts verwandt; die gedrungenen Formen erinnern an die Epoche der Thüre von S. Sabina. Die Auffassung der Scene ist jedoch von der aventinischen Kreuzigung grundverschieden. Christus befindet sich mit straff ausgespannten Armen an einem über dem Boden erhöhten Kreuze; er trägt schon den Nimbus, ist bartlos, aber hat langes Haar; über seinem Haupte liest man REX IVDAeorum, und statt der Schächer erscheinen auf der einen Seite Maria mit Johannes und in einiger Entfernung der erhängte Judas, auf der andern Seite ein den Heiland verspottender Jude. Eine Aehnlichkeit mit der aventinischen Darstellung findet sich nur in Bezug auf die Bekleidung und auf die Füße; auch hier nämlich die schmale Lendenbinde, auch hier die *Füsse ohne Nägel*, nebeneinander und auf einem Fussbrette. Von den Fussnägeln, so sagt wenigstens Müller S. 15, sei nichts zu bemerken (wenn nicht, fügen wir bei, etwa das Original die Abbildungen Lügen straft), und das Vorhandensein des Fussbrettes könne aus der Haltung des lebenden Crucifixus erschlossen werden (ohne dass man aber davon etwas auf den Abbildungen bemerkt).

Bei dem zweiten Kunstwerke, das in betracht kommt, müssen wir zunächst gegen Forrer, der es veröffentlicht hat, eine Bemerkung machen. Das Werk ist eine Seidenstickerei auf einer von Forrer als erzbischöfliches Pallium bezeichneten Leinwandbinde aus der Necropole von Achmim-Panopolis in Oberägypten, und das Pallium wäre nach ihm

(1) Das Kleid des Herrn. Freiburg 1891. S. 20.

(2) Kreuz und Kreuzigung. Taf. III, n. 1.

« dem Laufe des sechsten Jahrhunderts zuzuschreiben, als ein direct vom Papste einem ägyptischen Erzbischof verliehenes Insignum (sic), demgemäss ein italo-römisches, vielleicht ravennatisches Kunstwerk » (1). Der genannte Kunstforscher möge uns erlauben, dass wir die Annahme von einer Sendung durch den Papst, wie auch die Herkunft von Italien als eine unbewiesene und wegen innerer Schwierigkeiten kaum wahrscheinliche Hypothese betrachten. Hat der Stil dieses Palliums ferner, vorausgesetzt dass es ein Pallium ist, wirklich mit der abendländischen und römischen Kunst so viele Berührungspunkte? Und wesshalb ist das sechste Jahrhundert, und nicht eine spätere Epoche als Zeit der Entstehung anzunehmen?

Doch vergleichen wir die Kreuzigung der Stickerei mit derjenigen von S. Sabina. Die gänzliche Verschiedenheit zwischen beiden tritt darin hervor, dass der Erlöser auf der Stickerei als todt dargestellt ist, wenigstens mit geschlossenen Augen und etwas gesenktem Haupte; dass er ferner ganz bekleidet erscheint, und zwar mit einer ärmellosen Tunica und mit einem anliegenden Pallium; dass er weiterhin die Arme vollständig ausstreckt, nur kurzes Haar hat, einen grossen Nimbus trägt, und an einem Kreuze sich befindet, das auf einem Hügel steht und das versehen ist mit einem über dem Boden erhobenen Fussbrette von auffälliger Länge, länger als die Hälfte des Querbalkens des Kreuzes. Ferner erscheinen, im Unterschiede von der aventinischen Darstellung, Sonne und Mond über den Querar-

(1) Kreuz und Kreuzigung, S. 18 und Tafel III, n. 3. Vgl. Forrer, Die römischen und byzantinischen Seidentextilien von Achmim, Strassburg 1891, S. 19 und Tafel IX., XVI., XVII., auf welcher letzteren n. 8 die fragliche Kreuzigung in Farben abgebildet ist.

men, und an der Stelle der beiden Schächer sieht man zwei stilisirte Pflanzen. Die Füße befinden sich neben einander und sind, wie in S. Sabina *unangenagelt*; aber es ist wohl zu beachten, dass auch die Hände absolut ohne Nägel und Wunden erscheinen.

Wiederum verschieden sowohl von diesem gestickten Bilde, als von der aventinischen Holzsculptur ist die Kreuzigung in Relief auf dem kleinen Goldplättchen, welches Forrer ebenfalls aus Achmim veröffentlicht (1). Auch diese soll ins sechste Jahrhundert gehören. Der Heiland ist da mit einer Aermeltunica bekleidet, die ihm bis zu den Füßen reicht, und trägt schon den bekreuzten Nimbus. Das Kreuz selbst zeichnet sich auch hier durch das grosse Fussbrett aus und hat am oberen Ende ein anderes grosses Brett für die Inschrift. Forrer glaubt zu erkennen, dass die auf dem Suppedaneum nebeneinander stehenden Füße *nicht angenagelt* sind; die Hände scheinen ihm sogar bloss angebunden. Man fühlt hier, wie beim vorigen Bilde nur zu lebhaft den Wunsch, das Original mit der Lupe auf die zuletzt angegebenen Einzelheiten untersuchen zu können.

Oft erörtert wurde das interessante Kreuzigungsbild in dem syrischen Evangeliencodex des Mönches Rabulas, jetzt in der Laurentiana zu Florenz (cod. 56). Die Handschrift datirt vom Jahre 586 (2). Die Hauptmomente, durch welche auch dieses Bild wieder sich grundsätzlich von der aventinischen Darstellung unterscheidet, sind die straff aus-

(1) Kreuz und Kreuzigung. S. 18. Abbildung S. 19.

(2) G. A. Müller gibt das Jahr 596 an (Kreuz und Kreuzigung S. 20). Abbildung u. a. ebda Taf. III. n. 6; bei Pératé p. 277; bei de Waal Taf. I. n. 1; bei Garrucci Tav. 139 n. 1. Der letztere handelt über den Codex und über das Bild Bd. 3, S. 61 ss. Vgl. Kraus in seiner Real-Encyclopaedie 2, 240.

gestreckten Arme, die Bekleidung mit der langen ärmellosen Tunica, der Nimbus, die kurzen, schurzfellartigen Binden der Schächer, Sonne und Mond, und dann die lebhaften und zahlreichen Gruppen um die erhöhten Kreuze: Longinus die Seite durchstechend, ein Knecht den Schwamm reichend, drei Soldaten am Kreuzesfuss um das Kleid wüthend, Maria und Johannes in der einen, drei Frauen in der andern Ecke der ganzen Scene. Uebereinstimmend dagegen mit dem Bilde von S. Sabina erscheint Christus als noch lebend und hat die Füße *unangenagelt* nebeneinander. Das ist aber auch der einzige Anklang. Der Vergleich der Kreuzigungsscene wenigstens bestätigt nicht die allgemeine Bemerkung von Müller, dass dieses und die verwandten syrischen Bilder « in Anordnung und Conception » an das Portal von S. Sabina erinnern.

Ich begnüge mich mit einfacher Constatirung der Unähnlichkeit in bezug auf einzelne weitere, entweder gleichalterige oder nicht viel später entstandene Kreuzigungsbilder, wie das sogenannte Kreuz des heiligen Gregor des Grossen zu Monza (1), die Darstellung auf dortigen Encolpien, das Kreuzigungsgemälde in der Katacombe des heiligen Valentin an der Via Flaminia bei Rom.

Das letztere Bild ist die einzige Kreuzigung, die man bisher in den Katakomben gefunden hat. Es rührt wahrscheinlich aus dem Pontificate Papst Theodors (642-649), nicht aber aus dem sechsten Jahrhundert, welchem Müller es S. 21 zuschreiben möchte. Das Colobium, das man mit Bosio der jetzt fast ganz zerstörten Christusfigur beilegte, wird nach neueren Untersuchungen an den Bildresten fraglich.

(1) Forrer und Müller S. 20 und Taf. IV. n. 3 und 4. Kraus, Real-Encyclopaedie 2, S. 241. Garrucci Tav. 433.

Die Bekleidung bestand möglicherweise in einer einfachen Lendenbinde (perizoma). Wenn hierin ein gewisser Berührungspunkt mit der aventinischen Sculptur wäre, so wird ein anderer durch den Jerusalem darstellenden Mauerhintergrund gegeben, welchen die Zeichnung Bosio's enthält (1).

Aus allem obigen entnimmt man zugleich, dass während der ersten Jahrhunderte des Hervortretens der Kreuzigungsscene in der Kunst ein fester Typus für dieselbe nicht vorhanden war.

