

Die Acheropita oder das Bild des Emmanuel in der Kapelle „Sancta Sanctorum“.

Von J. Wilpert.

I.

Vorbemerkungen.

Das in Rom seit Jahrhunderten am meisten verehrte Bild ist dasjenige des Heilandes in der Kapelle *Sancta Sanctorum*. Es galt schon zur Zeit Stephan's II. (752-257) als die „*imago sacratissima domini Dei et salvatoris nostri Jesu Christi*“; schon damals ging von ihm die Sage, dass es „nicht von Menschenhand gefertigt“ sei: man nannte es „*acheropita*“ (scil. *imago*).¹

Ein so kostbarer Schatz wurde natürlich mit der grössten Eifersucht behütet. In der an sich schon schwer zugänglichen Kapelle hielt man das Bild unter doppeltem Verschluss, so dass es für gewöhnlich so gut wie unnahbar war; nur „alle heil. Zeiten“ wurde es in der Lateranbasilika ausgestellt. Bei einer solchen Gelegenheit konnte es wohl aus der Nähe betrachtet werden; was man aber von ihm sah, war äusserst wenig. Denn Innozenz III. (1198-1216) hatte es bis zum Kopf mit einer Hülle aus vergoldetem Silberblech bekleidet; später kamen noch andere Verzierungen hinzu, so dass schliesslich nur das Antlitz unter einer dicken Krystallplatte sichtbar blieb. Das Gesicht war aber nicht das ursprüngliche; Marangoni, der im Jahre 1746 Gelegenheit hatte, den Kopf ohne den Glasverschluss zu betrachten, hatte bereits erkannt, dass derselbe auf ein Stück Leinwand gemalt und auf die ursprüngliche Malerei aufgeklebt sei.

¹ *Liber Pontificalis*, in *Stephan. II*, ed. Duchesne, I, S. 443.

Seit rund 1200 hatte man also von der sog. Acheropita selbst nichts sehen können. Es war deshalb unmöglich, sich von ihrer Form, ihrer Technik und Herkunft eine greifbare Vorstellung zu machen. Alles was die Gelehrten, von Magnacuzio angefangen, darüber geschrieben haben, beruht lediglich auf Vermutung. Daher haben sie sich auch gegenseitig widersprochen. Von den älteren Schriftstellern waren einige, um nur die Hauptpunkte herauszugreifen, der Meinung, dass Christus auf der Acheropita als „zwölfjähriger Knabe“, wie einst im Tempel zwischen den Lehrern, abgebildet sei; andere hielten seine Gestalt für die eines Erwachsenen und den (späteren) Kopf, den man noch heute sieht, für eine genaue Kopie des ursprünglichen: „non v' ha dubbio che questa effigie del Sagro Volto fosse delineata a totale somiglianza dell' antica espressa nella medesima tavola, di modo che, dopo eziandio, ch'ella fu ricoperta, la stessa venerazione gli fu prestata nel secolo XII, e susseguenti“.

Für Alle war es sodann sicher, dass der Heiland in ganzer Figur und stehend dargestellt sei.¹

Eine Acheropita konnte selbstverständlich nur auf „Zedern- oder Oliven- oder Palmenholz“ gemalt sein; denn sie musste ja aus dem Orient stammen. In diesem Punkte herrschte unter den alten und neuen Gelehrten eine fast² ungetrübte Eintracht; jedermann hielt die orientalische Herkunft des Bildes für eine ausgemachte Sache; man wusste nur nicht recht, ob man sich für Byzanz oder für Jerusalem entscheiden sollte. Neurom hatte schliesslich die grössere Wahrscheinlichkeit auf seiner Seite. „C'est probablement une épave de Byzance, échouée à Rome au VIII^e siècle“ schrieb, aus dem Herzen vieler, Prof. Lauer in seinem ebenso glänzenden als interessanten Werk über den Schatz von *Sancta Sanctorum*.³ Man dachte dabei wohl an den Bilderstreit, der in kunsthistorischen Fragen für so manche Lücke herhalten muss.

¹ Marangoni, *Istoria dell'antichissimo oratorio Sancta Sanctorum*, S. 89.

² So viel ich sehe, hat nur Ernst v. Dobschütz (*Christusbilder*, in *Texte und Untersuchungen* von O. v. Gebhardt und A. Harnack, Bd. XVIII, S. 68) die Legenden zurückgewiesen, welche das Bild aus dem Orient stammen lassen.

³ Ph. Lauer, *Le trésor du Sancta Sanctorum*, in *Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Bd. XV, 1. und 2., S. 23.

II.

Untersuchung des Bildes.

Mit Vermutungen konnte ich mich für mein in Vorbereitung befindliches Werk über die mittelalt. Malereien nicht begnügen. Wie bei den Ikonen der Madonna in Maria Magg. und Maria in Trast., so war auch hier die Untersuchung des eigentlichen Tafelgemäldes eine unabweisbare Notwendigkeit. Um aber an das Bild selbst heranzukommen, musste die Metallbekleidung sammt den übrigen Zutaten entfernt werden, wozu es einer ganz besonderen Erlaubnis von Seiten des hl. Vaters bedurfte. Mit der notwendigen Genehmigung ausgerüstet, liess ich am 21. Januar l. J. die Acheropita mit ihrem Gehäuse in eine Kapelle des anstossenden Passionistenklosters übertragen und durch den vatikanischen Goldarbeiter Cav. de Angelis ihrer Umhüllung und ihres Schmuckes entkleiden. Die Arbeit dauerte wegen der Menge der angenagelten Gegenstände über zwei Stunden. Der erste Eindruck, den das von allem entblösste Bild auf mich machte, war der einer vollständigen Enttäuschung: die Figur des Heilandes schien gänzlich zerstört zu sein. Nur an wenigen Stellen bemerkte ich Reste von der alten Farbe; an vielen zeigte sich dagegen die blosse Leinwand. Als ich jedoch am nächsten und den folgenden Tagen wiederkam und das Bild von dem jahrhundertalten Staube mit Wasser und Säure reinigte, kam von der ursprünglichen Malerei doch noch so viel zum Vorschein, dass wir uns die Figur des Heilandes ohne Mühe im Geiste wiederherstellen können. Die erhaltenen Farbreste haben einen solchen Glanz und sind mit einer solchen Sorgfalt aufgetragen, dass wir den Verlust der Acheropita um so schmerzlicher empfinden: sie muss ein bedeutsames Kunstwerk gewesen sein.

Das Gemälde war auf grober Hanfleinwand ausgeführt, die auf einer 2 cm. dicken Holztafel aufgeklebt ist; in der auf S. 70 abgedruckten Figur zeigen wir ein Stück davon in halber Grösse des Originals. Die Leinwand entbehrt des Kreidegrundes und hat nur einen Hauch von Weiss; die Farben sind, wie schon auf

ägyptischen Mumienportraits, direkt aufgetragen.¹ Dadurch unterscheidet sich unser Bild von den aus dem vorgerückten Mittelalter stammenden Ikonen der Madonna in S. Maria Maggiore und S. Maria in Trastevere, die beide grundirt sind.² Die Sorgfalt in der Ausführung der Arbeit, welche die Acheropita in den erhaltenen Teilen zur Schau trägt, berechtigen zu der Annahme, dass der Künstler sich wenigstens die allernotwendigsten Umriss mit dem Pinsel wird vorgezeichnet haben; doch lassen sich davon heute keine Spuren mehr wahrnehmen.³

Man nahm, wie bemerkt, bisher allgemein an, dass der Heiland stehend abgebildet war.⁴ Das Original zeigt ihn dagegen in sitzender Stellung. Er sass ganz im Profil, auf einem goldenen, reich mit Perlen und Edelsteinen geschmückten Königsthron, welcher mit Rücklehne, Fussbank und rotem Polster versehen war. Von allen diesen Teilen haben sich Reste erhalten. Das Rot und Grün der Edelsteine und das Weiss der Perlen des Thrones ist noch heute so leuchtend, dass es an Emailwerke erinnert. Christus hatte die in der Kunst ihm zukommende Gewandung — Tunika, Pallium und Sandalen —, an der man deutlich die stellenweise durch Gold gelichtete Purpurfarbe unterscheiden kann; golden war auch der Klavus. Von den Füßen ist nur der Umriss zu erkennen; sie waren mit den Fersen aneinander gerückt und mit der Spitze nach auswärts gerichtet. Die Haltung der Hände glich derjenigen des Rufius Probianus auf dem Berliner Elfenbeindiptychon:⁵ die

¹ Eine davon befindet sich im neuen Museum von Berlin. Vgl. Ernst Berger, *Beiträge zur Entwicklung der Maltechnik* (München 1904), S. 205.

