

plexen Zusammenhang dar. Die ikonographische Aufgabe ist eine totale und keine vorsortierte, zu der man für Teile interessante Buchmalereistudien aufarbeiten kann. Die Sache wird erst bedeutend, wenn man die ikonographischen Hauptkomplexe komplettiert und zueinander in Beziehung setzt.

Aber es ist einleuchtend: hier wäre das zu bewältigende Volumen über ein Dissertationsthema hinausgegangen. Eine Überbordung ins Uferlose wäre die Folge gewesen. Deshalb ist grundsätzlich die thematische Beschränkung zu bejahen. Sie wäre vermutlich auch in befriedigender Weise akzeptabel erschienen, wenn nicht in jahrelanger Nachreife der Anspruch über den Dissertationsansatz hinausgewachsen wäre, der gleichwohl als gegeben auch maßgeblich geblieben ist. Nimmt man aber das Ganze, wie es nun einmal vorliegt, dann muß man sagen: aus der Schwierigkeit ist als besonderer Vorzug eine Fülle von Anregungen entstanden. Eine fruchtbare weiterführende Diskussion ist dem Buch sicher.

Josef Fink

JOSEPH WILPERT / WALTER N. SCHUMACHER: *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.-XIII. Jahrhundert.* – Herder: Freiburg-Basel-Wien 1916/1976. 344 S., 124 Farbtafeln.

Der Prachtband stellt keineswegs nur eine Neuauflage des berühmten Wilpertschen Monumentalwerkes dar, von dem er aber fast alle Farbtafeln bietet. Auf 8 1/2 doppelstaltigen Seiten gibt Schumacher eine dem neuesten Forschungsstand entsprechende Einführung in die Geschichte des altchristlichen Mosaikschaffens in Rom, in die er zum Vergleich aber auch außer-römische Monumente einbezieht und z. B. eine Skizze der Decke des Mausoleums von Centelles und die Apsisrekonstruktion von Fundi nach Engelmann zeigt. Die Seiten 19–95 bieten den Text der von Wilpert für seinen ersten Textband verfaßten Beschreibungen der Mosaiken der römischen Hauptkirchen, des Mausoleums der Konstantina, der Taufkirche in Neapel und einiger anderer Bauten mit 63 erläuternden Figuren. Auf den Seiten 299–341 beschreibt und deutet Schumacher die auf den Farbtafeln gebotenen Denkmäler. Den Text für die Mosaiken von S. Maria Maggiore (S. 308 bis 318) hat J. G. Deckers beigegeben, der 1974 in Freiburg über den alttestamentlichen Mosaikenzyklus dieser Kirche promovierte. Allen Beschreibungen ist einschlägige Literatur beigegeben (man wundert sich aber, daß die Anmerkungen zu Schumachers Einführung [= S. 9–16] sich erst ganz am Ende des Bandes finden). Die Reihenfolge der Anmerkungen zur Beschreibung der Mosaiken von S. Maria Maggiore läßt erkennen, daß Deckers dem Leser und Betrachter zuerst die Mosaiken einzeln vorstellen und dann etwas zum Programm und zum Stil insgesamt sagen wollte, was natürlich sehr sinnvoll war. Warum jetzt die Reihenfolge umgekehrt ist, versteht man nicht. Der Leser tut gut, sich an die ursprüngliche zu halten, weil er sich so mühsames Blättern erspart. Auf jeden Fall wäre es gut, wenn auf Seite 309 nicht nur die Nummern der großen Skizze (S. 312 f), sondern sofort auf



die Tafeln, nämlich auf die Nummern 29, 39, 42, 50a verwiesen würde. Diese Bilder lassen in der Tat erkennen, „wie eine ursprünglich für ein breites Format entworfene Komposition zu einem Hochformat zusammengeschoben ist“, und bezeugen damit, daß hinter den Langhaus-Mosaiken eine fortlaufende Buchillustration als Vorlage zu denken ist. In der Skizze des Triumphbogenmosaiks von S. Maria Maggiore (S. 317) ist der Hinweis auf Tafel 58 falsch eingedruckt. Das da abgebildete Haus mit Türvorhängen bildet nicht den rechten Abschluß der Szenen von Tafel 54 bis 57 (Darstellung Jesu im Tempel und Aufforderung an Josef zur Flucht), sondern den rechten (d. h. also zur Bogenmitte zeigenden) Abschluß der Szenen auf Tafeln 51–53 (Verkündigung an Maria und Josef).