Nicht bloss die älteste Form, das heisst diejenige von S. Sabina, geht als solche in keiner Weise fort und bleibt fast ohne Anklänge, sondern auch die übrigen bekannt gewordenen Darstellungen sind untereinander sehr verschieden. Seit dem siebenten Jahrhundert bleibt man in Rom bei der Darstellung Christi als lebenden, den neben einander angenagelten Füßen, den straff ausgespannten Armen. Aber sämtliche Accessorien wechseln (2).

Das Kreuzigungsbild, welches Johannes VII. (705-707) auf den Mosaiken seines Oratoriums in der Peterskirche darstellen liess, weicht, soviel aus der erhaltenen Copie zu sehen ist, in den Accessorien von der Scene der Valentinkata-

(1) Bosio, Roma sotterranea, Lib. 3, c. 65, p. 181. — Marucchi, Il cimitero e la basilica di S. Valentino. Roma 1890. Tav. III. — S. 48 ff. gibt Marucchi eine inhaltreiche Ausführung über dieses und die anderen älteren Kreuzigungsbilder. — Wilpert, Die Katakombengemälde und ihre alten Copien. Freiburg 1891, Taf. XVIII. Wilpert wendet sich S. 39 gegen Bosio's citirte Abbildung, sowie gegen diejenige Ciaconio's im Cod. Vat. 5409. Die Abbildung Bosio's lässt es zweifelhaft, ob die Füße auf der Kreuzigung der Valentinuskatakomba angenagelt waren, während Ciaconio, welcher unzuverlässiger ist, sie angenagelt gibt. Die *Nichtannagelung* würde freilich eine dritte Analogie mit dem aventinischen Bilde enthalten.

(2) Vgl. die gute Zusammenfassung von Kraus am Ende seiner Abhandlung « Kreuzigung », Real-Encyclopaedie 2, 244.

combe ab; es weicht ebenso ab von dem Kreuzigungsgemälde der Unterkirche von S. Clemens, das dem neunten Jahrhundert angehört; dagegen nähert es sich der obengenannten griechischen Darstellung des Rabulas. Wie diese hat es das Colobium, den Lanzen- und Schwammträger, Sonne und Mond. Alles dieses ist auch auf dem neuentdeckten Kreuzigungsgemälde unter der römischen Kirche der heiligen Johannes und Paulus, ungefähr vom zehnten Jahrhundert, und auf dem Gemälde in S. Urbanus bei Rom aus dem elften, aber nicht auf demjenigen in der sogenannten sala del martirologio der Paulusbasilica vom elften oder zwölften Jahrhundert, Sonne und Mond ausgenommen. Die Kreuzigung auf dem ins zwölfte Jahrhundert gehörigen Osterleuchter der nämlichen Basilica zeigt dagegen den Heiland im colobium, hat aber nicht die andern genannten Zuthaten.

Auf mehreren der ältesten Bilder haben wir die *Füsse nicht angenagelt* bemerkt, ebenso wie es auf der aventinischen Sculptur der Fall ist. Diese Darstellung hielt sich verhältnissmässig nur kurze Zeit. Ihre Geschichte kann hier nicht näher verfolgt werden. Aber es sei der Hinweis nicht unterlassen, dass die betreffenden Bilder für das Fehlen der Fussnägel nicht den Werth einer geschichtlichen Quelle besitzen, als ob nämlich aus ihnen geschlossen werden könnte, der Heiland sei an den Füßen nicht angenagelt worden. Es kann aus unsern Bildern überhaupt kein sicherer Schluss auf die historischen Einzelheiten der Kreuzigung gezogen werden. Hätten wir eine bis in's erste oder zweite Jahrhundert zurückgehende Reihe von gleichmässigen Darstellungen, so wäre es etwas anders. So aber besitzen wir nur Bilder, welche ohne Zusammenhang mit früherer Kunsttradition erst im fünften Jahrhundert plötz-

lich auftreten (denn das Spotterucifix vom Palatin, eine bizarre heidnische Kritzelei, lässt sich für die christliche Tradition nur in beschränktem Sinne heranziehen). Die Formen jener Bilder sind Erzeugnisse subjectiver Eingebung und unterliegen den verschiedenen Einflüssen der Gewohnheiten und der Kenntnisse ihrer Zeit. Die historische und die biblische Kritik hat andere Quellen, um zu einiger archäologischen Kunde der Umstände des Welt dramas vom Berge Golgotha vorzudringen.

III.

Die Kreuze auf verschiedenen Tafeln der Thüre.

Die kleinere Tafel an der Stelle von n. 5 auf unserem Schema der Thüre (Seite 4) enthält die Scene der Verurtheilung Christi zum Tode. Während Pilatus, das unschuldige Opferlamm preisgebend, sich zur Linken des Beschauers die Hände wäscht, wird rechts der Erlöser zur schmerzlichen Strafe der Kreuzigung hinweggeführt. Das Kreuz trägt Simon von Cyrene. Er hat dasselbe, wie die beifolgende Abbildung zeigt, auf der linken Schulter; er umfasst es mit der linken Hand, während er die rechte gegen Christus ausstreckt, um ihn zu geleiten; so ist die auf der Scene etwas undeutliche Haltung seiner Arme und Hände zu erklären.

Die Form des Kreuzes, die uns vor allem interessirt, ist diejenige der *crux immissa*, woraus sich ein Schluss auch auf die Gestalt desselben in der obigen Kreuzigungs scene ergibt. Das Kreuz ist indessen nicht in seinen wahren

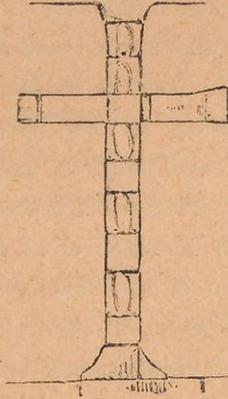
Proportionen dargestellt. Seine Höhe geht nicht einmal sonderlich über die Hälfte der Figur des Trägers hinaus, und Simon hält es mit grösster Leichtigkeit auf seiner Schulter.



Es genügte dem Künstler, wie wir es in so manchen Fällen auf der aventinischen Thüre und auf andern Monumenten sehen, die Andeutung des Gegenstandes, ohne dass er eine realistische Nachahmung anstrebte. Der Kopf des jugendlichen Trägers ist recht gut und mit einer für diese kleineren Tafeln aussergewöhnlichen Sorgfalt gearbeitet. Die Abbildung von Berthier S. 43 lässt den Kopf gut erkennen, nicht aber das Kreuz.

Wo das Kreuz das zweitemal ausserhalb der Kreuzigungstafel erscheint, triumphirt es auf der Höhe eines Tempels. Es ist in der Scene n. 9 unseres Schemas, einem

der grösseren Bilder der Thüre. Sie stellt die Begebenheit mit Zacharias im jüdischen Tempel dar, wo ihm der Engel erscheint. Auf dem First des Tempels prangt das geschmückte Kreuz; seine Höhe beträgt ein Drittel der Höhe des Baues; es ist von allzu grossen Dimensionen.



Es ist ein Anachronismus, dass das Kreuz auf diesem Tempel steht. Man hat denselben richtig daraus erklärt, dass der Tempel auf die künftigen christlichen Kirchen hinweise, wie er denn in der That mit seinen beiden Thürmen und mit den aufgeschürzten Velen in der Vorhalle an die christlichen Basiliken erinnert, wie man sie auch auf einem Sarkophage des vierten Jahrhunderts im Lateranmuseum erblickt (1).

(1) Garrucci tav. 323 n. 5 und 6. Der Sarkophag ist im Museum mit der Nummer 174 versehen. Für unsern Gegenstand ist bemerkenswerth, dass auf der Höhe der Rundkirche, die auf der linken Schmalseite dargestellt ist, das Monogramm X erscheint. Auf der Umfassungsmauer einer daneben befindlichen Basilica wiederholt sich viermal das Zeichen τ . Es ist auf der Abbildung Garrucci's übergangen. Vgl. Ficker I., Die altchristl. Bildwerke im Museum

Zacharias erhält die Weissagung von der Geburt des Vorläufers des Erlösers; er schaut das Heil voraus, das die Welt durch den Erlöser finden wird. Möglicherweise hat also der Künstler bei dieser Darstellung des Kreuzes an die Worte des Zacharias gedacht: *Fecit redemptionem plebis suae, et erexit cornu salutis nobis in domo David* (Luc. 1, 68 s.), und desshalb das Kreuz mit solchem Nachdrucke in der Mitte der Scene und mit solchen Verzierungen hervortreten lassen. Eigentlich sollte es klein auf der Spitze des Giebels stehen; er setzt es aber in etwas absonderlicher Stellung mitten auf den Dachfirst, und lässt es den ganzen Zwischenraum zwischen den Thürmen füllen, welche die gleiche Höhe mit dem Kreuze selbst haben. Die fünf ovalen Einschnitte bedeuten fünf Edelsteine; sie sind in vier-eckiger Einfassung. Das Kreuz ist an der Basis sowie oben, wo es den Bildleisten berührt, und am linken Arme etwas ausgeschweift, während der rechte Arm, sicher nur zufällig, in graden Linien ausläuft.

