

# Beiträge zur christlichen Archäologie

von Joseph Wilpert.

## III.<sup>1</sup>

### Irrtümer in der Auslegung von bildlichen Darstellungen.

1. Unter den neutestamentlichen Szenen, welche Papst Johannes VII. (705—7) im Presbyterium von S. Maria Antiqua malen liess und die zum grossen Teil auch in dem Mosaikenzyklus der von demselben Papste in der Peterskirche errichteten Kapelle vertreten waren,<sup>2</sup> befindet sich eine Darstellung, welche in der cömeterialen Kunst bisher nicht nachgewiesen ist: der *Gang nach Emmaus*. Das Bild nimmt das Feld unmittelbar über der Tür zu der rechten Kapelle ein; es ist in seinem oberen Drittel mit dem Stuck zerstört und in dem erhaltenen Teile stark verblasst, weshalb es von Rushforth nicht richtig erkannt wurde. Der um die Erforschung der Basilika verdiente Forscher sah hier „eine nach rechts schreitende bekleidete Figur, im Hintergrunde Hügel und rechts eine durch Gebäude angedeutete Stadt mit der Aufschrift *ci VIT as*; der Name der Stadt sei „verschwunden“. Als Gegenstand der Darstellung hat er „die Erscheinung (Christi) auf dem Berge von Galiläa“ vorgeschlagen.<sup>3</sup>

Als ich das Bild von meinem Maler kopieren liess, hatte ich hinreichende Gelegenheit, es einer genauen Untersuchung zu unterziehen. Zunächst erkannte ich, dass drei mit Tunika und Pallium bekleidete Männer auf die Stadt zuschreiten; sodann fand ich unter

---

<sup>1</sup> Vergl. Jahrg. 1894, S. 121; 1900, S. 309.

<sup>2</sup> Es fehlte dort mit Sicherheit nur die Flucht nach Egypten und die nach der Auferstehung von Christus gewirkten Wunder.

<sup>3</sup> G. Mc. N. Rushforth, *The church of S. Maria Antiqua*, in den Papers of the British school at Rome, vol. I, S. 56 f.

dem Worte *ci*VITAS, an dem nur die zwei ersten Buchstaben fehlen, auch den Namen der „Stadt“, <sup>1</sup> nämlich: *em* MAUS. Es unterliegt also keinem Zweifel, dass der von dem hl. Lukas (24,13 ff.) geschilderte Vorgang hier abgebildet ist; d. h. wie Jesus sich zu den zwei nach Emmaus gehenden Jüngern, ohne von ihnen erkannt zu werden, gesellte, um sich ihnen später, beim Brodbrechen, zu offenbaren.

Mit dieser Erscheinung Christi leitet der Evangelist Lukas die auf die Auferstehung folgenden Wunder ein. Das gleiche tat auch der Maler des Bilderzyklus in S. Maria Antiqua, indem er den *Gang nach Emmaus* an den Anfang der letzten von Christus gewirkten Wunder setzte. Die Reihenfolge dieser letzten fünf Darstellungen geht also von rechts nach links, und nicht umgekehrt, wie Rushforth annimmt und wie man, nach den übrigen zu schliessen, erwarten müsste. Da ich darüber an einem andern Orte zu berichten habe, so will ich mich hier auf eine kurze Angabe der einzelnen Sujets beschränken: links sieht man, wie der Heiland den Aposteln, in Abwesenheit des hl. Thomas, <sup>2</sup> erscheint, von Rushforth fälschlich als „Charge to Peter“ gedeutet; dann folgt der reiche Fischfang am See Tiberias, <sup>3</sup> dessen Darstellung am wenigsten beschädigt ist; in dem vorletzten Feld hat sich noch so viel erhalten, dass man mit voller Bestimmtheit Thomas erkennt, der die Wundmale, in Anwesenheit der übrigen Apostel, berührt; in dem letzten endlich dürfte die Himmelfahrt Christi in einer dem münchener Elfenbein verwandten Weise dargestellt gewesen sein.

2. Wie schon bemerkt, kommt der *Gang nach Emmaus* in der cömeterialen Kunst nicht vor. Man hat ihn zwar einmal, auf dem seit langer Zeit bekannten Sarkophag aus Le Puy, <sup>4</sup> konstatieren wollen, aber, wie ich zeigen werde, mit Unrecht. Die Reliefs bieten drei Darstellungen: links den Traum des hl. Joseph, dessen Befürchtungen wegen der Schwangerschaft Mariä der Engel durch seine Aufklärungen verscheucht; rechts davon nochmals Joseph, und zwar wie er, im Beisein des gleichen Engels mit der Rechten die Linke der hl.

