

# Beiträge zur christlichen Archäologie

von Joseph Wilpert.

## VI.

### Zum quadratischen Nimbus.

#### 1. Die Porträts des Papstes Zacharias und des Primicerius Theodotus in S. Maria Antiqua.

Auf S. 700 f. der *Byzant. Zeitschr.* des verf. J. veröffentlichte Prof. Strzygowski eine aus Rom stammende Mitteilung, in welcher er mir verschiedene „Irrtümer“ vorhalten zu müssen glaubte. Es handelt sich zunächst um Malereien der Kapelle der hll. Quiricus-Julitta in der Kirche S. Maria Antiqua, namentlich um die Figur des Theodotus, die ich in der *B. Z.* XIV, 578 f. besprochen habe, um an ihr den Ursprung des quadratischen Nimbus zu zeigen. Ich „rechnete“ dabei, schreibt Strz., nicht mit der Tatsache, dass in der Kapelle wie überall fast in S. M. ant. mit mehreren Schichten übereinander zu operiren ist. Eine jüngere Schicht ist deutlich daran erkennbar, dass das Sockelvelum niedriger ist, die Bildfläche darüber aber eine Schicht vortritt, und statt al fresco<sup>1</sup> in Tempera ausgeführt erscheint. Bei einer dieser Aenderungen sind auch Stifter und Papst übermalt worden. Man legte über die älteren Köpfe eine Stuckschicht — nicht Leinwand — und führte sie mit den Inschriften neu aus“.

Was ist daran wahr? Nichts! Strz. meint die Malerei des Hintergrundes und diejenige der rechten Wand. Auf der ers-

---

<sup>1</sup> Verbess.: a fresco. „Al fresco (malen)“ hat eine ganz andere Bedeutung.

teren sehen wir, im Zentrum, die thronende *Maria Regina* mit dem Jesukind, umgeben von den Apostelfürsten und den beiden Lokalheiligen. Von der Madonnengruppe ist der obere Teil zerstört; die übrigen Gestalten sind sämtlich durch die beige-schriebenen Namen gekennzeichnet. Den Abschluss der Malerei bilden (links) ein Papst mit dem üblichen Evangelienbuch und (rechts) der Stifter mit dem Modell der Kapelle. Der Papst wurde nachträglich mit dem Porträtkopf des Zacharias (741–752) versehen; denn so nennt ihn die beige-setzte Inschrift. Und da das Bild keine Spur eines älteren Namens verrät, so dürfen und müssen wir annehmen, das der „ursprüngliche Kopf“ der Papstfigur nur in allgemeinen Umrissen angedeutet war. Strz. geht also zu weit, wenn er von einer „Uebermalung“ des „älteren Kopfes“ redet und sich denselben vollständig ausgeführt denkt.<sup>1</sup> Das noch heute ziemlich gut erhaltene Porträt des Zacharias wurde a fresco auf einem neuen Stuck gemalt,<sup>2</sup> dessen Schicht an einigen ausgebrochenen Stellen bis zu 5 mm. dick ist und fest an der Wand haftet. Zu einer grösseren Befestigung derselben verwendete man Nägel, von denen ein eiserner rechts oben an der Haargrenze, wo sich etwas von dem Stuck abgebröckelt hat, sichtbar geworden ist;<sup>3</sup> die andern mögen unter dem Stuck verborgen sein. Der Name † ZACCHARIAS|PA·|PA wurde mit weisser Farbe auf trockenem Grunde gemalt, ist daher heute ganz verschwunden, während die a fresco aufgesetzten Namen der Apostelfürsten und der Lokalheiligen noch leidlich zu lesen sind.

Wie wir uns den „ursprünglichen Kopf“ der Papstfigur zu denken haben, lehrt uns die Gestalt des Stifters mit dem Modell der Kapelle. Hier wurde nämlich „über den älteren Kopf“ nicht eine „Stuckschicht gelegt“ und dieselbe „übermalt“, wie Strz. mit seinem Gewährsmann „bei einem gemeinsamen Besuche angesichts des Originals erwiesen“ zu haben glaubt, sondern man liess den-

<sup>1</sup> Vgl. weiter unter S. 100.

<sup>2</sup> Diejenigen, welche hier Enkaustik annehmen, scheinen vergessen zu haben, dass diese Technik in der Wandmalerei ganz ungebräuchlich war. Plinius (*H. N.* 35, 49 ed. Detlefsen) nennt sie „alienum parietibus (picturae) genus“. Vgl. Wilpert, *Malereien der Katakomben Roms* S. 3.

<sup>3</sup> Man merke sich für das Folgende sowohl dieses Detail als auch die Stelle, wo der Nagel sitzt.

selben in dem Zustand der konturenhaften Skizze, weil man die Figur mit einem auf Leinwand ausgeführten Porträt versah, welches mit Nägeln — einem bronzenen und vier eisernen — an die Wand befestigt wurde. Die Nägel hatten, wie die noch erhaltenen zeigen, platte Köpfe und wurden, der viereckigen Form der Leinwand entsprechend, an den vier Ecken (und einer an der linken Seite in der Mitte) eingetrieben. Der Kopf muss etwas zu gross geraten sein; denn der Maler fühlte sich genötigt, den Umfang der Schultern mit einigen Pinselstrichen zu verstärken. Als man in einer nicht festzustellenden Zeit das Portrait mit Gewalt entfernte, riss man an den Schultern mit den abgebrochenen Köpfen der verrosteten Nägel auch etwas von dem bemalten Stuck heraus.

Um dem Leser ein selbständiges Urteil über das bisher Gesagte zu ermöglichen, bringe ich hier von den beiden Figuren eine Detailaufnahme (Figg. 1 u. 2): auf S. 96 von dem Papst Zacharias und gegenüber vom dem Theodotus. An Prof. Strz. aber, der auf Grund seiner Untersuchung der Originalmalerei „Papst und Stifter“ für „übermalt“ ausgibt, möchte ich einige Fragen richten: Wozu dienten die Nägel bei dem Kopf des Theodotus? Da er vermutlich: „Zur Befestigung des in jüngerer Zeit aufgelegten Stuckes“ antworten wird, so frage ich weiter: Warum wurden die Nägel an den vier Ecken, in Rahmenform, eingeschlagen und, dem allgemeinem Gebrauch<sup>1</sup> zuwider, sichtbar gelassen? Warum hat man die beiden untersten herausgebrochen? Und, wenn der Kopf des Stifters auf einer nachträglich aufgelegten Stuckschicht gemalt wurde, warum ist es absolut unmöglich, irgend eine Spur von den Umrissen dieser „aufgelegten Schicht“ wahrzunehmen,<sup>2</sup> wo sie doch bei dem Papst sofort in die Augen springt? Wie vereinbart endlich Strz. mit dem Resultat seiner Untersuchung das Phaenomen, dass von dem Portrait des Stifters nur der Kontur mit dem ganz ausgeführten Nimbus (!) übrig ist, während der Kopf des Zacharias noch heute ziemlich gut, bei seiner Aufdeckung sogar sehr gut erhalten war?

---

<sup>1</sup> Vgl. S. 94, Anm 3.

<sup>2</sup> Die Umrisse würde man natürlich auch erkennen, wenn die Schicht nicht aufgelegt, sondern eingelassen worden wäre.



Fig. 1.