² Den Kreidegrund weisen auch einige von den im Fajjum gefundenen Tottenportraits auf; bei einem von diesen ist die Leinwand nicht, wie sonst, über eine Holztafel gespannt, sondern auf mehrfach über einander geklebter Leinwand befestigt. Vgl. Georg Ebers, *Antike Portraits*, S. 19; F. H. Richter und F. v. Ostini, *Katalog zu Theodor Graf's Gallerie antiker Portraits*, S. 25, 54 und 26, 57.

³ Unter den Portraits von Fajjum befindet sich eines, das nur noch in der Vorzeichnung erhalten ist, da die Farbe sich vollständig abgeblättert hat. „Die Konturen sind in dünner, schwarzer Farbe mit dem Pinsel gezogen; sie zeigen einen sicheren und doch weichen Strich“. In dem soeben zitierten *Katalog* S. 31, 73.

⁴ Zu dem Folgenden ist Tafel I. zu vergleichen.

⁵ Meyer, *Zwei antike Elfenbeintafeln in Abhandlungen der K. bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Kl. I, Bd. XV, I Taf. II; Wilpert, *Un capitolo di storia del vestiario*, in *Arte*, 1898, S. 93.

Rechte war vor der Brust, offenbar zum Redegestus erhoben, und die Linke stützte sich auf die Rolle; man sieht noch den rechten Ellenbogen mit dem Ansatz des Unterarmes, und von der linken drei Finger mit dem Umriss der Schriftrolle.

Ueber das Antlitz liess sich nichts sagen, da das in späterer Zeit gemalte es vollständig bedeckte. Es war vorauszusetzen, dass es arg beschädigt sei, sonst hätte man sich nicht zu dieser radikalen Massregel entschlossen. Ein Ablösen des späteren Kopfes mochte deshalb überflüssig erscheinen. Bei einer wissenschaftlichen Untersuchung darf man jedoch nichts unterlassen; denn auch ein negatives Resultat ist von Wert. So wurde denn das Stück Leinwand entfernt. Meine Vermutung hat sich bestätigt; von dem ursprünglichen Gesicht ist fast nichts mehr erhalten; wie die phototypische Tafel I zeigt, sieht man nur noch ein winziges Teilchen von dem Weiss des linken Auges und einige sonstige Splitter, welche sich zwischen dem dunklen, in grosser Menge zurückgebliebenen Leim verlieren. Den Kopf umgab ein goldgelber Nimbus, in welchen ein braun und weiss umrissenes Kreuz von hellerem Gelb gemalt ist. Er hat sich verhältnismässig sehr gut erhalten, da er frühzeitig durch einen metallenen ersetzt wurde und dadurch geschützt blieb.

Zu beiden Seiten des Kopfes glänzte auf einem schönen, dunklen Blau, welches dem ganzen Bilde als Hindergrund diente, eine goldene, einzeilige Inschrift, von der leider nur das übrig ist, was die beifolgende Figur 1 in halber Grösse des Originals bietet, nämlich der winzige, aber sichere Rest eines N¹ und die auf den ersten Anschein vollständigen Buchstaben EI, für welche sich, bei einem Bilde des Sohnes Gottes, die Ergänzung *dEI* von selbst aufdrängte. Dem widersetzte sich jedoch der Buchstabe N, der sich in keine annehmbare mit *dEI* zusammengesetzte Phrase einfügen lässt. Die Schwierigkeit war um so grösser, als es sich nur um wenige Buchstaben handelt, die zu ergänzen waren: rechts von dem Kopfe standen ihrer vier; also dürfen wir auch links nicht mehr als vier annehmen. Unter solchen Umständen war

¹ Ich darf mich dafür auf Herrn Prof. Hülsen, den Meister der alten Epigraphik, berufen, welcher auf der ihm vorgelegten Photographie das N auf den ersten Blick erkannt hat.

die Ergänzung *dEI* unmöglich; man musste eher an ein Wort, als an eine Phrase denken. Bei einer näheren Prüfung des vermeintlichen *I* fand ich denn auch links unten neben der Bruchstelle einen Farbenrest, welcher nicht gut zu einem *I*, wohl aber zu einem *L* passt. Das zu beiden Seiten des Kopfes Christi gemalte Wort endete demnach auf *EL*. Jetzt war es klar, dass



Fig. 1.

dieses nur der Name *EmmaNuEL* gewesen sein kann: die Buchstaben waren so verteilt, dass links *EMMA*, rechts *NVEL* stand. Eine Abbildung der rechten Hälfte mit der Ergänzung der fehlenden Buchstaben in halber Grösse des Originals bringt die umstehende Figur.

Einen passenderen Namen als *Emmanuel* hätte man für eine Darstellung Christi nicht wählen können; denn er bestimmt nicht bloss die Persönlichkeit des Dargestellten, sondern enthält zugleich ein Glaubensbekenntnis, indem er ihn als Gott bezeichnet. „Vocaverunt nomen eius *Emmanuel*, quod est interpretatum *Nobiscum*

Deus“, sagt der Evangelist,¹ die Prophezie des Isaias wiederholend; und Isidor von Sevilla gibt zu dem Namen folgende Erklärung: „Emmanuel ex Hebraeo in Latinum significat *nobiscum Deus*, scilicet quia per Virginem natus Deus hominibus in carne mortali apparuit, ut terrenis viam salutis ad coelum aperiret“.² Den Lateinern wie den Griechen gleich geläufig, wurde der Name Em-

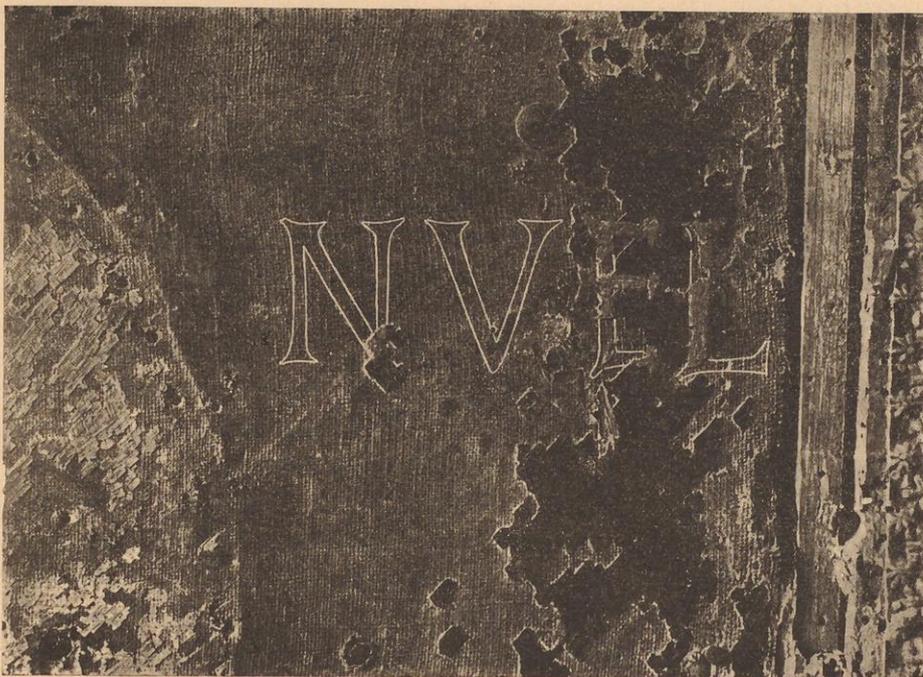


Fig. 2.

manuel für die monumentalen Darstellungen Christi meines Wissens nicht verwendet;³ bei den Griechen kam dafür die Gewohnheit auf, den Namen Ἰησοῦς Χριστός in der bekannten Abkürzung ΙC XC der Figur des Heilandes beizusetzen, eine Gewohnheit, die sich im Mittelalter auch bei den Lateinern eingebürgert hat. Der in la-

¹ *Matth.*, 1, 23.

² *Orig.* 7, 2, 10. Migne, *P. lat.*, 82, 265.

³ Von den Werken der Kleinkunst erwähnen wir Garrucci, *Storia*, VI, Taff. 433, 7, 8; 434, 1, 7, 8; 435, 1; besonders 480, 13. Vgl. auch De Rossi, *Bullettino d'archeologia cristiana*, 1863, S. 31 ff (franz. Ausgabe).

teinischen Buchstaben geschriebene Name EMMANVEL ist also für den Ursprung und das Alter unseres Bildes von der grössten Wichtigkeit: er führt uns in die an das christliche Altertum streifende Zeit hinauf und entzieht allen Legenden vom orientalischen Ursprung des Bildes den Boden, indem er feststellt, dass die Acheropita ein lateinisches oder besser gesagt ein römisches Werk ist.

