

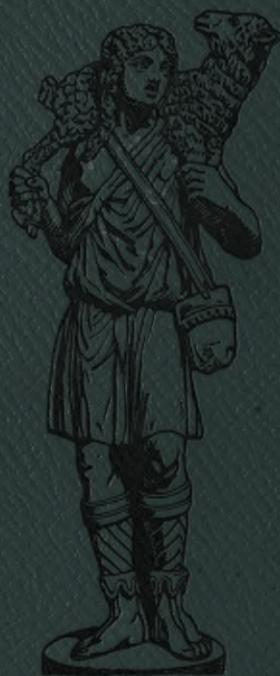
WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA



Druk. U. J. Zam. 356. 10.000.

*K. Bergerer*  
*Rom*  
*im Mittelalter*



*Leipzig*  
*E. H. Seemann*

*Mit 160 Abbildungen*

5374

410.



Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000294430

Kierack. Anna.

3d 38

# Rom im Mittelalter

von

Heinrich Bergner

Mit 160 Abbildungen



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig  
1913



~~II 3826~~



II-351355

Alle Rechte vorbehalten

BPU-3-28/2018

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

Akc. Nr. \_\_\_\_\_

~~4159/51~~

## Inhaltsübersicht

	Seite
1. Die Katafomben . . . . .	1
2. Die Malerei der Katafomben . . . . .	16
3. Die Sarkophage . . . . .	33
4. Die Kirchen . . . . .	50
5. Bürgerliche Baukunst . . . . .	87
6. Die Bildnerei . . . . .	98
7. Die Malerei . . . . .	113
Literaturverzeichnis . . . . .	138
Register . . . . .	139

---



Abb. 1. Wandgemälde im Hause der Märtyrer unter S. Giovanni e Paolo



Abb. 2. Christus, Delphine, Gazellen, Tauben. Gemälde in S. Praetextato (nach Wilpert)

## 1. Die Katakomben

**S**on der erhabenen Trümmerwelt des kaiserlichen Rom führen nach allen Seiten die Wege hinaus in das altchristliche, das „unterirdische Rom“. Beide entstanden fast genau nebeneinander. Während die Kaiser seit Nero und Domitian das alte Rom aus öfteren Bränden immer schöner erstehen ließen und durch ihre Prachtbauten zu einer Stadt unvergleichlichen Glanzes umwandelten, gruben die Christen draußen vor den Toren still und glaubensfroh für ihre geliebten Toten endlose Gruftgänge und Grabkammern und bargen darin das sterbliche Teil ihrer Brüder und Schwestern, ihrer Glaubenshelden und Blutzeugen. Dieses Nebeneinander muß man sich vor Augen halten, um das folgende zu verstehen. Zur Zeit Konstantins hatte Rom 11 Prachtmärkte, 11 Riesenbäder, 10 Markt- und Gerichtshallen, 28 Bibliotheken, über 30 Ehrenbogen, 19 Wasserleitungen, zahllose Tempel, 22 Reiterstatuen, 80 vergoldete und 74 goldelfenbeinerne Götterbilder, 3785 eiserne Bildnisstatuen, die marmornen waren unzählbar. Als Kaiser Konstantius 356 das Trajansforum zum erstenmal betrat, „da stockte er wie vom Donner gerührt und ließ seine Augen ringsum über die riesenhaften Bauten schweifen, welche sich in Worten nicht beschreiben lassen.“ Man muß sich hinzudenken den rauschenden Strom des hauptstädtischen Lebens, die sinnlose Verschwendung und Prunksucht des Hofes und der Reichen, das faule, unruhige, gierige Treiben der Masse, die völlige Auflösung aller sittlichen Begriffe, die Herrschaft riesenhafter Laster. Und in diesem Rahmen ein Häuflein verfolgter und verfehmter Gläubiger, die unerschütterte an dem sittlichen und religiösen Neubaue der Menschheit arbeiteten. Solche Eindrücke waren in gewissen Zeiten alltäglich, daß im Zirkus maximus die trunkenen Menge jauchzte über das Blut der Märtyrer, die zum Löwen (ad leonem) verurteilt waren, und daß wenig Stunden später treue Glaubensbrüder die zerstückten Leichen in eine der entlegenen Gräfte trugen und auf die schlichte Grabplatte nur die Worte schrieben: In Frieden. Es war Saat auf Hoffnung.

Die römische Gemeinde war frühzeitig, ohne eigentlichen Gründer, innerhalb der Judenthüm entstanden und griechisch war ihre Sprache. Paulus fand sie (60 n. Chr.) noch in der schützenden Verbrüderung mit dem Judentum, aber kurz darauf haben die Christen ihren Namen und ihre erste Verfolgung durch Nero (64) als Anstifter des großen, neuntägigen Brandes. Es folgen 30 Friedensjahre. Unter Domitian finden wir ganz nahe Verwandte des Kaisers, Flavius Clemens und Domitilla, als Christen erkannt und bestraft. Gefährlich wurde die Lage doch erst seit Trajan, der das Gesetz über staatsgefährliche Bruderschaften (Heterären) auf die Christen ausdehnte. Nun schwebte das Schwert ohne Unterlaß über der Kirche, bald mit mehr oder weniger Strenge gebraucht. Immerhin gingen die schweren Stürme unter Mark Aurel und Septimius Severus anscheinend in Rom gnädiger vorüber als in den Provinzen. Einzelne Kaiser waren dem neuen Glauben wieder wohlgesinnt, Dezius (249—51) der erste, welcher die ganze Gefahr für das alte Staats- und Götterwesen erkannte und die grausamsten Mittel zur Vernichtung der Kirche in Bewegung setzte. Diese Prüfung hat die Gemeinden gereinigt und gestärkt, um nach einer vierzigjährigen Ruhezeit den letzten Entscheidungskampf zu bestehen, der seit 298 unter Diokletian, Galerius und Maximus wütete, das Heldenzeitalter der Kirche, bis 312 durch das Mailänder Duldungsgesetz Konstantins der Sieg des Kreuzes entschieden wurde. In diesem Zeitraum von etwa 70—312 v. Chr. sind die Katafomben entstanden und ausgestaltet worden. Hernach werden Bestattungen darin seltener und hören bald ganz auf.

Das Begräbniswesen der Alten war von der hohen Verehrung der Toten getragen, die Grabesruhe gesetzlich geschützt, auch für Feinde und Verbrecher. So konnten auch die Christen ihre Friedhöfe in voller Freiheit anlegen, und die Katafomben selbst, inmitten heidnischer Grabmäler an den großen Straßen gelegen, zeugen dafür, daß sie kein Geheimnis waren und auch in Verfolgungszeiten ungestört blieben. Nur in den hitzigsten Kämpfen, wo sie oft den Bedrängten als letzte Zufluchtsstätte, auch wohl zu Versammlungen dienen mußten, sind sie vorübergehend angetastet worden, 257 unter Valerian und 303 unter Diokletian, der die oberirdischen Anlagen verwüsten und die Grundstücke einziehen ließ. Wie damals heidnische Friedhöfe aussahen, lehren uns die Gräberstraßen von Athen und Pompeji. Sie hielten sich immer im Rahmen des Einzel- oder Familiengrabes, auch wo einzelne Menschenfreunde ihren Sklaven oder Fremden und Armen ein Plätzchen bereiteten. Weiter auf dem Wege zu einem gemeinsamen Friedhof führten die heidnischen Begräbnisvereine und Bruderschaften, deren es in Rom gegen 80 gab und worin feste und Schmäuse eine wichtige Rolle spielten. Es ist nicht erwiesen, daß sich die Christen solcher Vereinsformen und -rechte bedienten. Aber sachlich leistete bei ihnen das Gebot der Bruderliebe dasselbe oder mehr. Denn der Gedanke des Gemeindefriedhofs, welcher alle Glieder des neuen Bundes ohne die irdischen Unterschiede von Rang und Stand umschließt, ist hier ganz rein verkörpert. Dies ist das Neue und Eigenartige an den Katafomben, die erste, durchgreifende Großtat des christlichen Geistes. Es läßt sich leicht ermessen, welche Werbekraft bei der allgemeinen Sorge um ungestörte Grabesruhe die schöne christliche Gräberpflege auf die Heiden ausübte. Julian der Abtrünnige bestätigte es,

daß neben der Liebestätigkeit die brüderliche Sorge für die Toten dem Christentum die meisten Anhänger verschaffte. Diese Fürsorge ging nun keineswegs von der Kirche als Genossenschaft aus, sondern sie kam freiwillig, aus der Mitte der Gemeinde. Es waren die Wohlhabenden und Reichen, welche ihre Grundstücke zur Verfügung stellten. Erst um 200 finden wir einen Diakon mit der Sorge für eine Gruft betraut und erst um 260 ging die Verwaltung in die Hände der Priester über.



Abb. 3. Der Gräber Diogenes in S. Pietro e Marcellino

Warum und wie die urchristlichen römischen Friedhöfe sich gerade als unterirdische Grüfte ausbildeten, bedarf der Erklärung. Bestimmend dafür war einmal die Auferstehungshoffnung, welche sich unwillkürlich mit der Unverfehrtheit des Leibes nach dem Beispiel Christi verknüpfte. Leichenverbrennung und Urnengewölbe wie die heidnischen Kolumbarien waren damit grundsätzlich ausgeschlossen. Bei der Armut der meisten auch Erdgräber im freien. Dagegen kam der Boden der Stadtumgebung dem Bedürfnis trefflich entgegen. Die Campagna besteht aus einer bis 40 m tiefen Ablagerung von körnigem Tuff, welcher sich leicht schneiden und brechen läßt. In diese Masse ließen sich Kammern und Gänge von natürlicher Haltbarkeit graben, wie wir sie unter dem Namen von Schleiflöchern vielfach auch in Deutschland haben. Die Anfänge waren nun wohl meist so, daß der Besitzer eines Grundstücks sich eine Kammer als Familiengruft anlegte und das übrige der Gemeinde freigab. Die Totengräber (fossores) lernten es bald, ein Grundstück (area) kunstgerecht auszubeuten. Bei ihnen entwickelte sich, wenn man so sagen darf, der Bauverstand für die unterirdische Totenstadt. Sie bildeten bald eine Genossenschaft, später den untersten Rang der Geistlichkeit und machten sich für ihre schwere Arbeit bezahlt, indem sie die Gräber verkauften. Davon zeugen noch viele Inschriften. Wir sehen sie auch öfter auf Gemälden, teils bei der Arbeit, teils in Haltung. So „der Gräber Diogenes, beigelegt am 25. Juli“ in S. Pietro e Marcellino (Abb. 3) mit all seiner Ausrüstung, Pick, Lampe, Brecheisen, Beil, Zirkel, Hammer und Meißel. Dahinter der Ausriß einer Katakombe mit Andeutung der Gräber. Der bergmännische Betrieb läßt sich noch an einzelnen Stellen anschauen, wo die Arbeit abgebrochen oder fertige Gänge nicht mehr belegt wurden. Der Umriß des Stollens wurde mit dem Meißel vorgegraben, der fels herausgesprengt, die Wände durch senk- und wagrechte Ritzzlinien abgeteilt und in das Netz die einzelnen Wandgräber (loculi) eingezeichnet. Der Abraum mußte durch die Luftlöcher (luminaria) emporgezogen und fortgeschafft werden, eine ungeheure Arbeitsleistung, wenn man bedenkt, daß die römischen Gruftgänge, aneinandergelegt, einen Weg ausmachen, so lang wie die ganze italienische Halbinsel. Doch sind in Zeiten größerer Sterblichkeit und äußerer Gefahren auch ältere verlassene Teile der Grüfte mit Abraum zugeschüttet worden.