Das fünfte Jahrhundert war die Periode, wo man das Kreuz in dieser Weise und Form mit verschwenderischer Vorliebe nicht bloss über den Kircheneingängen, sondern auch an den verschiedensten heiligen und profanen Gegenständen anbrachte, während das Monogramm mehr zurücktrat. Auch in der Basilica der heiligen Sabina selbst wurden seit ihrem Ursprunge im genannten Jahrhundert kleine Kreuze aus Marmor von ähnlicher Gestalt über jene Orna-

des Laterans, Leipzig 1890, S. 121. Wenn Ficker in jenen Zeichen das Kreuz in Gestalt eines tau erblickt, so ist diese ingeniose Deutung doch nicht genug begründet. Es scheinen eher Mauerzinnen zu sein. Die Anwendung des Taukreuzes war eine seltene, und für sein Vorkommen auf der Höhe von kirchlichen Gebäuden gibt es kein Beispiel.

mente aus *opus sectile* gesetzt, die sich in Form von Spiegeln und dergleichen an den beiden Seiten des Hauptschiffes über den Säulencapitellen hinziehen. Man wurde nicht müde, in dieser Weise überall den Triumph des Kreuzes über das abgestorbene Heidenthum zu verkünden. Und grade diese Basilica bot besonderen Grund dazu, weil der von ihr besetzte Raum und ihre herrlichen Säulen ehemals einer Stätte des heidnischen Cultus hatten dienen müssen.

Ein Kreuz erscheint weiterhin auf der Tafel 3 unserer Thüre und zwar, als Fortsetzung der früheren Tradition kirchlicher Kunst, in der bekannten monogrammatischen Form $\chi\rho$; es ist zugleich vom alpha und omega umgeben. So schwebt es auch hinter dem Haupte des Heilandes auf jener Scene, wo er nach der Auferstehung sich den Jüngern darstellt, um ihnen höhere Aufträge zu ertheilen.



Der Kopf ist voll Würde. Christus hat langes Haar und Bart. Das monogrammatische Kreuz hebt sich auf einer rundlichen Vertiefung ab, auf welcher zugleich Linien der Quadermauer, die den Hintergrund des Bildes deckt, sichtbar werden. Die Vertiefung scheint einen Kreisnimbus vorzustellen; das Monogramm wäre also mit dem Nimbus selbst

vereinigt. Die Kreuzung des X ist unregelmässig gearbeitet. Schon das unter dem omega befindliche Ende ist ausserhalb der Linie, noch mehr aber das Ende unter dem alpha. Dieses letztere Ende könnte absolut einen horizontalen Strich bedeuten, der das P schneidet, wodurch dann das ganz vollständige Monogramm Christi mit dem Kreuze in der Mitte entstände. Aber dann würden zwei Enden fehlen, und man müsste sagen, sie wären durch das Haupt verdeckt, ebenso wie das untere Ende des P ohnehin verdeckt ist (1).

Aber ich entscheide mich lieber dafür, dass der Künstler das gewöhnliche Monogramm hat darstellen wollen, jedoch mechanisch und ungenau gearbeitet hat, vielleicht auch, wie bei dem unten zu erwähnenden IXΘYC, ohne Verständniss der altüberlieferten Form.

Andere Kreuze, von der nachfolgenden Verherrlichungsscene abgesehen, kommen auf den jetzt noch vorhandenen Bildern der Sabinathüre nicht vor. Ueber den Inhalt der fehlenden Darstellungen lässt sich natürlich nichts sagen.

(1) Eine Darstellung Christi aus ganz derselben Zeit (c. 440) zeigt um das Haupt das einfache Monogramm mit alpha und omega, alles in rundem Nimbus. Sie ist auf dem Mosaik in S. Aquilinus zu Mailand. Abbildung bei Kraus, Real-Encyclopaedie 1, 497 aus Allegranza, Sac. monum. di Milano tav. I. Der Nimbus Christi mit dem vollständigen Monogramm ist mir sonst nicht bekannt. Dieses letztere Monogramm allein erscheint z. B. in einem Kreuze auf einem Sarkophage, Garrucci tav. 347 n. 4, und auf einem Alabasterdiscus mit der Unterschrift IXΘYC, Garrucci tav. 487 n. 4.

IV.

Die Scene der Verherrlichung Christi und des Kreuzes.

Diese Scene ist auf unserer Tafel in Phototypie abgebildet (n. 2). Sie ist jetzt auf dem Felde n. 15 angebracht, muss aber einstmals am Ende der ganzen Bilderreihe gewesen sein. Sie ist ein majestätischer Abschluss aller Scenen, insofern sich alle (die fehlenden eingeschlossen) auf das Leben und Leiden Christi nebst den betreffenden Parallelen des alten Bundes bezogen. Das Zeichen des Erlösers der Menschheit, im Alterthum vorausverkündet und während seines Lebens und Leidens ein von ihm beehrter Gegenstand der Schmach und Werkzeug blutiger Genugthuung, erscheint auf diesem Bilde als grossartiges Wahrzeichen, zwischen das irdische Leben der Kirche und die Glorie des Himmels hingestellt. Im irdischen Leben der Gegenstand unseres Glaubens und die Bürgschaft unserer Hoffnung, weist es hinauf zu der Herrlichkeit, in welche Christus, unser König eingegangen ist, bereit, die Seinen daran theilnehmen zu lassen.

Diess der Gedanke des merkwürdigen Bildes im allgemeinen.

Wer die abweichende Auffassung Berthier's und diejenige Garrucci's kennt, sieht, dass die vorgetragene in der Hauptsache zu Garrucci zurückkehrt. Zu Garrucci's Darlegung ist indessen neben anderem der wichtige Zusatz zu machen, welcher sich aus der von ihm übersehenen Zunge, die vom Kreuze aufsteigt, ergibt. Berthier hat das Verdienst, diese Zunge zuerst beachtet zu haben.

Das Bild gehört zu den Reliefs von der grösseren Dimension. Es misst $0,34 \times 0,78$ m. Meine Photographie gibt es in einer Grösse, die zu dem Bilde der Kreuzigung auf derselben Tafel nicht in Proportion steht. Das letzere Bild, obwohl es eine der kleineren Szenen ist, musste in grösserem Maasstabe gegeben werden, damit die bisher streitigen Details genau hervorträten. Die Abbildung der zu behandelnden Scene bei Berthier S. 72 ist im allgemeinen gelungen.

Die ganze Scene zerfällt in zwei local getrennte Theile oder Gruppen.

Beide Theile hat der Künstler in genialer Auffassung innerlich miteinander verbunden. Sie sind räumlich geschieden durch den Halbkreis, welcher das Firmament darstellt. Am Firmamente sieht man rechts die Sonne, links den Mond, und dazwischen fünf Sterne.

Die Scene unter dem Himmelsdache bezieht sich offenbar auf diese Erde. Sie weist drei Personen auf. In denjenigen zu beiden Seiten der betenden dürfen wir mit Kondakoff Petrus und Paulus erkennen. Sie haben einigermassen deren stehenden Typus. Petrus zur linken des Beschauers hat ein mehr rundliches Gesicht und dichteres Haar des Hauptes und des Bartes, Paulus zur rechten ein längliches Gesicht mit weniger Haar auf dem Haupte. Petrus hält in der rechten Hand eine (bei Berthier allerdings kaum kenntliche) Rolle, Paulus ist ohne Rolle und hebt nur mit der linken die Falten seines Gewandes empör. Mit der andern Hand halten beide den Kreis in die Höhe. Zu eben diesem und zu dem in seiner Mitte erscheinenden Gegenstand wendet die Frau, welche als Orante zwischen den beiden Aposteln steht, ihren frommen Blick hinauf.

