

Die Behandlung der Passion Christi in der darstellenden und bildenden Kunst der ersten christlichen Jahrhunderte bis zur karolingischen Renaissance.

Von Dr. Leo Kozelka - Bensheim a. d. B.

Die folgenden Ausführungen bilden den Schlußteil einer der philosophischen Fakultät der Universität München vorgelegten Dissertation, die sich mit der Darstellung der Passion Christi in der christlich-lateinischen Poesie bis zum Beginn der karolingischen Renaissance beschäftigte. Nach einem längeren Ueberblick über die Behandlung dieses Themas in der christlichen Poesie dieser Epoche gab hier der Verfasser im Hauptteil seiner Arbeit eine zusammenhängende Schilderung der Passion von der Oelbergscene an bis zum Abstieg in die Unterwelt an Hand der manchmal nur kurzen Erwähnungen des Leidens Christi in den poetischen Erzeugnissen des Juvencus, Sedulius, Paulin von Nola, Prudentius, Arator, Dracontius, Venantius Fortunatus u. a.; diesem Hauptteil schließen sich an kürzere Untersuchungen über die Berührung der poetischen Passionsdarstellung mit den damals gangbaren dogmatischen und allegorischen Spekulationen über das Leiden des Herrn, sowie über den Einfluß, den die poetischen Schilderungen auf die Liturgie und bildende Kunst ausgeübt haben. Zur Vermeidung von Mißverständnissen sei die ausdrückliche Bemerkung vorangestellt, daß der hier vorliegende letzte Teil der Dissertation keineswegs die Absicht verfolgt, eine erschöpfende kunsthistorische Abhandlung über die Darstellung der Passion in der altchristlichen Kunst zu bieten; vielmehr geht der Verfasser auch hier von der Poesie aus und begnügt sich, durch Hinweis auf das eine oder andere künstlerische Monument dieser Zeit den Nachweis zu führen, wie innerhalb der beiden verwandten Künste hinsichtlich desselben Gegenstandes gleiche oder ähnliche Gedanken sich finden. Besonders reizvoll wäre es, gemeinsame Auffassungsweisen beider Künste nach der Priorität auf der einen oder anderen Seite abzugrenzen; da jedoch das Material auf beiden Gebieten nicht besonders reichhaltig ist, zudem

die Heranziehung der Passionsbeschreibungen in der gesamten gleichzeitigen griechischen und lateinischen Prosaliteratur ausgeschaltet wurde, obwohl doch Kunst und Poesie von dorthier mannigfache Anregungen bezogen, muß auf die Lösung dieser Aufgabe verzichtet werden.

Als Hauptzeugen frühchristlicher bildlicher Passionsdarstellungen sind zu nennen die Reliefs auf den Sarkophagen, die z. B. den Verrat des Judas, die Verleugnung Petri, Christus vor Pilatus und andere Episoden des Leidens Christi zeigen, ferner die Reliefs der Holztüre in der Kirche der hl. Sabina auf dem Aventin (1), das Londoner Passionstäfelchen (2); die Mosaiken in S. Apollinare Nuovo in Ravenna, einzelne Miniaturen und die aus Palästina stammenden Ampullen im Dom von Monza, die Papst Gregor der Langobardenkönigin Theodelinde, der Gründerin des Domes, schenkte (3). Beachtet man den allgemeinen Charakter der hier gegebenen Behandlung von Passionsepisoden, so tritt eine zum Charakter der Passionspoesie völlig parallele Erscheinung hervor, nämlich die ängstliche Vermeidung menschlich-realistischer Züge, durch welche auf die schmerzhaft Pein des leidenden Erlösers hingedeutet würde. Bezeichnend für dieses Streben, alles nach der Meinung des Künstlers Entwürdigende in der Leidensschilderung zu unterdrücken, ist z. B. die Darstellung auf einem im Lateranmuseum aufgestellten Sarkophag, wo in der Schilderung der Verspottung Christi ein Soldat dem in aufrechter, majestätischer Haltung stehenden Erlöser einen Kranz auf das Haupt setzt; wo ebenso in der Kreuztragungsszene auf die Person des Erlösers völlig verzichtet und nur der das Kreuz tragende Symon von Kyrene dargestellt ist; und in der Auferstehungsszene des Mittelfeldes erhebt sich über dem von Wächtern umgebenen Grab das von einem Kranz umwundene Monogramm als Symbol des siegreich Auferstandenen, die Kreuzigung selber fehlt (4). Auch bei der Darstellung des Crucifixus auf dem Londoner

(1) Joh. Wiegand, Das altchristl. Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina, Trier 1900, Tafel IV, VIII, XV, XXI.

(2) Hans Graeven, Frühchristl. und mittelalterl. Elfenbeinwerke in phot. Nachbildung, 1. Serie 1898, Nr. 24.