Um die Entstehung einer Katakombe zu begreifen, wählen wir die erste Urea von S. Callisto (Abb. 4), welche den Mittelpunkt jenes vielbesuchten Friedhofs an der Via Appia bildet. Es ist notwendig, sich den Plan vor oder nach dem Besuch klar zu machen. Denn in dem Gewirr der Gänge und Kammern und bei der flüchtigen, geschäftsmäßigen Führung durch die dortigen Mönche verliert der Neuling alsbald jede Richtung und Erinnerung. Den Anfang bildete die Treppe A mit dem Gang L und den Kammern L<sub>1</sub> und L<sub>2</sub> wahrscheinlich für Glieder des Caecilianischen Geschlechts, von dem das Grundstück stammte. L<sub>1</sub> ist dadurch berühmt geworden, daß später darin zwölf Päpste, von Zephyrinus 218 bis Melchisedes 314, bestattet wurden. Callistus selbst, von dem der Name stammt, weil er durch Zephyrinus mit der Aufsicht betraut wurde, war nicht darunter. Er war 225 an der Via Aurelia begraben. Dagegen ist in O ziemlich sicher die Gruft der hl. Caecilia erkannt, welche 177 den Martertod erlitt. Davor legten sich später die Kammern M N P Q, womit die eine Hälfte des Grundstücks bebaut ist. Die andere Hälfte wurde von den Fossoren zur Gemeindegruft ausgebaut, indem das Grundstück (innerhalb der punktierten Grenze von 100 zu 250 römischen Fuß) durch einen Umgang A C B umgrenzt und die Querstollen D bis I durchgeschlagen wurden. Um Umgang A entstanden gleichzeitig die Kammern A 1—6, die sogenannten Sakramentskapellen. Als alle Stollen mit Gräbern dicht belegt waren, suchten die Fossoren durch die Treppe bei H in ein tieferes zweites Stockwerk zu gelangen. Der Tuff erwies sich aber zu weich und bröckelig. Nachdem auch die Vertiefung der Umgänge B und C nur für kurze Zeit ausgeholfen, stieß man in das Nachbargrundstück T U hinüber, wo jedoch Sandgruben (arenaria) eine regelrechte Entfaltung hinderten. In dieser Verlegenheit wurden die Hauptgänge A und B mit Abraum zugeschüttet und darüber ein Obergeschoß ausgehöhlt (die punktierten Gänge des Grundrisses), so daß nach der Ausräumung der Hauptgänge drei Schichten von Gräbern aus verschiedenen Zeiten zum Vorschein kamen. Die letzten Arbeiten vollzog Papst Damasus (366—84). Er ließ ausbessern, erweitern, durch Mauerwerk festigen, was verfallen war (im Grundriß schraffiert), in der Papstgruft zwei dichterische Inschriften anbringen und die neue bequeme Treppe P anlegen, um den einströmenden Pilgerscharen den Besuch zu erleichtern. Seiner pflegenden Hand begegnet man auch anderwärts überall.

So oder ähnlich vollzog sich die Baugeschichte der Katafomben, natürlich auch mit Abweichungen. Manchmal ist ein mittlerer Hauptgang mit beiderseitigen Kammern betont wie in den Nachbargrüften von S. Callisto, manchmal verbreitet sich das Netz freier und unregelmäßiger wie in St. Agnese. Die Zahl der Geschosse ist zwei oder drei und steigt nur in seltenen Fällen auf fünf. Sandgruben sind vereinzelt wie in S. Priscilla durch Einmauerungen in Friedhöfe umgewandelt worden. Doch hat man später die Benutzung als unpraktisch gemieden. Fast überall ist eine vornehmere Gegend der Kammern und eine geringere der Gänge zu unterscheiden.

Treten wir diesen beiden Elementen der Totenstädte näher, so können wir in der Bestattungsart der Gänge das wahrhaft Christliche, das Volkstümliche beobachten. In endloser Reihe rechts und links, drei bis fünf übereinander, sind

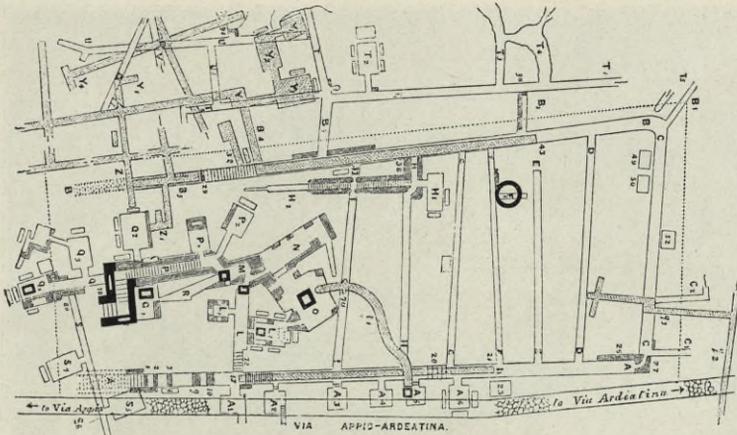


Abb. 4. Plan der ersten Area in Callisto

die Fachgräber (Abb. 4) in die Tuffwände gebrochen, nicht auf Vorrat, sondern abgemessen nach der Größe, manchmal tiefer für zwei oder drei Leichen (bi-trisomus). Man bestattete ohne Sarg und verschloß die Öffnung mit einer verkitteten Marmorplatte, die zugleich als Leichenstein, zur Grabschrift diente. Offenbar die einfachste, würdigste, dauerndste Begräbnisweise, die sich denken läßt. Und der Eindruck müßte überwältigend sein, wenn nicht heut alle diese Gräber erbrochen und entleert, geplündert wären, ein schmachvolles Denkmal menschlicher Torheit und Rohheit auch in christlichem Gewand. — Die Fachgräber (loculi) werden hie und da unterbrochen von Nischengravern (Abb. 5) (Arcosolien), bei denen die rundbogige, seltener rechteckige Nische gestattet, ein Senkgrab, eine Art gewachsenen Sarkophags anzulegen. Diese Form war gewiß teurer, aber gemütvoller. Man konnte auf der liegenden Platte Andenken und Opfer niederlegen, Blumen und Weinspenden, auf der Rückwand etwas malen lassen. Solche Funde werden uns noch vielfach entgegentreten. Daß man auf den Platten das heilige Mahl bereitet habe (daher de Roffis „sepulcro a mensa“), scheint gänzlich ausgeschlossen. Recht anschaulich schildert Hieronymus (360) den Eindruck einer Katakombenwanderung zu seiner Zeit: „Während ich als Knabe in Rom lebte und meine erste wissenschaftliche Bildung empfing, pflegte ich mit gleichgestimmten Altersgenossen Sonntags die Gräber der Apostel und Märtyrer zu besuchen und in die Gänge hinabzusteigen, welche in der Tiefe der Erde ausgegraben sind und in deren Wänden links und

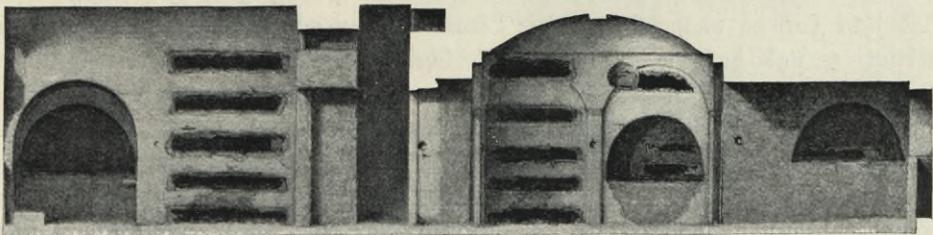


Abb. 5. Fach- und Nischengräber einer Katakombe



Abb. 6. Kammer des Ozeanus S. Callisto

rechts die Leiber der Toten liegen. So dunkel ist der Raum, daß man das prophetische Wort erfüllt glaubt, ‚sie müssen lebendig in die Hölle fahren‘, Ps. 55. 16. In bestimmten Zwischenräumen mildert von oben hereinkommendes Licht die schreckliche Finsternis, aber so spärlich, daß es nicht durch ein Fenster, sondern durch einen Spalt einzutreten scheint. Wenn man dann vorsichtig, Schritt für Schritt weitertappt und wieder von dichter Finsternis umhüllt ist, denkt man unwillkürlich an Virgils Worte: Grauen rings um mich her und schreckvoll selber die Stille“ (Aen. I. 755).

Die Grabkammer als Einzel- oder Familiengrab ist das vornehmere Element und für uns natürlich wichtiger als Fundgrube von allerhand Kunst und als Keimzelle des unterirdischen Begräbniswesens. Es ist nicht zu leugnen, daß darin heidnische Formen nachwirken, — die Etrusker haben ganz ähnliche Grufkammern gebaut — und daß die allgemeine Gleichheit hier durch den Erweis irdischen Reichtums durchbrochen wurde. Aber das wird gemildert oder vielmehr verchristlicht durch die Anerkennung eines neuen Adels nicht der Geburt, sondern des Geistes, durch die Auszeichnung und Verehrung der Blutzengen. Wir haben durch Inschriften und Berichte den sichern Beweis, daß die Christen von sich aus den Glaubenshelden auch niedrigster Herkunft die Ehre einer besonderen Grabkammer erwiesen, und wie die Papstkrypta zeigt, nahmen daran auch die Führer der Ge-

meinde, die Bischöfe teil. Räumlich und baulich ist der Aufwand übrigens nicht so groß als man denkt. Es handelt sich im höchsten Fall um 6 bis 10 qm lichten Raum, selten sind eigene Lichtschächte, noch seltener Ecksäulen aus dem Fels gehauen. Den üblichen Schmuck lieferte nur die Malerei und auch dieser ist so, daß ihn ein fleißiger Maler in einem Vormittag liefern konnte. Ein Beispiel einfachster Art sehen wir in der Kammer des Ozeanus in S. Callisto (Abb. 6). Sie hatte nur an der Stirnseite ein Ehrengrab in einer Bogennische und recht flüchtige Malerei. Die fünf weiteren Gräber sind später eingebrochen, als es für höchstes Glück geschätzt wurde, in der Nähe eines Heiligen zu ruhen. Manchmal sind die drei freien Seiten mit Nischen zur Aufstellung von Sarkophagen versehen, so die Kammer des hl. Januarius (crypta quadrata) in S. Pretestato, welche unter Marc Aurel entstand, auch dadurch ausgezeichnet, daß sie ganz in Backstein ausgemauert und gewölbt wurde (gelbe Wände, rote Pilaster, Terrakottasims). Seltener sind zwei oder drei Kammern dadurch vereinigt, daß die Scheidewand bis auf einen Gurtbogen weggehauen wurde. Derart ist Capella graeca in S. Agnese, so genannt nach zwei griechischen Inschriften. Hier hatte die Vorkammer nur Gräber im Fußboden, die Hauptkammer aber an drei Seiten Halbrundnischen, vielleicht für Trogggräber. Endlich finden sich vereinzelt, z. B. im Ostrianum, in der Krypta der Emmerentia, in S. Agnese Wandbänke und selbst Sessel aus dem Felsen gehauen (Abb. 7). Auf diese Merkmale stützt sich die Anschauung, daß in Verfolgungszeiten hier Gottesdienste mit dem Messopfer oder Liebesmahle gefeiert wurden. Das ist möglich, wenn auch nicht sehr wahrscheinlich. Jedenfalls sind Bänke und Sessel nicht auf diesen Zweck hin angelegt, sondern als Ruheplätze für die Hinterbliebenen, wenn sie sich zu einfachen Besuchen oder zu Totenfeiern am Grabe eines Entschlafenen vereinigten.