Man erklärte den Kreis, der emporgehalten wird, bald für eine Krone, welche der Betenden bestimmt sei, bald für die Verzierung des in ihm befindlichen Kreuzes; es wurde auch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass es ein Kronleuchter sei, der an einer Kette herabhänge. Die letztere Deutung ist jedoch entschieden unstatthaft, wie schon die Betrachtung des auf unserer Phototypie sehr deutlich erscheinenden Gegenstandes zeigt. Eine Krone ist es ebenfalls nicht, denn mit einem Reifen, der innen mit derartigen übereinandergelegten Balken oder Stäben versehen ist, kann niemand gekrönt werden; auch ist die Matrone nicht da, um, wie man vorausgesetzt hat, gekrönt zu werden. Wir nehmen also den Kreis als Verzierung des in seiner Mitte befindlichen Kreuzes an, und wir betrachten das Kreuz als die Hauptsache dieses Theiles der Darstellung. Die Apostel halten es empor als das Object des Glaubens und der Hoffnung jener Kirche, die sie hienieden gegründet haben. So hatte die frühere Zeit das Monogramm Christi in Kreisen oder in Kränzen dargestellt und es in erhabener Stellung zwischen den Heiligen, die oft Petrus und Paulus sind, verherrlicht (1).

Ueber der Mitte des Kreises erscheint jene Zunge, ein nach oben gehender Zeiger. Die Abbildung bei Garrucci hat ihn übergangen, aber Berthier schenkt dieser Einzelheit des Bildes, die kein blosser Zufall, kein Fehler ist, die verdiente Aufmerksamkeit. Indessen seine Deutung (Schleife, an der die angebliche Krone hängt) scheint mir nicht annehmbar.

(1) Garrucci tav. 471 n. 2; 180 n. 2, 3 und 9, drei Goldgläser. Auf tav. 180, 3 scheint das im Reifen befindliche Monogramm von zwei Personen getragen zu werden.

Die Zunge, welche sich vom Kreuze, als eine Fortsetzung seines verticalen Armes, gegen das Firmament erhebt, kann nicht wohl einen andern Sinn haben als: Das Kreuz weist nach oben, zum himmlischen Leben, es verbürgt uns die Glorie, in welcher der verklärte Christus regiert. Für diese Anwendung des gedachten Zeigers bei dem Kreuze ist mir allerdings keine Analogie aus dem Bereiche der frühchristlichen Kunst bekannt. Der Künstler, welcher unsere Tafel entwarf, hat etwas neues combinirt, aber gewiss nicht etwas ganz unglückliches. Er lässt diese Fortsetzung des Kreuzstammes nach oben hin immer dünner werden und sich so auf der Fläche des Firmamentes verlaufen. Eine Flamme hat er damit nicht nachahmen wollen; denn es fehlen die bewegten Wellenlinien; er konnte auch nicht an eine Schleife oder Kette denken, die von oben herabhängend den Kreis tragen sollte; denn dann würde er wohl die Hand Gottes den Gegenstand herabhaltend gezeigt haben; der Kreis hat andere Träger, nämlich die Apostel, und die vermeintliche Schleife ist nicht an das Kreuz geknüpft, sondern steigt aus ihm empor. Der Gegenstand hat auch gar nicht die Form einer Schleife.

Also bleibt nichts als die Annahme übrig, der Künstler habe in einer aussergewöhnlichen Weise die beiden Felder der Tafel und die Gedanken der zwei Scenen miteinander verbinden wollen. Das legt auch die Haltung der Matrone nahe. Ihr nach oben gerichteter Blick scheint der Richtung der vom Kreuze aufsteigenden Zunge zu folgen, sie ist versenkt in die Anschauung des Himmels und will wahrscheinlich sagen, dass ihr im Glauben an das Kreuz der Himmel verbürgt ist.

Wer ist nun diese Matrone? Sie soll hier, wie sonst so oft, aller Annahme nach die Kirche Gottes symbolisiren.

Als Orante findet sich die Kirche grade zwischen den Aposteln Petrus und Paulus häufiger dargestellt. Auf unserm Bilde ist die Frau mit dem Pallium bekleidet, das ihr bis zu den Knien herabreicht und hinten um das Haupt geschlagen ist. Es ist dieselbe Kleidung, wie diejenige der zwei Matronen, die in der nämlichen Kirche von S. Sabina auf dem Mosaik, das mit der Thüre gleichzeitig ist, erscheinen (1). Die zwei Matronen werden hier durch Beischriften ausdrücklich als Symbole der Kirche bezeichnet: ECLESIA EX CIRCVMCISIONE und ECLESIA EX GENTIBVS. Somit empfiehlt sich um so mehr die Annahme, dass wir auf der Sculptur der Thüre das gleiche Symbol vor uns haben.

Des weiteren erschienen ehemals jene zwei Matronen in Verbindung mit Petrus und Paulus, also grade so, wie auf der Sculptur; denn über dem Symbol der judenchristlichen Kirche sah noch Ciampini den heiligen Petrus, welchem die Hand Gottes von oben das Buch des evangelischen Gesetzes reichte; und ebenso war über dem Symbol der heidenchristlichen Kirche der Apostel Paulus im Acte des Lehrens dargestellt, alles in Mosaikarbeit; jetzt ist von den Aposteln keine Spur mehr vorhanden.

Die Kirche auf unserer Sculptur als Braut aufzufassen, wie es neuestens geschehen ist, dazu haben wir keinen Grund. Ihr Pallium ist kein bräutlicher Schleier; die bräutliche Krone ist nicht vorhanden; die Orante hat auch nicht die jugendlichen Züge, die man einer Braut gegeben haben würde.

(1) De Rossi, *Musaici delle chiese di Roma*, fasc. 3-4. De Rossi bezeichnet ihre Kleidung als *pallio sopra lunga stola matronale*.

Die Orante kann noch weniger die heilige Sabina sein; diese hätte man nicht so auf dieser Erde weilend vorgeführt. Dagegen könnte man sich noch fragen, ob die Figur nicht etwa eine lebende historische Person darstellen solle. Da sie mit den Aposteln unter dem Firmamente, d. h. in diesem irdischen Leben ist, dürfte nicht etwa die Stifterin der Thüre oder die Gründerin der Kirche in ihr erkannt werden, wie sie sich betend dem Heilande empfiehlt und ihren Glauben an das Kreuz ausdrückt? Ich gestehe, dass mich dieser Gedanke längere Zeit angezogen hat. Eine lebende Person zwischen den Heiligen betend, das wäre für die Kunst jener Zeit allerdings durchaus nichts unerhörtes. Indessen Petrus und Paulus sind hier als *symbolische* Vertreter der Predigt und des Glaubens vom Kreuze; das Firmament mit den Himmelskörpern, das geschmückte Kreuz, dessen hinaufgehende Zunge, alles ist *symbolisch*. Dieser Umstand und sodann die schwerwiegende Analogie mit den symbolischen Figuren der Kirche auf dem Mosaik der nämlichen Basilica bestimmten mich, auch in jener Figur ein Symbol zu erkennen, den Gedanken an eine historische lebende Person fallen zu lassen und oben einfach die so natürliche Deutung auf die Kirche hinzustellen.

Es ist nun der oberen Abtheilung des Bildes ein Blick zu widmen.

Ueber dem Firmament erscheint, von einem grossen Siegeskranze umgeben, Christus, der Heiland, in jugendlicher Gestalt. Das schöne Antlitz, welches der Künstler ihm gegeben, erinnert fast an die antiken Typen des Apollo. Das Haupt ist vom einfachen Nimbus umkleidet. Er streckt die Rechte als Herrscher aus und hält in der Linken die geöffnete Rolle.

Diese Darstellung des verklärten und regierenden Christus enthält gegen früher übliche Szenen der gleichen Art auf Sarkophagen nichts neues. Auch die Gruppierung des alpha und omega um die Person des Heilandes, die der Künstler zum grösseren Ausdrucke seiner alle Zeiten und Dinge umfassenden Majestät gewählt hat, ist kein neuer Gedanke.

Jedoch ohne Analogie ist bisher der Platz, den er für die Formel $\text{IX}\Theta\text{YC}$ gewählt hat. Er hat sie auf die geöffnete Rolle, in der Linken Christi, gesetzt. Sie verkündet an dieser Stelle, nach dem bekannten Sinne der Formel und des Fischsymboles, dass der Träger der Rolle ist « Jesus Christus, Gottes Sohn, Heiland ». Die offene Rolle bedeutet sonst in der Hand Christi sein Evangelium, sein neues Gesetz, und bedarf eigentlich keiner Inschrift, wie sie auch gewöhnlich ohne solche vorkommt. In unserem Falle also ist die Anwendung der Formel etwas forcirt. Ja, man darf zweifeln, ob der Urheber des Bildes sie recht verstanden hat; denn auch die Reihenfolge der Buchstaben ist gegen Ende verwechselt. Liest man von oben nach unten, so ergibt sich das fehlerhafte $\text{IXY}\Theta\text{C}$; liest man von links nach rechts, so ergibt sich ebenso fehlerhaft $\text{I}\Theta\text{XC}\text{Y}$. Am Ende scheint noch ein anderer Buchstabe gewesen zu sein, der aber, vielleicht schon von dem Urheber, ausgemeisselt wurde; man darf in demselben mit Berthier ein K, den Anfangsbuchstaben von KYPIOC , erkennen.