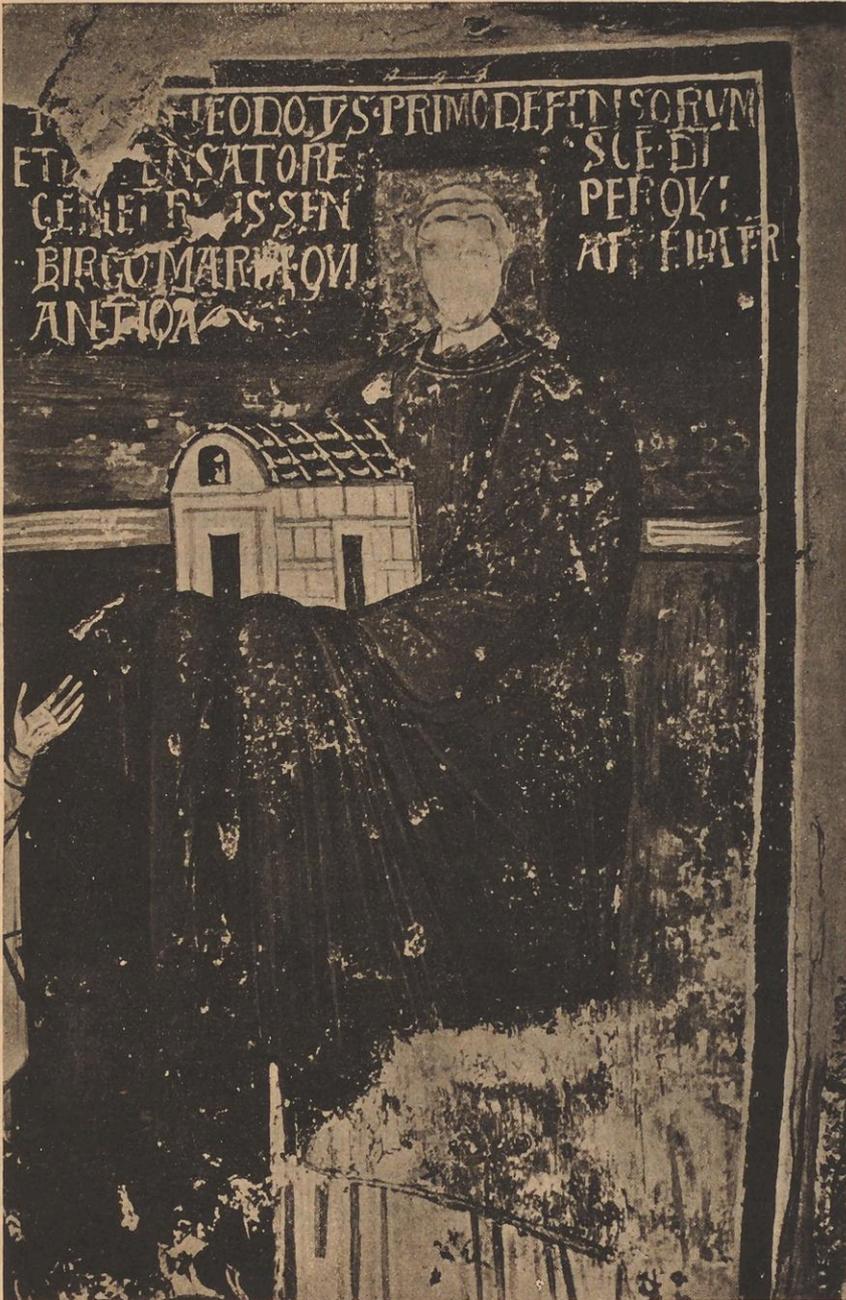


Fig. 2.

Der Leser wird sich vielleicht wundern, warum man das Portrait zweier Figuren des einen und desselben Gemäldes in zwei so grundverschiedenen Techniken angefertigt hat: hier auf einer aufgelegten Stuckschicht, dort separat auf Leinwand, welche an die Wand angenagelt wurde. Der Grund davon ist nicht schwer zu erraten. Der Papst hat auf unserem Bilde nur eine chronologische Bestimmung, wie die mit *sub, salvo, tempore* u. ä. zusammengesetzten Formeln der datirten Inschriften. Bei einer solchen mehr untergeordneten Figur konnte man sich mit einem Porträt im weiteren Sinne des Wortes<sup>1</sup> begnügen. Anders bei einem Stifter, dem es daran gelegen war, sein wirkliches Porträt auf dem Bilde zu zeigen. Ein wirkliches Porträt war aber damals kaum anders denkbar, als dass man dem Maler die Möglichkeit bot, es im Anblick der zu porträtirenden Person und mit aller Musse und Bequemlichkeit, also separat auf Leinwand oder Pergament oder sonst einem beliebigen Material anzufertigen. Da bei unserem Bilde der viereckige Nimbus ganz gemalt und nur der Kopf in Umrissen vorgezeichnet ist, so sollte ursprünglich auch dieser auf der Wand selbst ausgeführt werden. Die Aenderung geschah aus dem angegebenen Grunde. Fügen wir noch hinzu, dass, wenn ein wirkliches Porträt geschaffen war, man es für weitere Darstellungen nur zu kopiren brauchte. Dieses ist denn auch tatsächlich bei Theodotus geschehen.<sup>2</sup>

Um mir zu zeigen, dass in der Kapelle der hll. Quiricus-Julitta „mit mehreren Schichten übereinander zu operiren ist“, verweist Prof. Strz. darauf, „dass das Sockelvelum niedriger ist, die Bildfläche darüber aber eine Schicht vortritt, und statt al fresco in Tempera ausgeführt erscheint“. Hier hat Strz. bei seinem Suchen nach „mehreren Schichten“ eine Eigentümlichkeit nicht richtig verstanden, welche ich mir bereits vor ihm notirt hatte. Die Malereien der rechten Wand bieten am Sockel ein Teppichmuster und darüber drei Episoden aus dem Martyrium der Lokalheiligen und eine um die Gottesmutter gruppierte Familie. Bei

<sup>1</sup> In diesem weiteren Sinne dürften die meisten Porträts der mittelalterlichen Wandmalereien zu nehmen sein.

<sup>2</sup> Vgl. unten S. 101.

dem letzteren Gemälde hatte man sich, sonderbarer Weise, schon vor seiner Ausführung die schwarzen Umrahmungsborten gezogen. Als dann das Familienbild zur Ausführung gelangte, fielen die Figuren so gross aus, dass die Füsse des Mannes und der Frau, im fertigen Zustand der Malerei, über die Borte hinausgeragt haben würden. Um dieses Uebel zu heben, überstrich der Künstler mit der gelblichbraunen Farbe des Weges, auf dem die Figuren stehen, die schwarze Borte, so weit es notwendig war, und brachte sie 10.50 cm. tiefer an. Vor nicht langer Zeit<sup>1</sup> hat sich von der Farbe des Weges neben dem rechten Fuss des Mannes so viel abgeblättert, dass die Borte wieder zum Vorschein gekommen ist. Diese winzige, für das Verfahren mitteltalterlicher Maler nicht uninteressante Tatsache gab Strz. Veranlassung, „in der Kapelle der hll. Quiricus-Julitta mehrere Schichten übereinander“ zu konstruieren! In Wirklichkeit existirt dort, in seinem Sinne, überall nur eine Schicht; keine einzige von den Malereien der vier Wände ist, genauer gesagt, eine „Uebermalung“ eines praeexistirenden Gemäldes.