Zu diesem Ergebnis passt auch die Tatsache, dass die Holztafel unseres Bildes weder von einer Zeder des Libanon noch von einem Olivenbaum des Oelberges noch von einer orientalischen Palme, sondern von einem gewöhnlichen Nussbaum sei es der Siebenhügelstadt oder ihrer nächsten Umgebung her stammt. Um jeden Zweifel darüber zu beseitigen, übergab ich Herrn Prof. Pirotta, dem Direktor des Kgl. Botanischen Institutes, ein Stückchen Holz mit der Bitte, dasselbe zur Feststellung der Holzart einer mikroskopischen Prüfung zu unterziehen. Das Resultat war das ange deutete: „Mi pregio informarla che il pezzo di legno da lei portatomi per esame è di *noce (Juglans regia L.)*“. So Prof. Pirotta in dem Schreiben, das er an mich zu richten die Güte hatte. — Die Tafel misst in dem jetzigen Zustande 1,42 m. in der Höhe und 58,50 cm. in der Breite; ihre Dicke von 2 cm. ist nach den Rändern zu auf 8 mm. reduziert, entsprechend der Rinne des Rahmens, in die sie eingelassen war. Sie ist auf der Rückseite geglättet, aber nicht überall mit der gleichen Sorgfalt; war ja doch das Bild ursprünglich bestimmt, an der Wand zu hängen.

Es wurde schon bemerkt, dass der beigeschriebene Name Emmanuel die Entstehung der Acheropita in eine der byzantinischen Epoche vorausgehende Zeit hinaufrückt. In dem Kreuznimbus ist uns sodann als *terminus ad quem* die Mitte des 5. Jahrhs. gegeben, welche wir nicht überschreiten dürfen; denn erst um diese Zeit fing man an, das Kreuz in den Nimbus Christi zu zeichnen, um seine Darstellungen von denen der Engel und Heiligen zu unterscheiden. Aus diesen beiden Gründen dürfte die Entstehung des Bildes etwa in die Zeit von der Mitte des 5. bis zur Mitte des 6. Jahrhs. anzusetzen sein. Die letztere Grenze ist selbstredend weniger gesichert als die erste; denn absolut genommen kann auch die zweite Hälfte des angegebenen Jahrhunderts

nicht ausgeschlossen werden, während ein Hinaufrücken in die ältere Zeit weniger leicht möglich ist. Auf keinen Fall möchte ich aber in der Datirung bis in das 7. Jahrhundert hinabsteigen. Dieses verbietet nicht allein die Beischrift, sondern ganz besonders die Tatsache, dass, wie ich weiter unten zeigen werde, die Acheropita infolge ihrer Verwendung zu Kultzwecken schon unter Johannes X. (911–928) fast unkenntlich geworden war, ein Umstand, der sich nur durch die Annahme einer jahrhundertlangen Übung jenes Kultes erklären lässt.

Tafelgemälde mit der Darstellung Christi reichen in die Periode der Verfolgungen hinauf. Die ersten Nachrichten zeigen sie uns allerdings im Besitz von einigen Sekten;¹ aber schon Eusebius bezeugt ihre Existenz auch bei Christen. In seiner Bilderfeindlichkeit sieht der Hofbischof in ihnen allerdings eine heidnische Art, den Heiland zu verehren² und weist die Bitte der Prinzessin Konstanzia, die von ihm ein Bild Christi verlangte, mit pedantischer Entrüstung zurück.³ In der Zeit, welcher die lateranensische Acheropita angehört, waren jene Bilder bereits etwas Gewöhnliches; bei Gregor von Tours (538–593) sehen wir sie sowohl in Kirchen als auch in Häusern von einfachen Gläubigen: „Tanto Christus amore diligitur, ut cuius legem in tabulis cordis credentes populi retinent, eius etiam imaginem in tabulis visibilibus pictam per ecclesias ac domos adfigant“.⁴ Man nannte die Tafelgemälde *tabulae*, oder auch schlechthin *imagines* (εἰκόνες, *iconae*), zum Unterschied von den *sacrae historiae*, den Darstellungen von ganzen Szenen, die man zumeist der Wandmalerei vorbehielt. Namentlich muss Rom immer einen grossen Vorrat von solchen Tafelbildern gehabt haben, weil wegen des steten Pilgerverkehrs auch die Nachfrage nach ihnen eine grosse war.⁵

¹ *Iren., Contra haeres.*, 1, 25, 6, Migne, *P. graec.*, 7, 685 f.

² Eusebius, *H. E.*, 7, 18, Migne, *P. graec.*, 20, 279.

³ Eusebius, *Ep. 2 Ad Constantiam Augustam*, bei Migne, *P. graec.*, 20, 1545.

⁴ *Gloria mart.*, 21 ed Arndt-Krusch, I, S. 501.

⁵ Wir zitiren hier nicht, wie es in den Kunsthandbüchern gewöhnlich geschieht, den berühmten Brief des hl. Gregor d. Gr. an den Mönch Secundinus; denn der Teil, der hier in Betracht käme, ist interpolirt. Vgl. *Monum Germ. hist. Epp. S. Gregorii M.*, II, S. 142 f.; Jaffé, *Regg. Pontiff.*, ed. 2, I, S. 1673.

Alle diese römischen Kunstwerke sind wegen der geringen Haltbarkeit des Materials längst zu Grunde gegangen; das einzige, welches die Stürme der Zeiten überdauert und der allgemeinen Zerstörung widerstanden hat, ist das Erlöserbild vom Lateran. Aber auch ausserhalb Rom's finden wir kein einziges Tafelgemälde auf Leinwand mit der Darstellung Christi, welches an Alter dem unsrigen nahe käme.¹ Es braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden, dass dieses den Wert des Bildes bedeutend erhöht.

Das Wort Acheropita, welches streng genommen in der Kunst ein „nicht von Menschenhand gemachtes“ Bildwerk bezeichnet, bezieht sich bei unserem Christusbilde nur auf die ausserordentliche Verehrung, die man ihm erwies, und hat mit seinem Ursprung nichts zu schaffen; es ist lediglich „ein Ehrenprädikat, welches angewandt wurde, ohne dass man sich über den Grund speziell Rechenschaft gab“.² Tatsächlich hat man es nicht versucht, in einer Legende den Nachweis zu erbringen, dass die Acheropita vom Lateran wunderbar entstanden sei; dieselbe galt bei der gebildeteren Bevölkerung der ewigen Stadt in der ältesten Zeit wie auch später als die „imago veneratissima“ und nichts weiter.

Hadrian I. (772–95) gedenkt ihrer in seinem Briefe an Karl d. Gr. mit keinem Wort, während er das Portrait Christi von Edessa erwähnt und in seinem leider zu summarischen und unvollständigen Verzeichnis alle die Malereien und Mosaiken aufzählt, welche seine Vorfahren, von Silvester bis Gregor d. G., hinterlassen haben. Er nennt dabei ausdrücklich den Lateran mit der Basilika, welche „Vigilius gebaut und mit Malereien und heiligen Bildern auf's Schönste geschmückt hat“.³ Hier hätte sich Gelegenheit geboten, die Acheropita des Lateran anzuführen und sie,

¹ Ueber die enkaustischen Tafelgemälde der *Geistlichen Akademie* von Kiew vgl. Kondakoff, *Die Monumente vom Athosberge* (russisch), S. 126 f., Taff. 48 f.; Strzygowski, *Orient oder Rom*, S. 123 f.

² Von Dobschütz, a. a. O., S. 68

³ Mansi, *Concil. XIII*, col. 778. Auch in den Briefen Leo des Isauriers an Gregor II. und in denen des Papstes an den Kaiser geschieht der Acheropita keine Erwähnung; diese Briefe, die noch Hefele für echt hielt, sind eine byzantinische Fälschung. Vgl. Duchesne, *Liber Pontificalis*, I, S. 413, Anm. 45.

wenn wunderbar entstanden, dem Kaiser als ein zur Verehrung zwingendes Bild vorzuhalten. Dass Hadrian es nicht tat, ist uns ein Fingerzeig, dass er in ihr nicht mehr sah, als sie wirklich war, nämlich ein Andachtsbild, das in Rom zwar hochgefeiert war, aber auf übernatürliche Entstehung keinen Anspruch machte. Selbst noch in der Inschrift des Papstes Johannes X. (911–928) heisst sie schlechthin *cona* (für *icona*). Erst im vollen Mittelalter, welches die Wunderlegende so sehr liebte und kultivirte, bildete sich die Meinung aus, die Acheropita sei von dem Evangelisten Lukas angefangen und von Engelshand vollendet worden. Klar sagt dieses Johannes Diaconus in seiner unter Alexander III. (1159–1181) verfassten *Beschreibung der Basilika des Laterans*: „Et super hoc altare est imago Salvatoris mirabiliter depicta in quadam tabula, quam Lucas evangelista designavit, sed virtus Domini angelico perfecit officio“. ¹ Kritischere Geister als Johannes mögen hier, wie es später beispielsweise Benedikt XIV. tat, ² ein *dicitur* hinzugesetzt haben.