Diese griechische Formel auf der Thüre von S. Sabina ist eine der interessantesten Reminiscenzen der älteren christlichen Kunst und Symbolik, die sie enthält. In der Zeit der Entstehung der Thüre war das früher so häufige $\text{IX}\Theta\text{YC}$ als Formel bereits fast ganz ausser Gebrauch ge-

kommen; man findet den Fisch noch oft; aber die Formel nur einmal noch in Ravenna angewendet.

Der Kranz, in welchem Christus erscheint, besteht aus einem Gewinde und einem äusseren Reifen. Unten zeigt er das vierfach gewundene Band, oben ein rundes Abschlussornament. Man hat ihn als Lorbeerkranz bezeichnet; ich kann nicht grade Lorbeeren in dem Blätterwerke erkennen. Den Kranz umgeben in den vier Ecken die geflügelten Symbole der Evangelisten, Engel, Rind, Löwe, Adler. Sie geben von der Würde des Verherrlichten Zeugnis und vermehren seinen Triumph. Eben so befanden sich die Evangelistensymbole einstmals über dem Mosaikwerke im Innern der Basilica S. Sabina auf der Fläche, wo noch jetzt die beiden genannten symbolischen Figuren der Kirche sind.

Den Triumph Christi nun müssen wir nach dem obengesagten mit der unteren Scene in enge Verbindung bringen. Das nach oben weisende Kreuz ist der ideell dominierende Punkt der ganzen Tafel, welcher die obere Scene als die Vollendung der unteren erscheinen lässt. Die Kirche, hienieden betend und hoffend, schaut oben ihren einstigen Lohn, den ewigen Entgelt für ihre gläubige und opferfreudige Hingabe an das Kreuz und sein Evangelium. Ein würdiger, gedankenvoller Abschluss der ganzen Reihe der Darstellungen auf der Thüre. « Eine Idee », sagt Garrucci mit Recht, « die ebenso gross erfunden, wie meisterhaft durchgeführt ist ». Man könnte die Idee kurz bezeichnen: das Kreuz als Unterpfand der Glorie.

V.

**Zum Kunstcharakter und Ursprunge der Thürsculpturen.
Die "concordia veteris et novi testamenti".**

Alle Vergleiche, die man zwischen der Thüre der aventinischen Basilica und den Denkmälern der frühchristlichen Kunst zu Rom anstellen mag, sprechen nur immer zu Gunsten ihres Ursprunges zur Zeit des Niederganges eben dieser Kunst im fünften Jahrhundert. Leider besitzen wir nirgends Holzsculpturen, weder aus dieser noch aus früherer Zeit, um unser Werk mit denselben in Parallele zu setzen. Aber die Erzeugnisse der bildenden Kunst in Marmor, die wir insbesondere auf den Sarkophagen haben, dann die Elfenbeinsculpturen, die Gemälde und die Mosaiken, sie genügen weitaus, das ausgesprochene Urtheil zu bestätigen. Der Ideenkreis, die Formenwelt, die Technik der angegebenen Epoche der Kunst zu Rom spiegeln sich auf der Thüre getreu wieder.

Eine besondere Beachtung verdient das Verhältniss zwischen den aventinischen Sculpturen und den unter Sixtus III. (432-440) ausgeführten Mosaiken in S. Maria Maior (Maggiore) am dortigen Bogen über der Apsis. Diese Mosaiken entstanden um die nämliche Zeit, als die Beendigung des Baues von S. Sabina erfolgte. Auch sie behandeln Scenen der Geschichte Christi, aber nur der Jugendgeschichte. Sie wurden von de Rossi in seinen *Mosaici delle chiese di Roma* in guten farbigen Reproductionen publicirt und mit Erklärungen versehen.

Was Zeichnung und künstlerische Ausführung betrifft, dürften diese Mosaiken höher stehen, als unsere Holzarbeiten. Aber dort wie hier herrscht die dem römischen Kunststile jener Epoche eigenthümliche Gedrungenheit der Figuren und Schwerfälligkeit der Scenerie. Wenn auch nicht die Tafel der « Verherrlichung Christi und des Kreuzes » so leiden doch fast sämtliche Tafeln der Thüre unter diesem charakteristischen Mangel.

Eine Aehnlichkeit im Einzelnen zeigt sich sodann zwischen den Mosaiken und der Thüre nicht nur in der bloss ausnahmsweisen Anwendung des Nimbus (denn selbst dass Christus ihn auf der zuletzt genannten Tafel, ferner auf der oben S. 23 betrachteten und derjenigen n. 14, der Transfiguration, trägt, ist begründete Ausnahme), in den Evangelistensymbolen und den geflügelten Engeln, sondern auch in Details der Zeichnung, wie z. B. der Kleidung der anbetenden Magier, der Gestalt ihrer Geschenke, der Formen der angewandten architektonischen Bestandtheile der Scenen. Man halte in letzterer Beziehung den Tempel der Stadt Jerusalem auf dem Zachariasbilde der Thüre (n. 9) zusammen mit dem Oratorium auf der Verkündigungsscene von S. Maria Maior (1). Der Engel, welcher auf eben dieser Verkündigungsscene in der Höhe schwebt, ist fast identisch mit denjenigen der Thüre auf den beiden Scenen von Elias und Habacuc (n. 17, 16). Diese Engel sind nach den klassischen Mustern der Victorien gebildet.

Man hat wiederholt auf den Unterschied aufmerksam gemacht, der sich auf der aventinischen Thüre zwischen

(1) Vgl. Garrucci tav. 211 und 212.

einzelnen Sculpturen in Bezug auf die technische Ausführung und auch in Bezug auf die Anlage zeigt. Diese factische Verschiedenheit, welche dem Beschauer bald in die Augen springt, lud mich um so mehr zu einer wiederholten Prüfung ein, als grade die beiden photographirten Tafeln, die hier besprochen wurden, sich als Arbeiten verschiedener Künstler darstellen.

Die Kreuzigungsscene rechnet man mit Grund derjenigen Hand zu, aus welcher die meisten Tafeln der Thüre hervorgegangen seien; dagegen die Scene der Glorie des Heilandes und des Kreuzes wird, zugleich mit derjenigen der Aufnahme des Elias (n. 17), als Product einer andern Hand bezeichnet.

Die kleineren Tafeln scheinen in der That fast alle von der ersteren Hand zu kommen, und zu den kleineren, nicht zu den grösseren, zählt die Kreuzigung. Diese Tafeln zeigen sämmtlich den Charakter der Steifheit und Gedrungenheit; sie leiden übereinstimmend unter Eintönigkeit in der Zeichnung. Auch einige von den grösseren Tafeln deuten bestimmt auf den nämlichen Meister hin, andere weniger bestimmt. Natürlich ist im einzelnen nicht jedesmal zu entscheiden, weil einerseits die Verschiedenheit der Gegenstände auf dieselbe Hand verschieden gewirkt haben kann, und andererseits auch unter dem nämlichen Meister verschiedene Schüler thätig gewesen sein können.

Indessen die zwei bezeichneten grösseren Tafeln d. h. die « Verherrlichung Christi und des Kreuzes » und das schöne Eliasbild, heben sich deutlich von den übrigen durch einen ganz andern Charakter ab. Die erstere Darstellung bildet insbesondere einen sehr vortheilhaften Abstand gegen die Kreuzigung. Der Urheber der Glorie Christi und des Kreuzes hat offenbar ein Gefühl von dem, was Kunst ist,

während der andere nur materielle Arbeit liefert und sich begnügt, traditionelle Orantenscenen zu einer Kreuzigung zu combiniren. Der eine schafft den würdigen Ausdruck einer grossen Idee, und in der Ausführung überwindet er mit sichtlichem Erfolge den Zug der römischen Kunst, besonders der damaligen, zur Massivität und Unbeweglichkeit. Der andere erreicht in seiner bescheideneren Aufgabe kaum die Mittelmässigkeit der sonstigen Bilder von seiner eigenen Hand.