<sup>1</sup> Im griechischen Text: *κώμη*, im lateinischen: *castellum*.

<sup>2</sup> Joh. 20, 19 ff.

<sup>3</sup> Joh. 21, 1 ff.

<sup>4</sup> Vgl. Garrucci, *Storia* V tav. 398, 1; Le Blant, *Sarcophages chrétiens de la Gaule* pl. XVII, 4.

Jungfrau erfasst, wie er also, um den Ausdruck des Evangelisten zu gebrauchen, Maria „zu sich nimmt“. <sup>1</sup> Den Hintergrund zu diesen beiden Szenen bilden ein Torbogen und eine von Zinnen überragte Doppelarkade. Der Engel, jugendlich und mit langem Lockenhaar, hat die gewohnte Tracht der heiligen Gestalten und ist durch den Nimbus ausgezeichnet. Die uns hier besonders interessierende Darstellung schliesst sich unmittelbar an die zwei beschriebenen an: sie zeigt drei jugendliche, mit Tunika und Pallium bekleidete Gestalten, von denen die erste (von rechts) mit dem einfachen Nimbus versehen ist und auch sonst eine auffallende Aehnlichkeit mit dem Engel hat. Den Hintergrund bilden hier nicht Konstruktionen, sondern zwei Bäume.

Ueber die Bedeutung dieses Reliefs sind die Gelehrten geteilter Meinung. <sup>2</sup> Le Blant wagt sich in seiner klugen Vorsicht nur an die Bestimmung der nimbirten Figur: „peut-être est-ce le Christ et non plus l'ange, mais je ne saurais dire ce que signifie cette scene . . .“ <sup>3</sup> Auch Garrucci ist seiner Sache nicht sicher: „proporrei per semplice congettura, che sia Cristo il quale stia dicendo ai due discepoli di Giovanni bramosi di sapere dove egli abiti: «venite et videte!» (Joh. 1,38).“ <sup>4</sup> Seine „Konjektur“ fand bei Grimouard de Saint-Laurent Beifall, wurde aber zu einer „Berufung der Apostel verallgemeinert“. <sup>5</sup> Stuhlfauth endlich führt uns in seiner Erklärung nach Emmaus. „Wir müssen“, meint er, „den Jüngling, wie Le Blant vermutet und Garrucci als sicher annimmt, für Christus erklären, der sich mit den beiden Jüngern auf dem Wege nach Emmaus befindet; so allein kommen auch die Bäume am besten zu ihrem Rechte“. <sup>6</sup>

<sup>1</sup> Matth. 1, 24. Die meisten Archäologen sehen hier den Vermählungsakt, selbst Pelka, der in seiner Monographie über die *altchristlichen Ehedenkmäler* die Darstellung geradezu „Dextrarum iunctio der Maria und des Joseph“ nennt, trotzdem die Jungfrau, wie er es auch selbst hervorhebt, ihre linke, nicht die rechte Hand darreicht.

<sup>2</sup> Die absurden Auslegungen der älteren Publikationen dieses Sarkophages sind bei Garrucci a. a. O. S. 143 f. verzeichnet.

<sup>3</sup> A. a. O. S. 76.

<sup>4</sup> A. a. O. S. 144.

<sup>5</sup> *Revue de l'art chrétien*, 1883 S. 365: „Nous inclinons pour cet avis, et nous généraliserions la pensée, dans le sens de la vocation des apôtres . . .“

<sup>6</sup> *Die Engel in der altchristlichen Kunst*, S. 134, Anm. 7.

Von der inneren Unwahrscheinlichkeit ganz abgesehen, hängen alle diese Auslegungen in der Luft: keiner von den Interpreten hat, sonderbarer Weise, beachtet, dass der Sarkophag rechts abgebrochen, die Szene also unvollständig ist! Zweifelsohne haben wir in der nimbirten Gestalt Christus, und in den beiden andern Apostel zu erkennen; zwei weitere Apostel und einen Baum müssen wir aber, aus symmetrischen Rücksichten, auch rechts von Christus, der Hauptfigur, annehmen. Der Heiland stand somit zwischen vier Aposteln, wie wir ihn auf andern gallischen Sarkophagen zwischen zwölf, acht und sechs sehen;<sup>1</sup> er hatte die Rechte zum Redegestus erhoben,<sup>2</sup> war also als Lehrer der Apostel aufgefasst. Dass Bäume hier, wie anderswo,<sup>3</sup> den Hintergrund bilden, während die beiden ersten Szenen sich vor einem Torbogen und einer Doppelarkade abspielen, findet in der Verschiedenheit des dargestellten Gegenstandes hinreichende Erklärung; aus dem gleichen Motiv wechselt der Hintergrund auch auf einem andern gallischen Sarkophage.<sup>4</sup> Auf der S. 185 abgedruckten Abbildung gebe ich, nach Le Blant, eine Kopie des Sarkophagfragmentes, mit der Wiederherstellung der zwei fehlenden Figuren, von denen die eine der Taf. L, 1, und die andere der Taf. LIV, 3 desselben Autors entlehnt ist.