Viel tiefer und nachhaltiger hat jedoch die beginnende Märtyrer- und Heiligenverehrung auf die Umgestaltung der Kammern eingewirkt, im Guten wie im Bösen. Das erste und gefährlichste Merkmal ist der Drang der „Frommen“, sich ein Grab in der Nähe eines Märtyrers

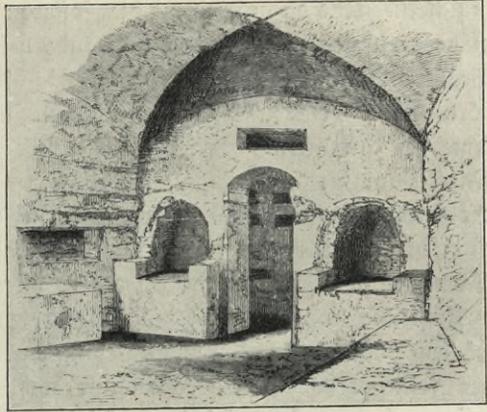


Abb. 7. Kammer mit Wandbänken in S. Callisto

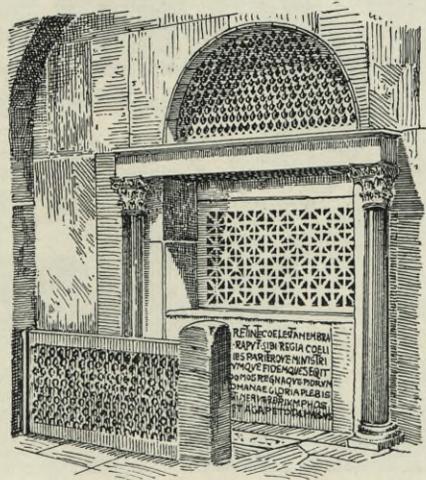


Abb. 8. Damastianischer Schmuck. S. Pretestato (rekonstruiert)

zu sichern. Und da anscheinend die Fossoren ohne Verantwortung über solche Ehrenplätze verfügten, so wurden die Wände neben, über und unter den ursprünglichen Gräbern durchschlagen und unbarmherzig die alte Malerei durch neue Fachgräber zerstört. Dieser heiligen Leidenschaft des 4. Jahrhunderts verdanken wir es, daß fast keine der Kammern unversehrt auf unsere Zeit gekommen ist. Umgekehrt versuhr Papst Damasus. Er versagte sich selbst den Herzenswunsch, bei seinen Vorfahren in der Papstgruft seine Ruhe zu finden. „Hier wäre ich, Damasus, wohl gerne bestattet gewesen,“ sagt er in einer Inschrift, „aber ich fürchtete die heilige Asche der Frommen zu stören.“ Dagegen tat er alles, um die Gräber der Blutzengen durch ausführliche Lobschriften kenntlich und durch Marmorverkleidung, durch hübsche Säulen- und Schrankenfassung ansehnlich zu machen. Die barbarischen Zerstörungen der Folgezeit haben auch davon nur dürftige Trümmer und Bruchstücke übrig gelassen und man kann sich den prächtigen Eindruck nur an Wiederherstellungen vergegenwärtigen, wofür die Papstkrypta und eine Märtyrergruft in S. Pretestato (Abb. 8) als Beispiele dienen mögen. In mehreren Fällen wurden selbst kleine Kirchen in Katafomben hineingebaut, wobei natürlich Gänge und Gräber nicht geschont wurden. Am lehrreichsten ist die Basilika der hl. Petronilla in S. Domitilla, 4. Jahrhundert, welche 1874 wieder entdeckt und ausgegraben wurde (Abb. 9). Sie war dreischiffig und erhob sich mit ihren Backsteinwänden soweit über die Erde,



Abb. 9. Basilika der Petronilla in S. Domitilla nach der ersten Aufgrabung

daß die Fenster natürliches Licht erhielten. Der Altar in der Apfistand über dem Grabe der beiden Märtyrer Nereus und Achilleus, die als Kämmerer der hl. Petronilla den Märtyrertod um 80 v. Chr. erlitten. Auf einem Säulchen des Baldachins fand sich sogar die Hinrichtung des hl. Achilleus im Stil der Sarkophage als Relief gemeißelt. Das Kirchlein ist wiederhergestellt und mit seinen zahlreichen Denkmälern ein sehenswerter Raum.

Ganz ähnlich wurde manchmal auch der malerische Schmuck einer Kammer durch Erweise späterer Verehrung verändert und verwischt. Es sind gerade die besuchtesten Gräfte, welche bis ins 8. und 9. Jahrhundert neue Widmungsbilder empfangen. So fand de Rossi bei der Ausgrabung der Caecilienkrypta (Abb. 10) zunächst an der Wand des Licht-

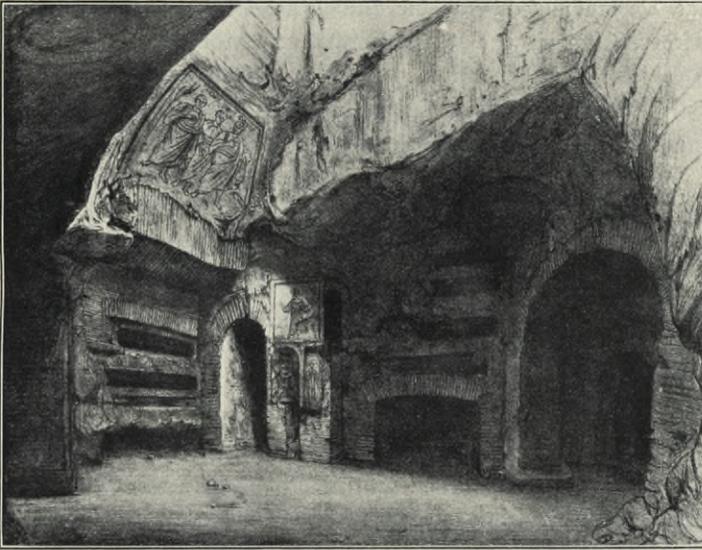


Abb. 10. Caecilienkrypta in S. Callisto

schachtes drei wenig bekannte Heilige des 5. Jahrhunderts, tiefer, neben der Tür zur Papstgruft, eine reichgeschmückte Veterin des 7. Jahrhunderts, darunter in einer Nische einen byzantinischen Christuskopf und daneben das Bild des hl. Urban, beide 10. Jahrhunderts. Hier deutete also nichts mehr auf das Grab der jungfräulichen Märtyrin, wenn nicht Inschriften und alte Nachrichten den Ort gewährleistet hätten. Nun erst konnte man in der Veterin die hl. Caecilie erkennen.

Oberirdische Gräber nach heutiger Sitte sind für die ersten drei Jahrhunderte selten nachgewiesen. Sie wurden erst nach der Befreiung des Christentums die Regel. So wurde z. B. das ganze Grundstück von St. Callisto noch oberirdisch belegt. Die datierten Grabschriften reichen von 337 bis 565 und die Zahl der Leichen hat man auf 10000 berechnet. Es war aber keine Bestattung in bloßer Erde, sondern die Senkgräber waren dicht aneinander wie Zellen durch Mauern aus Tuff und Ziegeln gebildet und teilweise mit Marmor verkleidet, jede Zelle durch Marmorplatten in mehrere (bis zu fünf) Schichten übereinander abgeteilt, so daß der Deckel des untersten immer den Boden des folgenden Grabes abgab. — In dieser Zeit entstanden auch zahlreiche oberirdische Kapellen in den Friedhöfen, wovon man in St. Callisto noch zwei sieht, die der hl. Sixtus und Caecilia und die der Soteris. Es sind Vierecke mit drei halbrunden Apsiden. Eine dreischiffige Kapelle baute Damafus so an die Katakombe der Generosa (Vigna Jacobini jenseit des Tiber), daß man durch einen Gang neben der Apsis in das Grab gelangen konnte. Ganz ähnlich ist bei S. Sinforosa die Zelle Apsis an Apsis mit einer Kirche verbunden, so daß man durch ein Marmorgitter das Grab der Heiligen sah. Ja einige der Großkirchen wie S. Paolo, S. Lorenzo, S. Agnese, S. Sebastiano und die alte St. Peterskirche stehen oder standen mit Grüften in nächstem Zusammenhang. In andere hat man heilige Gebeine übertragen, und

diese zufällige Verbindung ist für die katholische Kirche so folgenreich geworden, daß später jeder Altar irgend einer Kirche auch im fernen Norden ein Grab (sepulcrum) erhielt, in welche man eine Reliquie einschloß.