Den Rahmen vor dem Bilde zu malen, mag bei den mittelalterlichen Künstlern nicht oft vorgekommen sein. Die Regel war, dass man sich denselben in feinen Linien von heller Farbe, die leicht zu überarbeiten waren, andeutete und ihn erst nach Vollendung des Bildes ausführte. In S. Clemente, S. Prassede und in S. Maria Antiqua konnte ich besonders an verblassten Bildern beobachten, dass die Maler zur Andeutung des Rahmens ein helleres Rot gebraucht haben. Dieses geschah auch in unserer Kapelle der hll. Quiricus-Julitta, wo die roten Linien deutlich bei den zwei ersten Szenen des Zyklus aus dem Martyrium der Heiligen zu sehen sind. Wie hat man es sich also zu erklären, dass das Familienbild erst nach dem Rahmen gemalt wurde? Die Antwort darauf ist für die zeitliche Reihenfolge der Szenen wichtig. Zuerst malte man den Zyklus der beiden Lokalheiligen, für welchen die beiden Seitenwände und der Hauptplatz der Hintergrundwand

---

<sup>1</sup> Als ich die Malerei vor vier Jahren kopiren liess, war von der Borte nur wenig zu sehen; heute ist sie fast bis zum rechten Fuss des Mannes blossgelegt.

bestimmt wurden. Sei es dass der Maler den Raum nicht richtig berechnet oder den Plan während der Arbeit geändert hat, es blieb ihm, nach Vollendung des Zyklus, noch ein leeres Feld, das letzte der rechten Wand, übrig. Er führte einstweilen die bereits gezogenen Linien der Umrahmung aus, sodass man hier einen Rahmen ohne Bild sah.

Damals war der Stifter noch nicht gefunden; daher liess der Künstler auf dem Dedikationsbilde die Figuren des Papstes<sup>1</sup> und des Stifters unvollendet. Bei dem letzteren dachte er, wie die provisorischen Umriss des Kopfes verraten, offenbar an einen Kleriker, da er ihm die Tonsur gab. Als er später<sup>2</sup> das separat gemalte Porträt daran befestigte, liess er den Kopf so, wie er sich ihn angelegt hatte; derselbe wurde ja durch die Leinwand verdeckt, konnte also auch nicht störend wirken. Was sodann die Gewandung des Stifters — lange Tunika und Kasel — betrifft, so passte sie für einen Kleriker wie für einen höheren weltlichen Beamten des römischen Hofes. Dieses erhellt aus einem Vorfall, den der *Liber pontificalis* im Leben Leos III. (795-816) erzählt.<sup>3</sup> Paschalis, der Neffe Hadrians I. (772-795), also Grossneffe unseres Theodotus und, wie dieser, Primicerius, erschien zu jener Prozession, in welcher er Leo III. ermorden wollte, ohne Kasel. In die Nähe des Papstes vorgedrungen, entschuldigte er seinen unvollständigen Anzug damit, dass er Unwohlsein vorschütze: „... dum praedictus... pontifex a patriarchio egressus fuisset, obviam illi sine planeta... Paschalis primicerius occurrit et ypo-chrisi veniam illi petebat, dicens: Quia infirmus sum et ideo sine planeta veni“. Demnach gehörte die Kasel, die der Zeremonienmantel aller Kleriker war, schon damals zur amtlichen Tracht der hohen laikalen Würdenträger; man trug sie, wie bekannt, über der langen Tunika. Einen solchen Anzug konnte also der Künst-

<sup>1</sup> Vgl. S. 94.

<sup>2</sup> Viele Jahre mögen da nicht verflossen sein; denn während die Bilder des Zyklus den übrigen der Kapelle mehr oder minder gleichen, ist der künstlerische Abstand zwischen ihnen und den Malereien Iohannes' VII (705-707) ein so grosser, dass wir ihre Entstehung um die Mitte des 8. Jahrh. angesetzt haben würden, selbst wenn uns nicht die Figur des Papstes Zacharias zu Hilfe gekommen wäre.

<sup>3</sup> Ed. Duchesne II, S. 4, n. 369.

ler getrost für seine Stifterfigur wählen: er war auf jeden Fall der passende. Endlich darf man nicht etwa glauben, dass die Mönche von S. Maria Antiqua sich in ein grosses Risiko stürzten, als sie die Malereien ohne Auftraggeber ausführen liessen; denn es handelte sich nur um einige unbedeutende Wandbilder einer kleinen Kapelle. Und wenn wir, was nicht unwahrscheinlich ist, annehmen, dass der Künstler unter den Mönchen zu suchen ist, so sind die Auslagen sogar ganz minimale gewesen und die Malereien selbst nur ein bequemer Vorwand, um irgend einem frommen Reichen oder Wohlhabenden Gelegenheit zu geben, sich den Titel eines „Wohltäters“, zu erwerben. Der Stifter fand sich denn auch in der Person des Theodotus, welcher der Onkel und Erzieher des Papstes Hadrian I. war; derselbe liess sich, wie gesagt, wirklich porträtieren und benutzte den freien Raum der Kapelle, um sein Bildniss dort noch zweimal anzubringen: einmal sehen wir ihn mit seiner Familie, und dann allein, wie er, mit zwei Kerzen in den Händen, zu den Füssen der Lokalheiligen kniet.<sup>1</sup> Auf dem ersten Gemälde hat sich der obere Teil seiner Figur mit dem Stuck von der Wand gelöst; auf dem zweiten ist sein Porträt dagegen in einem tadellosen Zustand auf uns gekommen, so dass es uns für den Verlust der beiden zerstörten entschädigt. Da bei dem auf Leinwand gemalten (Fig. 2) der Name und die Würde des Theodotus bereits angegeben waren, so hielt der Maler es nicht für notwendig, den Namen auch bei der dritten Darstellung zu wiederholen, was er sicherlich nicht unterlassen haben würde, hätte er, wie Strz. behauptet, in ihr nicht Theodotus, sondern eine andere Persönlichkeit vorführen wollen.<sup>2</sup>

Es bleibt also bei dem, was ich in meinem Aufsatz *Appunti*

<sup>1</sup> Über solche Wiederholungen einer und derselben Persönlichkeit in einer Kirche vgl. Wilpert, *Malby u dřevni basilice svatého Klimenta*, S. 52, und *Le picture della basilica primitiva di san Clemente*, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, Bd. XXVI, S. 54, (Separatabzug).

<sup>2</sup> Die Sorge des Künstlers, den Figuren ihren Namen beizusetzen, war so gross, dass er selbst bei den vier *MartyRIS · QORVM NOMINA · DS · SCET*, zwei mit dem Namen versah. Alle Namen stehen sodann unmittelbar neben dem Kopf der Figur; daher ist es ausgeschlossen, dass auf dem Bilde des knieenden Theodotus der Name in dem zerstörten Teile angebracht war.

der *B. Z.* XIV, 578 f. über Theodotus und dessen viereckigen Nimbus gesagt habe; ich sehe keinen Grund, auch nur ein Wort zurückzuziehen oder zu ändern.