Die besprochenen Reliefs schmückten die Vorderseite des Sarkophages; Christus, die Hauptfigur, nahm die Mitte desselben ein. Rechts von den Aposteln folgten, entsprechend den zwei ersten Szenen, entweder ebenso viele oder eine, die aus mehreren Figuren zusammengesetzt war, um ein würdiges Gegenstück zu bieten. Hier öffnet sich ein weites Feld für Konjekturen, bei denen wir nicht weiter verweilen wollen. Wir bemerken nur, dass die Anbetung der Magier, mit der Figur des hl. Joseph und mit Konstruktionen im Hintergrund, sich sowohl stilistisch als auch inhaltlich sehr gut als Abschluss der rechten Seite des Sarkophages eignen würde. —

Die grossartigen Mosaiken, mit denen Sixtus III. den Triumphbogen der zur Marienkirche umgewandelten Basilika des

<sup>1</sup> Le Blant a. a. O. pl. XIX, 1, XXII, 1, XLI, 1, XLII, 1.

<sup>2</sup> Aehnlich wie auf pl. XLIX, 1.

<sup>3</sup> A. a. O. pl. XI, 3, XLIV, 1, XLV, 2.

<sup>4</sup> Bei Le Blant a. a. O. pl. LVI, 1.

Liberius geschmückt hat, boten dem Interpreten viele Schwierigkeiten, von denen die meisten erst in letzter Zeit, namentlich durch Herbeiziehung der Apokryphen, von Kondakoff, de Waal, J. P. Richter und anderen gelöst wurden. Eine Schwierigkeit ist jedoch geblieben: die Erklärung der beiden Frauengestalten in der Anbetung der Magier.<sup>1</sup> Wie man weiss, fällt diese Darstellung ganz aus dem Rahmen der übrigen bisher bekannten Szenen der Anbetung heraus. Christus, von einem Stern überstrahlt, sitzt nicht, wie immer, auf dem Schoosse seiner Mutter, sondern auf einem prächtigen, für seine Knabengestalt etwas zu grossen Thron, welcher ein Fussbrett und eine gradlinig abgeschlossene Rückenlehne hat;



hinter ihm stehen vier Engel, seine himmlische Leibwache, und zu beiden Seiten des Thrones sitzt je eine weibliche Figur, von denen die zur rechten ganz in ihre Purpurgewänder gehüllt ist, während die andere das Haupt entblösst hat und wie eine kaiserliche Prinzessin gekleidet ist; ihre Sessel sind gleichfalls mit einem Fussbrett ausgestattet. Die Magier, zwei an der Zahl, sind aus einer Stadt getreten und nähern sich mit ihren Geschenken von rechts dem Sohne Gottes. Der dritte Magier stand auf der linken Seite des Thrones; die Zeichnung Ciampinis<sup>2</sup> zeigt von ihm noch den erhobenen rechten Arm, welcher auf den Stern hinwies. Bei den nachträglich erfolgten „Restaurationsarbeiten“ wurde dieser letzte Rest beseitigt.

Es fragt sich nun, wie die beiden weiblichen Gestalten zu erklären sind. Diese Frage hat den Archäologen viel zu

<sup>1</sup> Garrucci, *Storia* IV tav. 211 und 213.