Um den Geist und Sinn des altchristlichen Begräbniswesens ganz zu würdigen, muß man noch einen Blick auf die sonstige Ausstattung der Katakomben werfen, zunächst die Inschriften. In den ersten Jahrhunderten sind sie sehr einfach. Oft wird überhaupt nur der Name genannt, das Lebensalter, der Todestag, vielleicht noch Stand und Beruf. Dazu kommt ein Abschiedsgruß: „Lebe wohl, ruhe in Frieden, im Schlaf des Friedens, im Herrn“ oder „lebe glücklich, in Ewigkeit, in Gott, in Christo, im Herrn Jesus, im Namen, in der Herrlichkeit Gottes“. Als Trostgrund wird der Wille Gottes (quando deus voluit) und die Auferstehungshoffnung empfunden: „Lebend nach dem Tode in der Hoffnung der Auferstehung, auferstehend in Christo, am Tage wenn der Herr kommt“, oder der selige Zustand im Jenseits: „in der Erquickung (in refrigerio), bei den Heiligen, in den Zellen der Heiligen, im Schoß Abrahams“. Entsprechend sind die Ausdrücke fürs Sterben: „Er ward erlöst oder vollendet, er schied von der Welt, er ging zu Gott, ging voraus zum Frieden, wurde ins Licht des Herrn aufgenommen, befahl seine Seele in die Hände der Engel“. Erst seit dem 3. und 4. Jahrhundert werden die Lobsprüche der Hinterbliebenen häufiger und Zeugnisse inniger Liebe und Trauer: „dem hochverdienten Manne, dem süßesten Vater, der treuesten und keuschesten Gattin, der teuersten Tochter“ usw. Aus solchen Widmungen erfahren wir, daß auch Schüler ihrem Lehrer, Pfleglinge ihrem Vormund, Freunde den Freunden, Sklaven ihrem Herrn und umgekehrt das Grab bereiteten „aus Liebe, aus Dankbarkeit, nach einem Gelöbniß“, wie es auf Inschriften ausgedrückt ist. Umgekehrt findet sich, doch erst seit dem 5. Jahrhundert, der Gedanke der Fürbitte Verstorbener: „Bitte für deine Schwester, für deine Eltern, für deinen Gatten, erinnere dich der Kinder“. Merkwürdig ist, daß Blutzengen niemals ausdrücklich bezeichnet sind. Die Grabschriften mit einem MARTYR (wie des Cornelius in der Papstkrypta) erweisen sich als späte Hinzufügungen oder gar als Fälschungen. Noch auffallender ist es, daß Sklaven überaus selten auf Inschriften genannt werden, obwohl sonst alle Stände, von kaiserlichen Beamten bis zu schlichten Handwerkern, Soldaten und gottgeweihten Jungfrauen vorkommen. Offenbar war die Sklaverei in der Gemeinde so ziemlich abgetan. Von der Mischung der Stände zeugt auch die Sprache und Rechtschreibung. Das Griechische, welches bis um 250 in Rom die Kirchensprache war, kommt häufig vor. Das Latein ist oft so geschrieben, wie es Ungebildete damals sprachen.

Lehrreich sind sodann die Inschriften, welche uns in den Betrieb der Katakomben einblicken lassen: „Marcus Antonius Restitutus errichtete sich und den Seinen, die an den Herrn glauben, die unterirdische Grabkammer“ — „dem Longinus, der in dieser Gegend hier arbeitete, hat seine Gattin Chryses die Grabschrift machen lassen“ — „Josimus hat sich bei Lebzeiten dieses Doppelgrab gekauft“ — „Doppelgrab des Sabinus, das er sich zu Lebzeiten im Coemeterium der Valbina in der neuen Gruft errichtete“ — „Serpentius kaufte das Grab vom Fossor Quintus beim heiligen Cornelius“. — Bei solchen Käufen wird

zuweilen auch der Preis (anderthalb Goldgulden, Beutel mit 1500 Groschen) und die Zeugen genannt. Bitten und Beschwörungen um Schonung des Grabes sind in Rom seltener als im Morgenland und erst später nachweisbar: „Ich beschwöre euch durch Christum, daß mir nicht von jemand Gewalt geschieht noch mein Grab verletzt werde.“ Es kommen aber doch einige heftige Flüche vor: „Wenn einer dies Grab verletzt, soll er das Schicksal des Verräters Judas teilen“, oder „soll er unbeerdigt liegen, nicht auferstehen“.

In dieser immerhin etwas engen Vorstellungswelt war es eine ganz neue Erscheinung, als der Papstdichter Damasus (366—84) seine rauschenden Verse in feinen Zügen durch den Kunstschreiber *Furius Dionysius Filocalus* auf großen Marmorplatten anbringen ließ. Man kennt durch alte Abschriften gegen hundert seiner Gedichte, wovon fünfzig sich, oft nur in kleinen Bruchstücken noch nachweisen lassen. Als Knabe hatte er noch die letzten Greuel der Verfolgung gesehen. Der Henker selbst erzählte ihm vom Tod der hl. Marcellinus und Petrus, die im Walde enthauptet und in einer Höhle verscharrt waren, bis sie durch eine fromme Frau *Lucilla* in die Katakombe an der labianischen Straße überführt wurden. Es ist erstaunlich, welche Kenntnis der Blutzengen und ihrer Ruhestätten in den Gräften rings um Rom dieser Mann besaß und mit welchem Feuer er geringe Leute ehrte, die kein Verdienst hatten als einen mutvollen Tod. Einmal feiert er sogar die Anlage einer Treppe zu der Kammer des Petrus und Hyazinth, die ein Priester *Theodorus* gebaut hatte. Seiner neunundachtzigjährigen Mutter *Laurentia* widmete er einige Verse, die sich zufällig durch einen Abdruck im darübergegossenen Kalk erhalten haben; bitterer empfand er den Tod seiner jungfräulichen Schwester *Irene*:

Hier nun ruhn in der Gruft die gottgeweihten Gebeine,  
Wenn du den Namen erfragst: Irene, des Damasus Schwester, usw.

Seine eigene volle Grabschrift, die sich noch nicht wiedergefunden hat, mag als Beispiel einer Dichtungsart gelten, die sich dann in der Form der Leichengedichte bis auf unsere Tage erhalten hat:

Der du die bitteren Wogen des Meeres hinwandelnd gestillt hast,  
Der du den schlummernden Keim der Erde zum Leben erwecktest,  
Der du aus Todesbanden gewaltig den Lazarus riefest  
Und aus dem Reiche der Schatten beim dritten Lichte der Sonne  
Ihren erweckten Bruder der Schwester Martha zurückgabst:  
Du wirst, glaube ich fest, des Damasus Asche erwecken.

Sehr wichtige Beobachtungen ließen sich selbst aus den Wandkritzereien (*graffiti*) späterer Besucher ziehen. Es sind meist Wünsche und Anrufungen: „*Sophronia*, mögest du ewig in Gott leben — heiliger *Sixtus*, bitte für mich *Eustachius*“ — „Möge *Vericundus* mit den Seinen wohl schiffen!“ Das ergab oft Fingerzeige für die Auffindung geheiligter Gräfte. Aber selbst bloße Namen sind lehrreich, zuerst griechische und lateinische, dann, seit dem 6. Jahrhundert, sächsische, gotische, longobardische, wie nacheinander die jungen germanischen Völker sich verehrend an diesen wunderbaren Stätten einfanden. Von höchster geschichtlicher Bedeutung war aber ein Fund auf dem Palatin, das berühmte Spottkreuz

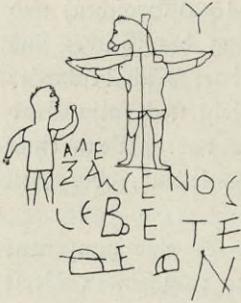


Abb. 11. Das Spottkreuz  
aus den Kaiserpalästen

(Abb. 11), das ein kaiserlicher Page einem Kameraden zum Hohn in die Wand kratzte: Christus mit einem Eselskopf am Kreuz mit der griechischen Unterschrift: „Alexamenos betet seinen Gott an“ (jetzt im Kircherschen Museum). Dazu fand sich später, vielleicht als Antwort darauf, in einer Nachbarkammer: „Alexamenos treu (seinem Glauben)“.

Nicht nur durch Inschriften, auch durch andere Merkmale suchte man die Gräber kenntlich zu machen. In den Kalkrand der Verschlussplatte fanden sich alle möglichen Dinge eingedrückt, Ringe, Perlen, Mosaiksteinchen, Münzen, Glasstückchen, Knöpfe, Tierzähne, Muscheln, Blätter, Zweige und Körner.

Endlich hat man stets in unberührten Gräbern eine Menge von Geräten, Gefäßen, Schmuck und Spielsachen gefunden, die sich als Totenbeigaben erwiesen. Die allgemeine heidnische Anschauung, daß der Tote in seinem letzten Haus mit gewissen Bedürfnissen still fortlebe, war auch in der Gemeinde Christi nicht völlig überwunden. Was einem Lebenden zur Beschäftigung, zur Freude, zum Genuß gedient hatte, legte man ihm unbefangen oder abergläubisch mit ins Grab, Haus- und Küchengerät, Werkzeug und Schreibsachen, welche funde die ersten Entdecker der Katafomben ganz irrtümlicherweise für Zeichen des Märtyrtums ansahen; ferner Nahrungsmittel (Eier) und Münzen, die dem Toten in den Mund gesteckt als Fährgeld (Obolos) für den Charon dienen sollten. Von Schmucksachen sind die Ringe am zahlreichsten, in Frauengräbern auch Hals- und Armbänder, Ohrringe, Haarnadeln, Spiegel, Ohrlöffel, Schmuck- und Brautkästchen, Kämmen. In Kindergräbern fand sich allerhand Spielzeug, elfenbeinerne Puppen mit beweglichen Gliedern, Puppenmöbel, kleine Tiere, Glöckchen, Sparsbüchsen, Perlen und bunte Steinchen; bei Erwachsenen auch Spielbretter und Würfel. Beispiele dieser funde sieht man zahlreich im christlichen Museum des Vatikans, manches auch im Kircherschen Museum; anderes ist in alle Welt zerstreut.

Von all den Kleinfunden sind begreiflicherweise Tonlampen am häufigsten. Man brauchte sie massenhaft zur Beleuchtung der dunklen Grüfte, teils als Hängelämpchen, teils als Stehlämpchen in kleinen Nischen oder eingedrückt in den Kalk der Bogengräber. Die Formen sind die der heidnisch-römischen Töpferei. Doch blühte schon im 2. oder 3. Jahrhundert in Ostia die Fabrik eines Serapiodor, deren Erzeugnisse mit ANNISER (Anni Serapiodori) gestempelt sind. Sie tragen öfters in einem Kranz von Trauben und Weinlaub das Bild des „guten Hirten“, der überhaupt als Lampenschmuck vorwiegt. Andere figürliche Darstellungen sind selten; dafür treten neben einigen anderen Sinnbildern Kreuz und Monogramm ein, welche zuweilen auch in dem Grifftring eingesezt sind. Diese zerbrechlichen Formen sind besser aus den leider seltenen Bronzenachahmungen zu erkennen (Abb. 11). Sinnreiche Inschriften auf Lampen sind: „Licht aus Licht“ — „Das Kreuz ist meine Stütze“ — „Ich bin die Auferstehung“. — Das Öl der Lampen, die an den Gräbern der Märtyrer brannten, galt später als heilig. Gregor d. Gr. verschenkte es in kleineren Gläsern an entfernte Fromme. Der Abt Johannes

durchlief alle Kapellen und Gräber, um solche hl. Öle für die longobardische Königin Theodelinde zu sammeln.