(3) Ludw. v. Sybel, Zeitschr. f. neutest. Wiss. u. d. Kunde d. Urchristentums, XIX, 1919-20, S. 85 ff.

(4) Abgebildet und beschrieben bei Vikt. Schultze, Archaeologie der altchr. Kunst, München 1895, S. 383. Auch in anderen Darstellungen erscheint Symon als Kreuzträger, z. B. in S. Apollinare Nuovo (cf. Jul. Kurth, Die Wandmosaiken von Ravenna², Mch. 1912, S. 158 f.; fälschlich erklärt hier der Verfasser die sonst als Symon gedeutete Figur als die eines Legionärs).

Passionstafelchen und auf der Tür der hl. Sabina verdeckt die majestätische Haltung des Erlösers die entwürdigende Qual der Kreuzigung; erst ziemlich spät erscheint auf syrischem Boden eine mehr realistisch gehaltene Darstellung der Kreuzigung im Codex des Mönches Rabulas aus dem Jahre 586 (5). Mit diesen Tatsachen innerhalb der bildenden Kunst stimmen völlig überein die Ergebnisse, die sich aus der Beobachtung der Poesie gewinnen lassen. Vom Beginn der christlichen Poesie bis zum Ende der Merovinger unternimmt kein lateinischer Dichter, den schmerzlichsten Akt der Passion, die Annagelung, zu schildern. Eine Ausnahme macht nur ein griechischer Dichter, der in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts lebende Epiker Nonnus von Pannopolis, welcher in der von ihm verfaßten dichterischen Bearbeitung des Johannesevangeliums die Annagelung Jesu und der beiden Schächer mit breitem Realismus schildert (6).

Bedeutungsvoll auch für die bildlichen Passionsschilderungen wurde der allgemeine Aufschwung der Malerei und Mosaikkunst im Zusammenhang mit der seit Erlangung der Freiheit von der Kirche und ihren Gönnern eifrig betriebenen Bautätigkeit. So erbaute Konstantin, um von anderen Kirchen zu schweigen, in Rom im Lateranpalast die Salvatorkirche mit dem alten Baptisterium und die im sessorianischen Palast errichtete Kirche des hl. Kreuzes; ferner entstanden hier im Lauf des 4. Jahrhunderts die Mausoleen der Helena und Konstantina, die Grabbasiliken der hl. Agnes und der Apostelfürsten Petrus und Paulus, die Basilika des Papstes Liberius (S. Maria maggiore) und andere Bauten, die im Inneren mit reichem malerischen oder musivischen Schmuck versehen waren. Bedeutsam für die Entwicklung der altchristlichen Kunst wurde besonders der Innenschmuck der Lateranbasilika; außer der Apsiskomposition hatte sie im Mittelschiff einen Bilderzyklus mit Gegenüberstellung entsprechender Szenen aus dem alten und neuen Testament, eine *concordantia veteris et novi testamenti*, die dem dogmatischen Zweck entsprang, die Einheit zwischen den beiden Testamenten zu dokumentieren. Ähnlich waren im Mausoleum der Konstantina allein in der Kuppel je zwölf Darstellungen aus den beiden Testamenten angebracht, während Papst Liberius die alte

(5) Siehe Schultze, a. a. O.

(6) ed. Aug. Schindler, Bibl. Teubner. Lpz. 1881, XIX, 91 ff.

Peterskirche sogar mit der doppelten Anzahl solcher Bilder schmücken ließ (7).

Es braucht nicht besonders gesagt zu werden, daß in diese Bilderzyklen auch Vorgänge aus der Passion Eingang fanden. So entsprach in dem musivischen Zyklus an den Hochwänden der Lateranbasilika der Vertreibung Adams aus dem Paradies die Einführung des reuigen Schächers in dasselbe, der Vorbereitung zur Opferung des Isaak die Kreuztragung, dem Verkauf des ägyptischen Josef durch die Brüder, der Verkauf des Heilandes durch Judas, dem Durchzug der Israeliten durch das rote Meer, der Abstieg Christi zur Unterwelt (8). Am eingehendsten ist die Passion wiedergegeben in den Mosaiken an den Hochschiffwänden von S. Apollinare Nuovo; in zehn Darstellungen wird die Entlarvung des Verräters, Christi Gebet am Oelberg, der Judaskuß, die Gefangennahme, die Anklage vor dem Synedrium, die Ankündigung der Verleugnung Petri, die Verleugnung selbst, die Reue des Judas, der Herr vor Pilatus und die Kreuztragung geschildert (9).