Das Eliasbild (bei Berthier S. 82 abgebildet) zeichnet sich aus durch natürliche Lebhaftigkeit der Darstellung. Die Bewegungen der Figuren sind frei und ungezwungen. Dabei ist die Anordnung der Gruppen sehr wohl durchdacht, ganz anders als es z. B. auf dem Zachariasbilde (Berthier S. 54) der Fall ist, wo die zwei unteren Reihen puppenhafter Figuren Mühe haben, zu verstehen zu geben, dass sie zur oberen Scene in irgend einer Beziehung sind. Bei der Aufnahme des Elias greift alles dramatisch als Eine Handlung ineinander, — vom Engel, der von der Höhe herabschwebend den Propheten im Wagen geleitet, bis zu Eliseus, der staunend des Elias Mantel unter dem Wagen in Empfang nimmt, und bis hinab zu den Begleitern, von denen einer entflieht, der andere im Schrecken sein Gesicht verhüllt und sich auf den Boden wirft. In dieser schönen Darstellung zeigt ausser der Engelsfigur auch die Biga des Elias mit ihren stürmenden Rossen den Einfluss von Vorbildern des klassischen Alterthums.

Die einzigen Bilder, die vielleicht ebenfalls noch diesem Künstler angehören könnten, sind die grössere Tafel n. 11 mit der Scene von Christi Himmelfahrt (nach andern: Christus im Gebet am Oelberg durch Engel gestärkt) und die kleinere n. 16 mit der Darstellung des Fluges des

Habacuc. Die letztere Scene bekundet grosse Gewandtheit und steht der Technik der zwei oben ausgesonderten Arbeiten wenigstens nahe. Das Bild n. 11 aber könnte man hierher rechnen wegen Besonderheiten der Arbeit, nicht jedoch wegen der Anlage; es ist im ganzen schwach ausgeführt (1).

Den Fall als wirklich angenommen, dass diese beiden Sculpturen den gleichen Urheber besitzen, wie die andern zwei, die oben bezeichnet sind, wird man auf die Vermuthung geführt, dass dieser neue Künstler berufen wurde, um die von dem Vorgänger unfertig zurückgelassene Bilderreihe zu Ende zu führen; denn es sind grade die vier letzten Scenen der ganzen Tafel, an die er Hand anzulegen hatte. In der historischen Ordnung wenigstens mussten die Himmelfahrt Christi und dessen Verherrlichung zuletzt kommen. Zur Himmelfahrt aber bildeten die Aufnahme des Elias und, wie es scheint, auch der Flug des Habacuc alttestamentliche Seitenbilder.

Wäre es indessen nicht vielleicht richtiger, für jene wenigen, von den übrigen so verschiedenen Bilder den Ursprung

(1) Unter den kleineren Tafeln ist n. 14, die Verklärung Christi, ausnehmend gut gearbeitet, besonders in den Gewandungen, ohne dass aber das Bild nothwendig einem andern, als dem Urheber der kleineren Tafeln zuzuschreiben ist. Zu den bisher veröffentlichten Beschreibungen dieser Scene ist einiges nachzutragen. Die Figur zur Linken Christi hat langen Bart und macht mit der rechten Hand den Gestus des Sprechenden (*duo viri loquebantur cum illo, Luc. 9, 30*). Die Figur zur Rechten dagegen scheint unbärtig zu sein und mit dem Pallium die Hände zu bedecken. Das Bild ist etwas verletzt. Christus hält einen Gegenstand (Rolle?) in der Hand, der gegen seine Rechte hin abgebrochen ist. Er spricht mit der Person zur Rechten, so dass also die Unterredung aller dreien dargestellt ist. Vom Sternhimmel um Christi Haupt, der von anderer Seite angegeben wurde, habe ich nichts bemerken können. Alle drei Personen haben den gleichen Nimbus.

in einer späteren Zeit, in anderer Kunstepoche anzunehmen? Es ist dieses hin und wieder, auch von gewichtigen Autoritäten geschehen, und die Ansätze der späteren Zeit, die man gewählt hat, weichen unter sich ab.

Meine Meinung ist, dass uns eigentlich nichts berechtigt, von den Jahren, in welchen die Basilica und mit ihr wohl auch die Thüre entstanden ist, abzugehen. Ja, wenn man genauer den Entwicklungsgang der Kunst zu Rom in den nächstfolgenden Jahrhunderten betrachtet, wird man finden, dass die fraglichen vier Bilder sich nicht in das siebente, achte oder neunte Jahrhundert, wie man geglaubt hat, einreihen lassen. Sie liegen vermöge ihres Charakters vor dem siebenten, auch vor dem sechsten.

Nach der Epoche, in welcher die Basilica auf dem Aventin sich erhob, entwich aus der römischen Kunst immer mehr das Leben. Die erhaltenen Mosaiken, Gemälde, Marmor- und Elfenbeinsculpturen zeigen ein fortschreitendes Erstarren, das Eindringen der Fehler des byzantinischen Stiles und dabei als charakteristischen Zug das Bestreben, den Mangel an Ausdruck und Wahrheit durch Reichthum äusseren Zierrathes zu ersetzen. Ein weiteres Merkmal dieser sinkenden Kunst ist das Verschwinden von klassischen Reminiscenzen. Diese Eigenschaften nun sind den in Rede stehenden Sculpturen fremd. Unsere vier Bilder weisen vielmehr das Gegentheil auf. Im Gruppiren und Beleben seiner Figuren ist der Urheber des Elias- und des Glorienbildes ein Meister; er steht noch halb auf antikem Boden. Zu solchen Leistungen erhob man sich zu Rom erst wieder, seitdem im zwölften und dreizehnten Jahrhundert ein gewisser Aufschwung in die dortige Kunstübung durch das Zurückgehen auf ältere Vorbilder gekommen war.

Somit werden wir auch für die bezeichneten zwei oder vier Sculpturen den Ursprung unter Xystus III. festhalten müssen. Man kann nur eine freiere, gewandtere Behandlung in diesen Bildern, als in den gleichzeitigen übrigen finden.

Der Bau der Sabinakirche begann laut der Mosaikinschrift des Innern unter Papst Coelestin I. (Culmen apostolicum cum Coelestinus haberet); er scheint erst vollendet worden zu sein unter dessen Nachfolger Xystus (432-440), als der Gründer der Kirche, der römische Priester Petrus aus Illyrien (presbyter urbis Illyrica de gente Petrus) inzwischen Bischof geworden war. Es empfiehlt sich, in runder Zahl zu sagen, die Kirche sei c. 435 fertig geworden. Und die Zeit c. 435 halte ich als Ursprungsdatum der *ganzen* Thüre aufrecht (1).

(1) Liber pont. *Xystus III.* n. 64: Huius temporibus fecit Petrus *episcopus* basilicam in urbe Roma sanctae Savinae, ubi et fontem construxit. (Ed. Duchesne 1, 235). Ich bin in der Lage eine Inschrift beizubringen, die sich auf die Herkunft der Säulen der Basilica bezieht. Auf dem Fusse der zweiten Säule vom Eingange links steht in antiken Lettern der bisher unbeachtet gebliebene Name RVFENO.

Francesco Bianchini berichtet im Jahre 1728 in seinem Anastasius Biblioth. De vitis romanorum pont. 3, 107 über die Basilica S. Maria Maior: Columnae ferme singulae navem medianam sustinentes praeferrunt nomen *Rufini* ad inum scapum antiquitus incisi (Notae ad *Xystum III.*). Er bezieht den Namen mit Recht auf die Vorgeschichte der Säulen, d. h. auf die Zeit, ehe sie noch der Kirche S. Maria Maior angehörten. Aber sehr fraglich ist seine Conjectur, dass der Rufinus der bekannte Vormund des Arcadius sei, welcher sich ein Gebäude mit diesen Säulen habe aufführen wollen; er sei durch die Ungnade, die ihn ereilte, daran verhindert worden, und die Säulen hätten dann zur Erbauung der Kirche dienen müssen. Der Name Rufinus rührt wahrscheinlicher aus den Steinbrüchen her und bezeichnet deren Besitzer oder besser Werkmeister. (Vgl. Bruzza, Iscrizioni dei marmi grezzi, in den Annali dell' Instituto 1870, p. 106 ss.). Während in S. Maria Maior in Folge moderner Restaurationen von

Im Obigen dürfte schon die Frage beantwortet sein, ob das Werk von Griechen oder von Lateinern herrührt. Der Stil ist durchaus der überlieferte römische. Wer dem Kunststile jener Zeiten zu Rom aufmerksam nachgeht, der kann nur an einheimische Künstler denken. Von speciell byzantinischen Formen ist nichts wahrzunehmen. Der Umstand allein, dass das griechische ΙΧΘΥC auf der geöffneten Rolle Christi erscheint, legt für griechischen Ursprung kein Gewicht in die Wagschale. Es ist einfach die Wiederholung der bei den Lateinern seit der ehemaligen Herrschaft des Griechischen eingelebten Formel. Ein Grieche würde sie zudem auf unserer Tafel richtiger gehandhabt haben, als es dem Künstler gelang (1).

jenen Namen keiner mehr zu sehen ist, hat unsere Inschrift in S. Sabina das Andenken ebendesselben Rufinus, wie ich glaube, bewahrt. Die vulgäre Form *Rufeno* war möglicher Weise auch in S. Maria Maior angewendet; Bianchini's allgemein gehaltene Mittheilung lässt diese Annahme offen. Die Buchstabenformen unserer Inschrift passen für eine Zeit vor dem fünften Jahrhundert. Da S. Sabina ungefähr gleichzeitig gebaut wurde, als S. Maria Maior durch Xystus III. eine totale Umänderung erfuhr (*nova tibi tecta dicavi*, sagt dieser Papst in der Dedicationsinschrift seines Baues), so ist es ein sehr bemerkenswerthes Zusammentreffen, dass hier und dort die verwendeten Säulen profaner Bauten das Merkmal ebendesselben Steinbruchbesitzers oder Werkmeisters tragen.