Vielfach fand man teils innerhalb der Gräber, teils außen in Kalk eingedrückt kleine Glasfläschchen mit einem roten Niederschlag. Man hielt das für Blutreste, erhob die Gebeine als Märtyrerleichen und versandte sie unter päpstlicher Beglaubigung als Reliquien, bis katholische Gelehrte selbst zweifelhaft wurden und genauere Untersuchungen an-

stellten. Es hat sich ergeben, daß Blutreste in keinem Falle ganz sicher nachzuweisen waren, ebensowenig Spuren von (rotem) Abendmahlswein, sondern daß es sich nur um Eisenoxyd handelt, welches sich aus der Zersetzung des Glases bildet. Wahrscheinlich dienten diese sogenannten Blutgläser nur zur Beisezung von wohlriechenden Wässern (nach heidnischer Sitte) oder von Weihwasser.

In ähnlicher Absicht sind wohl auch die Goldgläser (*fondi d'oro*) in die Katakomben gelangt, wovon sich indes nur die in den Kalk gedrückten Fußböden erhalten haben. Die Herstellung geschah so, daß auf einen Glasboden ein Goldplättchen geklebt, darauf die Zeichnung eingerissen und ein Glasfuß darüber gegossen wurde. Durch Verwendung verschiedenfarbiger Gläser ließen sich weitere schöne Farbenspiele gewinnen. Die Herstellung scheint Geheimnis einiger römischer Glashütten gewesen zu sein und verlor sich im 6. Jahrhundert. Wie die Inschriften beweisen, wurden die Trinkgläser bei Familienfesten, Geburtstagen, Hochzeiten und an gewissen Heiligtagen an Freunde und Verwandte verschenkt. Sie gipfeln in Grüßen und Wünschen. *Vivas, pie zesus!* „Süßer Amachius, lebe mit den lieben Deinen!“ — „Maxima, lebe mit Dexter!“ — „Paleta, lebe mit Deinen Eltern!“ — „Stolz der Freunde (*dignitas amicorum*), lebe! lebe im Frieden Gottes! lebe fromm!“ Diese Bilder sind 3. T. heidnisch: Ankleidung der Liebesgöttin, Herkules und Athene, Zirkusspiele, teils bürgerliches Kleinleben (Weinstube, Kleiderladen, Wechselbude, Familienszenen, Bildnisse), in der großen Masse aber religiös, aus dem Alten und Neuen Testament und Heilige (Petrus und Paulus, Maria, Agnes, Laurentius, Marcellinus). Eine ansehnliche Sammlung dieser Gläser besitzt das vatikanische christliche Museum.

Denn das ist nun das Traurige und Niederschlagende: Von all den beschriebenen Denkmälern und Ausstattungsstücken sieht man heut in den Katakomben fast nichts, selbst die Gräber sind zum größten Teil leer, die Verschlussplatten zerbrochen oder herausgerissen, die Gebeine fortgeführt. Der Eindruck müßte überwältigend sein, wenn sich nur einzelne unberührte Teile dieser Totenstadt erhalten hätten und wie die neuerdings ausgegrabenen Häuser von Pompeji mit ihrer ganzen Ausstattung geschont würden. So aber reihen sich Plünderungen und Zerstörungen aneinander bis in die jüngste Zeit. Nach der Eroberung Roms durch Marich 410 hörten die unterirdischen Bestattungen auf, die Gilde der Fossoren

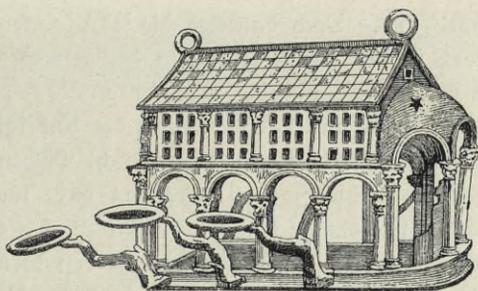


Abb. 12. Bronzener Lampenträger, eine Basilika darstellend

starb aus. Doch dauerten die Wallfahrten und Gottesdienste an den Heiligtagen fort, ja der Besitz der vielen heiligen Gräfte in der Umgebung der Stadt wurde als besondere Gnade Gottes empfunden, verschiedene Päpste machten sich noch um Herstellung und Verschönerung der Katafomben verdient, die Priester der städtischen Pfarrkirchen hatten auch regelrecht wöchentlich einmal den Dienst draußen zu versorgen, Lichter und Opfergaben dazu wurden vom päpstlichen Hofhalt geliefert. Aber nachdem schon die Ostgoten unter Vitiges 537 und noch schlimmer die Lombarden unter Aistulf 756 in den Gräften gehaust, begann der Verfall. „Das Volk wurde träge und fahrlässig in der Verehrung der Coemeterien,“ klagt Paul I.; „man ließ Vieh in die geweihten Gräfte, ja ganze Schafpferde wurden darin eingerichtet,“ weshalb der Papst gegen 100 Leichen der Blutzengen, Bekenner und Bräute Christi unter Gesang in die Stadt, in die über seinem Geburtshause gegründete Kirche S. Sylvester übertragen ließ. Paschalis I. brachte 817 2300 Leiber nach S. Prassede, wie eine Inschrift dort bezeugt; ganze Wagenladungen wurden in das Pantheon geführt, andere wanderten nach dem Norden. Mit der Ausleerung war auch die Teilnahme und Fürsorge erschöpft. Nach und nach kamen die Gräfte in vollständige Vergessenheit bis auf die einzige bei St. Sebastiano, die von nordischen Pilgern, z. B. auch von Luther besucht, zu den Sehenswürdigkeiten (mirabilia) der Stadt gehörte. Hermann v. Frizlar (um 1340) macht davon eine wunderliche Beschreibung: „Und da steht auch der erste Altar, der je gebaut ward in der Christenheit. Denn wohl drei Meilen lang und breit ist alles unterhöhlt, da die Christenleute drin wohnten verborgen vor den Heiden. Und wer zu diesem Altar will, muß wohl eine Meile oder ein wenig minder unter der Erde gehn.“

Zufällig stießen Arbeiter beim Graben nach Puzzolonerde 1578 auf Grabkammern an der salarischen Straße und neben flüchtiger Neugierde erwachte der wissenschaftliche Eifer, das unterirdische Rom zu erforschen. Die reifste Frucht war die Roma sotteranea von Antonio Bosio (1632), der 36 Jahre lang allen schriftlichen Spuren und örtlichen Entdeckungen nachgegangen war. Aber zugleich begann auch wieder die rücksichtslose Plünderung und Zerstörung. Gestützt auf allerhand falsche Merkmale (S. 2) begann die Jagd auf Märtyrerleichen und Reliquien aufs neue. Die reichsten Kammern und ganz unberührte Gegenden der Totenstadt wurden ausgeräumt und die Funde zerstreut, fast ohne Gewinn für die Wissenschaft. Ein kunstforschender Franzose, Serour d'Agincourt († 1814), versuchte sogar die Wandgemälde zu lösen, und sein Beispiel fand Nachahmung. Es war in jeder Hinsicht zu spät, als der Jesuit Marchi 1841 und sein großer Schüler de Rossi die Forschungen in Bosios Geist erneuerten und besseren Schutz für die Denkmäler durchführten. Die Zerstörungsarbeit war so ziemlich vollbracht. So ist es erklärlich, daß wir auch die edelste Gabe der Katafomben, die altchristliche Malerei, fast nur in Bruchstücken, verstümmelten und verwundeten Beispielen genießen können



Abb. 13. Anbetung des Kindes. S. Domitilla

## 2. Die Malerei der Katakomben

Wenn die Christen ihre Grabkammern ausmalten, so folgten sie nur einer festen altheidnischen Sitte. Die Gewohnheiten und Anschauungen der Alten waren so stark mit Kunstübung verbunden, daß sich die schmückende und belebende Wand- und Deckenmalerei wie von selbst, fast unbewußt in der christlichen Gräberwelt einfand, in der äußeren Form, im Handwerksgebrauch, in den Zierrnitteln ganz das Kind ihrer Zeit, aufs nächste verwandt mit der römischen und pompejanischen Hausmalerei. Nur weit geringer an Güte. Denn die Stifter konnten keinen Aufwand treiben. Die Künstler waren gewöhnliche Stubenmaler, welche einen gewissen Vorrat von Formen im Handgelenk hatten und faustfertig herunterpinselten. Selbst in den Farben beschränkte man sich auf die einfachsten und billigsten. In dem Dunkel der Gräfte, bei schwachem Kerzenlicht wären ja bessere Leistungen auch nicht zur Geltung gekommen. Aber in dieser Hülle und Beschränkung trieb der neue Geist eine erste christliche Kunstblüte voll Einfachheit und Anmut, welche sich leider nicht auf das Mittelalter vererbten. Denn die Katakombenmalerei selbst bewegt sich nicht in auf-, sondern in absteigender Linie. Die ältesten Sachen aus Ende des 1. und aus dem 2. Jahrhundert sind die besten; die folgenden werden wohl inhaltreicher, aber auch roher.

Am lehrreichsten sind die Decken der Kammern, von denen sich noch gegen vierzig erhalten haben. Hier ist zunächst die Flächengliederung bewundernswert, welche sich leicht und frei von einem mittleren Kreis oder Achteck in das Viereck der Kammer fortbewegt, meist so, daß eine doppelte Felderteilung überkreuz oder übereck sich durchdringt (Abb. 14). Die Trennungslinien sind einfach breit oder auch mit Zierräumen besetzt; Pflanzenranken, Bänder, Laubzweige, Blütenstängel, Weinranken, Kränze und Vasen treten dazwischen oder gar an ihre Stelle. Es entsteht so der Eindruck einer Laube, eines Blätter- und Blumendaches, worin Vögel flattern, Ercoten und Psyche schweben und allmählich die Sinnbilder und Gestalten des Jenseits, des christlichen Himmels erscheinen. Da die Felder immer vierfach auftreten, haben sie sicher viel zur Abrundung des Bilderkreises beigetragen. Denn die anfängliche Auskunft, durch Verdoppelung oder Dervierfachung der Einzelbilder