In dem Text von Wilpert wurden die Hinweise auf die Tafeln nicht immer auf die in diesem Band gültigen Nummern umgestellt. So müßte S. 42 auf Tafel 117/118 (nicht 115/116), S. 45 auf Tafel 80 f (nicht 78 f), S. 44 auf Tafel 3 und 4 (nicht 5), S. 53 auf Tafel 29 (nicht 30), S. 70 auf Tafel 111 c (nicht 114), S. 73 Anm. 15 auf Tafel 61–63 (nicht 63–65) hingewiesen werden. In den Wilpert'schen Anmerkungen sind gelegentlich Verweise stehen geblieben, die hier nutzlos sind (z. B. S. 45 Anm. 33, S. 73 Anm. 26). S. 58 Anm. 78 ist nicht genügend deutlich gemacht, daß die große Erweiterung wohl von Schumacher stammt. Außerdem wäre S. 45 ein Hinweis auf Tafel 90 und 91 (Throne und Altäre im Dombaptisterium in Ravenna) und S. 63 ein Hinweis auf Tafel 121 f (knieende Haltung des Stifters auf dem Apsismosaik von S. Maria Maggiore) hilfreich. Die Übersetzung der Widmungsepigramme durch Wilpert erregt gelegentlich Widerspruch: Daß nach der alten nur noch literarisch überlieferten Votivinschrift in St. Peter die Asche selbst durch Rückkehr der Seele wieder aufleben und das Tageslicht wiedererlangen kann, nach Wilpert aber nur die Seele das Leben wiedererlangt, macht keinen sehr großen Unterschied (S. 64 f). Wenn aber die Widmungsinschrift von St. Peter: *Doctrina atque fide calet et sic pollet ubique ista domus Petra super fabricata Quieta, so wiedergegeben wird: so groß ist die Macht der Lehre, welche der Glaube durchdringt: denn dieses Haus ist auf festem Felsen gebaut (S. 66), dann wird der Sinn nicht unerheblich verschoben. Gemeint ist, daß dieses auf festen Felsen gebaute Haus überall in Macht und Ansehen steht und durch Ehre und Glauben erglüht. Dabei könnte daran gedacht sein, daß die Gedächtniskirche des Petrus von weither Pilger anzog, es könnte aber auch die Kirche (im Sinne von Glaubensgemeinschaft) mit dem Bauwerk symbolisch repräsentativ identifiziert sein, was durch die Gestalt der eine Fahne tragenden Kirche auf dem Apsismosaik nahegelegt wäre. Besonders instruktiv ist jeweils der Vergleich zwischen den Deutungen der Monumente durch Wilpert und Schumacher. Man stellt mit Erstaunen fest, daß Wilpert, dessen religiös christliche Deutung so vieler Katakombenmalereien korrigiert wurde (seine guten Hirten z. B. sind meist nur noch die Menschenfreundlichkeit*



symbolisierende Schafträger), wenigstens einmal ein Mosaik profan symbolisch deutete, welches heute biblisch verstanden wird. Für ihn war auf dem Mosaik der linken Apsis von S. Aquilino in Mailand die Belästigung der Hirten durch die Sonne dargestellt (S. 43, Figur 19). Jetzt ist deutlich, daß da, allerdings in bukolischem Rahmen, die Himmelfahrt des Elias dargestellt war (S. 303).