(1) Auf das Wort ΙΧΘΥC beruft sich in besagtem Sinne Berthier. Strzygowski, Das Berliner Mosesrelief S. 80, sagt von unserer Thüre, sie sei wahrscheinlich der einzige Rest « solcher *altbyzantinischen* Thüren », von denen er ebenda gelegentlich handelt; aber er trägt dieses mehr als Voraussetzung vor, ohne auf eine Beweisführung für den byzantinischen Charakter der Sabinathüre einzugehen. Beim Vergleiche der aus Constantinopel nach Berlin gekommenen altchristlichen Scene, wo Moses die Rolle empfängt, mit der betreffenden Scene der Sabinathüre findet er eine wechselseitige Analogie in der Anlage und Gruppierung, muss aber zugeben, dass sich « die Uebereinstimmung beider Sculpturen nicht auch auf den Formenausdruck

Der römischen Sitte entsprechend ist anzunehmen, dass der Eingang, wo die Thüre sich befand, von Anfang an auch mit einem Velum versehen war. Die Spuren an dem Eingange lassen nach meiner Meinung nicht erkennen, dass zuerst bloss ein Velum da war, welches dann, wie man gesagt hat, durch die Thüre ersetzt worden wäre.

Es seien schliesslich dem Parallelismus zwischen Scenen des alten und des neuen Testaments, wie er auf der Sabinathüre zu Tage tritt, einige Worte gewidmet.

Das Vorkommen solcher Parallelismen in der Kunst zu Rom wird im siebenten Jahrhundert in der Geschichte des Abtes Benedict Biscop berichtet. Dieser studien- und kunsteifrige Abt des Klosters von S. Peter in Weremouth in England (mon. Wiramuthense) brachte laut der Erzählung Beda's (1) bei seiner vierten und fünften Romreise (678 und 684) zahlreiche « Bilder von Heiligen » aus der ewigen Stadt mit sich zurück. Darunter hatte er *imagines de concordia veteris et novi testamenti summa ratione compositas*, welche als Vorlagen bestimmt waren zur Ausschmückung des Klosters und der Kirche vom hl. Paulus, die in der Nähe der Petersabtei lagen. Man kann sich unter jenen *imagines* nur Miniaturen denken, und man erinnert sich, dass die christlichen Maler und Mosaicisten die biblischen Darstellungen nach Typen malten, welche gewiss von einer ursprünglichen Malerbibel ausgingen und

erstreckt » (S. 68). Sollte die blosser Analogie der Gesamtdarstellung den Ausschlag geben dürfen, in Jahrhunderten, in denen doch auch nach dem Verfasser in Rom der byzantinische Stil nicht zur Herrschaft gekommen war? Und wie viele Scenen der Sabinathüre weisen eine solche Analogie mit byzantinischen Mustern auf?

(1) Vitae quinque ss. abbatum Lib. 1; Migne P. L. 94, 720.

durch Miniaturenbücher vermittelt wurden (1). Jene concordia nun zwischen altem und neuem Testamente wurde von Abt Benedict in der Weise ausgeführt, dass er z. B. dicht unter oder über dem kreuztragenden Erlöser, als das Vorbild desselben, Isaac sein Holz zum Opfer tragend darstellen liess (*proxima super invicem regione*); ebenso hatte er bei dem Bilde « des am Kreuze erhöhten Menschensohnes » als Vorbild den Vorgang der Erhöhung der Schlange in der Wüste.

De Rossi wies mit Recht darauf hin, dass in dieser interessanten Erzählung Beda's die Anfänge der sogenannten *biblia pauperum* des Mittelalters erscheinen. Er bemerkte, der Gebrauch jener *concordia veteris et novi testamenti* sei also für Rom *inde a saeculo saltem septimo* nachgewiesen (2).

Die Wahl des Wortes *saltem* war sehr gerechtfertigt. Denn die Vorliebe, die wir bei den Kirchenvätern für solcherlei Zusammenstellungen finden, rechtfertigte den Schluss, dass auch die christlichen Künstler sich frühzeitig dieses einladenden Gebietes bemächtigt haben. In der That (was de Rossi nicht hervorhebt), die Thüre von S. Sabina bestätigt den Gebrauch von *imagines de concordia* bereits für die frühe Zeit ihres Ursprunges c. 435. Schon im Juni des Jahres 1888 schrieb ich mir Notizen darüber nieder, und ich sehe inzwischen, dass ähnliche Beobachtungen von

(1) S. de Rossi's *Musaici*, fasc. 24, mit dem Commentar zu den biblischen Scenen des alten Testaments in S. Maria Maior. Springer, Die Genesisbilder (Abhandlungen der sächs. Gesellsch. der Wiss. Bd. 9) S. 700. Kondakoff, Art byzantin t. 1 p. 59. 84 ss.

(2) De Rossi, *Commentatio de origine . . . bibliothecae sedis apost.* pag. LXXIV.

Bertram, Ehrhard und zum Theile auch von P. Berthier gemacht wurden.

Zunächst liegt ein offener Parallelismus vor zwischen der Tafel, welche die Wunder Christi, und derjenigen, welche die Wunder Mosis vorstellt (n. 2 und n. 7); auf diesen beiden entspricht sogar der Brodvermehrung durch den Heiland der Mannaregen in der Wüste mit dem Erscheinen der Wachteln; dem Wunder von Kana entspricht die von Moses aus dem Felsen erschlossene Quelle; endlich, an der Spitze der kleinen Theilgruppen, dem Wunder der Heilung des Blinden durch Christus die Hand Gottes über Moses. Ueber den Zusammenhang der letzteren beiden Gegenstände ist zu bemerken, dass die (so häufig dargestellte) Blindenheilung nach den Vätern auf die Erleuchtung des Menschengeschlechtes durch Christus hinweist, auf seine Würde als Erlöser und Heiler der Welt. Es steht ihm Moses auf dem Bilde parallel als Führer und Retter des jüdischen Volkes; die über Moses vom Himmel ausgestreckte Hand bedeutet die ihm mitgetheilte und seine Sendung bestätigende Wundermacht, eine Macht, welche in Christus als göttliches Eigenthum wohnt (1).

Ein weiterer Parallelismus ist zu erkennen zwischen den Tafeln der Himmelfahrt Christi und der Aufnahme des Elias (n. 11 und 17); es wurde schon oben auf denselben Bezug genommen. Ebenso scheint zu der Tafel mit der Scene des Zacharias im Tempel diejenige mit der Vorgesichte und Auserwählung des Moses ein Seitenstück zu bilden (n. 9 und n. 4); denn auf beiden handelt es sich um

(1) In betreff des Sinnes der Darstellung Mosis unter der Hand Gottes stimme ich Ehrhard S. 448 gegen Berthier bei. Vgl. auch *Civiltà catt.* p. 71 s.

die wunderbare Einführung des auserwählten Retters. Wenn endlich unter den verlorengegangenen Bildern die Taufe im Jordan gewesen ist, eine zu Rom nicht seltene Scene, so würde die noch vorhandene Tafel mit dem Durchgange durchs rothe Meer als alttestamentlicher Typus derselben angesehen werden müssen. Die genannten Tafeln gehören alle zu den grösseren.