III.

Schicksale des Bildes.

Die Acheropita ist, wie wir gesehen haben, das Werk eines römischen Künstlers des ausgehenden 5. oder der ersten Hälfte des 6. Jahrhs. Ihre erste und eigentliche Bedeutung erlangte sie vornehmlich dadurch, dass sie in der Hauptkirche Rom's, welche noch heute die stolze Bezeichnung: „omnium ecclesiarum urbis et orbis mater et caput“ führt, aufgestellt war. Die Rolle, die ihr im Mittelalter zufiel, berechtigt zur Annahme, dass sie, wenn ich so sagen darf, das Titelbild der Kirche war. Wie die Basilika des Apostelfürsten die „imago s. Petri“, diejenige des hl. Paulus die „imago s. Pauli“, kurz jede Kirche das Bild ihres Titelheiligen hatte, so hatte die des Laterans das Bild des hei-

¹ Migne, *P. lat.*, 78, 1390.

² *De Servorum Dei Beatificatione et Beatorum Canonizatione*, l. 4, 2, c. 31, 14.

ligsten Erlösers, nämlich die Acheropita: gerade deshalb lenkte sich vor allem auf sie die Verehrung der Gläubigen.

Einem alten Brauch gemäss salbte man damals die für den Kult bestimmten Bilder „mit geweihtem Chrisam“.

Hierüber unterrichtet uns Hadrian I. in seinem Briefe an Karl d. Gr.: „...usus sanctae nostrae catholicae et apostolicae Romanae ecclesiae fuit et est, quando sacrae imagines et historiae pinguntur, prius sacro chrismate ununtur, et tunc a fidelibus venerantur: instar facientes, ut locutus est Dominus ad Moysen dicens: Faciesque unctionem oleum“ u. s. w. (*Exod.*, 30, 25 ff.).¹ Das Bild wurde dadurch zu einer geweihten Sache. Die materielle Verehrung, die man ihm zollte, namentlich das Küssen oder, wo dieses nicht möglich war, das Berühren desselben mit der Hand, musste ihm mit der Zeit verhängnisvoll werden. Bei der Acheropita kam noch hinzu, dass sie in Prozessionen aufgeführt wurde, wobei sie natürlich allen zerstörenden Einflüssen der Witterung und des Staubes ausgesetzt war. Noch mehr: bei der Prozession, die alljährlich in der Nacht vor dem 15. August, dem Feste Mariae Himmelfahrt, stattfand,² wurden die Füße der Figur Christi mit dem sog. *Basilicum*, einem kostbaren Balsam, „gewaschen“ oder vielmehr gesalbt. Genaue Nachrichten darüber, wie auch über die Zeremonie des Küssens der Füße durch den Papst und seine Umgebung am Morgen der Vigilfeier finden sich bei dem Kanonikus Benedetto, der die Einführung der letzteren Funktion dem hl. Leo IV. (847–855) zuschreibt.³ Die Einführung der Prozession selbst ist bekanntlich früheren Datums; der *Liber Pontificalis* gibt als ihren Urheber den Papst Sergius I. (687–701)⁴ an. Wie einige mit Recht annehmen, wurde das Bild schon damals in feierlichem Zuge vom Lateran nach Sant'Adriano und von da nach S. Maria Maggiore getragen.

¹ Mansi, *Concil.*, XIII, 778.

² Die Prozession wurde erst von dem hl. Pius V. (1566–72) abgeschafft.

³ Vgl. darüber Grisar, *L'immagine Acheropita del Salvatore*, in *Civiltà cattolica*, 1907, Bd. I, S. 439 f.; Duchesne, *Le Forum chrétien*, S. 65 f.

⁴ Ed. Duchesne, I, p. 376 (und 381 Anm. 44): „Constituit autem (Sergius) ut diebus Adnuntiationis Domini, Dormitionis et Nativitatis sanctae Dei genitricis... letania exeat a sancto Hadriano et ad sanctam Mariam populus occurrat“.

Was uns aber weder der *Liber Pontificalis* noch die liturgischen Bücher berichten, hat uns die Acheropita selbst verraten: wir wissen jetzt aus ihrer Untersuchung, dass man nicht bloss die Füße sondern auch die rechte Seite der Figur, unter dem Ellenbogen angefangen, zu salben pflegte. Die Kruste, die sich dort schliesslich gebildet hat, war ebenso dick wie diejenige, die über den Füßen lagerte; sie setzt also eine gleich lange Zeitdauer des Ritus voraus.

Unter solchen Umständen begreift es sich, dass der Zustand der Acheropita schon nach vier Jahrhunderten ein ganz trostloser war. Zunächst ging der Rahmen in die Brüche. Von der Malerei selbst blätterte sich die Farbe an sehr vielen Stellen ab; am meisten muss der Kopf Christi durch die Berührung der Andächtigen gelitten haben. Und über das Ganze setzte sich mit der Zeit eine solche Staubschichte fest, dass es zuletzt unmöglich war, den dargestellten Gegenstand in allen seinen Umrissen richtig zu erkennen.

1. Erste Ausbesserung.

Eine Ausbesserung war daher unausbleiblich. Sie erfolgte, wie ich infolge meiner Untersuchung jetzt feststellen kann, unter Johannes X. (911-928). Die Acheropita wurde mit einem neuen, doppelt profilirten Rahmen ausgestattet, dessen eine Hälfte — die der Malerei zugewendete — vergoldet, die andere rot angestrichen war. Auch dieser Rahmen hatte, wie der ursprüngliche, keinen Boden; die Rückseite des Bildes bekam nur einen hanfleinenen¹ Ueberzug, und dieser einen malerischen Schmuck in Form von Gemmenkreuz mit Inschrift, über welche ich bald das Nötige sagen werde. Die Figur Christi erhielt einen neuen, auf einem besonderen Stück Leinwand gemalten Kopf, den man über den ursprünglichen klebte; bei dem gänzlichen Verfall der römischen Kunst im 10. Jahrhundert müssen wir ihn uns so unvollkommen als möglich denken. Auch der Nimbus wurde erneuert, aber nicht durch einen gemalten sondern einen metallenen, und zwar

¹ Diese Feststellung, wie diejenige der Leinwand des Bildes selbst, verdanke ich Herrn Prof. Cuboni, dem Direktor der *R. Stazione di Patologia vegetale*.

einen sehr kostbaren. Beweis dafür sind die acht Hülsen, in denen die Zapfen des Nimbus eingelassen waren: sie sind aus reinem Gold hergestellt, gehen durch die ganze Platte hindurch und haben kalottenförmige Köpfe, welche mit Silberdraht befestigt sind und, neben ihrer eigentlichen Bestimmung als Widerlager zu dienen, der Rückseite der Tafel auch zum Schmucke gereichten. Aus der Kostbarkeit ihres Metalls darf man schliessen, dass der Nimbus ebenfalls aus Gold verfertigt und, dem damaligen Brauch gemäss, mit Perlen und Edelsteinen besetzt war. Er existirt seit langer Zeit nicht mehr; zweifelsohne hat der grosse Wert des Materials seinen Untergang herbeigeführt.

Wie erging es nun dem übrigen Teile der Figur Christi bei dieser ersten Ausbesserung? Wir haben allen Grund anzunehmen, dass man an ihr gar nichts geändert hat; man half sich mit Vorhängen, welche die Figur bis zum Kopf verhüllten und auf beiden Seiten mit Nägeln befestigt waren.

Zum Andenken an diese Ausbesserung liess der Papst Johannes auf der über die Rückseite der Tafel gespannten Leinwand ein an den Enden ausladendes Gemmenkreuz von der sog. lateinischen Form und vier der in jener Zeit sehr beliebten *gammulae* malen, — ein Ornamentenmotiv, welches von dem kurzen Klavus der Männertunika hergenommen ist. Zu den Seiten des Kreuzes brachte er eine rotfarbene Inschrift von zwei Zeilen an, von denen ich bis jetzt bloss die erste, für uns aber wichtigere ganz entziffert habe:

HANC CONAM DECIMVS RENOVAVIT PAPA IOHANNES.¹

Der Vers bietet nur wenige Eigentümlichkeiten; in CONAM ist der Buchstabe M mit dem D des folgenden DECIMVS und in RENOVAVIT das erste V mit dem A verbunden. Der in der gewohnten Abkürzung gegebene Name IOHANNES führt uns in die für das Papsttum so traurige Zeiten der Herrschaft der allmächtigen Frauen Theodora I., Marozia und Theodora II. Als Verwandter derselben erfreute sich der tatkräftige Papst lange Jahre

¹ Vgl. die Abbildung in meinem Aufsatz *L'Acheropita ossia l'immagine del Salvatore nella cappella del „Sancta Sanctorum“* in *Arte* von Prof. Venturi (Fasc. III des I. J., Fig. 3).

hindurch einer grösseren Freiheit und konnte demgemäss auch eine erspriesslichere Wirksamkeit entfalten. Der Sieg über die Sarazenen am Garigliano im Jahre 916 setzte ihn in den Stand, die von Sergius III. begonnene Restaurirung der Lateranbasilika zu vollenden. Wir erfahren es von Johannes Diaconus, der seine Kenntnis aus der Grabinschrift des Papstes geschöpft hat, also gut unterrichtet ist: „Hic eandem renovavit basilicam“.¹ Noch vollständiger sind die Angaben des Benedikt vom Berg Sorakte, der sich ebenfalls auf Inschriften stützt: „Renovavit igitur Johannes decimus papa in Lateranensis palatium; tria mirifice composuit picta decorate, et versis ex utraque partes exarare studere iussit“.² Die ersten Worte werden ganz der Inschrift entlehnt sein, die Benedikt noch im Lateranpalast gelesen hat; sie kehren fast sämtlich in dem ersten Vers der Inschrift unserer Acheropita wieder. Bei seiner Fürsorge für den Lateran begreift es sich, dass Johannes auch die Acheropita, den grössten Schatz der Kapelle *Sancta Sanctorum*, „renovirte“.

Die zweite Zeile der Inschrift ist grossenteils zerstört. Als nämlich bei einer zweiten Renovirung der Rahmen der Acheropita mit einem Boden versehen und dieser auf die von Johannes X. geschmückte Rückseite geklebt wurde, drückte sich auf verschiedenen Stellen die Malerei sammt der Inschrift ab. Mit Hilfe dieses Abdruckes ist es mir gelungen, einige Worte zu entziffern, aus denen man erraten kann, dass die zweite Zeile einen an Christus gerichteten Ausruf oder ein Schussgebet enthielt:

EṼ(?)XPETIBICVI TAPIAC paRCE(?)

Trotzdem nur wenige Buchstaben fehlen, ist es mir vor der Hand nicht gelungen, das Fehlende zu ergänzen; vielleicht wird ein weiteres Studium die Ergänzung ermöglichen. Worauf es uns übrigens hier vor allem ankommt, ist die Tatsache, dass Johannes X. die Acheropita, so gut und schlecht als man es zu seiner Zeit konnte, renovirt hat, — und diese Tatsache ist durch die erste Zeile gesichert.

¹ *Liber de ecclesia Lateranensi*, VIII, Migne, P. lat., 78, 1387.

² Vgl. *Liber Pontificalis* ed. Duchesne, II, S. 241, Anm. 8.

2. Zweite Ausbesserung.

Für die Bestimmung der Zeit, wann die zweite Ausbesserung der Acheropita stattgehabt hat, steht uns keine datirte Inschrift zu Gebote. Wir sind deshalb genötigt, uns an das Bild selbst zu halten, um aus seinen weiteren Veränderungen oder besser gesagt Zutaten seine ferneren Schicksale herauszulesen.

Wie bereits hervorgehoben wurde, hat Johannes X. die bis zur Unkenntlichkeit zerstörte und verstaubte Gestalt des thronenden Emmanuel mit Vorhängen verhüllt und nur den erneuerten Kopf mit dem kostbaren Metallnimbus offen gelassen. Die Nägel, mit denen man die vielleicht öfters gewechselten Vorhänge befestigte, vor allem aber die Holzwürmer, welche besonders den linken Rand der Tafel durchlöcherten, haben eine zweite Ausbesserung notwendig gemacht.

Man schnitt von der an den Rändern durchwetzten Leinwand den schadhafte Teil weg: oben einen Streifen von 2,50, und rechts einen von 1,50 cm. Breite; an der linken Seite wurde mit der Leinwand auch das Holz entfernt und durch eine 2,50 cm. breite Leiste ersetzt. Den durch die Beschneidung gewonnenen Raum benutzte man zur Anbringung einer Inschrift, indem man das von der Leinwand entblösste Holz mit dem üblichen Gipsgrund versah und darauf, mit schwarzer Farbe auf Gold, fast wörtlich eine auf die Anbetung des Erlösers bezügliche Stelle des hl. Paulus schrieb:

† in NoMiNe DmNi n̄. Jesu xī
omNE Genu fleCTATVR:
caeleSTIVM TErrESrIVM·ET INFERNORVM:¹

An die Malerei selbst hat man nicht gerührt; ich fand nur, dass zuoberst einige leere Stellen des Hintergrundes, namentlich dem Leinwandschnitt entlang, mit einem viel helleren Blau ausgefüllt worden sind. Man benutzte, wie bisher, Vorhänge, um die

¹ Philip, 2, 10. Der erste Absatz steht oben, der zweite rechts, der dritte links. Die Ergänzung der Buchstaben zwischen XI und dem D in dem oberen Absatz ist nicht sicher, obwohl es sich nur um den Namen Jesu handeln kann.

unkennlich gewordene Gestalt Christi bis zum Antlitz zu verhüllen. Die Art der Befestigung des Vorhanges lässt erkennen, dass die zweite Ausbesserung mit grosser Sorgfalt ausgeführt wurde: man wählte hierzu silberne Nägel, mit vergoldeten Köpfen in Form von Hüten, und befestigte sie in grader Linie, hart neben der Inschrift, so dass sie, im Verein mit der schwarzgemusterten Goldborte, nicht bloss den Vorhang festhielten, sondern, wie die Köpfe der goldenen Hülsen Johannes' X., zugleich auch ein Schmuck waren. Die Nägel gingen durch die Tafel und die auf der Rückseite aufgeklebte Leinwand hindurch und hatten an der Spitze silberne Plättchen, welche angenietet wurden und als Widerlager dienten. Von den an der morschen linken Seite eingeschlagenen wurden einige, man weiss nicht wann, herausgezogen; es fehlen auch die vergoldeten Köpfe aller derer, die nicht unter der Metallhülle Innozenz's III. verborgen waren. Den mit diesen Nägeln und der Goldborte befestigten seidenen Vorhang habe ich noch in einem ziemlich guten Zustande vorgefunden; er ist dünn wie Flor, von weisser Farbe und hat drei schmale Goldborten zur Verzierung. Da er nur bis zum Kopfe Christi reichte, so ist klar, dass die über ihm eingelassenen Nägel lediglich zum Schmucke dienten.

Die in einer solchen Weise ausgestattete Acheropita erhielt einen nachhaltigen Schutz, indem man den Rahmen mit einem hölzernen Boden versah. Mit diesem Verschluss noch nicht zufrieden, spannte man über den Boden eine Schweinshaut, die nach vorn gezogen und auf dem Rahmen mit Nägeln befestigt wurde. Das Bild hatte somit auf der Rückseite einen doppelten Schutz, den hölzernen Boden und die Lederumhüllung; allein die von Johannes X. angebrachte Malerei mit Inschrift wurde dadurch vollständig und für immer verdeckt. Um das Andenken an die erstere zu bewahren, malte man auf die Schweinshaut ein überreich verziertes Gemmenkreuz, welches ebenfalls die „lateinische“ Form aufweist, jedoch weniger zierlich ist und in der mässigen Ausladung seiner Enden an dasjenige in der Apsis der Basilika der hl. Pudenziana erinnert.¹ Jahrhundertlang allen Unbilden ausge-

¹ Vgl. Fig. 7 des oben zitierten Aufsatzes der *Arte*.

setzt, ist es heute so verblasst und abgerieben, dass man es stark anfeuchten muss, um etwas von den Farben zu sehen.

Wann haben wir die zweite Renovierung anzusetzen? Es ist unmöglich, mit einiger Sicherheit ein bestimmtes Datum fixiren zu wollen, da wir keinen anderen positiven Anhaltspunkt als die Buchstaben der Inschrift besitzen. Wenn es aber erlaubt ist, eine Vermutung zu äussern, so möchte ich auf die Einnahme Rom's durch Wiskard (1084) hinweisen, bei welcher grade die Lateransbauten arg mitgenommen wurden. Vielleicht hatte bei dieser Gelegenheit auch die Acheropita zu leiden; der goldene mit Edelsteinen und Perlen besetzte Nimbus war immerhin geeignet, die Gier der Plünderer auf sich zu lenken. Die Form der Buchstaben würde die Annahme dieser Zeit für die zweite Renovierung unterstützen; sie gleichen denjenigen, die wir auf den kurz nach 1084 entstandenen Fresken der Klemensbasilika sehen.