In der Beschreibung des Dombaptisteriums von Neapel ist Schumacher (S. 303–306) vorsichtiger als Wilpert (S. 31–37), (vgl. das zu den Hirtenlandschaften S. 304 f Gesagte). Andererseits bezieht er selbstverständlich die Ergebnisse der inzwischen stattgefundenen Forschung mit ein und plädiert für eine Entstehungszeit der Mosaiken um 400. Zu der von P. Pariset (*Cahiers Archéologiques* 20, 1970, 1–13) vorgenommenen Aufteilung der Mosaiken auf 3 verschiedene Künstler mag er sich wohl nicht bekennen, spricht sich aber entschieden wie Pariset für die Charakterisierung des Stiles als campanischen Lokalstil aus (S. 306). Allerdings hätte man da gerne eine kurze Aufzählung der Merkmale dieses Stiles. Das gilt auch von der „charakteristischen theodosianischen Grundform“ (S. 305) und vom oberitalienischen Lokalstil in der Viktorkapelle in Mailand (S. 321), welche nicht erklärt werden. Man wundert sich auch, daß weder Wilpert noch Schumacher ein Wort darüber verlieren, daß Petrus in der Dominus-legendat-Szene (Tafel 11) eben nicht ein Kreuz trägt, sondern ein langstieliges Christusmonogramm, d. h. ein Stabkreuz mit Rho-Schleife. Das Kreuz in der Kuppel zeigt ebenfalls diese Rho-Schleife, dazu unter dem Querbalken die Buchstaben A und O. Das überaus Besondere, ja Einmalige daran (vgl. Wilpert S. 32) ist dies, daß der Nimbus nicht wie etwa in Albenga (Tafel 86) das ganze Christusmonogramm, oder wie in Casaranello (Tafel 107) das ganze Kreuz umgibt, sondern nur die Rho-Schleife, so wie sonst das Haupt der Christusfigur. Wenn man außerdem bedenkt, daß über dem Rho-Kreuz die Hand Gottes mit dem Siegeskranz erscheint, was sonst wohl nur dann der Fall ist, wenn außer dem Kreuz die Gestalt oder wenigstens die Büste Christi, oder zumindest das Lamm als Christusdarstellung zu sehen ist, dann ist man geneigt, in dem Rho-Kreuz eben nicht nur das „Zeichen des Menschensohnes, das seinem Kommen am Ende der Tage vorausgeht“ (S. 305), sondern eine verhüllt symbolische Darstellung des Christus selbst zu erblicken! Die Wilpertsche Skizze der Mosaiken (Figur 11, S. 31) enthält nun die Richtungsangabe „Osten“. Th. Klauser, der im *Jb. f. Antike und Christentum* 8/9, 1965/66, S. 19, beklagt hatte, daß bis dahin alle Publikationen ohne Richtungsangaben waren, hat an dieser Stelle die Richtungsangabe „Westen“, so daß der Leser jetzt nicht weiß, wem er glauben soll. Vielleicht erklärt sich der Widerspruch so, daß im einen Fall der Standpunkt des die Mosaiken von unten sehenden Betrachters, im anderen Fall der einer Draufsicht eingenommen ist. Aber man sollte das halt wissen!

Bei der Beschreibung des Apsismosaiks von S. Pudenziana in Rom be-



zieht Schumacher sich für den ursprünglichen Zustand auf eine 1599 entstandene Zeichnung von Ciacconio; davon hätte man hier sehr gern eine Skizze gesehen. Bei der Deutung der Triumphbogenmosaik von S. Maria Maggiore leitet Deckers die Darstellung der Huldigung der Magier von einem Bildschema der offiziellen kaiserlichen Kunst her, welche bis in den Bildinhalt eingewirkt hat. So wie der Kaiser von den Personifikationen der beiden Reichshälften, wird hier der Christusknabe von zwei Frauengestalten, seiner Mutter und wohl einer Gestalt des AT, flankiert. Auch die aus Pseudo-Matthäus entnommene Szene der Begegnung zwischen dem nach Ägypten geflüchteten Jesusknaben und Aphrodisius, dem Herrscher von Sotinen, ist nach dem Muster des kaiserlichen „Adventus“ in eine Stadt gestaltet. Für beides hätte man gern an dieser Stelle wenigstens ein Beispiel gesehen. Freilich läßt sich gegen derartige Wünsche einwenden, daß der Band nicht noch weiter vermehrt werden durfte. Dem ließe sich aber entgegenhalten, daß auf die Wilpertsche Beschreibung des Silvester-Mosaiks in der Unterkirche von S. Martino ai monti und der Basilika des hl. Kreuzes (S. 59 u. 60) um so leichter hätte verzichtet werden können, als dazu wohl mit Recht keine Tafeln geboten werden.