Wegen der Unvollständigkeit der erhaltenen Bilderreihe lässt sich etwas bestimmteres über die anderen Darstellungen nicht sagen. Ich glaube aber, nach Analogie des Berichtes von Beda über die Bilder des Abtes Benedict, dass einer jeden der grösseren Tafeln mit Scenen aus dem Leben Christi ein Seitenstück des alten Bundes gleich daneben oder darüber entsprach. Es wären demgemäss ursprünglich sechs grosse Tafeln des neuen und sechs des alten Bundes vorhanden gewesen, und zwar wohl je drei und drei zusammen auf einem Flügel der Thüre. Um diese Hauptbilder herum werden sich die kleinern Tafeln, ebenfalls ihrem Inhalte nach, gruppirt haben, theils als Fortsetzung des vorbildlichen Elements, theils als Erweiterung der grossen evangelischen Scenen.

Leider haben die Tafeln, wie oben bemerkt, schon seit alters ihre Plätze gewechselt, so dass auch wegen dieses Umstandes ein Schluss auf die ursprünglichen Gegenstände und ihren Zusammenhang untereinander schwer wird.

Von den sechs *grossen* Tafeln des alten Testaments, die wir voraussetzen, sind noch vier da (Berufung Mosis, Wunder Mosis, Rothes Meer, Elias), und sie sind auf verschiedenen Flügeln; ebenso begegnen uns von den sechs grossen Tafeln des neuen Testaments noch vier (Zacharias, Wunder Christi, Himmelfahrt, Glorie), und zwar wiederum auf getrennten Flügeln.

Blicken wir auf die *kleinen* Tafeln. Ihrer waren einstmals zusammen sechzehn, acht auf jedem Flügel. Jetzt sind es nur noch zehn, und sie finden sich auf beide Flügel vertheilt; auf dem linken sind fünf aus dem neuen Testament, auf dem rechten vier aus dem neuen und eine aus dem alten. Also dem neuen Testament gehören von den verbliebenen allein neun kleine Tafeln an, und wahrscheinlich waren es ursprünglich noch mehr. Daraus sieht man wenigstens, dass auf den kleinen Bildern das alte und das neue Testament nicht in gleichmässig viel Szenen vertheilt waren; sonst dürfte das neue nicht über die Zahl acht hinausgehen.

Das Vorwiegen des neuen Testamentes in diesen kleineren Darstellungen erklärt sich wohl daraus, dass das Leben Christi als der vornehmere und eigentliche Stoff der Thürszenen angesehen wurde, welchem man denjenigen des alten Bundes völlig unterordnete.

Man widersteht mithin leicht der Versuchung, eine Reconstruction der ursprünglichen Bilderreihe vorzunehmen. Das Resultat wäre allzu unsicher. Dagegen lässt sich, ausser den obigen positiven Anhaltspunkten, wenigstens noch ein anderer gewinnen durch Beantwortung der Frage: Wo fing die historische Reihe an, und wo hörte sie auf? Es ist nemlich klar, dass die Geschichtsszenen aus dem Leben Christi sich nicht anders als nach der chronologischen Reihe folgen konnten. Hätten wir aus jenen Jahrhunderten in Italien andere Thüren mit Bilderserien auf den Flügeln, so wäre die Beantwortung vorstehender Frage leichter. So aber datiren diejenigen, welche erhalten sind, nämlich die berühmten Bronzethüren nach dem Typus der römischen Paulusbasilica, alle erst aus der Zeit nach dem Jahre ein-

tausend, und ihre Kunsttradition hat mit der aventinischen Thüre keinen Zusammenhang.

Man wird nicht irren, wenn man die Bilder der ursprünglichen Thüre auf dem linken Flügel oben links beginnen und auf dem rechten in der Ecke unten rechts endigen lässt. Die Vertheilung, der man anderswo, in erheblich späteren Zeiten, begegnet, ist zwar hin und wieder eine verschiedene. Indessen in der angegebenen Ordnung, von oben links beginnend, folgen sich mehrere Bilderreihen, die wir aus jener alten oder etwas späteren Zeit, wenn auch nicht auf Thüren, besitzen; und sie ist an und für sich auch die natürlichere.

Xystus III. fängt zu S. Maria Maior mit den Mosaikbildern aus Christi Jugendgeschichte oben links an und endigt rechts unten (1). Johannes VII. setzt auf seinen evangelischen Scenen im Oratorium zu S. Peter gleichfalls in die obere Ecke links die Verkündigung Mariae, und in den unteren Theil rechts die Kreuzigung und die glorreiche Höllenfahrt Christi (2). Die neutestamentlichen Bilder in dem Codex von Cambridge, welcher ein Geschenk Gregors des Grossen sein soll, beginnen gradezu mit der Zachariasscene oben auf der Blattseite zur Linken (3). Somit dürfen wir die gleiche Abfolge der Bilder für unsere Thüre annehmen; wir dürfen oben links auf der grossen Fläche n. 2 mit dem Zachariasbilde beginnen, und unten rechts bei *f* mit jener oben ausführlich betrachteten Tafel endigen, welche die Glorie Christi und das Kreuz als Unterpfand der Glorie für die Kirche hier auf Erden darstellt.

(1) Garrucci tav. 211.

(2) Garrucci tav. 279.

(3) Garrucci tav. 141.

Es ist wohl kein Zufall, dass auf diesem rechten Flügel die Darstellungen n. 14, 15, 16 und 17 sich noch untereinander befinden und zugleich in der Nähe des Himmelfahrtsbildes n. 11; es sind alles Scenen, die auf den verherrlichten Christus Bezug haben. Hier ist, glaube ich, eine Spur der ursprünglichen Anordnung vorhanden. Und ebenso ist es nicht als Zufall zu deuten, dass auf dem andern Flügel noch vier grosse Bilder sich befinden, die zu den historisch vorausgehenden Scenen gehören und die sich sogar in der jetzigen *Nebeneinanderstellung* noch einander entsprechen: Berufung des Moses und Ankündigung bei Zacharias, Wunder des Moses und Wunder Christi (n. 4 und 9, n. 7 und 2). Ich glaube aber, wie gesagt, dass das Zachariasbild ursprünglich n. 7 war und die Berufung des Moses n. 2, und dass die Hauptbilder (von denen wir vier leider nicht mehr kennen), nach der historischen Ordnung des Evangeliums ebenso gepaart, nacheinander erschienen auf den folgenden Plätzen 4 und 9, *c* und *d*, 11 und 15, 13 und 17, *e* und *f*, so zwar, dass jedesmal neben einem neutestamentlichen Bilde das entsprechende aus dem alten Testamente war, vorausgesetzt, dass man jene *concordia veteris et novi testamenti* wirklich überall durchführen wollte.

Die Thüre von S. Sabina wurde von Bertram als « Vorbild der Bernwardsthüre am Dom zu Hildesheim » bezeichnet. Aber die Vorbildlichkeit geht, wie der Verfasser selbst angibt, keineswegs so weit, dass sich aus der Bernwardsthüre irgend ein Schluss auf den ursprünglichen Zustand der Thüre von S. Sabina ableiten liesse. Bernward († 1022) hat auf der Christussäule seiner Bischofsstadt die Trajanssäule mit den Bildern in Schneckengewand nachgeahmt, das ist unbestreitbar. Und wie er die Trajanssäule zu Rom gesehen, so hat er auch die Thüre von S. Sabina

gesehen und bewundert, zumal er auf dem Aventin seine Wohnung hatte. Auf seiner Domthüre nun stellte er ebenfalls Scenen aus dem alten Testamente und aus dem neuen nebeneinander, aber es sind andere Gegenstände, als auf dem Aventin, und sie sind anders geordnet. An der einen Seite läuft in acht Scenen die Geschichte der Voreltern bis zum Brudermorde des Kain von oben nach unten; an der andern die Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Erscheinung bei Magdalena von unten nach oben in ebenfalls acht Scenen. Dass eine Wechselbeziehung vorhanden sei zwischen je zwei gegenüberbefindlichen Scenen, denjenigen des alten und derjenigen des neuen Bundes, ist nicht klar zu erkennen. Somit ist die Aehnlichkeit mit der Thüre von S. Sabina wirklich eine sehr geringe, und wenn nicht die Nachahmung der Trajanssäule durch den heiligen Bernward eine Thatsache wäre, würde man kaum daran denken, dass ihm beim Entwurfe seiner Thüren die aventinische Thüre irgend wie vorgeschwebt hätte.

Mögen diese Zeilen, die eigentlich nur den Kreuzesdarstellungen der Sabinathüre gewidmet sind, dazu beitragen, dass auch die andern Scenen des kostbaren Schmuckes des aventinischen Baues ausführlich erörtert werden. Eine grosse Fülle von archaeologischem und historischem Material ist in ihnen allen eingeschlossen, und sie geben zu den lehrreichsten Beobachtungen Anlass.