## 2. Das Porträt in der Gruft des Oceanus.

In dem soeben genannten Aufsatz berief ich mich S. 579, für die Entstehung des viereckigen Nimbus, auch auf das bekannte Bild aus der Gruft des Oceanus in S. Callisto. „Strz. meint, dass da ebenfalls ein Irrtum vorliege. Auch da handle es sich nicht um die Vollendung der Malerei durch Aufsetzen des Portraits auf Leinwand, sondern um eine Übermalung in jüngerer Zeit, vielleicht damals, als in die bemalten Unterwände barbarisch neue Gräber gebrochen wurden“. So wörtlich Prof. Strz.

Zum Glück ist das in Betracht kommende Fresko nicht bloss ziemlich gut erhalten, sondern auch jedermann leicht zugänglich. Allerdings empfiehlt es sich, die Besichtigung desselben, wegen der Höhe der Kammer, auf einer Leiter, die man von den dienstbereiten Führern stets haben kann, vorzunehmen. Um nun den Leser in den Stand zu setzen, die von Strz. mit einer solchen Sicherheit vorgetragene Behauptungen auf ihren wissenschaftlichen Wert zu prüfen, veröffentliche ich hier von dem fraglichen Bild die erste genaue Kopie.<sup>1</sup> Selbst der Laie kann jetzt erkennen, dass der Maler sich den Kopf, Hals und den angrenzenden Schulterteil der Figur in keiner Weise angelegt hat,<sup>2</sup> weil diese ganze Partie separat auf Leinwand ausgeführt und dann mit neun Nägeln, von denen noch fast alle erhalten sind,<sup>3</sup> in Rahmenform (s. oben S. 31) an der Wand befestigt wurde. Letzteres geschah nicht etwa „in jüngerer Zeit“; denn der Mörtel war noch so frisch, dass die Leinwand sich stellenweise in ihm abgedrückt hat.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Auf Taf. 134, 1 meines Werkes über die Katakombenmalereien erscheint dieses Bild klein und in perspektivischer Verkürzung.

<sup>2</sup> Das hinderte de Rossi's Kopisten nicht, auf der Kopie in den leeren Raum die schwachen Umriss eines männlichen Kopfes hineinzuzichnen (*R. s.*, II, Taf. XXVII). Von dieser Kopie hängt diejenige Garrucci's (*Storia* II, Taf. 14) ab.

<sup>3</sup> De Rossi (a. a. O. S. 268 f.), welcher bei seiner Kurzsichtigkeit auf die Kopien seiner Zeichner angewiesen war, nimmt die Nägel als nicht mehr existierend an und spricht nur von den „buche dei chiodi“.

<sup>4</sup> Der Irrtum Strz.'s ist diesmal so gross, dass wir nicht begreifen, wie man ihn begehen konnte.

Hiermit ist meine Antwort auf die Angriffe von Seiten Strz.'s noch nicht erledigt. Mein Kritiker wirft mir noch „Irr-



Fig. 3.

tümer“ vor, welche er in meinem Werke über die Katakombenmalereien Taf. 141, 1 und S. 32 Anm. 3 entdeckt zu haben glaubt. Er schreibt: „Tabanelli<sup>1</sup> – Wilpert haben bei ihrer Auf-

---

<sup>1</sup> Ist mein Maler.

nahme“ des Bildes aus Oceano „übersehen, dass da ursprünglich ein Mann dargestellt war, dessen rechter Arm in einer Mantelfalte ruht. Es handelt sich gar nicht um eine purpurne Tunica, wie Wilpert im Texte seines grossen Werkes S. 32 Anm. 3 angibt. Erst in der Uebermalung wurde aus dem Manne eine Frau (nach d. Inschrift). Zu d. ursprünglichen Bestimmung passt denn auch in d. Tat die Geste der Hände — das Halten einer Rolle mit beiden Händen — besser als zu einer Frau“. Wir wissen schon, was von der „Uebermalung“ zu halten ist. Ein Blick auf unsere Figur 3 lehrt sodann, dass es sich wirklich „um eine Tunica handelt“; denn der rechte Aermel ist deutlich sichtbar. Auch die Farbe der Tunika hat sich inzwischen nicht verändert: sie ist nach wie vor purpurn geblieben, — und Purpurtuniken haben die Katakombenmaler bekanntlich nur weiblichen Figuren gegeben.

Zu den beiden letzten Sätzen meines Kritikers füge ich schliesslich noch einige Bemerkungen hinzu. Es ist mir unbegreiflich, wie Strz. sich hier an einer „Mantelfalte“ stossen konnte. Hat er denn nicht bedacht, dass in der altchristlichen Kunst, Malerei wie Skulptur, weibliche Gestalten gar nicht selten mit Tunika und Mantel (*palla*, *pallium*) bekleidet sind, also eventuell sehr gut das von ihm beanstandete Motiv aufweisen können? Bei seinem Besuch in S. Callisto hätte man ihm, auf Wunsch, nicht weniger als drei, mit der Oceanusgruft ungefähr gleichzeitige Sarkophage<sup>1</sup> mit Darstellungen von Frauen gezeigt, deren „rechter Arm in einer Mantelfalte ruht“. Warum soll endlich „das Halten einer Rolle mit beiden Händen besser“ zu einem Manne „als zu einer Frau passen?“ Sollte man sich über etwas wundern, so wäre es eher darüber, dass die christlichen Künstler weiblichen Figuren, mit der Rolle, auch den Redegestus gaben. Doch dem sei wie ihm wolle. Der Künstler des auf dem Esquilin gefundenen Schmuckkästchens der Proiecta teilte jedenfalls nicht die Ansicht Strz.'s; denn die von ihm dargestellte Frau hält, auf dem Hauptbilde, „mit beiden Händen die Rolle“.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> De Rossi, *Roma sotterr.*, III Taf. XLI, 2. Die beiden andern Sarkophage sind noch unedirt.

<sup>2</sup> Dalton, *Catalogue of early christian antiquities of the British Museum*, Taf. XIV.

## 3. Meine Tafel einer ägyptischen Mumie.

Gelegentlich der Anzeige meines Aufsatzes *Le nimbe carré*<sup>1</sup> richtet sich Strz. gegen meine phototypische Tafel mit der Detailwiedergabe einer ägyptischen Mumie. „Leider“, so Strz., „gibt Wilpert keine Originalphotographie, sondern wieder nur die Photographie nach einer farbigen Kopie Tabanelli's“.<sup>2</sup> Bei einem Gelehrten wie Strz., dessen schriftstellerische Tätigkeit so ungewöhnliche Dimensionen angenommen hat, kann das Wörtchen „leider“ vielleicht ganz unbewusst aus des Autors Feder geflossen sein. Sollte dasselbe jedoch einen versteckten Angriff gegen die Treue meiner Kopien enthalten, so weise ich es als eine Verdächtigung zurück. Gegenüber diesem Angriff bin ich in der Lage, die Treue meiner Kopie durch den Hinweis auf die inzwischen erschienene Publikation, welche Comm. Marucchi von demselben Gegenstande besorgt hat,<sup>3</sup> zu erhärten. Marucchi „gibt“ darin Gottlob eine „Originalphotographie“, sodass Strz. jetzt beruhigt sein wird; derselbe wird aber auch zugestehen müssen, dass sein Ausdruck „leider“ gar keine Berechtigung hat; denn auch der strengste Vergleich zwischen dem Original, der Photographie und meiner Tafel würde nur zu Gunsten der letzteren ausfallen. Was aber von dieser gilt, das gilt auch von allen andern. Strz. braucht sich also über meine Kopien der Malereien nicht aufzuregen; wenn etwas an meinen Publikationen Wert hat, so sind es gerade die Tafeln. Nie brächte ich es, z. B., über mich, auf Grund einer „für den Druck unbrauchbaren Photographie, mit Benutzung einer Bause“, eine „Tuschzeichnung“ fern vom Original herzustellen und sie als phototypische Tafel zu veröffentlichen, wie Strz. es mit einer Miniatur des *Etschmiadzin-Evangeliiars* getan hat;<sup>4</sup> es würde in diesem Falle den Anforderungen der Wissenschaft mehr ent-

<sup>1</sup> In *Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'Ecole française de Rome*, 1906.

<sup>2</sup> *Byzant. Zeitschr.*, 1906, S. 696.

<sup>3</sup> O. Marucchi, *Di una copertura di mummia* u. s. f. in *Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di archeologia*, 1907, Taf. IX.

<sup>4</sup> *Byzantinische Denkmäler*, I, S. 55, Taf. IV, 2.

sprochen haben, die Pause allein, als einfache Umrisszeichnung, in den Text aufzunehmen.<sup>1</sup>

Somit wäre ich mit dem von Prof. Strz. gegen mich gerichtete-

<sup>1</sup> Auf die abnormen Bemerkungen, mit denen ein jüngerer Gelehrter, A. Muñoz gegen die von Künstlerhand angefertigten Kopien im Allgemeinen sich richtet, will ich nicht eingehen. Sie haben den gleichen Wert wie seine Versicherung, dass die von ihm publizierten Tafeln des *Codex Rossanensis* mit rein mechanischen Mitteln, „senza che in nulla vi sia entrata la mano dell'uomo“ hergestellt seien. Wer den wirklichen Sachverhalt kennen lernen will, braucht sich nur an die Verleger, namentlich Herrn Giulio Danesi zu wenden; er wird dann erfahren, dass jene, auf gänzlicher Unkenntnis des Reproduktionsverfahrens beruhende Aussage Muñoz allein verschuldet hat. Just das Gegenteil ist wahr: in tutto e dappertutto „vi è entrata la mano dell'uomo“! Da die Aquarelle, welche man von den Miniaturen, ausser den drei photographischen Aufnahmen, herstellen liess, selbst nach Muñoz' Geständniss „sehr summarisch“ ausgefallen sind, so musste die Uebearbeitung der drei Platten ebenfalls eine sehr mangelhafte sein. Die Folgen zeigen sich an den Tafeln. Eine, die X., kann ich nicht einmal eine fertige nennen; denn es fehlt das Gold in den Vögeln und überall in den Blumen, wo die Farbe sich abgeblättert hat; es fehlt auch der Korb links unten im Rahmen. Das Brot, welches Christus in der Kommunion austheilt, ist in Wirklichkeit fast weiss, auf der Tafel (VI) dagegen golden; golden ist auch (Taf. V) das bläulich weisse Handtuch Christi in der Szene der Fusswaschung. Das Gold war also auf den Aquarellen ausgespart; und die Photographien haben später in die Irre geführt! Osee hat auf Taf. I eine geschwollene Backe, weil eine zufällige Beschädigung in die Gesichtsfarbe hineingezogen wurde. Von kleineren Mängeln erwähne ich nur das Fehlen des Unterkiefers am Esel der Taf. II, des Hackens an einigen Fackeln der Jungfrauen (Taf. IV) und der blutigen Wunden des unter die Räuber Gefallenen, der auf dem Boden liegt (Taf. XII). Ein Mangel aber, der sich auf sehr viele Tafeln erstreckt, besteht darin, dass auf ihnen die dem Original eigenen scharfen Umrisse ganz stumpf geworden sind; wo Gold — ein vom Original verschiedenes! — aufgetragen wurde, ging die Modellatur bis zu dem Grade verloren, dass selbst die dicken Striche der Gewandfalten gossenteils wie verschleiert sind. Und erst die Inschriften! Mit Ausnahme von Taff. XII (zum kleinen Teil) u. XIII f. wurden sie von einem der griech. Sprache Unkundigen und dazu noch ganz systemlos überarbeitet, indem auch die durchgeschlagenen Buchstaben der umstehenden Seite, je nach Belieben, nachgezogen wurden, wodurch mitunter ein wirres Chaos entstand. Die Zahl der Irrtümer ist so gross, dass ich es aufgab, sie zu notiren. Hier nur ein bezeichnendes Beispiel: aus ΠΕΡΙ wurde auf Taf. III ΗCΠΟ! Daher haben sich einige Irrtümer und Lücken auch in die Transkription eingeschlichen. Selbst die Namen blieben von der Willkür nicht verschont: auf Taf. XII steht über den ganz ausgeschriebenen ΜΙΧΑΙΛΑC und CΙΡΑΧ die Abkürzungsline — die durchgeschlagene von der umstehenden Seite —, während sie über dem ersten Δ Δ Δ fehlt, weil hier nur der Name, nicht auch sie, verstärkt wurde; und der Prophet Osee, ΩCΗΕ, heisst bei Muñoz immer (viermal) ΩCΗC, weil der Kopist aus dem Ε ein C gemacht hat. Für das Studium der Details sind die Tafeln also unbrauchbar; und da auch die Farben häufig denen des Originals nicht entsprechen, so ist der Wert dieser neuen Publikation des *Codex Rossanensis*, vom Standpunkt des Reproduktionsverfahrens aus betrachtet, natürlich ein durchaus beschränkter.

ten Angriff zu Ende. Seine Geschosse, weit entfernt mich zu treffen, sind auf ihn selbst zurückgeprallt. Man wird den Angriff trotzdem nicht für ganz nutzlos halten, da er zu Erörterungen geführt hat, die erst in meinem Werk über die mittelalterlichen Malereien erfolgen sollten; ich hätte nur gewünscht, das die Veranlassung dazu eine erfreulichere als die der Notwehr gewesen wäre. Wenn aber mein Kritiker an die von mir behandelten Monumente fürderhin mit einer gröseren Vorsicht herantreten wird, so ist der Hauptzweck meiner Erwiderung erreicht.

Ich gehe jetzt zu der Besprechung eines Gegenstandes, der von einigen Gelehrten, vor allem von Prof. Strz., mit dem Aufkommen des Kreuznimb<sup>us</sup>, in engen Zusammenhang gebracht zu werden pflegt, über: zur sogen. Konstantin-Schale.

## VII.

### Die „Konstantin-Schale“ des British-Museum.

Das British-Museum besitzt eine Schale (Durchmesser 13; Höhe 5,5 cm.), welche Prof. Strzygowski die „Konstantin-Schale“ getauft hat. Sie war früher eine kurze Zeit in der Sammlung des Grafen Tyszkiewicz, der sie in Rom von einem Antiquar gekauft hat.<sup>1</sup> Ihre Aussenseite schmückt<sup>2</sup> ein Schachbrettmuster von weissen und blauen, nach dem Zentrum zu sich verjüngenden Feldern. Im Innern ist,<sup>3</sup> zwischen zwei kleinen Medaillons mit je einer männlichen und weiblichen Profilbüste, ein unverhältnissmässig grosser Christus eingeritzt, welcher die herabgelassenen Arme wie zum Einladen ausbreitet und sitzt, obwohl er keine Sitzgelegenheit hat. Auffallend ist auch das Format seiner Figur, die tief unter den Knien abgeschnitten ist, während das christliche Altertum nur Büsten oder Brustbilder und Ganzfiguren kennt. Wie die dem Rand entlang laufende Inschrift meldet, sollen in

<sup>1</sup> Vgl. weiter unten S. 110 und S. 113, Anm. 3.

<sup>2</sup> In der Beschreibung folgen wir der weiter unten zitierten offiziellen Publikation des British-Museum, der wir auch unsere Abbildung (Fig. 4) entlehnt haben.

<sup>3</sup> Vgl. Fig. 4, S. 112.

den Medaillons der Kaiser Konstantin d. Gr. und seine Gemahlin Fausta dargestellt sein. Zu diesen immerhin noch klassischen Medaillons steht der barbarische, in mancher Hinsicht stark mittelalterliche Typus Christi mit dem phantastisch zugestutzten Kostüm in einem grossen Gegensatz, der durch den Kreuznimbus von ganz später Form bedeutend erhöht wird.

Nicht ganz ein Drittel der Schale ist an der rechten Seite abgebrochen. Aber weder die Komposition noch die Inschrift wurde dadurch wesentlich beeinträchtigt; man möchte fast meinen, dass der Zeichner sich dem Bruche angepasst habe.

Diese Schale wurde von Strz. in seinem Buch *Orient oder Rom* (S. 61-64) einer eingehenden Besprechung unterzogen.

Man merkt es seinen Ausführungen an, dass ihm an derselben sehr viel gelegen ist. Warum? Lassen wir Strz. selbst antworten: „Für uns ist im Zusammenhange mit dem Berliner Christusrelief in erster Linie von Interesse, dass Christus“ auf der Schale „mit dem Kreuznimbus dargestellt ist. Ich habe den bisherigen Annahmen entgegen das Auftreten dieses Attributes in das 4. Jahrhundert hinaufrücken müssen. Die Londoner Konstantin-Schale würde das Vorkommen des Kreuznimbus schon für die Konstantinische Zeit bezeugen. In der Echtheitsfrage wird das Berliner Christusrelief als ein wesentlicher Beleg gelten dürfen“.

So soll eine Hypothese die andere stützen: das Relief muss für die Echtheit der Schale eintreten, und die Schale muss Strz.'s Datirung des Reliefs rechtfertigen! Vor allem soll sie ihm aber behilflich sein, „mit der von den römischen Archäologen aufgestellten Ansicht, dass der Kreuznimbus frühestens im 5. Jahrhundert vorkomme, zu brechen“. Strz. geht hier, wie man sieht, den „römischen“ Archäologen hart zu Leibe: wenn die Schale echt ist, sind sie natürlich gezwungen, ihre Ansicht über das Aufkommen des Kreuznimbus nach den Resultaten Strz.'s gründlich umzuändern. Noch mehr: sie müssen zugestehen, dass der Kreuznimbus über Egypten nach Rom gekommen ist; denn die Schale scheint, ihrem Geruche nach zu urteilen, aus dem Pharaonenland zu stammen. Hiermit hätte Strz. zugleich auch einen Fall konstatiert, wo Rom „der empfangende“, nicht „gebende Teil“ wäre.

Ja, wenn die „Konstantin-Schale“ nur echt wäre! Leider

war es schon damals so schlimm um sie bestellt, dass Strz. sich veranlasst sah; seiner Besprechung eine „Nachschrift“ beizufügen, in welcher er, wenn auch schweren Herzens, die Unechtheit anerkannte. Er schreibt (besonders mit Rücksicht auf den Namen COSTANTINVS, auf den er erst durch Dalton aufmerksam gemacht wurde): „Danach dürfte die Schale doch wohl die geschickte Fälschung eines Italieners sein. Herr Dalton antwortet mir auch, dass über den Fundort kein bestimmter Bericht vorliege. Sie rieche wie die koptischen Ostraka und nicht unähnlich den Mumentüchern; deshalb glaube man, dass Aegypten die Heimat der Schale sei“.<sup>1</sup>

Strz. kam noch einmal auf sein Schmerzenskind zurück, und zwar nicht um es aufs Neue zu verleugnen, sondern — um es bei den Archäologen zu legitimieren! Ein Engländer, Henry Wallis, hatte durch ein Werk über ägyptische Terrakotten diese Sinnesänderung in ihm bewirkt: „Ich gestehe“, sagt Strz., dass die Zweifel, die ich *Orient oder Rom* (S. 64) mit Bezug auf die Echtheit der Schale äusserte, nachdem ich W.'s Buch endlich durch den Autor selbst in die Hand bekam behoben sind. Es wäre sehr wünschenswert, dass das British-Museum eine würdige Publikation vorbereite“.<sup>2</sup> Strz.'s Wunsch ging unverzüglich in Erfüllung. Noch in dem gleichen Jahre 1901 veröffentlichte Dalton seinen *Catalogue* und widmete darin der Schale eine phototypische Tafel und eine Textfigur mit einer kurzen Besprechung, in der er für die Echtheit eintritt.<sup>3</sup>

Aber was sind das doch für Gründe, durch welche Wallis Prof. Strz. bewogen hat, die Echtheit der „Konstantin“-Schale zu proklamieren? Wallis ist „von Fach Maler“,<sup>4</sup> — also kein Archäologe! Sein von Strz. angepriesenes Buch<sup>5</sup> habe ich denn auch

<sup>1</sup> *Orient oder Rom.*, S. 64.

<sup>2</sup> *Byzant. Zeitschr.*, 1901, S. 734.

<sup>3</sup> *Catalogue of early christian antiquities ... of the British-Museum*, Taf. XXXIII, S. 159 ff.

<sup>4</sup> *Byzant. Zeitschr.*, a. a. O.

<sup>5</sup> *Egyptian ceramic art. Typical examples of the art of the Egyptian potter portrayed in colour plates with text illustrations drawn and described by Henry Wallis.* Das Buch hat XIX Seiten Einleitung, 37 (siebenundreissig) Text, XII farbige Tafeln und 45 Figuren im Text; es kostet 55 Lire.

wirklich in keiner Bibliothek Roms vorgefunden; ich musste es eigens kommen lassen, obwohl ich, offen gestanden, wenig Belehrung daraus zu schöpfen hoffte. Meine Befürchtungen sind nicht bloss eingetroffen, sondern es gab eine vollständige Enttäuschung: die farbige Tafel und die schwarze Umrisszeichnung sind unbrauchbar; und im Text macht Wallis nicht einmal einen Anlauf zu einem positiven Beweis für die Echtheit der in der Schale eingeritzten Darstellung. Letzteres wird von ihm als etwas Selbstverständliches einfach vorausgesetzt: ist doch die Schale als solche echt; und dann weiss er ganz genau, unter welchen Umständen sie in Rom von Tyszkiewicz gekauft wurde, wie „der Graf... ihm gütigst erlaubte, die Reliquie zu erwerben“, und wie sie schliesslich in den Besitz des British-Museum übergang.<sup>1</sup> Es wäre, gelinde gesagt, schwer, einen grösseren Optimismus zu finden, als wie ihn Strz. gegenüber Wallis' Bemerkungen über die „Konstantin“-Schale an den Tag gelegt hat.

Somit bleiben nur die Gründe zu erwägen übrig, welche Strz. selbst für die Echtheit seiner „Konstantin“-Schale aufgestellt hat.