Die Ausschmückung der Basiliken mit Bilderzyklen gab ihrerseits der Poesie den Anlaß, in poetischen „Tituli“ kurze, unter den Abbildungen angebrachte Erläuterungen zu geben. Die ersten uns bekannten christlichen Tituli gehen unter dem Namen des Ambrosius, dessen Autorschaft wohl mit Unrecht von einzelnen bestritten wurde; für unsere Zwecke kommen sie, da in ihnen keine Passionszene berührt wird, nicht in Betracht. Ueberhaupt besitzen wir, soweit die Leidensgeschichte in Frage kommt, aus unserer Periode nur zwei Beispiele von poetischen Erklärungen zu Bilderzyklen, die Tetrasticha des Prudentius im Dittochaeon (10) und die Tristicha des Rusticius Helpidius „in historiam testamenti veteris et novi“ (11).

Die zeitlich späteren Tituli des Rusticius Helpidius enthalten Erläuterungen zu einer Serie von insgesamt 24 Darstellungen, in welcher die Gegenüberstellung paralleler Szenen aus dem alten und neuen Testament nur in den ersten 8 Paaren durchgeführt ist, wäh-

(7) Vgl. zu diesen Ausführungen Wilpert, Die röm. Malereien u. Mosaiken d. kirchl. Bauten vom 4.—13. Jahrh., Fbg. i. B. 1917, S. 5 f., 19.

(8) a. a. O., S. 202.

(9) Kurth, a. a. O., S. 150 ff.; Schultze, a. a. O., 334; Walter Goetz, Ravenna (Berühmte Kunststätten, Nr. 10), Lpz. 1901, S. 48 ff., Abbild. 32, 33.

(10) Migne, Patr. Lat. LX, 89 ff.

(11) Migne, Patr. Lat. LXII, 543 ff.

rend die sechs letzten Szenen ausschließlich Vorgänge aus dem neuen Testament behandeln.

Als erster Passionstitulus begegnet hier der Eintritt des begnadigten Schächers ins Paradies:

„Sacrați nemoris Dominus per amoena vireta
felix latro duce hospitium vitale meretur,
fortificata fides vincit tot crimina vitae“;

als Prototyp steht dieser Szene gegenüber die Vertreibung der Stammeltern aus dem Paradies. Dieses muß in der vom Dichter erklärten Darstellung als lieblicher Hain mit grünen Grasflächen geschildert worden sein. Offenbar hat schon vorher auch Sedulius bei der Erwähnung der Begnadigung des Schächers in seinem *Carmen paschale* (12), wo er von den paradiesischen Auen spricht, die in lieblichem Blütenschmuck prangen, den Hainen, unter deren kühlem Schatten Quellen sprudeln, und den Gärten, deren Aepfel keinen Anlaß zur Täuschung geben, nicht nur an die antiken Schilderungen des Elysiums, sondern auch an eine bildliche Darstellung des Paradieses aus einer *concordantia* gedacht.

Im zweiten Tristichon beschreibt Rusticius Helpidius den Verrat des Judas:

„Nummi dira fames compellit vendere Judam
in poenam regale caput, commercia tanti
sanguinis exiguo peragit mens improba lucro“;

als Gegenbild aus der alttestamentlichen Geschichte ist der Verkauf Josefs durch seine Brüder gewählt.

Der dritte Passionstitulus endlich bezieht sich auf die Kreuztragung:

„Gestat (13) honorandum cunctis manus inclyta lignum
quo se sancta sinit suspendi victima mundi.
Tollitur, ut miseris reddat mors una salutem.“

In der dem Titulus zu Grunde liegenden bildlichen Darstellung trug demnach Christus selbst, nicht Symon von Kyrene, das Kreuz.

(12) ed. J. Ch. Huemer, Corp. Scriptor. Eccles. Latin. X, C. p. V, 222 ff.

(13) Migne, LXII, 545. Die erste Zeile des Tristichons lautet im Text bei Migne: „Gestit honorandum cunctis manus inclyta lignum“. Ich habe gestit in gestat geändert, da m. E. kein Zweifel besteht, daß eine so pathetische Gebärde, wie das hier vorausgesetzte sehnsüchtige Ausstrecken der Hände nach dem Kreuz in der sonst so zurückhaltenden altchristlichen Kunst unmöglich ist; es läßt sich auch keine Analogie dazu finden.

Als entsprechende alttestamentliche Szene ging vorher die Darstellung Abrahams, der seinen Sohn zur Opferung führt. — Bemerkenswert ist der Umstand, daß in dem von Rusticius erklärten Zyklus die Wiedergabe der Kreuzigung ebenso fehlt, wie in dem großen Passionszyklus von S. Apollinare Nuovo. Außerdem ist zu beachten, daß, die fehlende Schilderung des *descensus ad inferos* ausgeschlossen, im übrigen die Passionsbilder der von Rusticius bearbeiteten Serie dieselben sind wie die an den Hochwänden der Lateranbasilika, die wohl in vielen Fällen den Künstlern als Vorlage dienten.