Zwar hebt Deckers (S. 310) hervor, daß bei der Darstellung der Begegnung Abrahams mit den drei Engeln im zweiten Mosaik der linken Langhauswand von S. Maria Maggiore, welches drei Szenen zusammenfaßt (1. Abraham geht den Männern entgegen; 2. Abraham fordert Sarah auf, Kuchen zu backen; 3. Abraham trägt den drei Männern das Essen auf), in der ersten Szene der mittlere Engel durch eine Mandorla, die ihn umgibt, hervorgehoben ist, aber er zieht aus der Tatsache, daß in der dritten Szene die Engel fast völlig gleich (die Gesten sind freilich verschieden: Reden, Zugreifen, Zeigen) dargestellt sind, keine Konsequenzen. Es drängt sich aber die Frage auf, ob nicht hinter den verschiedenen Darstellungen verschiedene (vielleicht schon rabbinische) Deutungen der drei Männer stehen, nämlich einmal Gott selbst (christlich: der Christus) und die beiden obersten Erzengel, im anderen Fall die drei obersten Engel (vgl. U. Schubert, Spätantikes Judentum und frühchristliche Kunst, Wien 1974, S. 19). In der oberen Szene des Mosaiks von Tafel 41 möchte Deckers fast gegen den unanimitatis consensus der bisherigen Deutungen nicht die Verwandlung des Bitterwassers von Mara (Ex 15, 24 f), sondern das Quellwunder (Ex 17, 4–6) dargestellt finden, worin man ihm aber kaum folgen wird, denn nicht nur senkt Moses seinen Stab nach unten ins Wasser hinein, wie schon Wilpert hervorgehoben hat, sondern in der linken Teilszene, wo die Israeliten mit Moses streiten, ist das Wasser schon vorhanden. Der Streit geht also nicht darum, daß kein Wasser da ist, sondern darum, daß das vorhandene Wasser ungenießbar ist. Wie genau es die Künstler mit solchen Einzelheiten nahmen, zeigt etwa Tafel 45, wo der Jordan buchstäblich vor den Füßen der Träger der Bundeslade versickert!



Wie für das Baptisterium in Neapel (S. 305 f) bietet Schumacher auch für die Mosaiken des Dombaptisteriums von Ravenna eine Gesamtdeutung (S. 324). Besonders wichtig ist sein Hinweis, daß „bei Repräsentationsszenen vor dem Herrscher die Mehrzonigkeit gebräuchlich“ ist, denn so lassen sich Taufe Christi in der Kuppel und Apostelprozession in der Zone darunter zusammenordnen. Kann man sich aber damit zufriedengeben, daß die vier Throne mit dem Kaisermantel „auf das endzeitliche Kommen deuten, an dessen Huldigung die Apostel ... ebenfalls teilhaben“? Vier Altäre mit Evangelienbuch waren notwendig, weil es eben vier Evangelien gibt. Warum aber sollte in den vier Haupthimmelsrichtungen je ein Symbol der Wiederkunft Christi dargestellt sein? Im Baptisterium der Arianer findet sich der Thron mit Kreuz und Purpurmantel nur einmal (vgl. Tafel 100, auf die hier unbedingt hingewiesen werden sollte!). Die vier Evangelien sind nicht Zeichen der Wiederkunft Christi, sondern des jetzt in aller Welt herrschenden Wortes Gottes. So ist vielleicht auch der vierfache Thron mit dem nimbiierten Kreuz Zeichen dafür, daß der Gekreuzigte und Verherrlichte jetzt in Ost und West, in Nord und Süd herrscht.

Daß vom Apsismosaik der Basilika des heiligen Paulus in Rom keine Tafeln geboten werden, leuchtet angesichts der von Wilpert mit äußerster Schärfe hervorgehobenen Veranstaltungen durch die verschiedenen Restaurierungen (S. 88) jedem ein. Trotzdem verdient der Spruch in dem geöffneten Buch, das Christus in der Hand hält, besondere Aufmerksamkeit. Es handelt sich um Mt 25,34, wo die zur Rechten des Königs Stehenden zum Eintritt ins Reich aufgefordert werden. Dadurch ist die ganze Szene als Endgericht gedeutet, was nach Wilpert (S. 86) beweist, daß man bei der Wiederherstellung des Mosaiks (unter Honorius III 1216–1227, vgl. S. 85) die ursprüngliche Komposition nicht mehr richtig verstand oder sie absichtlich ändern wollte. Nach dem ausgeschriebenen Text: *Venite benedicti patris mei percipite regnum* folgen die Buchstaben *Q V P A O M*, die Wilpert so auflöst: *quod vobis paravi ab origine mundi*. Das *P* könnte aber wohl auch als *paravit* oder gar als *paratumst* gedeutet werden; in beiden Fällen bliebe wie in allen Zeugen der Vulgata und der *Vetus Latina*, die Bereitung des Reiches Gott (dem Vater) zugeschrieben, nach der Wilpertschen Auslösung aber wäre an den Menschensohn zu denken, was wohl von erheblicher theologischer Bedeutung wäre, fast an antiarische Tendenz denken ließe. Nach Auskunft von Prof. W. Thiele vom Beuroner *Vetus-Latina*-Institut (dem ich auch hier danken möchte) ist das „*ab origine*“ gegenüber dem „*a constitutione*“ der Vulgata und der meisten *Vetus-Latina*-Zeugen altertümlich. Auch das „*percipite*“ gehört in die altlateinische Übersetzung, findet sich aber oft neben dem „*possidete*“ der Vulgata beim gleichen Autor meist dann, wenn nicht der ganze Vers zitiert, sondern nur darauf angespielt wird. Unser Text macht also einen eher altertümlichen Eindruck. Er könnte freilich auch noch im 13. Jahrhundert aus einem Kirchenvater übernommen



worden sein (dann aber sicher nicht mit „paravi“). Daß er aber abgekürzt werden konnte, verrät, daß er in dieser Form als allgemein verständlich galt. Eigentlich müßte sich so die Zeit bestimmen lassen, was aber noch viele Textvergleiche erfordern würde.

Aus all diesen Bemerkungen geht hervor, wie froh man sein muß, daß die Wilpertschen Mosaikentafeln jetzt wieder erworben werden können. Daß der Preis so hoch ist, liegt sicher auch an dem Schuber, der unverständlicherweise die beiden größten und daher schönsten Wiedergaben trägt. Besonderer Dank gebührt W. N. Schumacher für seine uneigennützig, überaus hilfreiche Arbeit.

H. J. Vogt

BERNARD BARBICHE: *Les actes pontificaux originaux des Archives Nationales de Paris*. Tome Ier: 1198–1261. Index actorum Romanorum Pontificum ab Innocentio III ad Martinum V electum, I. - Città del Vaticano: Biblioteca Vaticana 1975. CXXXII und 518 S.

Die systematische Erfassung der durch Empfängerüberlieferung auf uns gekommenen päpstlichen Schreiben von der Wahl Innozenz' III. bis zur Wahl Martins V. (1198–1417) wurde von Franco Bartoloni, dem 1956 im Alter von 41 Jahren verstorbenen Ordinarius für Paläographie und Urkundenlehre an der Universität Rom, 1952 und 1953 bei Gelegenheit internationaler Kongresse angeregt. Bartoloni schlug vor, die außerhalb der Register im Original oder in Kopie überlieferten päpstlichen Schreiben der angegebenen Zeit zu photokopieren und in Regesten zu erfassen. In jedem Land sei eine Zentralstelle einzurichten, die Photos und Regesten an das Vatikanische Archiv weiterzugeben hätte, so daß dort eine umfassende Photo- und Regestensammlung entstehen würde.

Daß Bartoloni als terminus a quo den Pontifikat Innozenz' III. wählte, hat seinen naheliegenden Grund darin, daß die Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen 1896 eine kritische Edition der Papsturkunden der dem Jahre 1198 vorausgehenden Zeit angekündigt hatte, eine Edition, deren Vorbereitung die von Kehr und anderen veröffentlichten, bisher nur für Italien abgeschlossenen Regesta Pontificum Romanorum dienen sollen oder vielmehr dienen sollten; denn an eine eigentliche Edition, wenigstens in dem ursprünglich vorgesehenen zeitlichen Umfang, denkt wohl heute niemand mehr.

Mit dem „Censimento Bartolini“ beschäftigte sich eine Zusammenkunft von Archivaren und Professoren aus sieben Ländern, die Ende Oktober 1958 auf Einladung eines neugegründeten Centro di Ricerche storiche im Vatikanischen Archiv stattfand. Dabei ging es hauptsächlich um Inhalt und Form der Regesten und um die Frage, ob auch die Kopien zu erfassen seien, eine Frage, die von den Teilnehmern bejaht wurde. Auch wurde eine Publikation der Regesten in Aussicht genommen. Die von Bartoloni vorgeschlagene zentrale Photosammlung wird im Tagungsbericht nicht erwähnt. Der