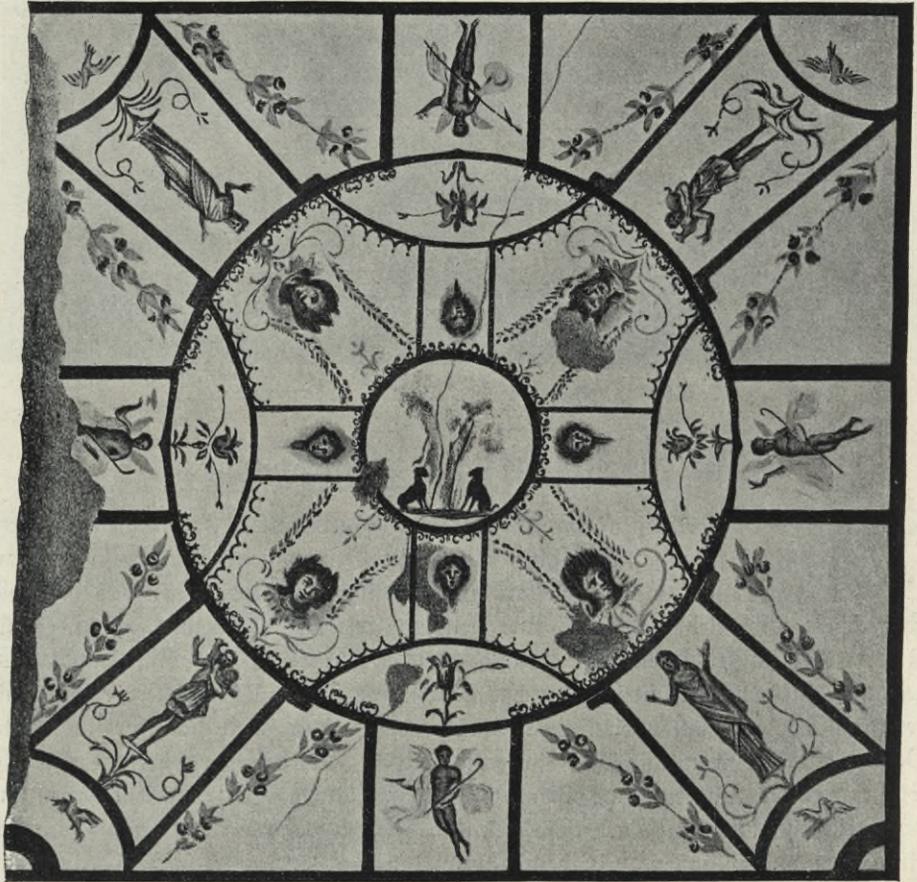


Abb. 14. Deckengemälde der Katakombe S. Lucina (Koller)

die Symmetrie herzustellen (Abb. 14) mußte die Aufnahme neuer Vorstellungen erleichtern. Die Wände dagegen entbehren meist einer beherrschenden Gliederung. Nur der Sockel mit aufgemalter Marmortäfelung kehrt öfter wieder; darüber wurde ein Streif, durch die eingeschnittenen Gräber mannigfach bedingt, für eingerahmte Wandbilder gewonnen, welche wiederum Ausblicke gewähren in das Reich der christlichen Hoffnung. Auch hier lag der Zwang vor, durch Reihung oder Gegenüberstellung den gleichen Gedanken in mehreren Beispielen auszusprechen.

Wir sehen heut ganz klar, daß das Christentum zu eigenem Kunstbesitz nicht durch seine Priester, Gelehrten und Frommen gelangt ist, sondern durch seine Künstler. In den Erzählungen des Alten Testaments, in den Taten und Gleichnissen Jesu und seiner Jünger lag ein unendlicher Reichtum von Vorwürfen und Stoffen. Aber wie jenes bei den Juden ein Jahrtausend tot und brach gelegen hatte, so konnte beides noch ein Jahrtausend tot liegen, wenn nicht die lebhaft griechische Gestaltungskraft und Bildfreudigkeit darüber gekommen wäre und die nur wortmäßig gefaßten Geschichten, Hoffnungen, Weisungen in greifbare Ge-



Abb. 15. Decke im Coem. majus. Anfang 4. Jahrh. (nach Wilpert)

stalten umgesetzt hätte, fast ohne Wissen und Willen der führenden Kreise. Wir sehen das an den Anfängen, wo die Maler einfach aus ihrem Vorrat heidnischer Muster das auswählten, was für ein christliches Auge unanstößig war. Hierzu gehören reine Zierstücke, Köpfe, Masken, schwebende und tanzende flügelknaben, Panther, Böcke, Seepferdchen, Vögel, Urnen und Blumen, aber auch sinnbildliche oder mythologische Figuren, deren Bedeutung so allgemein oder so verblaßt war, daß sie christlich umgedeutet werden konnten: Taube und Pfau, Lamm und Fisch, Weinstock und Anker, Jahreszeiten und Landschaften (Gesilde der Seligen), Siegesgöttinnen und Psyche, Amor und Psyche, der Sänger Orpheus, das Mahl der Seligen. Die ältesten Malereien in St. Domitilla, in der crypta quadrata von St. Pretestato aus dem Ende des 1. Jahrhunderts, die Capella graeca in S. Priscilla aus Anfang des 2. Jahrhunderts, die beiden ältesten Sakramentskapellen A 2 und A 3 aus dem Ende des 2. Jahrhunderts zeigen uns, wie in diesem Rahmen die ersten neugeschaffenen christlichen Figuren eindringen, zuerst der gute Hirt, der meist die Mitte einnimmt, Daniel in der Grube, Noah im Kasten, das Opfer Abrahams,



Abb. 16. Kammer in Petrus und Marcellinus (nach Wilpert)

das Quellwunder Moses, die Jonaswunder, die drei Jünglinge im Ofen, die drei Weisen vor dem Kind, die Taufe Jesu, die Blutflüssige, der Sichtbrüchige, Lazarus und christliche Beter (Oranten), auch Fischer und Fossoren. Dieser Kreis ist im 3. Jahrhundert noch etwas erweitert (Adam und Eva, Hiob, Blindenheilung, Brot- und Weinwunder). Ganz vereinzelt bleiben Neuerungen des 4. Jahrhunderts (Himmelfahrt des Elias, Heilung des Besessenen, Jairus Töchterlein, die zehn Jungfrauen). Dagegen erlebten einige der älteren Bilder vielfache Wiederholungen; der gute Hirt mit dem Schaf kommt 89 mal, mit der Herde 21 mal, Noah 33, Abrahams Opfer 22, das Quellwunder 68, Jonas 129, die babylonischen Jünglinge 17, Daniel 18 mal vor, ein deutliches Zeichen, daß man in diesen Typen den Kern der Gedanken und Hoffnungen am klarsten ausgedrückt fand.

Welches sind nun diese Gedanken und Hoffnungen? Von vornherein kann man annehmen, daß sie sich auf den Tod und das Jenseits beziehen, nicht eigentlich direkt, sondern gleichnisweise. Die häufigsten Typen sind Machtbeweise Gottes oder seines Heilandes, wodurch er aus Todesnöten rettete, sogenannte „Rettungswunder“. Wie Gott den Noah, Isaak, Jonas, die Jünglinge, Daniel und Hiob in Todesnöten bewahrte, wie der gute Hirt das verlorene Schaf heimtrug, den Lazarus erweckte, so wird auch die christliche Seele aus Todesbanden erlöst und in das himmlische Wesen versetzt. Diesem ursprünglichen Bilderkreise reiht sich ein



Abb. 17. Putten, Vögel, Weinlese (nach Wilpert)

zweiter an, der mehr die Mittel und Gaben der Erlösung betont, Himmels-  
speise und Seelentrank, Wasser, Brot, Wein und Fisch, Licht und Gesundheit.  
Hierher gehören die Quellwunder, das Wein- und Brotwunder, die Kranken-  
heilungen, auch die Taufe Christi als Vorbild der Reinigung. Endlich ein dritter,  
welcher den Zustand der Seligen im Auge hat, die Verstorbenen anbetend vor  
dem Angesicht Gottes (Oranten), oder teilnehmend am himmlischen Freudenmahl  
(Mahl der Seligen), standhaft im Gericht, wozu sich leicht als Andeutungen des  
Paradieses die Landschafts- und Erntebilder, als Symbole der geretteten unvergäng-  
lichen Seele die (trinkenden) Hirsche, Tauben, Schafe und Pfauen stellen. Außerhalb  
dieser Jenseitsgedanken fallen dann nur einige Vorstellungen des Erlösers selbst,



Abb. 18. Die Jahreszeiten in der Crypta quadrata (nach Wilpert)

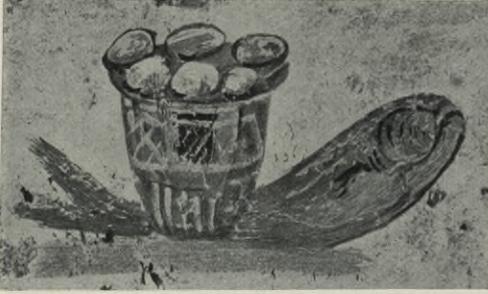


Abb. 19. Fisch und Brot. Lucina. Anfang 2. Jahrh.  
(nach Wilpert)

die Weissagung seiner jungfräulichen Geburt (Mutter, Kind und Prophet) und die Anbetung durch die Weisen. Es ist also höchst auffällig, daß von dem biblischen, dem paulinischen Erlösungsbild, von Kreuz, Blut und Wunden, von Tod und Auferstehung Christi auch nicht eine Andeutung zu spüren ist.

Es sind demnach nur wenige und nahe verwandte Gedanken, wofür die zahlreichen Typen als Beispiele und als Bürgschaften erscheinen. Diese Berufung auf Beispiele war auch der heidnischen Jenseitshoffnung geläufig. In Grabgemälden (z. B. im Kolumbarium der Villa Doria Pamphili und in einem Grabmal an Via Latina) und auf Sarkophagen begegnen Mythen von Tod und Erlösung (Orpheus und Eurydike, Raub der Proserpina, Herkules im Olymp u. dergl.). Und auch in den ältesten christlichen Gebeten werden Rettungswunder als Bürgschaften der Erhöhung z. T. ganz ähnlich wie in unserm Bilderkreis aneinander gereiht (Oratio Severi: Noah, Isaaß, Lot, Israel am Schilfmeer, drei Jünglinge, Jonas, Daniel, Susanna, Judith, Esther). Man kann sogar annehmen, daß es Musterbücher vielleicht griechischer, morgenländischer Erfindung gab, woraus die Maler schöpften. Denn schwerlich haben römische Anstreicher alle jene Typen erfunden, die gerade in ihrer Einfachheit und Beschränkung aufs notwendigste viel künstlerischen Verstand verraten. Gerade die häufigsten bestehen nur aus einer Figur in



Abb. 20. Amor und Psyche in S. Domitilla (nach Wilpert)



Abb. 21. Deckenmalerei aus den Katakomben der Domitilla

einer bezeichnenden Haltung, Tracht, Bewegung oder Umgebung (Abb. 14, 15). Dem Fremden sind es Rätselbilder, nur der Eingeweihte versteht die sinnbildliche Sprache, selbst da wo der flüchtige Maler vom ursprünglichen Entwurf noch manches weggelassen hat. Und auch die Gruppierung und Aufreihung mehrerer Typen scheint meist zufällige Auswahl zu sein. Für die Auslegung ist dies sehr wichtig. Es ist nicht statthaft, diesen Erzeugnissen einer schlichten Volkskunst Lehrmeinungen und Kirchengebräuche späterer Zeiten unterzulegen. Eine kurze Übersicht wird diese Bemerkungen im einzelnen belegen.

1. Sinnbilder (Abb. 2, 6, 15, 32). Die Taube als Botin des Friedens (bei Noah), der Pfau, dessen Fleisch man Unverweslichkeit zuschrieb, der Hirsch an der Wasserquelle (Ps. 42. 2) sind Bilder der geretteten, erquickten Seele. Die Bedeutung wird vollkommen ausgesprochen, wo sie wirklich trinken, die Vögel aus Urnen oder gar aus dem gesegneten Kelche. Lamm und Schaf sind nach Joh. 21. 13 die folg samen Gemeindeglieder, Begleiter des Hirten; ja ein Schaf mit Stab und Milcheimer kann den Hirten selbst ersetzen, wie später das Lamm Gottes auch die zwölf Apostel als Lämmer anführt. Ganz ähnlich ist aus dem Worte Christi von Menschenfischern fraglos das Fischsymbol entstanden, das man aber nach einem unter Domitian entstandenen griechischen Akrostichon (ΙΧΘΥΣ = Ι[ησους] Χ[ριστος] Θ[εου] Υ[ιος] Σ[ωτηρ]) auf Christus selbst deutete und mit Hinsicht auf das Speisungswunder und das Mahl der Sieben als Seelenspeise den Abendmahlselementen Brot und Wein gleichsetzte (Abb. 19). Der Fisch ist vor dem Aufkommen des Kreuzes und



Abb. 22. Noah in der Arche in S. Priscilla.  
Anfang 2. Jahrh. (nach Wilpert)

Mädchen und Putten hantieren allerliebste in den verschiedenen Geschäften. Das Gewölbe darüber füllt eine Laube in vier Zonen, worin nochmals übereinander Rosen, Ähren, Wein und Ölweige erscheinen. Der Hirt in einer ländlichen Szene bildet die geistige Mitte. So noch einige Male in dem Coemeterium Marci und Marcelliani, Ponziani, in der „Bäckergruft“. Abgekürzt genügen auch Köpfe mit Blumen, Ähren usw. im Haar (Abb. 14). Die Bedeutung liegt in der Reife und Vollendung.

Den frühlingbildern ähnlich ist Amor und Psyche dargestellt (Abb. 20), dreimal in einer Kammer in Domitilla, halbwüchsige Kinder, Blumen pflückend auf einer Wiese. Es ist die Heimat der Seele, das Paradies. — Orpheus als Zaubersänger fand sich nur einmal auf einem Deckenbild in Domitilla, das jetzt verschwunden ist (Abb. 21). In phrygischer Tracht auf einem Felsen sitzend schlug er die Leier, unter Bäumen lagerte allerhand wildes und zahmes Getier. In fünf anderen Bildern hat er Schafe bei sich. Er ist also verselbstigt mit dem guten Hirten.



Abb. 25. Moses' Quellwunder. S. Kallist. 4. Jahrh.  
(nach Wilpert)

des Monogramms  $\text{R}$  das allgemeine christliche Geheimzeichen. Der Blumen- und Pflanzenschmuck, besonders Palme, Ölweig und Weinstock bezeichnen die Vollendung, Frieden und himmlischen Genuß, Landschaften ganz allgemein die seligen Gefilde, zwei Bäume das Paradies. Öfters kommen die Jahreszeiten (Abb. 18) vor, einmal ganz idyllisch ausgesponnen in der *crypta quadrata* (Januarii) in vier Erntebildern. Der Frühling bringt Blumen, der Sommer die Weizenernte, der Herbst die Weinlese, im Winter werden die Oliven gebrochen.

## 2. Biblische Bilder.

Adam und Eva kommen noch 16 mal vor, mit dem Apfel, neben dem Baum, die Schlange fehlt einige Male. Doch ist die Szene als Sündenfall nicht zweifelhaft (Abb. 15). Das würde in die sonstige glaubensfrohe Anschauung nicht ganz passen. Und es ist wahrscheinlich etwas anderes damit gemeint, nämlich das Vorbild des



Abb. 24. Orans und Hirten in Coem. majus. Ende 3. Jahrh. (nach Wilpert)

neuen, himmlischen Paradieses oder die Schöpfung des ersten Menschen als Bürgerschaft der Neuschöpfung in der Auferstehung. Schriftstellen gibt es für beide Auffassungen (Christus = der neue Adam). — Noah in der Arche (Abb. 22) ist kein Geschichtsbild. Der Riesenbau der Arche ist die gewöhnliche Geld- oder Gewandkiste des antiken Hauses, oft mit Deckel, Schloß und Füßen, der Erzvater ein jugendlich christlicher Väter. Die Taube, manchmal symmetrisch verdoppelt, kennzeichnet erst das Kästchenbild: Es ist die Seele im Frieden. — Das Opfer Abrahams ist handlungsreicher. Der Vater faßt den nackten, gefesselten Knaben beim Schopf und schwingt das Messer. Altar und Reisigbündel, Widder und Hand Gottes verdeutlichen den Vorgang. Doch stehen auch manchmal die beiden aufrecht als Väter, nur durch das Bündel gekennzeichnet. Und auch hier werden Tauben für die Bedeutung: In Frieden beigegeben. — Das Quellwunder Moses ist dagegen ganz einfach. Nur einmal auf einem späten Bild (4. Jahrhundert) (Abb. 23) ist ein wasserschöpfender Jude hinzugefügt (zugleich eine frühere Szene, Moses auf Horeb die Schuhe lösend). Der Sinn ist Erquickung (refrigerium). Das Gegenstück bildet manchmal das Brotwunder. Einmal kommt auch der Mannaregen vor (S. Ciriaca, 4. Jahrhundert). Auf Goldgläsern ist Moses öfter mit PETRUS bezeichnet. Die Jonaswunder (Abb. 25) sind am lebhaftesten von allen Typen mit einem gewissen Humor gestaltet und ausführlicher als sonst. Der Prophet wird vom Schiff ins Meer geworfen, der Meerdrache verschlingt ihn und speit ihn wieder ans Land; diese zwei oder drei Szenen sind die Rettung „aus dem Rachen des Todes“. Ein zweiter Gedanke ließ sich aus dem folgenden gewinnen: Jonas unter der Kürbislaupe ruhend, das ist die „Ruhe



Abb. 25. Drei Jonaszenen. S. Kallist. Ende 2. Jahrh. (nach Wilpert)



Abb. 26. Maria mit dem Kinde und Prophet. S. Priscilla. 2. Jahrh.

im Frieden“. Ein viertes Bild, der traurig sitzende Jonas unter der verdorrten Laube (15), ist wohl bloß der Symmetrie wegen erfunden. Doch findet er an dem trauernden Hiob sein Gegenstück, der in einem späten Bild des 4. Jahrhunderts dadurch kenntlich wird, daß ihm sein Weib ein Brot an einem Spieß darreicht. —

Daniel in der Grube steht meist nackt als Beter zwischen zwei sitzenden oder liegenden Löwen (Abb. 14). Die Handlung ist in die Arena versetzt. Das Bild mußte in Verfolgungszeiten besonders tröstlich sein, wo viele Glieder der Gemeinde „zum Löwen“ verurteilt wurden. Das gleiche gilt von den drei Männern im Feuerofen, welche ebenfalls betend von Flammen umzüngelt sind.

Aus dem Neuen Testament. Der gute Hirt (Abb. 14, 15, 24) ist so häufig und steht so im Mittelpunkt des Bilderkreises, daß er etwa die Bedeutung hatte wie später und heut der Gekreuzigte. Zwei Fassungen gehen nebeneinander her. Die ältere zeigt den jugendlich hartlosen Gotthirten nach Lukas mit dem Lamm auf den Schultern, dessen gekreuzte Füße er vorn zusammenhält. Zwei Schafe zur Seite, zwei Bäume (zuweilen mit Tauben) ergeben den Sinn: der Hirt trägt das verlorene zu andern Schafen, die schon dort sind, ins Paradies. Manchmal wird das Idyll weiter ausgeführt, die Hirtentasche, der Hund, weitere Schafe und Landschaft hinzugefügt, manchmal bis auf den Hirten verkürzt. Die andere Fassung nach Johannes zeigt den weidenden Hirten an seinen Stab gestützt, in der Hand die Hirtenflöte, einmal den Melkeimer. Die Merkmale werden auch zwischen beiden Fassungen ausgetauscht, so das Schaf auf den Schultern des weidenden, zwei Eimer zur Seite des tragenden Hirten (Abb. 24).

Das geschichtliche Leben Jesu hat in den Katakomben erst ganz geringe Ansätze gezeitigt. Um so merkwürdiger ist die schöne Gruppe Mutter und Kind in S. Priscilla, Mitte 2. Jahrhundert, eine Vorahnung auf Raffaels Madonna Colonna, davor steht ein Prophet, Jesaias oder Bileam, der auf den Stern zeigt (Abb. 26). Dieser zeigende Mann mit dem Stern kommt später auch allein vor. Dafür treten aber die Weisen (Magier) zu der Mutter und bilden das Dreikönigs- oder Epiphaniensbild. Die Dreizahl bildet sich jedoch erst im 4. Jahrhundert aus der Dreizahl der Gaben. Vorher sind es zwei (so dreimal in S. Pietro e Marcellino, Ende 3. Jahrhundert) oder vier Magier (Abb. 13) in der Tracht



Abb. 27. Der Blindgeborene und der Ausfällige (nach v. Sybel)

der Mithraspriester, welche von beiden Seiten eilig nahen und auf flachen Schalen Goldstücke darboten. Der Stern gehört auch hier wesentlich zur Gruppe. Es zweigt sich eine Vorstellung ab, wo die Magier ihre Freude über den Stern ausdrücken. Andererseits ergab die Mutter mit dem Propheten unter Weglassung des Kindes und des Sternes eine neue Gruppe, die Verkündigung (nur zweimal Ende 2. und Anfang 3. Jahrhundert in Priscilla und Petrus und Marcellinus), denn Engel faßte man damals noch als (bartlose) Männer.

Die Rettungswunder aus dem Neuen Testament werden durch die Erweckung des Lazarus (Abb. 21, 29) eröffnet, erstmals Anfang 2. Jahrhundert in der Capella graeca. Der Tote steht in ein Tuch gehüllt oder wie eine Mumie unwickelt in der Tür des Grabtempelchens. Christus (im ersten Beispiel fehlend) steht davor mit dem Zauberstab. Der Sinn ist klar. — Auch der Sichtbrüchige (Abb. 28) ist alt und häufig (20 mal, zuerst in der Capella graeca). Er trägt sein Bett. Christus tritt nur einige Male dazu. Die übrigen Krankenheilungen sind vereinzelt.

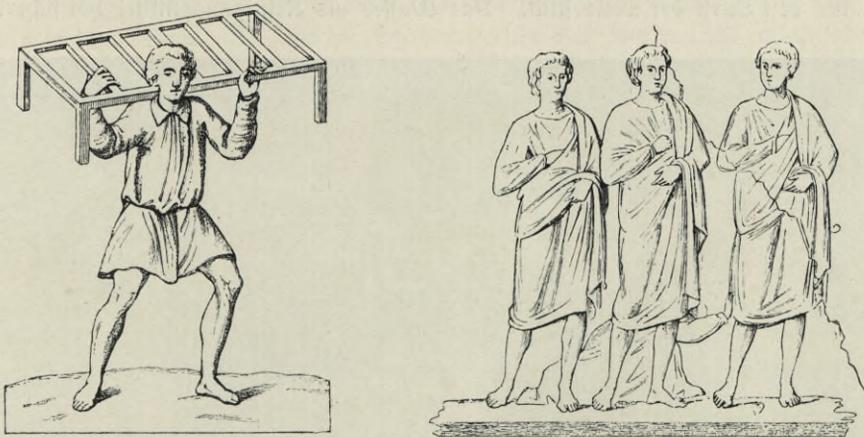


Abb. 28. Der Sichtbrüchige und die Blutflüssige (nach v. Sybel)



Abb. 29. Lazarus, Orans, Brotvermehrung. S. Pietro e Marcellino (nach Wilpert)

Der Blindgeborene (7 mal, zuerst Anfang 3. Jahrhundert in Domitilla, Abb. 27) kniet vor Jesu, der ihm die Finger in die Augen legt. — Einige andere Männer, die bittend vor dem Herrn stehen oder knien, sind wahrscheinlich Aussätzige (Abb. 27). Ein Nackter, dem Jesus die Hand auflegt, ist der Besessene von Gerasa (nur einmal, 4. Jahrhundert). Die Blutflüssige (Abb. 28) ist im ältesten Beispiel (Anfang 2. Jahrhundert) hinter zwei Jünger versteckt. Später ist Christus mit ihr allein. Brotvermehrung (Abb. 29) und Weinwunder sind wahrscheinlich als Gegenstücke (Anfang 3. Jahrhunderts) entstanden und einander ähnlich. Christus berührt hier die sechs Mischkrüge, dort die sieben Brotkörbe mit dem Zauberstab. Die Hungernden in der Wüste und die Gäste der Hochzeit fehlen; nur einmal in S. Pietro e Marcellino ist das Weinwunder mit dem Mahl der Seligen vereinigt. Dagegen lösen sich Brotkörbe und Weinkrüge vom Wundermann los und leben mannigfach als Sinnbilder himmlischer Nahrung, auch mit dem Fisch verbunden, weiter. In diesem Zusammenhang ist auch die Samariterin mit Christus am Brunnen einige Male schon im 2. Jahrhundert vorgestellt, eigentlich nur Sinnbild eines Sinnbildes. Denn auf das „lebendige Wasser“ kommt es an, womit Christus den Durst der Seele stillt. Das Wasser als Reinigungsmittel hat sicherlich



Abb. 30. Ostrianische Madonna. Coem. majus. Mitte 4. Jahrh. (nach Wilpert)



Abb. 31. Orantin in der Priscillakatakomben (nach Wilpert)

auch die Einführung der Taufe Jesu veranlaßt. Im ersten Beispiel (Lucina, Anfang 2. Jahrhundert) hilft der Täufer dem nackten Jesus aus dem Wasser. Nur die schwebende Taube macht den Vorgang kenntlich. Sonst legt er dem knabenhaft kleinen Täufling die Hand auf. Die Christen sahen darin gewiß nicht die Johannestaufe, sondern die eigene Reinigung. Und etwas Ähnliches werden sie auch unter dem Bild des angelnden Fischers verstanden haben, der bald neben dem Quellwunder, bald neben der Taufe vorkommt, eine Art Seelenrettung.

3. Die Seligen. Nach den Vorbildern, Bürgschaften und Mitteln der Erlösung bleibt noch der Zustand der Seligen zu betrachten. Der allgemeinste und häufigste Ausdruck dafür ist der Väter, die Väterin (Orans), noch jetzt in 153 Beispielen nachweisbar. Es sind die Erlösten, welche nach antiker Sitte mit erhobenen, ausgebreiteten Armen anbetend die verheißene Herrlichkeit schauen (Abb. 14, 16, 31). Und zwar einerseits in den Deckenbildern allgemein gefaßt, als Bewohner des Paradieses; andererseits auf den Wänden und über den Bogengräbern als Bilder eben der hier Bestatteten. Bei diesen war wohl eine gewisse Bildnistreue beabsichtigt, wenigstens ist Schmuck und Tracht mit persönlicher Färbung ausgeführt. Manchmal sind die Namen übergeschrieben, z. B. über den „fünf Heiligen“ auf blumigem Gefilde in S. Soteris (Abb. 32). Frauen kommen weit öfter vor als Männer. Ob die Maler sich durch das Vorbild der Psyche oder durch das weibliche Geschlecht von anima oder durch die malerische Wirkung weiblicher Gestalten (Abb. 38) leiten ließen, ist nicht klar. Familienbilder — Ehegatten, Eltern und Kinder, Mutter und Kind — sind nicht selten. Eine sehr schöne Gruppe dieser Art im Ostrianum (4. Jahrhundert) hat man wegen der beigefügten Monogramme als Madonna angesprochen, gewiß mit Unrecht (Abb. 30). Denn dieses und andere Friedens-

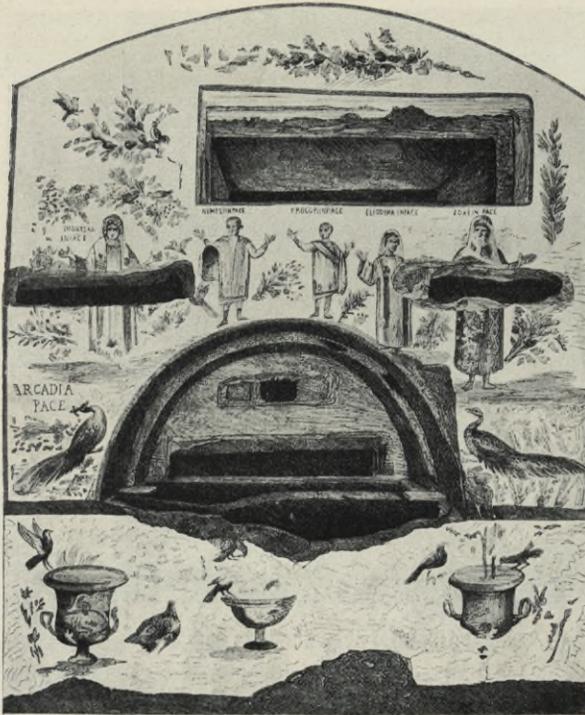


Abb. 32. Fünf Heilige in S. Soteris (nach Kraus)

das Passah, das Mahl der Sieben, das Brotbrechen, das Liebesmahl der ersten Gemeinde (Agape und Eucharistie), das messianische Mahl im Jenseits (mit Abraham und Isaak, Hochzeit des Lammes), das heidnische Totenmahl — welches von diesen hat im einzelnen Fall vorgeschwebt? Nun gibt es noch in der antiken Malerei ein Mahlbild, ein Trinkgelage, das einfach die Sitte der Zeit schildert, z. B. ein pompejanisches Wandgemälde (Abb. 34). Die Tischgenossen lagern auf den halbkreisförmigen Polstern (Sigma), davor steht ein rundes, dreibeiniges Tischchen, von der Seite kommt ein Kellner mit Wein. Die Unterhaltung der Tischgesellschaft ist überschrieben: „Ihr tut euch gütlich — ich singe — so ist es, sei lustig!“ Dieses



Abb. 33. Mahl der Sieben in der Capella graeca (nach Wilpert)

zeichen — Ölweig, Taube, Lamm — werden auch sonst Betern beigegeben. Ja es kommt vor, daß Oranten unbefangen in die Stelle der Rettungstypen (Noah, Abraham) eingesetzt werden. Die Grenzen der sinnbildlichen und wirklichen, persönlichen Vorstellungen sind flüchtig.

Dies trifft besonders bei der letzten und höchsten Vorstellung des himmlischen Zustandes zu, dem Mahl der Seligen, welches sich sehr oft und immer an bevorzugter Stelle findet, ein Zankapfel der Ausleger. Denn die Anregungen, die biblischen Vorbilder sind so mannigfach. Die Hochzeit zu Kana, das Speisungswunder, die Gleichnisse vom großen Abendmahl,

Mahlbild scheint nun einfach, ins Christliche übertragen, als himmlisches Freudenmahl in den Bilderkreis der Katakomben übernommen worden zu sein. In der Flaviergalerie von S. Domitilla kommt es schon Ende 1. Jahrhunderts vor. Hier sitzen zwei Gestalten, wohl Mann und Frau in Unterhaltung vor dem Tischchen, an welchen von der andern Seite der Kellner herantritt. Nichts daran ist eigentlich christlich. Denn der Fisch mit drei Brötchen auf dem Tisch bedeutet einfach Brot und Zuckert. Das nächste ist ein Mahl der Sieben in der Capella graeca, Anfang 2. Jahrhunderts (Abb. 33), von Wilpert als Brotbrechen (*fractio panis*) gedeutet. Aber der Vorgang spielt im Grünen. Auf dem Boden steht ein Becher und zwei Schüsseln, die eine mit zwei Fischen, die andere mit fünf Broten. Auf der Polsterrolle lagern sechs Personen, darunter eine Frau; die siebente am Kopfende sitzt und hält ein (undeutliches) Brot vor sich. Seitlich stehen sieben Körbe. Das ist deutlich ein Speisungswunder als Bürgschaft des Mahles im Himmel. Die gleiche Form mit geringen Abweichungen in der Zahl der Körbe kommt dann viermal in den Sakramentskapellen vor (Ende 2. Jahrhundert, Abb. 35). In S. Pietro und Marcellino (3. und 4. Jahrhundert) finden sich zehn Mahlbilder, stets ohne Brotkörbe, jedoch öfter mit dem



Abb. 34. Ein Trinkgelage. Pompejanisches Wandgemälde



Abb. 35. Mahl der Seligen in Callisto. Ende 2. Jahrh. (nach Wilpert)



Abb. 36. Einführung Vibias und Mahl der Seligen (nach Wilpert)

Dreibeintisch und Aufwärtern. Die Zahl der Gäste schwankt. Einmal sind es sieben, dazu ist Christus mit dem Weinwunder zu Kana angeschoben. Einmal lagert eine Frau Quintia allein, von zwei Kellnern bedient, einmal ein Ehepaar (Kammer VI) mit Diener und Dienerin, einmal sechs Gäste, einmal drei, wovon einer einem Manne mit Stab einen Becher reicht oder abnimmt (Kammer des Triflinarchen). Ist hier das Mahlschema der pompejanischen Malerei und der flaviergalerie mit vielen Einzelheiten wieder aufgenommen, so sind vier zusammengehörige Bilder ebenda noch merkwürdiger, weil wir auch die Unterhaltung der Gäste belauschen. