

Das Apsismosaik von S. Pudentiana in Rom*

Philosophische, imperiale und theologische Aspekte in einem Christusbild am Beginn des 5. Jahrhunderts

Von ERNST DASSMANN

Prälat Dr. Ludwig Vöelkl

zur Vollendung des 70. Lebensjahres dankbar zugeeignet

1. Datierung und Erhaltungszustand des Mosaiks

Auf dem Viminal, am alten *Vicus Patricius*, der heutigen Via Urbana, liegt unweit von S. Maria Maggiore die Kirche der hl. Pudentiana¹. Eine frühestens in das 6. Jhdt. zu datierende Legende nennt einen Senator Pudens, *amicus apostolorum et susceptor peregrinorum*, und seine beiden Töchter Pudentiana und Praxedis als Gründer der Kirche². Die Anfänge sind jedoch verwickelter und trotz einer Reihe von zuverlässigen historischen Nachrichten bis heute nicht restlos geklärt. Ausgrabungen, bautechnische Untersuchungen und epigraphische Funde haben immerhin sichern können, daß die heutige Basilika auf einen *Titulus Pudentis* zurückgeht und in ihrem Kern gegen Ende des 4. Jhdts. in eine private Thermenanlage aus dem 2. Jhdt. eingebaut worden ist³. Die Apsis bildet daher kein echtes Halbrund, sondern ist Teil der großflächigeren Abschlußwölbung des ehemaligen Thermensaals. Ihre mosaizistische Ausschmückung dürfte mit großer Wahrscheinlichkeit in die

* Überarbeitete und erweiterte Fassung meiner Antrittsvorlesung vor der Kath.-Theologischen Fakultät der Universität Münster am 12. 2. 1969.

¹ Ein Verzeichnis der wichtigsten Literatur findet sich bei B. Vanmaele, *L'Église Pudentienne de Rome (Santa Pudenziana)*. Contribution à l'histoire de ce monument insigne de la Rome Chrétienne ancienne du II^e au XX^e siècle (Averbode 1965) = *Bibliotheca Analectorum Praemonstratensium* 6, 154/9. Nachzutragen ist allein A. P. Frutaz, *Titolo di Pudente*. Denominazioni successive, clero e cardinali titolari, in: *RivAC* 40 (1964) 53/72.

² *Acta Sanctorum, Maii*, IV, 299 f.

³ Für die Verknüpfung der legendarischen und historischen Nachrichten, die Schwankungen in der Benennung des Titulus und die bauliche Entwicklung vgl. G. B. de Rossi, *I monumenti del secolo quarto spettanti alla chiesa di S. Pudenziana*, in: *BollAC* 5 (1867) 49/57; P. Lanzoni, *I titoli presbiteriali di Roma antica nella storia e nella legenda*, in: *RivAC* 2 (1925) 224/8; A. Petignani, *La basilica di S. Pudenziana in Roma secondo gli scavi recentemente eseguiti (Città del Vaticano 1934)* = *Monumenti di Antichità Christiana* II, 1, 43; R. U. Montini, *Santa Pudenziana (Roma o. J.)* = *Le chiese di Roma illustrate* 50, 5/22; B. Vanmaele 17/49; 79/96.

Zeit Innozenz I., also in die Jahre 402—417, zu datieren sein. Eine heute zerstörte Inschrift vom unteren Rand des Mosaiks konnte im 16. Jhdt. von O. Panvinio noch teilweise gelesen werden. Sie ist in drei Versionen überliefert und von G. B. de Rossi wie folgt ergänzt worden:

SALVo INNOCENtIo epsicopo iliCIO MAXIMO ET . . .
 PREsbyTERIS LEopardus presb(yter) sumptu proprio . . .
 marmORIBUS ET PICTuris DECORAVIt⁴

Bleiben die Namen der zum Titulus gehörenden Kleriker und ihr Anteil am Werk der Ausstattung mit Marmor und Bildern auch ein wenig unklar, so ist die Zeit mit der Erwähnung des Papstes Innozenz doch deutlich festgelegt.

Die Datierung des Mosaiks (Taf. 1) an den Anfang des 5. Jhdts. liefert einen ersten Hinweis auf seine Bedeutung. Es ist — sieht man einmal von den Nischenmosaiken in S. Costanza ab — die älteste erhaltene Apsiskomposition in Rom⁵. Allerdings bedarf die Qualifizierung „erhalten“ einiger Einschränkungen⁶. Stilgeschichtlich gesehen, sind große Teile des Mosaiks von geringem Wert, weil durch Restaurierungen in den Jahren 1588 und 1831/32 die ursprüngliche Ausführung weitgehend verändert worden ist. Die Ausbesserungen des 19. Jhdts. scheinen sich damit begnügt zu haben, die Zeichnung der Gewänder, die Physiognomien der Gesichter, vielleicht auch die Gestik der Hände dem Zeitgeschmack anzupassen. (Ein Vergleich der beiden Frauenköpfe zeigt besonders deutlich, in welchem Umfang mit einer Verwischung der ursprünglichen Konturen gerechnet werden muß. Der linke Kopf ist alt, der rechte eine Umformung des 19. Jhdts. [Taf. 2a u. b]). Noch einschneidender dürften die Renovierungen des 16. Jhdts. gewesen sein. Damals wurden größere Teile des zerstörten Mosaiks in bemaltem Stuck ergänzt. Ob dabei nur der Figurenstil ein barockes Gepräge erhalten hat oder ob die Komposition des Mosaiks auch inhaltlich verändert und reduziert worden ist, ist im einzelnen schwer zu entscheiden. Fest steht, daß die Seiten beschnitten wurden, wobei die äußeren Tiersymbole zum Teil und zwei Apostel ganz wegfielen. Eine weitere Einbuße am unteren Rand erfuhr das Mosaik durch den Einbau eines Altarbaldachins. Eine

⁴ Cod. Vat. Lat. 6780, f. 63r u. f. 64v.; vgl. G. B. de Rossi, *I mosaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV* (Roma 1899) 27; B. Vanmaele 48; 107; G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma* (Roma 1967) 75, Anm. 42.

⁵ B. Vanmaele, 56. Das Mosaik wird in allen ikonographischen Handbüchern und in entsprechenden Monographien mit unterschiedlicher Ausführlichkeit und Sorgfalt behandelt. An neueren Untersuchungen sind hervorzuheben Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts* (Wiesbaden 1960) = *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie* 4, 12/5; 150/2; G. Matthiae 55/76; weitere Literatur ebd.

⁶ Vgl. die sorgfältige Analyse von W. Köhler, *Das Apsismosaik von Sta. Pudenziana in Rom als Stildokument*, in: *Forschungen zur Kirchengeschichte und zur christlichen Kunst* (Festschrift J. Ficker) (Leipzig 1931) 167/79.

aus dem Jahr 1595 stammende, leider ein wenig flüchtig ausgeführte Skizze Ciacconios hat wenigstens die Erinnerung an die dabei zerstörten Bildmotive bewahrt⁷ (Taf. 3a). Die Apostel saßen hinter einer Balustrade. Unterhalb des Christusthrones schwebte die Geisttaube über dem Christuslamm auf dem Paradiesesberg. Sollte J. Wilperts Vermutung zutreffen, daß über dem Gemmenkreuz noch die Hand Gottes aus dem Himmel hervorgeragt habe⁸, wäre die vertikale Achse des Mosaiks trinitarisch bestimmt gewesen, ähnlich den von Paulinus beschriebenen Kompositionen in Nola und Fundi⁹.

In den Jahren 1913/14 hat W. Köhler das Mosaik eingehend am Original untersuchen und die wenigen erhaltenen Reste des 5. Jhdts. von den späteren Überarbeitungen scheidern können. Zum alten Bestand gehören auf der rechten Seite des Bildes nur der Petruskopf, bei dem ebenfalls Nase, Mund und ein Stück des Bartes ergänzt worden sind, dazu ein Teil des Himmels mit Partien des Stieres und des polygonalen Gebäudes. Auf der linken Seite sind die Köpfe besser erhalten. Relativ unversehrt sind vor allem der schon erwähnte Frauenkopf und der Kopf des mittleren Apostels samt Halsansatz und Schulterpartien. Alt sind auch größere Teile des Portikus, das Rundgebäude mit den beiden Seitenflügeln, der Löwenkopf und Teile des bewölkten Himmels. In der Christusgestalt, sowohl in der Kopfpartie wie auch in der Gewandung, sind unveränderte und renovierte Flächen eng miteinander vermischt. Der Thron mit der tuchüberspannten Rückenlehne ist wenigstens in den Umrissen der alten Vorlage nachgebildet¹⁰ (Taf. 3b). Diese Bestandsaufnahme ist recht mager, wenn man versuchen will, das Mosaik stilistisch in die spätantike Malerei einzuordnen. Sie reicht aber aus, um die Bildaussage des Mosaiks zu erfassen; denn der Motivbestand darf zusammen mit Ciacconios Ergänzungen und unter Berücksichtigung einiger zweifelhafter Details, wenn auch formal verändert, so doch inhaltlich mit der ursprünglichen Komposition als übereinstimmend betrachtet werden.

2. Die thematischen Schichten

Das Mosaik erweckt auf den ersten Blick den Eindruck einer ausgewogenen und einheitlichen Thematik; es ist trotzdem weit davon entfernt, eine originelle Erfindung zu sein. Ikonographische und geistesgeschichtliche Traditionen, religiöse Bedürfnisse und Erwartungen, theologische Reflexion und politische Situation haben an dem Programm mitgeschaffen und die einzelnen Bildelemente zusammengefügt. Drei thematische Schichten lassen sich klar voneinander abheben.

⁷ Cod. Vat. Lat. 5407, f. 81; B. Vanmaele 57 u. Anm. 46.

⁸ J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV.—XII. Jahrhundert, Bd. 2 (Freiburg 1916) 1067 (im folgenden abgekürzt: WM); *Ch. Ihm* 132.

⁹ Paulinus von Nola, Ep. 32, 10 u. 17 (CSEL 29, I, 286 u. 292 Hartel); *Ch. Ihm* 179; 181.

¹⁰ W. Köhler 170 f.

Die erste und älteste Schicht gehört dem Bildtypus der philosophischen Lehrversammlung an. Das wird deutlich, wenn man diesen Typus bis zu seinem ersten Auftreten im christlichen Bilderkreis zurückverfolgt. Schon das Apsisbild von S. Aquilino in Mailand, das vielleicht wenige Jahrzehnte eher als das Mosaik in S. Pudentiana entstanden ist¹¹, steht ihm näher. Christus sitzt lehrend, erhöht über den Aposteln. Ein Behälter mit Schriftrollen befindet sich zu seinen Füßen. Die Darstellung ist im Vergleich zu S. Pudentiana viel schlichter. Die Apostel haben ihre Plätze gleichmäßig gereiht rechts und links neben ihrem Herrn. Sie hören zu. Sparsame Gesten verraten ihre innere Anteilnahme. Möglicherweise darf eine ähnlich ruhige Darstellung der Apostel aber auch für die ursprüngliche Komposition in S. Pudentiana angenommen werden. Sie dürften hier ebenfalls in gleichmäßig ansteigender Linie auf den Christus in der Mitte des Bildes ausgerichtet gewesen sein. Von dieser aufgrund des Vergleichs mit S. Aquilino zu vermutenden, zwar etwas uniformen, aber doch sehr feierlichen Gruppierung ist auf dem heutigen Bild nichts mehr zu spüren. Pathetische Gebärden und lebhaftere Physiognomien haben die Apostel individualisiert, die verschiedenen Stellungen der Köpfe ihre Ausrichtung auf Christus verwischt; die Apostel rechts neben Petrus sind fast zu einer eigenen Gruppe zusammengewachsen, die mit der Bildmitte nur noch in lockerer Verbindung steht. Diese Veränderungen gehen auf das Konto der barocken Ausbesserungen, deren formale Veränderungen von den Restauratoren des 19. Jhdts. übernommen worden sind¹².

Verfolgt man das Thema der Lehrversammlung weiter zurück, stößt man auf ein Fresko in der sogenannten Bäckergruft der Domitilla-Katakombe, das in die sechziger Jahre des 4. Jhdts. zu datieren ist¹³. Wengleich es sich um ein Katakombenbild handelt, verläßt die Darstellung noch nicht den Kreis der Apsiskompositionen, denn die bildliche Gestaltung verrät deutlich ihre Herkunft aus oberirdischen apsidialen Räumen. Wiederum sitzt Christus erhöht in der Mitte, gesondert von seinen Aposteln. Dagegen fehlen der Nimbus, der die Christusfigur in S. Pudentiana und in S. Aquilino auszeichnete, und andere herrscherliche Attribute. Die Apostel sind in Gruppen zusammengefaßt, die dem Thron assistieren; besonders betont sind Petrus und Paulus, die ebenfalls sitzen, während die übrigen Apostel stehen.

Nochmals fünfundzwanzig Jahre früher, etwa um 340 zu datieren, ist eine weitere Szene aus Domitilla in der Lünette eines Arkosols nahe der Ampliatusgruft¹⁴. Die jugendliche Christusgestalt ist auch hier betont durch ihre Größe und die weit ausschwingende Rückenlehne des Sitzes. Weggefallen aber ist die Distanz zu den Aposteln, die nicht mehr

¹¹ Abb. bei *Ch. Ihm* Taf. I, 1; zur Datierung ebd. 158.

¹² *W. Köhler* 175 f.

¹³ *J. Wilpert*, Die Malereien der Katakomben Roms. Tafelband (Freiburg 1903) 195 (im folgenden abgekürzt: WK); zur Datierung vgl. *P. Testini*, Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma (Bologna 1966) = *Roma Cristiana* 2, 298.

¹⁴ WK 148, 2; zur Datierung vgl. *P. Testini* 297 f.

bloß Hörer sind, sondern zu echten Partnern des Lehrgesprächs zu werden scheinen. Dieser Eindruck verstärkt sich noch auf einem Fresko im Eingangsbogen des Sacellum quartum in der Katakombe Jordano-
rum, das nun schon in die konstantinische Zeit hinabreicht und um 325 zu datieren ist¹⁵ (Taf. 4a). Christus unterscheidet sich kaum noch durch äußere Merkmale von den Aposteln, die nicht mehr die aus der Distanz des Thrones ergehende Weisung ihres Herrn empfangen, sondern zu Freunden und Teilnehmern am Gespräch mit dem lebenspendenden Wort geworden sind.

Überblickt man die wenigen hier angeführten Bilder¹⁶, so läßt sich sagen, daß die Entwicklung von einem realistisch dargestellten Lehrgespräch über eine immer spürbarer werdende Distanzierung Christi zu dem feierlichen Repräsentationsbild in S. Pudentiana führt, dessen ursprünglicher Eindruck durch die barocke Brechung wiederum verfälscht wird. Man könnte das Thema der Lehrversammlung noch weiter zurückverfolgen bis zu der Grenze, an der die Konturen des Christusbildes verschwimmen und nicht mehr Christus, sondern der christliche Lehrer oder noch unbestimmt abstrakter die christliche Lehre in Form einer philosophischen Leseszene dargestellt wird. Hingewiesen sei dafür — um nur ein paar Beispiele zu nennen — auf die mittlere Figurengruppe der Sarkophagwanne von S. Maria Antiqua¹⁷ oder auf den Sarkophag von der Via Salaria¹⁸. Daß manche Forscher den christlichen Charakter des Salaria-Sarkophags bezweifeln, spielt hier keine Rolle, denn letztlich geht das philosophische Lehrthema mit Sicherheit auf profane Vorbilder zurück. Ikonographisch näher als den Leseszenen der frühen Sarkophage steht das Christus-Lehrer-Bild allerdings einigen anderen Bildern von Lehrversammlungen, die zum Teil in vorchristliche Zeit zurückreichen¹⁹, deren Reflexe sich aber noch in späteren Jahrhunderten erhalten haben, z. B. in der sogenannten medizinischen Demonstration aus der Katakombe an der Via Latina²⁰ oder in der Darstellung eines Ärztekonsiliums aus der Wiener Handschrift des Codex Dioskurides²¹.

¹⁵ E. Josi, *Le pitture rinvenute nel cimitero dei Giordani*, in: RivAC 5 (1928) 195, Fig. 19.

¹⁶ Die Stationen der Entwicklung könnten natürlich noch um viele Beispiele vermehrt und in weitere Zwischenstufen unterteilt werden. Vgl. G. Matthiae 71, Anm. 3 f.

¹⁷ Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, Bd. 1: Rom und Ostia, hrsg. von F. W. Deichmann (Wiesbaden 1967) Tafelband 747, 1 (im folgenden abgekürzt: RCAS). ¹⁸ RCAS 66.

¹⁹ Frühchristliche Sarkophage in Bild und Wort. Fünfzig Abb. auf vierzig Lichtdrucktaf. nach Aufnahmen von J. Märki-Boehringer, Auswahl von F. W. Deichmann, Text von Th. Klauser (Olten 1966) = 3. Beiheft zur Halbjahresschrift Antike Kunst, 68.

²⁰ A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina* (Città del Vaticano 1960) = Monumenti di Antichità Christiana II, 8, Taf. 107.

²¹ Codices graeci et latini photographice depicti (Leiden 1906) f. 2b u. 3b.:

Am Beginn des 5. Jhdts., der Entstehungszeit des Mosaiks von S. Pudentiana, hat die Beschreibung der Erlösung als Erkenntnis und das daraus folgende Verständnis Christi als des Lehrers der Wahrheit schon viel von der Prägekraft verloren, die diesen Vorstellungen in der Theologie und Frömmigkeit des 3. Jhdts. zugekommen war²². Nicht allein die Christologie des 4. Jhdts., auch die kirchenpolitische Entwicklung seit Konstantin hat der Idee des Christusbildes neue Züge verliehen, die sich in den Monumenten widerspiegeln. Zwar schimmert die ältere, philosophische Schicht, das Thema von Christus dem Lehrer, auf dem Mosaik in S. Pudentiana noch durch, aber eigentlich nur dann, wenn man sich die voraufgehenden, klareren Ausprägungen dieses Bildtyps vergegenwärtigt. Die Isolierung des Thrones, die in aufsteigender Linie auf Christus ausgerichteten Apostel, die nicht mehr den Meister umringen, sondern in feierlichem Abstand die Weisung ihres Herrn, den νόμος βασιλικός, entgegennehmen, kündigen dagegen unübersehbar eine neue Schicht im Verständnis des Christusbildes an. Die schon häufiger erwähnte barocke Brechung verdunkelt zwar diesen Eindruck auf dem Mosaik in S. Pudentiana. Man erhält ihn unverfälschter, wenn man die Darstellung in S. Aquilino betrachtet oder die Gestaltung desselben Themas auf dem Mailänder Stadttorsarkophag²³ bzw. auf profanen Denkmälern aus dem Bereich der imperialen Kunst. Als Beispiel für letztere sei auf den Bildschmuck des Theodosius-Obelisken verwiesen, der um 390 zu datieren ist²⁴. Hier ist die Verfeierlichung allerdings auf die Spitze getrieben. Distanzierung, gliedernde Schichtung und isokephale Reihung der Personen haben die Darstellung vollständig erstarren lassen.

Mit dem Hinweis auf die imperiale Kunst ist das Stichwort gefallen, das die zweite Schicht im Mosaik von S. Pudentiana kennzeichnet²⁵. Das Christusbild wächst über das Lehrerbild hinaus und empfängt die Attribute des Herrscherbildes²⁶. In diese zweite Schicht gehört der edelsteinbesetzte Thron mit dem Purpurkissen. Er wird zum beliebten Requisit in den Bildprogrammen der Kuppeln, Apsiden und Triumphbögen und erscheint, wie z. B. in S. Maria Maggiore, auch isoliert als sogenannter leerer Thron (έτοιμασία)²⁷. Christus trägt die Gewandung des Herrschers, goldene Tunika mit blauen Clavi und Pallium,

vgl. P. Buberl, Die antiken Grundlagen der Miniaturen des Wiener Dioskurideskodex, in: JbDAI 51 (1956) 114/36.

²² J. Kollwitz, Das Christusbild des dritten Jahrhunderts (Münster 1955) = Orbis antiquus 9, 12/22.

²³ J. Wilpert, I sarcofagi cristiani antichi, 2 Text- u. 2 Tafelbd., Supplementbd. (Rom 1929/36) Taf. 188 (im folgenden abgekürzt: WS).

²⁴ W. F. Volbach — M. Hirmer, Frühchristliche Kunst (München 1958) Abb. 54 f.

²⁵ J. Kollwitz, Das Bild von Christus dem König in Kunst und Liturgie der christlichen Frühzeit, in: Theologie u. Glaube (1947/48) 97; 101 f.

²⁶ Zur umfangreichen Literatur über das Christus-Rex-Thema vgl. Ch. Ihm 11/41.

²⁷ WM 71; W. F. Volbach — M. Hirmer Abb. 125; 141; 149.

ebenso den Nimbus, der im 5. Jhdt. noch kein Heiligensymbol ist, sondern Königszeichen, wie wiederum auf dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore die Gestalt des Herodes beweist²⁸. Christus hat langes Haar und einen Bart. Beide finden sich schon auf den älteren Christusbildern des Philosophentyps. Mit dem struppigen, ungepflegten Kopfschmuck kynischer Philosophen — man vergleiche etwa die Christusfigur auf den Polychromen Fragmenten im Thermen-Museum²⁹ — hat die Haar- und Barttracht des Christus in S. Pudentiana aber nicht mehr viel gemein. Sie erinnert eher an die Darstellung hellenistischer Gott-Könige, an Serapis- und Zeusbildnisse und wird zu einem Zeichen herrscherlicher Würde³⁰.

Zwei Frauen, nicht Pudentiana und Praxedis, wie früher angenommen wurde³¹, sondern, wie die Mosaiken von der Eingangswand in S. Sabina beweisen³², die Sinnbilder für die *ecclesia ex gentibus* und die *ecclesia ex circumcissione* stehen hinter Paulus und Petrus, den Repräsentanten der Kirche aus Heiden und Juden. Sie bringen dem Herrscher Christus das *aurum coronarium* dar³³, wie es der Kaiser empfing, wenn er als *εὐεργέτης* und *conservator orbis* seinen *adventus* in die Städte des Reiches hielt³⁴. Die Bezeichnung *conservator* erscheint auch auf dem Buch, das Christus in S. Pudentiana in der linken Hand hält. Die imperiale Symbolik löst das Mosaik aus jedem zeitlichen Bezug. Wie der Kaiser auf den Darstellungen dieser Zeit und im Gegensatz zu den Szenen auf früheren Monumenten (der Trajans- oder der Marc-Aurels-Säule etwa) nicht nur Sieger ist aufgrund einer gewonnenen Schlacht, sondern *victor semper et ubique*, so ist Christus der zeitlose *dominus ac deus*³⁵.

Trotz aller Anleihen ist die kaiserliche Ikonographie nicht einfach in die Komposition von S. Pudentiana übernommen und mit der älteren Schicht der philosophischen Lehrversammlung verwoben worden. Die imperiale Schicht wird ihrerseits wiederum modifiziert durch apokalyptische Motive, die im römischen Bereich hier zum ersten Male in die Komposition einer Apsis eindringen und als dritte Schicht die beiden vorhergehenden überlagern. Eine saubere Scheidung zwischen imperia-

²⁸ WM 62. ²⁹ RCAS 773b.

³⁰ G. Matthiae 56 f.; J. Kollwitz, Mosaiken² (Freiburg 1960) = Der große Bilderkreis 2, 9. ³¹ WM, Bd. 2, 1067. ³² WM 47; Ch. Ihm 151.

³³ G. B. de Rossi, I monumenti, 59; J. Kollwitz, Mosaiken, 9 f. Dagegen lassen E. Dinkler, Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe (Köln-Opladen 1964) = Wiss. Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft f. Forschung des Landes Nordrhein-Westf. 29, 55 u. F. W. Deichmann, Frühchristliche Kirchen in Rom (Basel 1948) 54, nicht Christus, sondern Petrus und Paulus von den Frauen bekränzt werden. Unentschieden bleibt Ch. Ihm 14.

³⁴ *Adventus*: vgl. RAC 1, 112 f.; *aurum coronarium*: vgl. RAC 1, 1010/20; *εὐεργέτης*: vgl. RAC 6, 848/60; *conservator*: vgl. J. Kollwitz, Das Bild von Christus dem König 101, Anm. 57.

³⁵ A. Alföldi, Insignien und Tracht der römischen Kaiser, in: RM 50 (1955) 89 f.

len und apokalyptischen Motiven ist allerdings kaum möglich, da die Apokalypse Elemente des Kaiserkultes, den sie erbittert bekämpft, gleichwohl für ihre Schilderung der Gottes- und Christusvisionen benutzt hat. Zur apokalyptischen Schicht gehören die vier lebenden Wesen, die keine Bücher oder Schriftrollen tragen und daher wohl noch nicht zu Evangelistensymbolen geworden sind³⁶. Apokalyptisch bestimmt dürfte auch die hinter dem Portikus sichtbar werdende Stadtsilhouette des himmlischen Jerusalems sein, selbst wenn die Konturen der Gebäude auf historische Bauten Jerusalems im 4. Jhd. zurückgehen sollten, was ein Mosaik aus Madaba nahelegen könnte³⁷. Einstimmigkeit über die Interpretation bzw. die Identifikation der Gebäude konnte bisher nicht erzielt werden³⁸.

Ähnlich in der Schwebe bleibt die Deutung des hinter Christus aufragenden Hügels mit dem Gemmenkreuz. Möglicherweise soll er an den Golgothahügel erinnern, auf dem Theodosius II. um 440 ein edelsteingeschmücktes Kreuz errichtete bzw. erneuerte, denn bereits der Pilgerbericht der Aetheria scheint ein Kreuz auf dem Felsen im Bezirk der Grabeskirche vorauszusetzen³⁹. Die über dem Hügel schwebenden Wesen lassen bezüglich des Kreuzes aber auch an das Zeichen des Menschensohnes denken, das bei seiner Wiederkunft erscheinen wird⁴⁰. Mit Sicherheit kann dagegen das Christuslamm auf dem Paradiesesberg, das auf Ciacconios Zeichnung als Bestandteil der ursprünglichen Komposition festgehalten worden ist, auf apokalyptische Vorstellungen zurückgeführt werden⁴¹. In die apokalyptische Schicht würden ebenfalls die von rechts und links auf das Christuslamm zuschreitenden Lämmerprozessionen gehören, die nach G. B. de Rossi das ursprüngliche Bildprogramm ergänzt haben sollen⁴². Schließlich kann auch der Christus-

³⁶ E. Dinkler 54. Von den Büchern, durch die nach *Ch. Ihm*, 151, die geflügelten Wesen der Apokalypse als Evangelistensymbole gekennzeichnet sein sollen, ist auf dem Mosaik nichts zu entdecken. G. Matthiae, 57 f., hält sie auch ohne Bücher für Evangelistensymbole wegen ihrer Aufeinanderfolge, die mit der Anordnung der Evangelien in der Vulgata übereinstimmt. Die Aufeinanderfolge ist aber auf dem Mosaik nicht eindeutig festzulegen.

³⁷ Das dem 6. Jhd. zugehörige Mosaik stammt aus Jordanien und zeigt die Rundstadt Jerusalem. Abb. bei F. Gerke, Spätantike und frühes Christentum (Baden-Baden 1967) = Kunst der Welt, 3.

³⁸ Zur Diskussion der Frage vgl. E. Dinkler 54; *Ch. Ihm* 151; G. Matthiae 58 f.

³⁹ Alle notwendigen Quellen- u. Literaturangaben bei *Ch. Ihm* 14.

⁴⁰ Die Deutung des Zeichens des Menschensohnes (Mt 24, 30) auf das Kreuz beginnt bereits in der Didache. Quellen- u. Literaturangaben zum Weiterwirken dieser Vorstellung bei B. Brenk, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes (Wien 1966) = Wiener Byzantinische Studien 3, 64 f.

⁴¹ Vgl. Anm. 7.

⁴² G. B. de Rossi, I monumenti, 59. Allerdings kommt de Rossi zu dieser Vermutung aufgrund eines Vergleichs mit ähnlichen Kompositionen und nicht aufgrund einer zusätzlichen Handschrift, wie O. Wulff, Altchristliche und byzan-

thron, unbeschadet seiner Anklänge an Darstellungen aus der imperialen Ikonographie, mit dem apokalyptischen Gottesthron in Verbindung gebracht werden, denn die im 4. Kapitel der Geheimen Offenbarung beschriebene Gottesvision ist im 4. Jhdt. bereits auf Christus übertragen worden⁴³.

3. Einheitliche Bildaussage

Nach der analytischen Aufdeckung der verschiedenen ikonographischen Schichten und der ihnen zugrunde liegenden Traditionen bleibt zu fragen, ob die Bildaussage des Apsismosaiks von S. Pudentiana ebenfalls in eine Vielzahl von Bedeutungsinhalten zerfällt oder in einen einheitlichen Gedanken gesammelt werden kann. E. Dinkler ist der Meinung, das Pudentiana-Mosaik verrate bei aller Großartigkeit und Symbolfülle eine vordergründige Mannigfaltigkeit, die es hinter die Konzentration und geistige Tiefe der ravennatischen Abstraktionen etwa in Galla Placidia oder in S. Apollinare in Classe zurückfallen lasse⁴⁴. Vergleicht man jedoch die Apsiden von S. Pudentiana und S. Apollinare⁴⁵ miteinander, dann ist der zunächst optische Eindruck einer Bildeinheit eher in der gewiß nicht zu leugnenden Symbolfülle von S. Pudentiana zu gewinnen als in den theologischen Abstraktionen der zönig aufgebauten Apsis von S. Apollinare⁴⁶. Nicht der unbefangene Beschauer, erst der zergliedernde Ikonograph vermag die thematischen Schichten in der Pudentiana-Komposition aufzudecken, die zudem nicht gleichgeordnet nebeneinanderstehen, sondern sich vermischend übereinanderliegen. Die philosophischen Elemente der Lehrversammlung, die Reminiszenzen an die imperiale Ikonographie und die apokalyptischen Ergänzungen sind in Wirklichkeit keine selbständigen Bildthemen, sondern Bausteine einer intendierten einheitlichen Bildaussage.

Wie läßt sich diese Aussage, die Sinnspitze der Gesamtkomposition, näher umschreiben? Die meisten neueren Interpreten erklären das Mosaik bei leichten Akzentverschiebungen als Huldigungsszene mit Parusiecharakter und eschatologischer Färbung, in der historische Erinnerungen und zukünftige Erwartungen zu einer zeitlosen Gegenwart zusammenfließen. Man erinnert an ähnliche Züge in der Liturgie, die sich unterhalb der Apsis im Chorraum vollzieht⁴⁷. Diese Deutung ist

tinistische Kunst, Bd. 1: Die altchristliche Kunst von ihren Anfängen bis zur Mitte des ersten Jahrtausends (Berlin 1914) = Handbuch der Kunstwissenschaft, 350, anzunehmen scheint.

⁴³ J. Kollwitz, Das Bild von Christus dem König, 103.

⁴⁴ E. Dinkler 55

⁴⁵ Abb. bei W. F. Volbach — M. Hirmer 173.

⁴⁶ Nach O. Wulff 1, 329, ist es der Mosaikmalerei in S. Pudentiana gelungen, „ein einheitliches Bild in Licht und Farbe zu gestalten, ... das mit vollkommener Beherrschung der malerischen Perspektive zugleich den glücklichsten monumentalsten Aufbau der Gruppe vereint“.

⁴⁷ E. Dinkler 54 f.; F. Gerke 81; J. Kollwitz Das Bild von Christus dem

im Kern unbestreitbar richtig. Zu fragen bleibt nur, ob sich die aus Huldigung, Parusie und Eschatologie zusammengesetzte Einheit nicht noch mit konkreterem Inhalt füllen läßt. Die Antwort auf diese Frage wird nicht darauf verzichten können, neben ikonographischen Argumenten auch die Theologie und Frömmigkeit der lateinischen Kirche um die Wende vom 4. zum 5. Jhd. in die Überlegungen mit einzubeziehen, denn das Apsismosaik von S. Pudentiana entstammt — auch künstlerisch gesehen — westlichen Traditionen⁴⁸. Die gemeinte Konkretisierung dürfte darin zu finden sein, daß im Mosaik von S. Pudentiana das himmlische Gericht durch Christus und seine Apostel dargestellt ist⁴⁹. Diese These muß abschließend näher begründet werden.

Was die ikonographischen Argumente angeht, so ist in der neueren Forschung vereinzelt versucht worden, ein forensisches Moment im Apsisprogramm von S. Pudentiana selbst zu entdecken. Man hat dazu auf das Sitzen der Apostel hingewiesen, die nach Mt 19,28 zusammen mit Christus die zwölf Stämme Israels richten werden⁵⁰. Allerdings fehlen in S. Pudentiana die Throne der Apostel, auf die sie nach dem erwähnten Matthäuswort Anspruch haben und die auf einigen Katakombenfresken auch tatsächlich dargestellt sind⁵¹. Noch unsicherer ist der Hinweis auf die von Konstantin den Bischöfen verliehenen richterlichen Funktionen, an die sich die Vermutung knüpft, das Apsismosaik stelle das himmlische Gegenbild des im Chorraum zusammen mit seinem Presbyterium thronenden Bischofs dar⁵². Deutlicher äußert sich der Gerichtsgedanke auf einigen Monumenten im zeitlichen und räumlichen Umkreis von S. Pudentiana. Hingewiesen sei z. B. auf den schon herangezogenen Mailänder Stadttorsarkophag. Rechts und links neben dem apokalyptischen Lamm kauern die Gestalten zweier Verstorbener zu Füßen Christi, um sich dem himmlischen Gericht zu unterwerfen⁵³. Diese zumeist vorgetragene Interpretation gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn zutreffen sollte, worauf Th. Klauser — allerdings mehr hinweisend als beweisend — jüngst aufmerksam gemacht hat. Bei der Besprechung des Concordius-Sarkophags aus Arles⁵⁴ äußert er die Vermutung, daß sich um die Mitte des 4. Jhdts. die altchristliche Jenseitsvorstellung von einem Zwischenzustand nach dem Tode gewandelt habe. Den Bischöfen müsse es gelungen sein, ihren Gläubigen die Angst vor diesem Zwischenzustand zu nehmen und in ihnen die Hoffnung zu

König 102 f.; E. Sauser, *Frühchristliche Kunst. Sinnbild und Glaubensaussage* (Innsbruck 1966) 240/2. ⁴⁸ W. Köhler 179.

⁴⁹ Besonders betont von G. Matthiae 60/5; erwähnt auch bei Ch. Ihm 15 u. B. Brenk 64 f. Nach O. Wulff 1, 350, soll sich dagegen die Auffassung der Parusie im Sinne des Gerichtes im S. Pudentiana-Mosaik gegenüber den Sarkophagen wieder zu verflüchtigen beginnen.

⁵⁰ G. Matthiae 60; E. Dinkler 54; B. Brenk 65; Ch. Ihm 15.

⁵¹ WK 152; 177, 1. ⁵² Ch. Ihm 15.

⁵³ WS 188; vgl. H. U. von Schönebeck, *Der Mailänder Sarkophag und seine Nachfolge* (Città del Vaticano 1935) = *Studi di Antichità Cristiana* 10.

⁵⁴ Sarkophage in Bild und Wort, Taf. 18, 1.

wecken, daß nicht nur die Martyrer, sondern alle verstorbenen Christen nach persönlichem Gericht und einer gewissen Zeit jenseitiger Reinigung den Zugang ins Paradies erlangen könnten. Tatsächlich mehren sich nach der Jahrhundertmitte die sepulkralen Denkmäler, auf denen Verstorbene als Supplikanten tiefverneigt dem Paradiesesberg und der Versammlung Christi mit seinen Aposteln nahen, um ihr Urteil entgegenzunehmen⁵⁵. So aufschlußreich diese Überlegungen sind, so wird man sich doch hüten müssen, eine schlüssige Verbindung zwischen den Supplikanten-Sarkophagen und dem S. Pudentiana-Mosaik herzustellen. Daß in S. Pudentiana jede Andeutung von Bittflehenden fehlt, wäre bei dem begreiflichen Unterschied zwischen sepulkralen und basilikalischen Denkmälern nicht so schwerwiegend; wichtiger ist, daß das Apsismosaik in S. Pudentiana — wenn überhaupt — das endzeitliche und nicht nur ein partikuläres, persönliches Gericht vergegenwärtigt. Die apokalyptische Komponente im Bildprogramm ist so stark, daß die allgemein eschatologische Deutung schwerlich unterdrückt werden kann. Auf ein weiteres Argument kann hingewiesen werden, das dem Bereich der Apsiscompositionen selbst entstammt und ebenfalls zur Erläuterung des Mosaiks von S. Pudentiana und seines forensischen Charakters herangezogen worden ist. Auf dem Apsisbild in Fundi stand vor dem Thron mit dem Gemmenkreuz auf dem Paradiesesberg ein Christuslamm in der Weise, daß es sich Schafen zuwandte und von Böcken abwandte (Taf. 4b). Der Gerichtsgedanke braucht aus diesem Darstellungsdetail aber nicht erschlossen zu werden. Paulinus von Nola spricht ihn *expressis verbis* aus in einer Beschreibung des Bildes, die so präzise ist, daß eine Rekonstruktion des Apsisprogramms mit ihrer Hilfe versucht werden kann⁵⁶. Leider ist die Übertragung der Bildaussage von Fundi auf das Mosaik in S. Pudentiana wiederum nicht unbedenklich. Man müßte die von G. B. de Rossi angenommenen Lämmerprozessionen, die aus den Städten Jerusalem und Bethlehem dem Christuslamm zustreben, als sicher vorhanden gewesen voraussetzen und ihnen eine iudikale Bedeutung zuerkennen, die durch die anzunehmende ikonographische Gestaltung kaum gefordert wird. Eher wird man an eine baptismale oder allgemein soteriologische Symbolik dieser überhaupt nur hypothetischen Lämmerprozessionen denken müssen. Erwähnt werden soll schließlich noch die schwierige und ein wenig gewundene Beweisführung von G. Matthiae, der versucht, den Bildhintergrund von S. Pudentiana zu entapokalypsieren. Die Stadtsilhouette stellt nach ihm nicht die himmlische Stadt Jerusalem dar, sondern das wirkliche Jerusalem im Augenblick des Weltendes, gekleidet in die Architektur der Stadt im 4. Jhdt.⁵⁷.

⁵⁵ Ebd. 67/70.

⁵⁶ Ep. 32, 17 (CSEL 29, I, 292, 17/20 Hartel): Et quia praecelsa quasi iudex rupe superstat, bis geminae pecudis discors agnis genus haedi circumstant solium; laevos avertitur haedos pastor et emeritos dextra complectitur agnos. Vgl. *Ch. Ihm* 80 f.; 181.

⁵⁷ G. Matthiae 61: „E la cosa non sorprende, perchè la sostanza della visione non è apocalittica, anche se non manchi qualche riferimento a quella

In diesem Jerusalem am Ende der Zeit sollen nach dem Ausweis Ephräms bei der Wiederkunft des Herrn das Kreuz und der Richterstuhl Christi aufgerichtet werden⁵⁸.

Überblickt man die ikonographischen Argumente für eine Gerichtsdeutung des S. Pudentiana-Mosaiks, dann ergibt sich, daß sie eine solche Interpretation wohl nahelegen, allein aber nicht sicher begründen können. Daß der Gerichtsgedanke in einer Apsiskomposition vermutet werden darf, beweist das Programm in Fundi, aber nicht durch den Bildinhalt selbst — der ließe auch andere Auslegungen zu —, sondern aufgrund der Beschreibung eines zeitgenössischen Theologen, des Paulinus. Eine gleichwertige direkte Verbindung zwischen Bild und Beschreibung gibt es für S. Pudentiana nicht. Es dürfte aber gerechtfertigt sein, an ihrer Stelle die Theologie der Väter, die dem S. Pudentiana-Mosaik nahestehen, heranzuziehen, um von dem in der Zeit lebendigen Christusbild auf den Bedeutungsgehalt des Apsisbildes zurückzuschließen. Dabei kann die Aufmerksamkeit von vornherein auf einen bestimmten Punkt konzentriert werden. Da es sich in S. Pudentiana um eine Repräsentationsszene mit eschatologischer Färbung handelt, ist allein zu fragen, ob Königtum oder Richteramt das Christusbild der Zeit vornehmlich bestimmt haben und entsprechend in dem Mosaik wiedererkannt werden dürfen.

Auf den ersten Blick könnte es scheinen, als erübrige sich eine solche Frage, weil sie von der Forschung längst im Sinn des Königtums Christi beantwortet worden ist. Zahlreiche ikonographische Untersuchungen haben diesen Aspekt sorgfältig herausgearbeitet, um eine Grundlage zu schaffen für die Beurteilung des Einflusses, den die profane imperiale Kunst auf die christlichen Denkmäler ausgeübt hat⁵⁹. So richtig die dabei gewonnenen Ergebnisse im einzelnen sind, sie ergeben insgesamt dennoch ein falsches Bild, weil über der Suche nach dem *Christus-rex* die Suche nach dem *Christus-iudex* vernachlässigt worden ist. Schon ein flüchtiges Durchmustern der Quellen läßt aber erkennen, daß die Väter um die Wende vom 4. zum 5. Jhd. verhältnismäßig selten von Christus dem König, dafür um so mehr von seiner Funktion als Richter sprechen⁶⁰. Das hat theologische und kirchenpolitische Gründe. In vorkonstantinischer Zeit war der Königstitel benutzt worden, um die Würde Christi gegenüber den unberechtigten Forderungen des Kaiserkultes polemisch zu verteidigen. In spättetrarchischer Zeit entstanden daher die ersten Thronbilder Christi, die Szenen der Magieranbetung und der Jünglinge im Feuerofen als Sinnbilder der

fonte. Il collegio apostolico siede non nella città celeste, ma nella nuova Gerusalemme, che nel pensiero degli scrittori del sec. IV è sorta con i grandi santuari constantiniani, nella Gerusalemme storica, ... che si scorge con i suoi venerati edifici dietro l'emicielo."

⁵⁸ Ebd. 61 f.

⁵⁹ Vgl. Anm. 26.

⁶⁰ Dem imperialen Bereich entstammende Titulaturen fehlen natürlich auch in dieser Zeit nicht; sie prägen besonders die Sprache der Liturgie. Vgl. J. Kollwitz, *Das Bild von Christus dem König* 107/17.

wahren Anbetung⁶¹. Auch im ersten Überschwang des konstantinischen Friedens konnte man sich darin gefallen, den christlich gewordenen Kaiser zu ehren, indem man ihn als irdisches Abbild und weltlichen Statthalter des himmlischen Königs betrachtete. Doch bald zeigte sich, daß der Königstitel bei aller möglichen Überhöhung wenig geeignet war, die unvergleichliche Würde Christi von der Majestät des Kaisers abzuheben, vor allem dann, wenn es darauf ankam, die Unterordnung des Kaisers unter die Herrschaft Christi in der Kirche sicherzustellen⁶².

Schon Ambrosius von Mailand spricht deutlich aus, daß der Kaiser nicht neben Christus steht, nur durch weniger Macht ihm nachgestellt. Er ist in Fragen des Glaubens nicht nur Christus, sondern auch dem Priestertum des Bischofs unterworfen⁶³. Ambrosius erwähnt auch das Königtum Christi. Es ist jedoch — gerade im Hinblick auf das Apsismosaik von S. Pudentiana — interessant zu sehen, in welchem Zusammenhang das geschieht. Nicht so sehr der im Himmel herrschende und wiederkommende Christus wird in das Gewand des Königs gekleidet, sondern der leidende. Die Passion des Herrn kann Ambrosius beschreiben mit Ausdrücken, die samt und sonders der römischen Triumphalterminologie entnommen sind. Christi Leidesweg gleicht dem Triumphzug eines römischen Imperators und wird fortgesetzt in der glorreichen Auffahrt in den Himmel⁶⁴. Wichtige Grundgedanken seiner Theologie, die Betonung von *meritum* und *praemium*, ein besonderes Interesse an dem Zusammenhang zwischen Barmherzigkeit und Gerechtigkeit Gottes, geben Ambrosius daneben immer wieder Anlaß, von Christus als dem Richter zu sprechen⁶⁵. Allerdings erhält das Richteramt Christi in der ambrosianischen Frömmigkeit einen ganz bestimmten Akzent. Christus ist nicht auf das Verurteilen, sondern auf das Freisprechen aus. Zum Glück für die Menschen ist er ein befangener Richter, der sich durch die Tat der Erlösung der Möglichkeit objektiver Rechtsprechung freiwillig selbst begeben hat. Wie kann Christus den verurteilen, den er mit seinem eigenen Blut erkaufte hat?⁶⁶ Die Apostel aber sind Beisitzer und Teilnehmer am Gericht des Sohnes⁶⁷.

⁶¹ K. Wessel, *Rex gloriae. Kaiserkult und Christusbild*, in: *Archäologischer Anzeiger* 68 (1953) 118/36.

⁶² E. Sauser, *Zur Vielfalt und Einheit in den christologischen Aussagen der frühchristlichen Kunst*, in: *TThZ* 77 (1968) 322, äußert dieselbe Ansicht gerade im Hinblick auf das Mosaik in S. Pudentiana.

⁶³ Vgl. besonders Ep. 21 (PL 16, 1003/7).

⁶⁴ K. Baus, *Das Nachwirken des Origenes in der Christusfrömmigkeit des hl. Ambrosius*, in: *RQ* 49 (1954) 39; E. Dassmann, *Die Frömmigkeit des Kirchenvaters Ambrosius von Mailand. Quellen und Entfaltung* (Münster 1965) = *Münsterische Beiträge zur Theologie* 29, 203 f. Über die Himmelfahrt als Triumphzug vgl. *De fide* 4, 1 (CSEL 78, 158/62 Faller).

⁶⁵ E. Dassmann 65; 106/10.

⁶⁶ *De Iacob* 1, 6, 26 (CSEL 52, II, 21, 4/11 Schenkl).

⁶⁷ *De fide* 5, 6, 74 (CSEL 78, 244, 40/50 Faller). Einseitig ist die Darstellung von B. Brenk, 29 f., der nur den Schrecken des Gerichtstages betont.

Auch Innozenz I., in dessen Regierungszeit das Apsismosaik von S. Pudentiana wahrscheinlich geschaffen worden ist, spricht häufiger vom Gericht, dem sich vor allem der Bischof zu verantworten haben wird⁶⁸. Seine Briefe, meist disziplinarischen Inhalts, sind jedoch theologisch nicht ergiebig genug, um aus ihnen das Bild des richtenden Christus deutlicher erheben zu können. Um so aufschlußreicher ist wiederum Augustinus. Aus der Fülle seiner Schriften sei nur eine herausgegriffen. In den Vorträgen zum Johannesevangelium wird das Königtum Christi so gut wie gar nicht erwähnt. Augustinus streift es nur da, wo die Auslegung des Evangelientextes dazu zwingt, bei der Brotvermehrung, wenn es heißt, die Juden wollten Christus zum König machen, und bei der Pilatusfrage⁶⁹. Das Richteramt Christi wird dagegen an zahlreichen Stellen, auch dann, wenn der Evangelientext direkt keinen Anlaß dazu bietet, breit entfaltet⁷⁰. Das Christusbild Leos I., des Großen, weist viele Übereinstimmungen mit dem des Ambrosius auf. In den Kollektenpredigten betont Leo den Wert des Almosens, das einen gnädigen Richter erhoffen läßt⁷¹. Häufig preist er die Güte und Langmut des richtenden Herrn⁷². Stärker als bei den zuvor erwähnten Bischöfen tritt in seiner Theologie aber auch das Königtum Christi hervor, jedoch wiederum nur in bestimmten Zusammenhängen, wenn er z. B. die Majestät des praexistenten Logos preist, seine kosmische Würde betont oder im Rahmen der Davidstypologie auf Christus zu sprechen kommt⁷³. Richtet sich Leos Blick auf den erhöhten und wiederkommenden Herrn, tritt auch bei ihm das Königtum Christi gegenüber seiner Funktion als Richter auffallend zurück⁷⁴. Von den Aposteln als Trägern der Binde- und Lösegewalt und Beisitzern beim Gericht spricht Leo weniger. Diese Aufgabe überträgt er allein dem Petrus, was sich aus dem Ort der Predigten erklärt, die in der Basilika des Apostels gehalten worden sind⁷⁵.

Diese wenigen Hinweise sollen hier genügen. Die Bedeutung, die der Vorstellung von Christus als dem endzeitlichen Richter in der frühchristlichen Theologie und Frömmigkeit zukommt, bedarf noch einer umfassenden Aufarbeitung⁷⁶. Erst dann könnte die ebenfalls noch offene

⁶⁸ Ep. 1 (PL 20, 465); Ep. 3, 7 (490); Ep. 42, 3 (609).

⁶⁹ In Ioh. Ev. Tract. 24, 5 (CCL 26, 246, 17/20 Willems); *ibid.* 25, 2/4 (248/50); *ibid.* 115, 1/3 (643/5).

⁷⁰ *Ibid.* 119, 6 (660, 10/2); *ibid.* 4, 6 (34, 34/7); *ibid.* 19, 5 (190); *ibid.* 19, 16/9 (199/202); *ibid.* 21, 7 (216); *ibid.* 21, 12/4 (218/21); *ibid.* 22, 4 f. (224/6); *ibid.* 22, 11 (229 f.); *ibid.* 25, 13/5 (242/4); *ibid.* 89, 4 (550, 27/33); *ibid.* 95, 4 (567 f.).

⁷¹ Sermo 8 (PL 54, 160); *ibid.* 9, 2 (161 f.); *ibid.* 45, 5 (290).

⁷² *Ibid.* 14, 2 (174); *ibid.* 21, 3 (193); *ibid.* 35, 3 f. (252).

⁷³ *Ibid.* 36, 1 (254); *ibid.* 29, 2 (227 f.).

⁷⁴ *Ibid.* 9 (160/3); *ibid.* 10, 3 (165); *ibid.* 11 (166/8); *ibid.* 19, 1 (185); für die Verbindung von Königtum und Gericht vgl. *ibid.* 22, 5 (197 f.).

⁷⁵ *Ibid.* 3, 3 (146); *ibid.* 5, 5 (156).

⁷⁶ Die Stellensammlung bei B. Brenk 28/50 liefert einige Anhaltspunkte, reicht aber nicht aus. Zu beachten ist auch das Anschwellen der Endzeiterwar-

ikonographische Frage grundsätzlich geklärt werden, ab wann und in welcher Stärke mit dem Aufkommen des Gerichtsmotivs im frühchristlichen Bilderkreis gerechnet werden darf. Des weiteren könnte gezeigt werden, wie das Christusbild, nachdem es im 4. und 5. Jhdt., ikonographisch gesehen, mit imperialen Attributen angereichert worden ist, in seiner inhaltlichen Thematik dem Kaiserbild wieder zu entwachsen beginnt, falls nicht das profane Herrscherbild dieser Zeit ebenfalls von dem Gedanken an die richtende Gerechtigkeit des Imperators mitgeprägt ist.

Daß die bildliche Vergegenwärtigung des endzeitlichen Gerichtes die vielfältigen Momente der Komposition im Apsismosaik von S. Pudentiana zu einer einheitlichen Aussage verbindet, darf mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden. Es ist kein Gerichtsbild im biblisch-erzählenden Sinn, wie es später im Langhaus von S. Apollinare Nuovo in Ravenna begegnet⁷⁷, vielmehr eine Darstellung, die ähnlich anderen Kompositionen, von denen das Fresko Zuccaris in S. Sabina noch eine Erinnerung bewahrt hat⁷⁸, in der Form des Huldigungsbildes, aufruhend auf dem alten Bildtypus des Lehrgesprächs und angereichert mit imperialen Attributen und apokalyptischen Symbolen die Parusie des Herrn zum Gericht zusammen mit seinen Aposteln vor Augen stellt. Christus erscheint nicht wie in späteren, mittelalterlichen Bildern als der gestrenge Weltenrichter⁷⁹, sondern als der gnädige Richter, der im Kreise der fürsprechenden Aposteladvokaten die Gläubigen der Gemeinde heimruft als der DOMINUS CONSERVATOR ECCLESIAE PUDENTIANAE.

tungen im 4. Jhdt. Vgl. dazu B. Kötting, Endzeitprognosen zwischen Lactantius und Augustinus, in: HJ 77 (1958) 125.

⁷⁷ Zu datieren 500/26; vgl. C. O. Nordström, Ravennastudien. Ideengeschichtliche und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna (Uppsala 1953) 55; 61; Taf. 15 f.

⁷⁸ Ch. Ihm 152; Abb. Taf. I, 2.

⁷⁹ B. Brenk 212 f.