Gern würde man Näheres erfahren über den besonderen Zweck, für den Rusticius Helpidius seine *Tristicha* dichtete. Die Wahrscheinlichkeit, etwas Zwingendes darüber auszumachen, ist von vornherein gering, da man weder über die Person noch über das Wirken des Dichters etwas Sicheres sagen kann. Nach den von W. Brandes (14) angestellten Untersuchungen darf man wohl mit Bestimmtheit annehmen, daß der Dichter nichts zu tun hat mit dem Diakon Rusticius, dem Leibarzt Theoderichs des Großen, wie noch manche Archäologen annehmen (15), ebensowenig wie mit dem mehrfach von Sidonius Apollinaris zitierten gallischen Dichter gleichen Namens. Vielmehr hat es das meiste für sich, ihn mit einem in Ravenna lebenden, der Ostgotenherrschaft feindselig gesinnten Subscriptor Rusticius Helpidius, der uns z. B. aus der führenden Handschrift der Chorographie des Pomponius Mela bekannt ist, zu identifizieren. Die Abfassungszeit des gleichfalls von ihm stammenden Gedichtes *de Christi Jesu beneficiis* setzt W. Brandes um die Zeit 525 bis 552 an; zieht man die nicht zu vermeidende Unsicherheit solcher Schätzungen sowie die Ungewißheit, in welchem Lebensalter der Dichter die *Tituli* verfaßte, in Betracht, dann läßt sich die Möglichkeit nicht von der Hand weisen, daß Rusticius vielleicht als junger Mann seine *Tristicha* zur Erklärung eines Zyklus in einer der von Theoderich zu Ravenna erbauten Kirchen verfaßt hat; die sonst den Goten feindliche Haltung bildet keine absolute Gegeninstanz gegen diese Annahme. Ist diese Vermutung berechtigt, so kämen als Kirchen, für welche die Aufschriften bestimmt waren, entweder die Basilika Santo Spirito, die vom alten Wandschmuck gar nichts mehr erhalten hat, oder die vom Erdboden völlig ver-

(14) Wiener Studien, XII, 1890, S. 297 ff.

(15) Z. B. Joh. Reil, Die altchristl. Bilderzyklen d. Lebens Jesu, Lpz. 1910, S. 62; Wilpert, a. a. O., S. 203.

schwundene Kirche S. Andrea de'Goti in Frage; S. Maria in Cosmedin, das Baptisterium, ist nicht in Betracht zu ziehen, weil es nur ein Kuppelmosaik mit der Darstellung der Taufe Jesu und eines von den Aposteln umgebenen Thrones des Herrn enthielt, ebensowenig die Basilika S. Apollinare Nuovo, die ja einen Zyklus mit 48 Darstellungen besitzt.

Lange vor Rusticius hatte der berühmteste altchristliche Dichter Prudentius, ein eifriger Bewunderer der von ihm gelegentlich einer Romreise im Jahre 402 oder 403 gesehenen Kunstwerke in den dortigen Kirchen und Katakomben (16), ebenfalls eine poetische Erklärung verfaßt zu einer Bilderreihe, die sich wohl in einer Kirche seiner spanischen Heimat befand. Von den Tituli des ravenatischen Dichters unterscheiden sich die des spanischen schon der Zahl nach; das Dittochaeon enthält insgesamt 49 Tetrasticha. Beim 43., Sepulcrum Christi überschriebenen Titulus macht der verdiente Patristiker und Landsmann des Prudentius, Faustinus Arevalo, darauf aufmerksam, daß in vielen Codices dieses Tetrastichon fehlt, weswegen er es dem Prudentius absprechen möchte. Bei dem Fehlen einer modernen Ansprüchen genügenden textkritischen Ausgabe des christlichen Horaz läßt sich die Sache nicht leicht entscheiden, doch spricht gegen Arevalos Ansicht der schwerwiegende Umstand, daß, wenn die 49. Darstellung in der Tat als Abschluß der Serie im Chor angebracht war, wie man vielfach annimmt und nach dem Inhalt der Darstellung anzunehmen berechtigt ist, die Zahl von 48 Abbildungen an den Wänden des Schiffes beim Ausfallen des 43. Bildes durchbrochen wäre. Auch hier entfällt je die Hälfte der Darstellungen mit Ausnahme der letzten auf eines der beiden Testamente, doch ist auf die Gegenüberstellung paralleler Szenen wie bei Rusticius verzichtet worden, die Auswahl der Szenen innerhalb der beiden Reihen scheint vielmehr unter rein chronologischen Gesichtspunkten mit Einflechtung einzelner symbolischer Bilder getroffen zu sein (17).