Um den Leser immer mehr in die Art und Weise, wie Strz. mitunter forscht, einzuführen, will ich aus seiner Besprechung der Schale die wichtigsten Punkte herausgreifen und etwas näher prüfen. Gleich bei der Inschrift begegnen wir sonderbaren Anschauungen. Strz. schreibt: „Die Inschriften sind, wie mir Eugen Bormann mitteilt, richtig. Dem erhaltenen Namen des Konstantin müsse Flav(ius) vorausgegangen sein, die Kaiserin heisse auch auf Münzen wie hier Flav(ia) Max(ima) Faust[a Aug(usta)]. Nehmen wir dazu noch ein Anfang und Ende trennendes Kreuz, so würde der ausgebrochene Teil der Schale wohl entsprechend gefüllt sein und die Inschrift vollständig lauten: † FLAV·VAL·CONSTANTINVS<sup>2</sup>·PIVS·FELIX·AVGVSTVS·CVM·FLAV·MAX·FAVSTA·AVGVSTA. Möglich, dass an den Schluss ein aussagendes Wort gehört. Die Inschrift ist aber auch so passend, wenn wir annehmen, dass die Medaillons zu Seiten Christi Konstantin d. Gr. und seine Frau Fausta darstellen.“<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Siehe weiter unten S. 113, Anm. 3.

<sup>2</sup> Verbess.: COSTANTINVS.

<sup>3</sup> *Orient oder Rom*, S. 62.

Hiervon ist nur Bormann's Mitteilung, die sich auf die Namen bezieht, richtig; alles Übrige hat Strz. allein zu verantworten. Denn ein Archäologe und Epigraphiker wie Bormann weiss recht gut, dass die Inschrift in der Strz.'schen Wiederherstellung nicht antik sein kann; dieselbe würde zu deutlich den italienischen Sprachgebrauch, die Namen zweier Gatten mit *con* zu verbinden, verraten. Wollte man also das CVM retten, so müsste man annehmen, dass die Inschrift unvollständig sei, und dass am Ende eine Wendung wie: *semper vivat, vivat in Deo, vivat in Christo*, u. ä. gestanden habe, wie Strz. mit dem Ausdruck „aussagendes Wort“ angedeutet hat. Dafür bietet die Schale aber keinen Platz; wenn wir zu FAVSTA die Bezeichnung AVGVSTA hinzufügen, so bleibt uns gerade noch so viel Raum übrig, um den Namen des Kaisers mit dem üblichen IMP. einzuleiten.<sup>1</sup> Strz. darf es uns nicht verübeln, dass wir das von ihm vorgeschlagene Kreuz ablehnen; denn einer der elementarsten Grundsätze der christlichen Archäologie lehrt, dass man erst mit dem 5. Jahrhundert angefangen hat, das Kreuz an die Spitze der Inschriften zu setzen.

Die Inschrift der „Konstantin-Schale“ hatte demnach, wenn wir sie nach der Idee ihres Autors vervollständigen, folgenden Wortlaut: IMP·FLAV·VAL·COSTANTINVS·PIVS·FELIX·AVGVSTVS·CVM·FLAV·MAX·FAVSTA·AVGVSTA. Eine solche Inschrift ist aber nicht antik; sie lässt uns, wie gesagt, in ihrem Verfasser einen Italiener vermuten. Zu einer solchen Annahme passt denn auch besser die Ausstossung des N in dem Namen COSTANTINVS, von der sonst nur einige seltene Fälle bekannt sind.<sup>2</sup>

Wie schon weiter oben (S. 108) bemerkt wurde, hat es den Anschein, als ob der Zeichner den Bruch der Schale bereits vorgefunden habe. Der Schein wird zur Gewissheit, wenn man, wie ich es getan habe, die sechs unterbrochenen Kreislinien, welche die Inschrift einrahmen, weiterzieht. Da die einen (links) sich verjüngen und die andern auseinandergehen, so lassen sie sich, wie

<sup>1</sup> Vgl. Fig. 4.

<sup>2</sup> Dalton, *Catalogue*, S. 161.

die beifolgende Abbildung (Fig. 4) zeigt, nicht vereinigen. Diesen Uebelstand hat der Zeichner offenbar nicht in Anschlag gebracht und sich dadurch verraten.

Betrachten wir nun die figürlichen Darstellungen. Wallis gibt Egypten als die Heimat der Schale an. Dieses „könnte man auch“, meint Strz., „aus der Gewandung Christi schliessen“. „Die Art, wie



Fig 4.

der Mantel umgelegt ist“, und besonders das Motiv, dass „ein Teil im Bogen über die Schulter gezogen ist“, glaubt er „bereits bei andern ägyptischen Denkmälern als typisch nachgewiesen“ zu haben. Wir brauchen diesen „Nachweis“ nicht für ganz ernst zu nehmen; denn Strz. musste sich, um ihn zu erbringen, gegen die ausseregyptischen Denkmäler hermetisch abschliessen. In Rom, z. B., bleibt jenes Mantelmotiv bis in die Zeit der Renaissance hi-

nein in Übung; wir finden es noch auf einem Monument, welches nach 1405 entstanden ist“.<sup>1</sup>

Strz. beruft sich dann noch auf „das Christustäfelchen von Assuan“. Dieses „gäbe auch eine gute Analogie für die übrige Art(!) der Christusdarstellung auf unserer Schale; Kopftypus und Handhaltung, die Lagerung der Gewandfalten alles ist verwandt“. Da nun „das Christustäfelchen von Assuan“ selbst nach Strz. „schwerlich für älter als das 6. oder 7. Jahrhundert gehalten werden darf“,<sup>2</sup> in Wirklichkeit vielleicht noch jünger ist, so hat Strz. hier, ohne es zu wollen, die Echtheit seiner Schale arg kompromittiert: eine mittelalterliche Christusfigur auf einem Denkmal aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts! Doch sagen wir es nur offen heraus: wir haben es hier mit einer plumpen Fälschung vom römischen Trödlermarkt zu tun.<sup>3</sup> Schon bei der Beschreibung der Schale (S. 107 f.) wurden die Merkmale, welche gegen ihre Echtheit sprechen, berührt. Jetzt will ich auch die Monumente angeben, nach denen der Fälscher seinen Christus angefertigt hat: es

<sup>1</sup> Vgl. Figg. 16 u. 17 meines Aufsatzes *L'Acheropita* in *Arte* (X Fasc. III-IV).

<sup>2</sup> *Die christlichen Denkmäler Aegyptens*, in *Röm. Quartalschr.* 1898, S. 24.

<sup>3</sup> Die Umstände, unter denen die Schale erworben wurde, hätten allein genügen müssen, um den Stab über dieselbe zu brechen. Hören wir, was Wallis (a. a. O. S. 28 f.) darüber berichtet. Eines Tages bot dem inzwischen verstorbenen Grafen Tyszkiewicz ein Antiquar in Rom die Schale zum Kaufe an. Der Graf wies sie zurück, da sie nicht griechische Arbeit wäre. „Einige Wochen später kam der Händler in einem Zustand von Aufregung wieder und zeigte die Schale aufs Neue vor“, — dieses Mal mit der „deutlich sichtbaren Figur Christi und Inschrift“. Der würdige Mann hatte allerdings allen Grund, aufgeregt zu sein. Er „versicherte“ nämlich, „dass er im Glauben“, die Schale „möchte durch Waschen mit Wasser nur um so besser aussehen“ sie „in warmes Wasser tat und plötzlich, zu seinem Erstaunen, auf der inneren Seite die Erscheinung Christi sichtbar werden sah. Es ist unnötig zu sagen, dass jetzt die Erwerbung ohne Zögern vor sich ging“. Und da der Graf Wallis „Interesse für ägyptische und alchristliche Terrakotten kannte“, so überliess er ihm „die Reliquie“. In der zugehörigen Anmerkung fügt Wallis noch hinzu, dass er „in Rom eine flache, flaschenförmige Vase mit blauer Lasur sah, die auf der einen Seite eine rohe Kopie“ der Figur Christi von der Schale hatte: diese Kopie sei „augenscheinlich vermittelt einer Pause übertragen worden“; denn die Vase wäre „eine greifbare Fälschung“ gewesen. Schade, dass Wallis diese Erkenntnis nicht auch auf seine Schale angewendet hat; er hätte dann mit um so grösserem Recht schreiben können, dass „die italienischen Fälscher von Antiquitäten ein neues Gebiet, das der Fayence, betreten haben“!

sind die Darstellungen des Gerichtes, namentlich diejenigen des Domes von Torcello und des Battistero von Florenz. In der Christusfigur dieser beiden Mosaiken finden wir den Christus der Schale mit allen seinen Details wieder: die Haltung der herabgelassenen Hände, den breiten Klavus der Tunika, das Mantelmotiv und den bärtigen Christustyp. Den Gang des Palliums und die Falten hat der Fälscher in kindischer Weise durch allerlei Schnörkel verzerrt; ganz entstellt ist auch die Form des auf den zwei zitierten Darstellungen mässig ausladenden Kreuzes in dem Nimbus. Die Perlen, mit denen dort das Kreuz verziert ist, wurden als „kleine Kreise“ zumeist in der „reichen“ Gewandung untergebracht; zwei verloren sich auf die Wangen Christi, wo sie die Verwunderung Strz.'s hervorgerufen haben. Der Regenbogen endlich, auf dem der göttliche Richter sitzt, wurde in die Mitte des Kreises hinaufgerückt und grade gerichtet; daher schwebt der in sitzender Stellung abgebildete Christus völlig frei in der Luft.

Auch für die beiden Medaillons des „Konstantin“ und der „Fausta“ kann ich die Quelle angeben: sie entstammen dem bereits in den 50er Jahren veröffentlichten Goldglas, auf welchem mehrere auf einander gelegte Münzen gezeichnet sind.<sup>1</sup> Zuoberst sieht man eine Münze des mit dem Lorbeerkranz gekrönten Karakalla, von dessen Namen nur die Buchstaben... AN... PI(V)S übrig geblieben sind. Die Münze darunter ist von der jüngeren Faustina, der Gemahlin Mark Aurels; von ihrem Namen liest man nur FAVSTI. Diese beiden Münzen benutzte der Fälscher für seine Medaillons: aus ANtoninus PIuS wurde ein constANTinuS PIuS, und aus FAVSTI<sup>na</sup> eine FAVSTa. An den Köpfen selbst wurden nur die fehlenden Teile ergänzt. Der des „Konstantin“ behielt die Richtung, die er auf dem Goldglase hat, bei. Bei „Fausta“ musste die Pause der Zeichnung, die Buchstaben abgerechnet, umgedreht werden, weil die entgegengesetzte Richtung notwendig war; und da ihr Kopf sonst unverändert blieb, so erklärt es sich, warum

<sup>1</sup> Vgl. Garrucci, *Vetri* Taf. XXXIII, 5 S. 65 (1. Aufl.); desselben *Storia* III Taf. 202, 5 S. 194.

ihre Haartracht mehr an diejenige der Faustina iun. als an die eigene erinnert.<sup>1</sup>

Es unterliegt demnach nicht dem geringsten Zweifel, dass die in der „Konstantin“-Schale eingeritzte Zeichnung von einem Fälscher, der sich dazu einer echten antiken Schale bedient hat,<sup>2</sup> herrührt. Während also Strz. seiner Zeit für „eine würdige Publikation“ derselben eingetreten ist, ersuchen wir jetzt den Direktor des British-Museum, das *corpus delicti*, im Interesse der Ehre seiner Anstalt, in die Abteilung der *spuria* zu verbannen. Es ist aber auch zu hoffen, dass Strz. nunmehr aufhören wird, mit ihr in der christlichen Altertumswissenschaft zu „operiren“. Die „von den römischen Archäologen aufgestellte Ansicht, dass der Kreuznimbus frühestens im 5. Jahrhundert vorkommt“, ist auf einer soliden Basis aufgebaut und lässt sich nicht so leicht umstürzen, am allerwenigsten durch — falsche Monumente.

Nachdem Strz. das Berliner Christusrelief trotz des Kreuznimbus und trotz des Buches (*liber*), dass der eine Apostel statt der klassischen Rolle (*volumen*) hält,<sup>3</sup> in den Anfang des 4. Jahrhunderts datirt hat, waren der Willkür Tür und Tor geöffnet. Wenn man sich bei der chronologischen Bestimmung eines Monumentes vornehmlich „von stilistischen Erwägungen, die notwendigerweise etwas vag sein müssen“,<sup>4</sup> leiten lässt, kann es natürlich auf ein Jahrhundert mehr oder weniger nicht ankommen. So dachte offenbar auch Theodor Reinach und verwies dass Relief getrost in das 3. Jahrhundert: „... je ramenerais volontiers ce fragment au III<sup>e</sup> siècle, dût-il rester un exemple isolé et précoce de l'emploi du nimbe crucifère“.<sup>5</sup> Das Komische an diesem Handeln um das Alter ist, dass Strz. sich neuerdings, mit einer kleinen

<sup>1</sup> Die Gewandung, welche der Fälscher der Fausta gab, ist ganz seiner Phantasie entlehnt, — ein Beweis, dass er für die Medaillons keine weiteren Monumente herangezogen hat.

<sup>2</sup> Ob die Schale einem orientalischen oder okzidentalischen Töpfer ihr Dasein verdankt, ist für uns selbstredend ganz belanglos.

<sup>3</sup> Ueber dieses Detail geht Strz. zu schnell hinweg.

<sup>4</sup> Von seiner Datirung sagt Theodor Reinach (*Le sarcophage de Sidamara* in *Monuments Piot* 1902 [IX], S. 219) sogar, dass sie „repose uniquement sur des considérations de style, nécessairement un peu vagues“.

<sup>5</sup> Th. Reinach a. a. O. S. 220 f.

Reserve, Reinach angeschlossen hat.<sup>1</sup> Daher nicht zu verwundern, dass ein jüngerer Gelehrter, um mit den Einwürfen ein für allemal *tabula rasa* zu machen, rundweg erklären konnte,<sup>2</sup> dass die „orientalischen Monumente nach einem ganz andern Massstab als die okzidentalischen zu bemessen“ seien!

---

<sup>1</sup> *Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte*, S. 197: „Das Christusrelief, vielleicht wie der Gute Hirt des Lateran noch aus dem III-IV. Jahrhundert stammend“ u. s. f.

<sup>2</sup> A. Muñoz, *Sarcofagi asiatici?* in *N. Bullettino d'archeologia*, 1905, S. 101.