Die Acheropita existirte in der soeben beschriebenen Ausstattung als das hochgefeierte Kultbild weiter fort. Es hat sich aber inzwischen merkwürdiger Weise ein sonderbarer Gedankenumschwung in der Auffassung von der Form des dargestellten Gegenstandes vollzogen: man verehrte in dem Bilde den leidenden Erlöser, nicht mehr den thronenden Emmanuel.

Dieser Wechsel erklärt sich zunächst aus dem traurigen Zustand, in welchen die Acheropita schon zur Zeit Johannes' X. gesunken war und der sich nicht wesentlich von demjenigen unterschieden haben mag, in dem ich sie vorgefunden habe. Man erinnere sich nur daran, dass ich nach der Entfernung der Metallplatten von der ursprünglichen Malerei gar nichts sah; eine so dicke Staubschicht hatte sich festgesetzt, dass die geringen Farbreste erst nach einer gründlichen Waschung mit Wasser und Säure zum Vorschein gekommen sind. Solche Reinigungen dürfen wir aber für das Mittelalter ohne weiteres in Abrede stellen; was also das Bild damals an besserer Erhaltung bot, wurde durch die darüber gelagerte Staubschicht aufgewogen: diese hat die richtige Erkenntnis der Darstellung so gut wie unmöglich gemacht und sie auch, wie wir gleich sehen werden, tatsächlich verhindert.

Die Veränderung in der Auffassung von der Form der Christusfigur scheinen die weiter oben mitgetheilten Worte des hl. Paulus

aus dem Philipperbriefe anzudeuten; denn der Apostel bringt sie im Zusammenhange mit dem Kreuzestode Christi (2,8) vor. Sicher führen uns aber in den Kreis der Passion die symbolischen Salbungen, welche die Hauptursache jener Veränderung sind. Wir wissen nicht, wann sie bei dem Bilde zuerst angewendet wurden; sicher verdanken sie aber ihren Ursprung dem Johannes-evangelium (12,7), wo von einer Salbung die Rede ist, welche der Heiland in authentischer Weise als auf sein Begräbnis sich beziehend gedeutet: „sinite illam, ut in diem sepulturae meae servet illud (unguentum)“. Bei der Acheropita wurden, wie gesagt, zwei Salbungen, die eine an den Füßen, die andere an der rechten Seite der Figur Christi vorgenommen; letztere weist von selbst auf die Seitenwunde, also auf die Passion hin.

Deutlicher noch bekunden den Gedankenumschwung die Reliefs der Silberplatte Innozenz's III. (1198-1216), von der wir bald handeln werden.

Die dem Bild erwiesene Verehrung mit den Prozessionen und Salbungen mussten auf die Dauer eine immer grössere Zerstörung zur Folge haben. Wir haben gesehen (S. 78), in welcher Weise Johannes X. das Uebel der schlechten Erhaltung zu heben wusste, indem er der Figur Christi einen neuen Kopf gab und das Uebrige mit seidnem Flor verhüllte. Alexander III. (1159-1181) ging einen Schritt weiter und verhängte das Ganze mit seidnen Tüchern. Wahrscheinlich war damals der von Johannes X. angebrachte Kopf schon wieder so schlecht erhalten, dass man es für besser erachtete, ihn ebenfalls zu verdecken. Ein Zeitgenosse, Gervais von Tilbury, der von der Massregel des Papstes spricht, legt sich dieselbe etwas anders zurecht: Alexander habe, meint er, das Bild deshalb „mit mehrfachem Seidenvorhang“ verhüllt, „quod attentius intuentibus tremorem cum mortis periculo inferret“.¹ Von diesen Vorhängen stammte die rotseidene Borte, von der ein kleines Stück auf dem Rahmen neben den Worten: „terrestrium et infernorum“ übrig geblieben war. Hier konnte es sich ebenfalls nur um einen Seidenflor handeln, da die Borte viel zu schmal ist; er war so gespannt, dass er auch die bei der

¹ *Cod. vat. lat.*, Nr. 933 (bei Marangoni, a. a. O., S. 88).

zweiten Renovirung angebrachte Inschrift unsichtbar machte.¹ Innozenz III. entfernte die Vorhänge, welche das Bild ganz verdeckten, und schonte nur den einen, der bis zur Schulterhöhe der Figur Christi reichte und unter der schützenden Hülle der Silberplatte sich bis auf uns erhalten hat.

Die Silberplatte Innozenz's III. führt uns zu der dritten Ausbesserung.

3. Dritte Ausbesserung.

Die von Innozenz III. vorgenommene Renovirung der Achero-pita war sozusagen für die Ewigkeit berechnet und hatte auch wirklich einen dauernden Bestand. Sie erstreckte sich sowohl auf die Figur Christi als auch auf den Rahmen: dieser wurde ganz, jene bis zum Kopf mit vergoldetem, reich ornamentirtem Silberblech überzogen. Und da der von Johannes X. herrührende Kopf, wie es sich begreift, in einem argen Zustand gewesen sein muss, so wurde ein neuer gemalt und auf den (zerstörten) ursprünglichen aufgeklebt. Der neue fiel um ein Fünftel zu gross aus und ist dazu von einer abstossenden Hässlichkeit.

Man wird sich bei seiner Anfertigung offenbar an den gehalten haben, den er zu ersetzen bestimmt war; daher auch seine Unvollkommenheit. Wie selbst die Reliefs der Silberplatte beweisen, war man damals im Stande, etwas Besseres zu leisten, hätte man eine ganz unabhängige Schöpfung machen wollen. Anstatt diesen Kopf näher zu beschreiben, verweisen wir auf unsere Abbildung (Fig. 3), welche eine genaue Kopie von ihm bietet. Das mehrmalige Aufkleben und Ablösen des Gesichtes erklärt es auch, warum dort von der ursprünglichen Farbe fast gar nichts übrig geblieben ist, während der seit dem Anfang des 10. Jahrhunderts durch den Metallnimbus geschützte Heiligenschein sich relativ gut erhalten hat. Ob Innozenz noch den alten Nimbus Johannes' X. oder einen späteren vorfand, oder ob er für einen ganz neuen sorgte, entzieht sich der Beobachtung; jedenfalls ist derjenige, welcher jetzt den Kopf umgibt, ein viel späterer; denn er stammt erst aus dem 15. Jahrhundert.

¹ Hieraus folgt, dass die zweite Restaurirung beträchtlich vor Alexander III. anzusetzen ist.

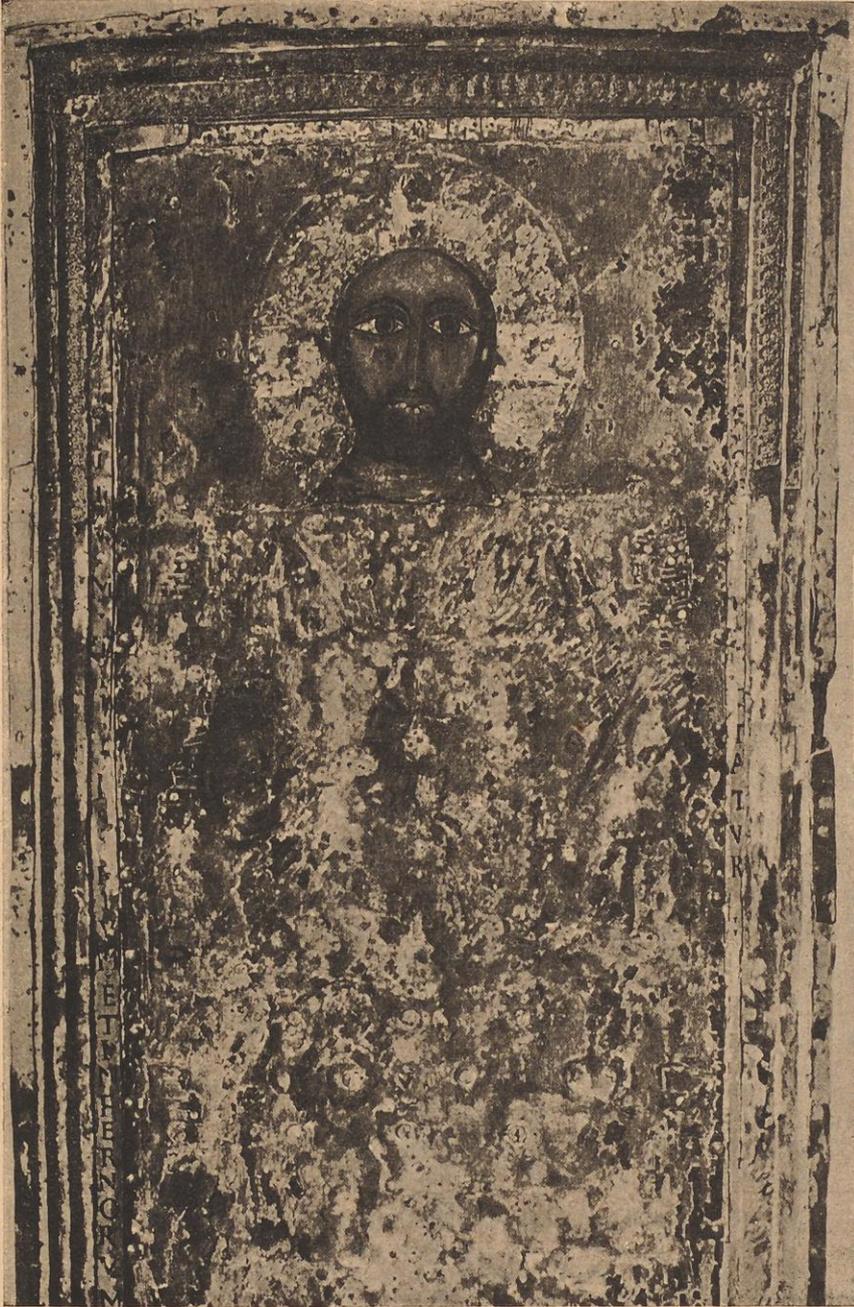


Fig. 3.

Die Silberplatte¹ besteht aus sechs verschiedenen an einander genieteten Stücken und war ursprünglich vergoldet. Wie es scheint, wollte man sie vor sakrilegischen Händen ganz besonders sicher stellen: so gross ist die Menge der silbernen Nägel, mit denen sie an die Holztafel befestigt ist. Sie enthält, in getriebener Arbeit, eine überreiche Fülle von Ornamenten und Figuren. Unter den ersteren finden sich Reihungen von Palmetten und allerlei Rosetten, welche aus Perlen oder aus Blättern bestehen und bald eingefasst sind, bald ohne Einfassung sich folgen. Das vorherrschende Motiv ist jedoch der Stern; denn er hat hier, wie wir gleich sehen werden, eine besondere Bedeutung. In der Zusammensetzung bietet er gleichfalls eine bunte Mannigfaltigkeit: bald sind es nur einfache Strahlen, bald Strahlen mit Kügelchen und Palmetten. Die Sonne und der Mond, welche in der obersten Reihe abgebildet sind, verbieten uns, die Sterne als ein blosses Dekorationsmotiv zu nehmen: sie alle sollen, zusammen mit Sonne und Mond, die Aufforderung zum Lobe Gottes, die der Psalmist an die Gestirne richtet, zum Ausdruck bringen: „Laudate eum sol et luna; laudate eum omnes stellae et lumen!“²

Es bedarf keiner Begründung, dass in dem Psalmvers mit Gott der Sohn Gottes, und zwar der leidende Erlöser gemeint ist. Dieses sagen uns die meisten von den Figuren, die, wenn ich so sagen darf, in dem Klavus der Metalltunika, angebracht sind.³ Wir heben an erster Stelle die Mutter Gottes, welche für die von mir angenommene Deutung den Ausschlag gibt, hervor. Der Künstler vergegenwärtigt in ihr nicht die Jungfrau von der Szene der Verkündigung, wie bisher allgemein behauptet wurde, sondern die schmerzhafteste Mutter: sie hat die rechte Hand erhoben und ausgestreckt und mit der linken stützt sie den Kopf, — der bekannte Gestus der Trauer. Ihr gegenüber steht, wie immer unter dem Kreuze, der Liebes-Jünger Johannes, dem der sterbende Heiland seine Mutter anvertraut hat; er hält mit

¹ Vgl. Fig. 9 meines Aufsatzes der *Arte*.

² Ps., 148, 3.

³ Die bisherigen Erklärungen der Figuren der Silberplatte enthalten viele Irrtümer, welche zumeist auf die Rechnung der unbrauchbaren Kopie Marangonis zu setzen sind; sie werden sich durch meine Publikation von selbst erledigen.

beiden Händen das Buch und ist im Uebrigen, man weiss nicht recht warum, als Laufender geschildert.

Ueber dem Apostel Johannes schwebt ein Engel, dessen Hände und Kopfhaltung den Schmerz ausdrücken. Ein solcher Engel hat mit der Szene der Verkündigung natürlich nichts zu schaffen; sein Platz sind die Darstellungen der Passion, auf denen wir ihn namentlich in der Zeit, der die Silberplatte angehört, selten vermissen. Es fehlen da auch nicht die vier Symbole der Evangelisten, die in ihren Schriften das Bekenntnis von der Gottheit Christi niedergelegt haben. Der Künstler brachte sie zuoberst, nicht ganz in der üblichen Reihenfolge, an: links Markus und Matthäus, rechts Lukas und Johannes. Alle sind nimbirt und beflügelt; alle halten das Buch. Vom ikonographischen Standpunkt aus am merkwürdigsten ist Johannes: er hat einen menschlichen Körper mit Adlerkopf und ist auch hier in eiligem Lauf begriffen.

Von den zwei heiligen Diakonen, die auf die Evangelisten folgen, ist der zur Rechten durch den Rost, auf dem er steht, als der grosse Märtyrer Laurentius gekennzeichnet; demnach dürfte der andere sein gewohntes Pendant, der hl. Stephanus sein. Sie machen beide die nämliche Handgeberde: mit der Linken halten sie das Buch, und die Rechte haben sie in Brusthöhe erhoben und ausgestreckt. Die Füße sind nackt. An ihrer liturgischen Gewandung ist das interessanteste Stück die Stola und die Art, wie sie dieselbe tragen: sie haben sie um den Hals gelegt, sodass die beiden Enden vorn bis unter die Kniee herabfallen. Meines Wissens ist die Silberplatte bis jetzt das älteste römische Monument, welches die Diakonsstola in dieser Weise zur Darstellung bringt.

Die Anwesenheit der heiligen Diakone auf der Silberplatte erklärt sich aus dem Umstande, dass Laurentius der Patron der Kapelle ist, in welcher die Acheropita aufbewahrt wird. Wo aber der römische Levit abgebildet ist, da darf auch der von Jerusalem nicht fehlen. Deshalb hat man sie beide hier vereinigt.

Es bleiben uns noch vier Figuren zu besprechen übrig. Die zwei, welche unter der Schmerzhafte und Johannes stehen, sind die beiden Apostelfürsten. Sie fungiren hier als Vertreter des Kollegiums der Zwölf, welche Christus auserwählt hat, um die Welt seinem Namen zu unterwerfen. Rechts befindet sich der hl. Petrus,

kenntlich an dem Schlüssel, den er in der linken Hand hat; die Rechte streckt er aus dem Palliumbausch heraus und zeigt damit nach oben, zum Kopfe Christi, wohin auch der Blick gerichtet ist. Obgleich der Kopf des hl. Paulus eine Quetschung erlitten hat, kann man doch deutlich sehen, dass der Typus der traditionelle ist: kahler Scheitel und langer etwas zugestutzter Bart; man würde ihn deshalb auch ohne sein Gegenstück erkennen.

Anders verhält es sich mit den zwei untersten, etwas beschädigten Figuren,¹ welche durch kein äusseres Zeichen näher bestimmt sind: links eine mit der Palla verhüllte Heilige, die zum Beschauer gewendet ist und die rechte Hand vor sich ausgestreckt hat; rechts ein Heiliger mit langem Haar, der in einem Buch liest. Wen wollte uns der Künstler in ihnen vorführen? Bei der Feststellung ihrer Persönlichkeit müssen wir den ihnen zugewiesenen Platz im Auge behalten: sie stehen zu beiden Seiten des Türchens, welches Innozenz III. zum Zwecke der Salbung der Füße anbringen liess. Was liegt da näher, als in der weiblichen Figur die heilige Magdalena zu erkennen, von welcher der hl. Johannes (12,3) erzählt, dass sie „mit einem Pfund kostbarer Salbe von ächter Narde die Füße Jesu salbte und mit ihren Haaren trocknete“. Bei der Identifizierung des männlichen Heiligen muss die Wahl zwischen Joseph von Arimathea und Nikodemus offenbleiben: dieser brachte zur Salbung der Leiche Jesu „gegen 100 Pfund“ Spezereien, und jener hatte die ganzen Sorgen der Bestattung auf sich genommen. Beide waren sodann „Schüler“ Jesu; deshalb kann sich das Motiv des Buchlesens auch auf beide beziehen.

Schade, dass die kleine Doppeltür, welche die Füße verschloss, nicht mehr existirt. Die gewaltsamen Beschädigungen am unteren Rand der Silberplatte deuten darauf hin, dass die Tür absichtlich weggerissen, also geraubt wurde. Vielleicht wird sie, wie der Metallnimbus, aus Gold gewesen sein. Was wir an dem Verlust bedauern, sind die Reliefs, mit denen sie, nach dem übrigen zu schliessen, ausgestattet war. Die jetzige Tür stammt erst aus dem 15. Jahrhundert.

¹ Der einen fehlt der ganze untere Teil, der andern der linke Fuss und das Gesicht.

Ausser der Tür sehen wir auf der Platte noch elf Oeffnungen. Nur die grössere von ihnen diente zur Balsamirung; sie ist von Palmetten, die mit winzigen Fässchen (Salbfässchen?) abwechseln,¹ eingerahmt und befindet sich in der Gegend der herabgelassenen rechten Hand, während in der Zeit vor Innozenz III. der Balsam 14 cm. höher, wo die Seitenwunde anzunehmen ist, aufgetragen wurde.

Neben ihr sind neun kleinere Oeffnungen symmetrisch in drei Reihen verteilt; die zehnte, etwas grössere, ist unmittelbar über der Tür. Alle zehn wurden ausgebohrt, als die Silberplatte sich bereits auf der Acheropita befand. Seitdem die Figur Christi bis auf das Gesicht verdeckt war, fühlte man das Bedürfnis, wenigstens an einigen Stellen die eigentliche Acheropita berühren zu können. Zu diesem Zwecke wurden die zehn Oeffnungen angebracht. Letzteres geschah in einer so diskreten Weise, dass die Harmonie des Ganzen durchaus nicht beeinträchtigt wurde; ja, es hat auf den ersten Blick den Anschein, als seien jene Oeffnungen bereits in der Anlage der Ornamentik vorgesehen gewesen.

Die Silberplatte verhüllt nicht bloss das Bild sondern auch den Rahmen, soweit er nicht von der Schweinhaut bedeckt ist; wo die Platte aufhört, sind besondere Silberblechstreifen über den Rahmen gezogen, welche das gleiche Ornament wie die übrigen enthalten. In welcher Weise Innozenz III. den Raum neben dem Nimbus ausgefüllt hat, wissen wir nicht; zuunterst prangt in grossen Kapitalbuchstaben seine Widmungsinschrift:

† INNOCENTIVS P P III · HOC OPVS FIERI FECIT.

Mit der Ausstattung, welche Innozenz III. der Acheropita zu teil werden liess, hat die Geschichte derselben im Wesentlichen ihren Abschluss gefunden. Es wurden am Bilde keine Veränderungen mehr vorgenommen; man trug im Gegenteil dafür Sorge, es in dem Zustande zu erhalten, in welchem es dieser Papst hinterlassen hat.

Der Kopf Christi wurde durch eine Krystallplatte geschützt; infolgedessen ist er in einem vorzüglichen Zustand auf uns ge-

¹ Nur an einer Stelle stehen zwei Fässchen neben einander.

kommen.¹ Nicht so die Metallbekleidung. Der kostbare Nimbus fiel, wie schon bemerkt, gierigen Händen zum Opfer und musste vielleicht mehrmals erneuert werden. Wenigstens einmal wurde auch die Doppeltür geraubt, wie die Beschädigungen der Silberplatte am unteren Rande ausweisen. Wir dürfen übrigens nicht glauben, dass derartige Beraubungen in gefahrvollen und unsicheren Zeiten, wie z. B. während der Gefangenschaft von Avignon, ausgeführt wurden; denn noch eine Bulle vom 23. April 1422 sagt uns, dass „dicta Imago per ipsorum Ostiariorum incuriam et negligentiam diversis fuerat Jocalibus spoliata“.²

In solchen Fällen gab es stets freigebige Gläubige, welche die sakrilegischen Diebstähle nach Kräften wieder gut zu machen suchten: ein unbekannter Bischof ersetzte das Türchen zum Salben der Füße; eine gleichfalls unbekannte Frau den Nimbus, und der lateranensische Domherr Giacomo Teuli liess die beiden Türflügel des Kastens, in welchem die Acheropita eingeschlossen ist, mit reich ornamentirten Silberblech überziehen. Selbst die bekannte Vannoza entäusserte sich eines Theiles ihrer Juwelen, um das ehrwürdige Bild des Erlösers zu schmücken. Damit noch nicht zufrieden, bestellte sie bei dem berühmten Künstler Caradosso einen Tabernakel für die Acheropita und verordnete testamentarisch, dass Perlen und Edelsteine, Gold und Silber dafür verwendet würden.³ Der Künstler starb indess noch vor der Vollendung desselben; und im *Sacco di Roma* fiel der halbfertige Tabernakel den deutschen Landsknechten zur Beute.

Näher auf die weiteren Schicksale und Ausschmückungen der Acheropita einzugehen, liegt nicht im Interesse dieses Aufsatzes; ich darf sie hier um so eher übergehen, als ich das Wissenswerteste darüber bereits an anderer Stelle veröffentlicht habe.⁴

¹ Was Lauer (S. 19 f.) von diesem Kopfe sagt, dürfte auf einer durch die Krystallplatte verursachten Täuschung beruhen; er nimmt eine „starke Uebermalung“ ja sogar „deux dessins superposés qui ne se correspondent pas pour les détails“ an.

² Die Bulle ist abgedruckt bei Marangoni, a. a. O., S. 51 f.

³ P. Fedele, *I gioielli di Vannoza* in *Archivio della Società romana di storia patria*, 1905, S. 455 f.

⁴ Vgl. meinen schon mehrmals erwähnten Aufsatz: *L'Archeropita ossia l'immagine del Salvatore nella cappella del Sancta Sanctorum* in Venturi, *Arte* (Heft 3-4).

Schlusswort.

Wir haben uns im Vorhergehenden mit einem Monument beschäftigt, welches in seiner Art einzig dasteht. Als das für den Kult bestimmte Erlöserbild der ersten Kirche Rom's gelangte es schon im frühen Mittelalter zu einer grossen Bedeutung und Verehrung, die es auch in der folgenden Zeit nie verloren hat; es war den Römern das teuerste Bild, das man um jeden Preis zu erhalten suchte. Und als man gezwungen war, Ausbesserungen an ihm vorzunehmen, wagte man glücklicherweise nicht, es zu übermalen, sondern gab ihm nur einen neuen Kopf und verdeckte das Uebrige mit Seidenflor und Beschlügen aus dem kostbarsten Material. Auf diese Weise blieb die Malerei selbst immer in dem Zustande, in welchem man sie überkommen hatte.

Mit den Geschicken des Papsttums und des römischen Volkes aufs Engste verbunden, sind es zumeist kritische Momente, die sich an den Namen des Bildes knüpfen. Gleich bei seinem ersten Auftreten sehen wir Rom in grosser Bedrängnis: es ist der Longobardenkönig Aistulf, welcher die Stadt einzunehmen droht. Um diese Gefahr mit Gottes Hilfe abzuwenden, verordnet Papst Stephan II. (752-757) eine Bussprozession, in welcher er barfuss die Acheropita auf seinen Schultern vom Lateran nach S. Maria Maggiore trägt. Hundert Jahre später ist es die Pest, welche den hl. Leo IV. (847-855) veranlasst, das Bild bei der Prozession vor Mariä Himmelfahrt an den Ort zu bringen, wo man den Herd der Pest, oder wie man damals sagte, die Höhle des Drachens vermutete.

Als dann zu Beginn des 10. Jahrhunderts die Acheropita zum erstenmal ausgebessert wird, finden wir das Papsttum gedemütigt, als einen Spielball der adeligen Parteien. Ihre zweite Restaurierung erfolgte nach einem der grössten Unglücksfälle, welche die Römer jemals getroffen haben, nämlich nach Einnahme und Plünderung der Stadt durch die Horden des Normannenkönigs Robert Wiskard. Während die dritte und gründlichste Ausbesserung die Erinnerung an die Zeit der grossen Machtfülle, die das Papsttum unter Innozenz III. erreicht hat, wachruft, erinnert das Bild in

seiner späteren Geschichte noch einmal an ein grosses Unglück, — an den furchtbaren *Sacco di Roma*.

Die drei Renovirungen und die späteren kleineren Ausbesserungen brachten es mit sich, dass die Acheropita mehr oder minder hervorragende Arbeiten des Kunstgewerbes fast aller Perioden — vom Verfall bis zur Blüte und dem Barock — auf sich vereinigt hat. Dadurch ist sie namentlich dem Archäologen wertvoll, für dessen Auge in der Entwicklung der kleinen Kunst sich auch die der grossen widerspiegelt.

Ihr römischer Ursprung endlich mahnt uns, mit welcher Vorsicht jene Legenden aufzunehmen sind, welche hervorragende Andachtsbilder aus dem Orient kommen lassen.