Eine bekannte Anspielung auf das Zeichen der Erlösung enthält das 12. Tetrastichon, in dem die Stange, an welcher die eherner Schlange in der Wüste aufgehängt wurde, crux genannt wird. Auch

(16) Vgl. Peristeph. IX, 9 f.; XI, 153 ff., 215 f.; XII, 31 ff., 45 f.

(17) Der Versuch Röslers (D. kath. Dichter Aurelius Prudentius Clemens, Fbg. i. B. 1886, S. 132 f.), die mutmaßliche Gegenüberstellung paralleler Szenen aus den beiden Testamenten aufzufinden, hat m. E. wenig Wahrscheinlichkeit für sich.

der 20. Titulus, in dem die königlichen Insignien Davids den Insignien des leidenden Erlösers gegenübergestellt werden, behandelt die Leidenswerkzeuge:

„Regia mitifici fulgent insignia David:
sceptrum, oleum, cornu, diadema et purpura et ara.
Omnia conveniunt Christo: chlamys atque corona,
virga potestatis, cornu crucis, altar (18), olivum!

Die eigentlichen Passionsschilderungen beginnen mit dem 39. Gedicht, welches den Blutacker und die Verzweiflungstat des verräterischen Apostels zum Gegenstand der Schilderung macht:

„Campus Acheldemach sceleris mercede nefandi
venditus exequias recipit tumulosus humandas.
Sanguinis hoc pretium est Christi. Juda eminus artat
infelix collum laqueo pro crimine tanto.“

Wilpert hat aus diesen Angaben die Darstellung zweier auch sonst abgebildeter Momente erschließen wollen, nämlich die durch den Ankauf des Ackers angedeutete Rückerstattung des Blutgeldes und die Erhängung des Judas (19). Bedenkt man aber, daß die Beschreibung biblischer Oertlichkeiten, z. B. der Stadt Betlehem, der Zinne des Tempels, des Teiches Siloa, auch sonst im Dittochaeon sich findet, dann wird man auch annehmen müssen, daß nicht, wie Wilpert meint, die Rückgabe des Blutgeldes, sondern tatsächlich der Blutacker selbst, vielleicht, wie Prudentius andeutet, mit einigen Gräbern, vom Maler oder Mosaizisten wiedergegeben war.

Wie leicht solche topographische Schilderungen in dem von Prudentius behandelten Zyklus möglich waren, zeigen auch die beiden folgenden Tituli, der 40., welcher das eingestürzte Haus des Hohenpriesters Kaiphas schildert:

„Impia blasphemi cecidit domus ecce Caiphae,
in qua pulsata est alapis facies sacra Christi:
hic peccatores manet exitus, obruta quorum
vita ruinosus tumulis sine fine iacebit“,

sowie der 41., der über die mit einem Gebäude architektonisch verbundene Geißelsäule handelt:

(18) Vgl. Venantius Fortunatus (ed. Leo, Mon. Germ., Auct. ant. IV) II, 6, 29: salve ara.

(19) a. a. O., S. 865 f.

„Vinctus in his Dominus stetit aedibus atque columpnae
 adnexus tergum dedit, ut servile, flagellis.
 Perstat adhuc templumque gerit veneranda columpua,
 nosque docet cunctis immunes vivere flagris.“

Mit der Mitteilung des Dichters, daß die Geißelsäule in seiner Zeit noch als Träger einer Kirche stand, stimmt eine Notiz in einem Brief des hl. Hieronymus an Eustochium überein: „Ostenditur illic columna, ecclesiae porticum sustinens, infecta cruore Domini, ad quam vinctus dicitur et flagellatus“ (20). Auch zur Zeit Gregors von Tours genoß die vermeintliche Geißelsäule die Verehrung der Pilger: „Ad hanc vero columnam multi fide pleni accedentes, corrigias textiles faciunt eamque circumdant; quas rursum pro benedictione recipiunt diversis infirmitatibus profuturas“ (21).

Besondere Beachtung unter den Passionstituli des spanischen Dichters verdient das 42. Tetrastichon, welches folgenden Wortlaut hat:

„Traiectus per utrumque latus laticem atque cruorem
 Christus agit: sanguis victoria, lympa lavacrum est.
 Tunc duo discordant crucibus hinc inde latrones
 contiguus: negat ille Deum, fert iste coronam“.

Der Titulus hat eine kleine Geschichte wegen der seltsamen Anschauung des Dichters über die Seitenwunde des Herrn, worauf zuerst Etienne Chamillart, der 1687 eine Ausgabe des Prudentius ad usum Delphini machte, schärfer hinwies, während Faustinus Arevalo ein Jahrhundert später auch eine richtige Interpretation gab (22), die Chamillart noch nicht gelungen war. Mit klaren Worten trägt nämlich Prudentius die Lehre von einer doppelten Seitenwunde des Herrn vor, eine Auffassung, wie sie sich sonst nirgends in unserem Zeitraum findet. Um der seltsamen Auffassung von einer Wunde auf beiden Seiten zu entgehen, hatte der Jesuit Jacob Gretser in seinem Werk *De cruce Domini* (23) den überlieferten Text: „traiectus per utrumque latus“ in „traiectusque latus dextrum“ zu emendieren versucht, doch hat Arevalo die Unrichtigkeit dieses Vorschlages bewiesen durch Hinweis auf zwei andere Stellen, *Ca-themerinon IX, 85 ff.*:

(20) *epist. CVIII C. 9, Migne Patr. Lat. XXII, Sp. 884.*

(21) *De gloria martyrum, c. 6, Mon. Germ., Script. rer. Merov. I, pag. 492.*

(22) *Migne, Patr. Lat., LIX, Sp. 871, Anm. 85, Sp. 941, Anm. 220; LX Sp. 108, Anm. 165.*

(23) *Ingolstadt 1608, S. 110.*

„O novum caede stupenda vulneris miraculum!
hinc cruoris fluxit unda, lympha parte ex altera:
lympha nempe dat lavacrum, tum corona ex sanguine est“,

sowie auf das Baptisterium von Calagurris sich beziehende Stelle Perist. VIII, 15 f.:

„Ipse loci est Dominus, laterum cui vulnere utroque
hinc cruor effusus fluxit et inde latex“.

Schließlich darf man m. E. zum weiteren Beweis auch noch anführen Apotheosis 220 ff., wo es mit Beziehung auf die Erscheinung des Auferstandenen vor dem ungläubigen Thomas heißt:

„Rimantes digitos costarum in vulnera cruda
mersimus et manuum visu dubitantes lacunas scrutati“;

die Plurale costae, vulnera, lacunae könnte man an sich auch als dichterische Plurale auffassen, aber im Zusammenhang mit den bereits von Arevalo namhaft gemachten Stellen dürfen auch sie als ein weiterer Beweis für die singuläre Auffassung des Dichters gelten (24). Wie die beiden Seitenwunden dem Erlöser beigebracht wurden, ob durch einen Lanzenstoß oder deren zwei, sagt der Dichter nicht; man wird sich nach Ansicht des Dichters den Stoß mit solcher Heftigkeit geführt denken müssen, daß der Speer in die eine Seite ein- und aus der anderen herausdrang (25). Mit der von Prudentius mit so großer Zähigkeit vorgetragenen Ansicht von der doppelten Seitenwunde hat man sich, soviel ich übersehen kann, auf kunsthistorischer Seite noch nicht befaßt (26). — Bedeutsam ist der 42. Titulus weiterhin deswegen, weil wir in ihm überhaupt von der ersten Darstellung des hier zwischen den beiden Uebeltätern hängenden Crucifixus hören, denn die erhaltenen ältesten bildlichen Darstellungen der Kreuzigung an der Türe der hl. Sabina und auf

(24) Aus dem Zusammenhang der angeführten Stellen ergibt sich auch die Unrichtigkeit der Ansicht von Reil (Die altchristl. Bilderzyklen... S. 60), wonach das Dittochaeon gar nicht von Prudentius stamme, sondern einen Inschriftenentwurf aus der karolingisch-ottonischen Zeit darstelle.

(25) J. O. Westwood, A descriptive catalogue of the fictile Ivories in the South Kensington Museum, London 1876, S. 44 f., führt bei der Erläuterung einer Elfenbeindarstellung aus dem 8. Jahrh., in welcher Longinus den Stoß mit sehr großer Heftigkeit führt, eine Mitteilung von Jameson (Hist. of Our Lord II 163) an, daß nach der Vision der hl. Brigitta der Lanzenstoß mit solcher Wucht geführt wurde, daß die Lanze aus der anderen Seite des Erlösers herausdrang und sich in den Kreuzesbalken heftete.

(26) Eine physiologische Erklärung der Frage, warum die Seitenwunde in älterer Zeit auf der rechten, in späterer bisweilen auf der linken Seite dargestellt wurde, hat versucht Baas in der Allgem. Zeitung, Mch. 1905, Beilage 146, S. 555 ff.

dem Londoner Passionstafelchen sind ja zeitlich etwas später anzusetzen wie die den Bilderzyklus erklärende Dichtung des Prudentius.

Zuletzt sei erwähnt der wohl mit Unrecht von Arevalo verdächtige, Sepulcrum Christi überschriebene 43. Titulus, der auch die Seelen erwähnt, die bei Christi Eindringen in die Unterwelt befreit werden und den siegreich Auferstandenen begleiten:

„Christum non tenuit saxum, non claustra sepulcri:
mors illi devicta iacet, calcavit abyssum.
Sanctorum populus superas simul ivit ad oras,
seque dedit multis tactuque oculisque probandum.“

Ueberblickt man noch einmal die Passionstituli des spanischen Dichters im Zusammenhang, so fällt in der Auswahl der wiedergegebenen Szenen der Unterschied gegenüber den in den römischen Kirchen geläufigen Zyklen sofort in die Augen; bei Prudentius stehen besonders topographische Schilderungen der Passionsstätten im Vordergrund, die in den sonstigen uns bekannten Concordantiae fehlen. Die Erklärung dafür hat man gefunden in der Annahme von Einflüssen der palästinensischen Kunst, die durch die Pilgerfahrten ins gelobte Land der abendländischen Christenheit zugänglich gemacht wurde (27).

Eine besonders hervorragende Stelle sollte in diesem Abschnitt eigentlich dem hl. Paulin von Nola zukommen, der nicht nur ein sehr achtbarer Dichter der frühchristlichen Zeit, sondern auch ein eifriger Förderer der kirchlichen Bautätigkeit und der damit verbundenen Künste war. Aus seinen eigenen Angaben wissen wir, daß die von ihm in Nola erbaute Kirche auch einen Zyklus biblischer Bilder enthielt, leider aber gehen seine Bemerkungen darüber über die allgemeine Andeutung einer concordantia nicht hinaus (28). Auch die wenigen übrigen Stellen, die sich für unsere Betrachtung heranziehen lassen, haben keine allzugroße Bedeutung, da die in ihnen beschriebenen Darstellungen den Zusammenhang mit der historischen Passion zu sehr vermissen lassen. So findet sich in dem für die christliche Archäologie sonst so wichtigen 32. Brief Paulins, der hier seinem gallischen Freund Sulpicius Severus poetische Inschrif-

(27) Reil, Die altchristl. Bilderzyklen, S. 75; Baumstark, Frühchr. paläst. Bildkompositionen in abendl. Spiegelung. Byzant. Zeitschrift XX, 1911, S. 177 ff.

(28) ed. W. v. Hartel, Corp. Script. Eccles. Lat. XXIX, XXX, carm. XXVIII, S. 171 ff.

ten für die von diesem in Primuliacum bei Béziers erbaute Martinusbasilika und solche aus der eigenen Kirche des Dichters in Nola und Fundi übersendet, die Erwähnung einer sog. symbolischen Kreuzigung, bei der nicht der Corpus des Erlösers selbst am Kreuz befestigt war, sondern, um die das Gemüt der damaligen Christen verletzende realistische Wiedergabe zu vermeiden, das Lamm im Kreuzungspunkt der beiden Kreuzesbalken angebracht war, eine Darstellungsweise, die nach Wilpert in Rom entstand und durch erhaltene Denkmäler hinreichend bekannt ist (29). Die Apsiskomposition in der Kirche zu Fundi wich jedoch von der eben beschriebenen herkömmlichen Form insofern ab, als das weiße Lamm nicht im Kreuzungspunkt, sondern unterhalb des blutroten Kreuzes angebracht war, wie die Worte des Dichters zeigen: „sub cruce sanguinea niveo stat Christus in agno“ (30). Ferner beschreibt Paulin Kreuze seiner Kirche, die mit Blumenkränzen geziert waren (31) oder auf denen Tauben, die als Symbol der Apostel gelten, sich niedergelassen hatten (32), Darstellungen, von denen uns gleichfalls verschiedene Beispiele erhalten sind (33). An einer anderen Stelle spricht Paulin vom Purpurgewand und der Palme als dem Zeichen der königlichen Würde und des Sieges Christi (34); so denkt auch Venantius Fortunatus, wenn er das Kreuz als *arbor ornata regis purpura* begrüßt (35), nicht etwa an das Blut, das den Stamm des Holzes rötet, sondern an das Triumphalgewand, welches z. B. im Baptisterium S. Maria in Cosmedin zu Ravenna auf dem Gemmenkreuz gefaltet erscheint (36).

Noch zweier Einzelheiten der poetischen Schilderung der Kreuzigung, die durch die Denkmäler der christlichen Archäologie ihre Bestätigung finden, muß hier kurz gedacht werden.

Der karthagische Dichter Dracontius (37) sowie der unbekanntes Verfasser des *Carmen de nativitate vita passione et resurrectione Domini*, hinter dem der Herausgeber Angelo Mai den Rhetor Victo-

(29) Vgl. auch Kraus, *Gesch. d. christl. Kunst*, II 1, 312, über die Herkunft und Bedeutung dieses Motivs, Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes*, S. 228.

(30) ep. XXXII c. 17, a. a. O., S. 292, 13; Wilpert, a. a. O., S. 878.

(31) ep. XXXII c. 10 u. 12, a. a. O., S. 286, 12 u. 289, 8.

(32) ib. c. 14, S. 289, 10.

(33) Wilpert, S. 262 f., 517; Tafel 100, 2; 117; 118.

(34) a. a. O., c. 10, S. 286, 18.

(35) II 6, 17 f.

(36) Wilpert, S. 63; Fig. 20; Tafel 101.

(37) *Laudes Dei* II 532 (*Mon. Germ. Auct. ant.* XIV).

rinus von Massilia vermutet (38), lassen bei der Schilderung der Begleitumstände des Todes Christi nicht nur, wie es durch den biblischen Text bezeugt ist, die Sonne, sondern auch den Mond teilnehmen an dem in der Natur entstehenden Aufruhr, indem die Sonne sich verdunkelt und der Mond sich in Blut verwandelt. Auch in bildlichen Darstellungen erscheinen Sonne und Mond als Zeugen des Hinscheidens Christi, so auf den bereits genannten Ampullen von Monza, im Rabulascodex, wo ein hohes Gebirge, über dem Sonne und Mond stehen, den Hintergrund der Kreuzigung bildet (39), in einer aus der Mitte des 8. Jahrhunderts stammenden Darstellung der Kreuzigung aus Elfenbein (40) und schließlich in einem unserer Periode zugehörigen Erzeugnis der Textilkunst aus Aegypten, auf dem Sonne und Mond zu Häupten des Crucifixus angebracht sind (41). Auch in der Folgezeit ist dieses Motiv sehr gern verwendet worden; erwähnt seien u. a. die in Medaillons eingeschlossenen Büsten von Sonne und Mond auf dem aus dem 9. Jahrhundert stammenden Buchdeckel des Erzbischofs Heribert von Köln (42), und ein noch späteres Elfenbeinwerk in der Bibliothèque Nationale zu Paris, wo der von Pferden gezogene Wagen des Sol und der von Pantheren gezogene der Luna erscheint (43).

Zusammen mit Sonne und Mond nennt das erwähnte anonyme Carmen auch die Engel, die sich über die Freveltat entsetzen, die das jüdische Volk am Herrn begeht (44); schon vorher hatte der hl. Ambrosius in seinem Osterhymnus „Hic est dies verus dei“ die Engel genannt, die über die Qualen des Gekreuzigten und über die Begnadigung des Schächiers staunen (45). Auch dieser Zug ist auf Kreuzigungsdarstellungen oft genug wiederholt worden; man denke nur an die auf Denkmälern der gotischen Kunst so häufig vorkommenden Engel, die das Blut des Gekreuzigten aufsammeln. Jedoch erscheinen Engel als Zeugen und Diener der Passion in bildlichen Darstellungen erst später nach der von uns behandelten

(38) *Classic. auctorum e Vatic. codd. edit. tom. V, Romae 1833, pag. 382 ff. v. 89.*

(39) Schultze, S. 336 f.

(40) Hans Graeven II. Serie, 1900, Nr. 17.

(41) R. Forrer, *Röm. u. byzant. Seiden-Textilien aus Achim-Panopolis.*, Straßb. 1891, Taf. XVII; vgl. auch Kraus, *Gesch. d. chr. Kunst II, 1, 339*; Sauer, *a. a. O.*, 224.

(42) Westwood, S. 315, Taf. XXIII.

(43) *ib.* S. 384, ebda S. 105, Sonne und Mond als Büsten von Helios und Selene, S. 56, Sonne und Mond als menschliche Figuren mit Fackeln in den Händen.

(44) v. 90.

(45) Blume-Dreves, *Anal. hymnica L, Nr. 12, str. 4.*

Epoche, wie z. B. in der aus dem 11. oder 12. Jahrhundert stammenden Kreuzigungsgruppe von S. Angelo in Formis, wo Engel mit ausgespannten Flügeln, nur mit dem Oberkörper aus den Wolken hervorragend, an der Kreuzigung teilnehmen (46), oder in dem etwa der gleichen Zeit angehörenden Mosaik von Monreale, wo drei Halbfiguren von Engeln in der Höhe als Leidtragende bei der Grablegung des Herrn dem Zug folgen (47). Es scheint also die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß in der Erfindung dieses Motivs die Poesie der bildenden Kunst vorangegangen ist.

(46) Wilpert, S. 880.

(47) *ib.* S. 887. — Auch Gg. Stuhlfauth, *D. Engel in der altchr. Kunst*, *Archaeol. Stud. z. christl. Altert. u. Ma.*, hrsg. v. Ficker, 3. Heft, Fbg. i. B. 1897, führt kein Beispiel der Verwendung von Engeln als Dienern der Passion an.