<sup>2</sup> *Monumenta vetera* I. p. 200.

schaffen gemacht und wurde bis in unsere Tage hinein verschieden beantwortet. Die älteren Interpreten lösten die Schwierigkeit nach Art des gordischen Knotens, indem sie die Gestalt zur Linken, die Unverhüllte, in eine stehende Magd oder einen bartlosen Mann verwandelten und in der Verhüllten die Madonna erblickten. Garrucci war der erste, welcher eine Erklärung aufstellte, die dem Bilde mehr Rechnung trug; nach ihm ist die Unverhüllte die Mutter Gottes, und die andere „eine Amme oder Erzieherin, die nach der Auffassung jener Zeit notwendig zu einem vornehmen Hause gehörte“.<sup>1</sup> Seine Auslegung fand Beifall; de Waal gab ihr durch einige Stellen aus Apokryphen eine so feste Stütze,<sup>2</sup> dass Grisar sie ohne Weiteres annahm.<sup>3</sup> De Rossi stimmte ihr indess nur zur Hälfte bei, indem er die Unverhüllte, wie Garrucci, für Maria hielt; im übrigen machte er auf den zu ehrenvollen Platz aufmerksam, den der Künstler des Mosaiks der vermeintlichen „balia“ oder „governatrice“ zugedacht hat: „ad una ancilla non conveniensi il sedere in nobile cattedra sopra predella.“<sup>4</sup> Bei seiner Schwäche für die „Personifikation der Kirche“ musste die Versuchung, die fragliche Gestalt in dem gleichen Sinne zu deuten, um so eher an ihn herantreten, als die Gewandung derselben ihn an die bekannte Darstellung der *ecclesia ex circumcissione* in S. Sabina erinnerte: „assai meglio altri ravvisano in cotesta matrona la personificazione della chiesa“ usw.<sup>5</sup> Die Gewährsmänner (Rohault de Fleury, Grimouard de Saint-Laurent und Kondakoff), auf welche de Rossi sich beruft, haben jedoch hier nur seine besonders im I. Bande der *Roma Sotteranea* vorgetragene Theorie von der symbolischen Darstellung der Kirche unter dem Bilde einer Frau auf unser Mosaik angewendet; Kondakoff ging sogar noch weiter und erkannte auch in der Unverhüllten die Personifikation der Kirche, und zwar derjenigen der Heiden; nach ihm sähe man: „l'Eglise païenne figurée par une jeune fille richement vêtue et l'Eglise israélite sous les traits d'une vieille matrone, habillée d'une pénule et tenant un rouleau à la main“.<sup>6</sup> Ich brauche

<sup>1</sup> Garrucci a. a. O. S. 20.

<sup>2</sup> *Römische Quartalschrift* 1887, S. 187.

<sup>3</sup> *Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter*, S. 300.

<sup>4</sup> *Musaici* (im Text zum Triumphbogen von S. Maria Maggiore).

<sup>5</sup> *Musaici*, a. a. O.

<sup>6</sup> *Histoire de l'art byzantin*, p. 105. Ihm folgt Ainalof (zitiert bei Richter-Taylor, *The golden age of classic christian art*, S. 417.

hier auf diese Theorie nicht näher einzugehen, da ich ihre Unhaltbarkeit schon an andern Orten nachgewiesen habe;<sup>1</sup> sie darf jetzt, wie ich glaube, als abgetan gelten; von den neueren Erklärern des Bildes hat sie denn auch keiner mehr herangezogen. Eine ganz neue Deutung brachten endlich J. P. Richter und A. Cameron Taylor, die letzten, die sich mit dem Mosaik beschäftigt haben: sie halten die verhüllte Gestalt für „eine Prophetin oder Seherin“ aus dem Heidentum, für „eine Sibylle“.<sup>2</sup> Auf diese Idee kamen sie namentlich durch die Zurückweisung de Rossi's *ecclesia ex circumcissione*, welche sich mit den Magiern, den Repräsentanten des Heidentums, nicht gut vereinbaren lasse. Gewiss eine feine und richtige Beobachtung! Sie reicht aber nicht hin, um eine jedes besonderen Kennzeichens entbehrende Frauengestalt zu einer Sibylle zu stempeln, die dazu noch der altchristlichen Kunst fremd ist; eine solche Figur hätte der Mosaizist ohne Zweifel mit einer erklärenden Unterschrift ausgestattet, wie es einige Jahre früher der Künstler der viel besprochenen Personifikationen der Kirche in S. Sabina getan hat. Dass er es hier unterliess, muss uns ein Fingerzeig sein, für die fragliche Figur eine einfachere und näherliegende Deutung zu suchen. Es ist daher notwendig, dass man die Sibylle ebenso zurückweist, wie Richters und Taylors Ansicht, dass die Mosaiken auf dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore nicht von Sixtus III. sondern aus einer viel früheren Zeit stammen. Bleibenden Wert behält aber die von den beiden genannten Autoren konstatierte Tatsache, dass die links von dem Throne Christi sitzende Gestalt ganz in Stuck ausgeführt ist und zur Restaurationsarbeit Benedikts XIV. gehört.<sup>3</sup> Das berechtigt uns selbstverständlich nicht, sie als etwas Nutzloses bei Seite zu schieben; denn ihre Glaubwürdigkeit ist durch Ciampini's Zeichnung ausser aller Frage gesetzt: diese zeigt von dem Sessel das rechte, reich verzierte Vorderbein, welches isolirt dasteht<sup>4</sup> und demjenigen des noch erhaltenen Sessels vollständig gleich; die Figur selbst erscheint, dem Original gemäss, mit entblösstem Haupt, aber stehend, nicht sitzend, — ein harmloser und leichtbegreif-

<sup>1</sup> Vgl. besonders *Die Malereien der Katakomben Roms*, S. 457 f.

<sup>2</sup> *The golden age of classic christian art.* p. 337.

<sup>3</sup> A. a. O. S. 331 f.

<sup>4</sup> Es scheint demnach, dass der Kopist den Stuhlrest gar nicht verstanden hat.

licher Irrtum, da auf den alten Monumenten das Sitzen nicht selten sehr undeutlich zum Ausdruck gebracht ist. Zu Ciampini's Zeit existierte also noch ein Teil des Sessels und die ganze sitzende Figur; die Rekonstruktion Benedikts XIV. ist also im Wesentlichen völlig einwandfrei. Auf ihr hat aber die sitzende Gestalt dieselbe fürstliche Tracht wie sie in den Szenen der *Verkündigung* und der *Darstellung im Tempel* Maria trägt; wir haben demnach auch in ihr die hl. Jungfrau zu erkennen. Diese Schlussfolgerung ergibt sich sozusagen mit mathematischer Notwendigkeit; daher auch bei den Archäologen eine seltene Einigkeit. Dafür gehen aber, wie wir gesehen haben, die Ansichten in der Deutung der verhüllten Frau um so weiter auseinander. Und doch handelt es sich um etwas überaus Einfaches es ist nämlich auch hier Maria dargestellt. Warum? Weil sie, wie ihr *Pendant*, auf dem gleichen, mit Fussbrett versehenen Sessel sitzt und in dem gleichen Grade wie sie zur Szene der Anbetung gehört. Nur die Tracht ist verschieden: hier sehen wir sie als verhüllte Matrone, dort mit entblösstem Haupt und in fürstlicher Gewandung. Diese Verschiedenheit hat ihren guten Grund. Wie in der Widmungsinschrift der Basilika<sup>1</sup>, so wollte Sixtus III. auch in dem Mosaik die beiden grossen Vorzüge, welche Maria in sich vereinigt, zur Darstellung bringen: die Jungfräulichkeit und die Mutterschaft. Um dieses zu erreichen, musste er Maria zweimal vorführen; deshalb, und nur deshalb erhielt die Szene der Anbetung der Magier jene sonderbare Form. So ungewohnt die Form übrigens ist, so steht sie mit den Kompositionsgesetzen der altchristlichen Kunst durchaus nicht in Widerspruch. Zunächst liebten es die alten Künstler, eine und dieselbe Figur aus symmetrischen Rücksichten zu verdoppeln. So entstand z. B. die Gruppe des Ankers zwischen zwei Fischen, welche nicht die *pisciculi* (die Neugetauften bei Tertullian) sondern Christus, den ΙΧΘΥΣ ΖΩΝΤΩΝ versinnbildnen; so sind ein und dieselben Verstorbenen (ΗΛΙΟΒΟΡΑ, *Quintia*) durch zwei Figuren dargestellt, von denen die eine links, die andere rechts vom Lokulus steht; aus demselben Grunde ist in

1

VIRGO Maria tibi Sixtus nova tecta dictavi,  
 digna salutifero munera ventre tuo.  
 Te GENITRIX ignara viri te denique feta  
 visceribus salvis edita nostra salus etc.

S. Maria Antiqua, auf dem ältesten Marienbilde der Basilika, die für Christus bestimmte Krone verdoppelt und wird von je einem Engel getragen; auf einem Fresko endlich, welches erst vor Kurzem in S. Maria in via lata entdeckt wurde und das letzte *Gebet auf dem Oelberg* vergegenwärtigt, ist Christus nicht weniger als dreimal in der gleichen Haltung wiederholt, um das dreimalige Gebet zu veranschaulichen.<sup>1</sup> Die erwähnten Beispiele zeigen, dass die Anbetung der Magier auf dem Mosaik Sixtus' III. ganz im Geiste der altchristlichen Kunst entworfen ist. Trotzdem lässt sich nicht leugnen, dass ihr etwas Gesuchtes anhaftet. Daher mag es gekommen sein, dass sie, so weit wir heute die Monumente überschauen können, ein Unikum geblieben ist.

Zur Besieglung des Konzils von Ephesus, auf welchem Maria feierlich als *Θεοτόκος* anerkannt wurde, weihte Sixtus III. der Mutter Gottes die Basilika des Liberius und schmückte dieselbe an der inneren Fläche der Eingangswand, am Triumphbogen und in der Apsis mit Mosaiken aus. In diesen Darstellungen ist Maria, gemäss ihrer Würde als Mutter des himmlischen βασιλεύς, als „Königin“ behandelt und hat eine kostbare, fürstliche Gewandung; so angekleidet empfängt sie von dem Engel die frohe Botschaft, übergibt sie im Tempel das Christkind dem greisen Simeon und assistiert sie bei dem feierlichen Empfang, den der „dux Aphrodisius“ dem Sohne Gottes, ihrem Kind, bereitet; in der Anbetung der Magier sahen wir sie nochmals in derselben Tracht und daneben als Matrone in purpurnen Kleidern und mit über den Kopf gezogener Palla.<sup>2</sup> Die Geburtsdarstellung, in welcher Maria als Wöchnerin im Bett erscheint, fehlt noch in dem Bilderzyklus. Sie fehlt aus dem einfachen Grunde, weil sie damals noch nicht geschaffen war; derartige, verdemütigende Szenen brauchten stets eine geraume Zeit, bis die Künstler sie schufen und in ihr Repertoire aufnahmen.<sup>3</sup>

In der Mitte des Triumphbogens, zwischen der *Verkündigung* und der *Darbringung im Tempel* liess Sixtus III. einen aus Gold

<sup>1</sup> Die Miniatur des Rossanensis, welche *Christus in Gethsemane* darstellt, zeigt den Herrn nur zweimal: rechts wie er betet, und links wie er die drei Apostel vom Schläfe aufweckt. Vgl. Haseloff, *Codex purpureus rossanensis*, Taf. VIII.

<sup>2</sup> Von dieser schönen Gestalt verdanken wir Richter-Taylor (a. a. O. Taf. 43) die erste getreue Kopie.

<sup>3</sup> So geschah es z. B. mit der Verläugnung Petri und Kreuzigung Christi.

und Edelsteinen verfertigten Thron,<sup>1</sup> zu beiden Seiten die symbolischen Zeichen der Evangelisten und die beiden Apostelfürsten als Thronassistenten anbringen. Thron, wie die vier Symbole entstammen natürlich der *Apokalypse* (K. 4); für den ersteren geschah die Herübernahme jedoch in sehr freier Weise: statt des „Lammes“ und des „versiegelten Buches“ erblicken wir auf ihm das Gemmenkreuz und einen Kranz. Woher dieser Wechsel? Richter-Taylor begründen hier eine geistvolle Symbolik, der ich aber wegen ihrer Kompliziertheit nicht beizupflichten vermag. Die Antwort auf unsere Frage ist viel einfacher: Sixtus III. wollte, wie schon die alten Interpreten und, ihnen folgend, de Rossi hervorheben, auf das Konzil von Ephesus, oder vielmehr auf den daselbst erfochtenen Sieg der Orthodoxie hinweisen. Denn bei den Konzilien pflegte man bekanntlich einen reich ausgestatteten Thron, mit dem Evangeliumbuch darauf, in den Sitzungssaal aufzustellen, um dadurch anzudeuten, dass Christus selbst bei den Verhandlungen den Vorsitz führe. Für das Ephesinum bezeugt diese Sitte Cyrill, der Patriarch von Alexandrien, in der an den Kaiser Theodosius gerichteten *Apologie*: *Τότε δὴ μόλις ἡ ἁγία σύνοδος συναγέγεστο μὲν τῇ ἁγίᾳ ἐκκλησίᾳ τῇ καλουμένῃ Μαρία, σύνεδρον δὲ ὥσπερ καὶ κεφαλὴν ἐποιεῖτο Χριστόν* Ἐκεῖτο γὰρ ἐν ἁγίῳ θρόνῳ τὸ σέπτον Ἐθαγγέλιον, μονονοῦχὶ καὶ ἐπιβοῶν τοῖς ἁγίοις ἱερουργοῖς. „Κοῖμα δίκαιον κλίνετε“ κτλ.<sup>2</sup> Den Worten Cyrills entsprechen die bildlichen Darstellungen, die frühzeitig von den Konzilien aufkamen und bald typisch wurden. Wir erwähnen diejenige der *ΣΥΝΟΔΟΣ ΔΕΥΤΕΡΑ* in dem bekannten pariser Kodex der Homilien des hl. Gregor von Nazianz:<sup>3</sup> die Miniatur zeigt den Thron mit dem aufgeschlagenen Evangelienbuch in der Mitte; zu beiden Seiten sitzen, in einem Halbkreis, die Konzilsväter, mit Kaiser Theodosius dem Grossen — *ΘΕΟΔΟΣ... ΟΜΕΓΑΣ* — an der Spitze; zwischen ihnen steht ein altarartiger Aufbau mit einem verschlossenen Buch und zwei Rollen, und zu unterst kauerten die Häretiker. Auf dem Mosaik des Triumphbogens wurde das Evangelienbuch

<sup>1</sup> Es ist wohl nur ein *lapsus memoriae*, wenn Stuhlfauth (*Die Engel in der altchristlichen Kunst*, S. 235) den Thron für einen „Altar“ ausgibt.

<sup>2</sup> Migne, *P. gr.* 76, 472.

<sup>3</sup> Omont, *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs*, p. 12, pl. L.

nicht bloss durch die vier Evangelistensymbole sondern auch durch die beiden Apostelfürsten ersetzt, von denen jeder ein aufgeschlagenes „Εὐαγγέλιον“ in der Hand hält: beide Apostel haben der Gemeinde Roms ihre Glaubenslehren hinterlassen und haben diese Lehren mit dem Blute besiegelt.<sup>1</sup> Sixtus III. stellt den Sieg der Orthodoxie in Ephesus, wo Cyrill als Vertreter des Papstes präsierte, als den Triumph des Kreuzes hin: das sagt er durch die Verbindung des Gemmenkreuzes mit dem Kranz, welche auf dem Throne aufliegen. Das uralte Axiom: „Durch Kreuz zum Sieg“, welches in überraschender Klarheit schon auf einem Grabstein aus dem 3. Jahrhundert ausgesprochen ist<sup>2</sup> und seit der Vision Konstantins des Grossen<sup>3</sup> aus einer stets wachsenden Zahl von Denkmälern uns entgegenklingt, hat hier also einen wahrhaft monumentalen Ausdruck gefunden.

An den Sieg der orthodoxen Lehre auf dem Konzil von Ephesus musste aber vor allem die Hauptdarstellung der Θεοτόκος, d. h. diejenige, welche im Zentrum der Apsis der Basilika prangte, erinnern! Wir werden gewiss nicht fehl gehen, wenn wir annehmen, dass sie als Mutter mit dem Jesukinde auf dem Schoss, und als Königin in fürstlichen Gewändern abgebildet war, da diese sich für eine Triumphgestalt am besten eignen. Entsprechend der Kunst der damaligen Zeit war die Gruppe von Engeln umgeben.<sup>4</sup> Eine solche Darstellung ist uns, dank der glücklichen Fügung des Geschicks noch

<sup>1</sup> Durch die Dedikationsinschrift: XYSTVS EPISCOPVS PLEBI DEI wurde von Petrus und Paulus je ein Fuss „abgeschnitten“, was nach einigen beweisen soll, das die Inschrift später von dem Papste in das schon existierende Mosaik hineingeflickt worden sei. Wenn wir statt „abgeschnitten“ verdeckt sagen, so wird sich der „Einwand“ hoffentlich von selbst erledigen, sonst müsste man, um nur ein Beispiel zu erwähnen, auf dem Mosaik in S. Pudenziana Christus, die beiden Frauengestalten und sämtliche Apostel für eine „spätere Zutat“ erklären, weil sie die hinter ihnen dargestellten Gebäude teilweise verdecken.

<sup>2</sup> Vgl. meinen Artikel *La croce sui monumenti delle catacombe* in *N. Bullett.* 1902, S. 6, Fig. 2: hier ist das Kreuz mit der Palme, dem Aequivalent des Kranzes vereinigt.

<sup>3</sup> Eusebius, *Vita Constantini* 1, 28 Migne 20, 943 ff. An Konstantin d. G. knüpft sich auch die älteste Kunde von einem Gemmenkreuz, er liess es „aus Gold und kostbaren Steinen“ verfertigen und „an der Decke des Hauptsaaes“ seines Palastes in Konstantinopel befestigen (a. a. O. 3, 49 col. 1110).

<sup>4</sup> Schon de Rossi und Eugène Muntz haben bewiesen, dass die Gruppe des Zentrums von vier Heiligen (Petrus, Paulus, Johannes Bapt. und Johannes Ev.) umgeben und von den Ranken eines von Vögeln belebten Weinstocks umschlungen war, und dass in dem unteren Streifen die auch aus andern Mosaiken bekannten Wasserszenen sich befanden.

erhalten. Sie befindet sich auf der zweitältesten Schicht des sog. Palimpsestes in S. Maria Antiqua und dürfte nur um einige Jahrzehnte jünger sein als das verlorene Apsisbild Sixtus III.; ja, ich halte es sogar für wahrscheinlich, dass sie von diesem stark beeinflusst ist. Es lässt sich leicht begreifen, dass die grossartigen Mosaiken der offiziellen Marienkirche Roms auf die Künstler mächtig einwirken mussten, und dass die schönsten und wichtigsten von ihnen auch in jener Marienkirche nachgeahmt wurden, welche zwar älter aber ungleich bescheidener war. Das uns interessierende Bild, welches eine gute Vorstellung von der mittleren Gruppe des sixtinischen Apsismosaiks vermitteln kann, ist leider stark beschädigt und zum Teil noch unter den drei Stucklagen der späteren Malereien verborgen. Es stellt die als gekrönte Königin thronende Mutter Gottes dar, mit dem Jesukind auf dem Schooss und zwischen zwei Engeln, welche auf verhüllten Händen die für das Kind bestimmte Krone bereit halten.<sup>1</sup> Den Hintergrund bildete, ähnlich wie auf dem sixtinischen Mosaik der *Darbringung im Tempel*, ein reich verzierter Säulenbau, welcher die gleichen Kapitelle aufweist. Das in einer vorzüglichen Technik ausgeführte Fresko der MARIA REGINA — diesen Titel hat die gekrönte Madonna auf einem von Hadrian I. (772—95) gestifteten Gemälde derselben Kirche — ist das älteste in seiner Art und leitet die Reihe der Darstellungen ein, die das Kind so auf dem Schoosse seiner Mutter zeigen, dass es genau die Mitte ihres Körpers einnimmt; es ist auch das älteste, auf welchem Engel mit Stab und Diadem erscheinen. An diesen kurzen Angaben kann man die Wichtigkeit bemessen, welche das Fresko für die nachtheodosianische Kunst besitzt. Deshalb habe ich ihm ein ganz besonderes Studium gewidmet und nicht eher geruht, bis die interessante Komposition mir in allen Details, selbst den kleinsten, klar geworden war. Um dieses zu erreichen, liess ich, mit Erlaubnis der zuständigen Behörde, an einigen nebensächlichen Stellen, etwas von dem oberen Stuck wegnehmen; ich hatte hierbei, von anderm zu schweigen, das Glück, den Kopf des Engels in einem über alles Erwarteten guten Zustande zu finden. Auf diese Weise wurde es mir möglich, die fehlenden

<sup>1</sup> In dem kronentragenden Engel erkannten die ersten Erklärer des Freskos einen Märtyrer mit der Krone des Martyriums oder einen byzantinischen Fürsten mit einem Weihgeschenk.

Teile des Freskos mit völliger Sicherheit zu ergänzen und eine Wiederherstellung desselben anfertigen zu lassen, welche es in seinem ursprünglichen Farbglanz bietet. Doch darüber an einem andern Ort. Hier noch die Bemerkung, dass das Bild der *Maria regina* weder von den Künstlern Konstantinopels noch von denen des Orients überhaupt kopiert wurde; vielleicht stiess man sich in Byzanz an der Tracht der Madonna, welche zu sehr an die Bilder von Kaiserinnen erinnern musste. Die beiden kronentragenden Engel finden sich dagegen in dem aus dem Jahre 586 stammenden Rabulaskodex, auf der Miniatur, welche die Himmelfahrt Christi darstellt.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Garrucci, *Storia* III tav. 139, 2; Diehl, *Justinien et la civilisation byzantine au 19<sup>e</sup> siècle* pl. V. Die von einigen geäusserten Zweifel an der Ursprünglichkeit dieser Miniatur (wie auch derjenigen der Kreuzigungsgruppe) sind durch Dr. Baumstark's sorgfältige Untersuchungen des Kodex hinfällig geworden.

---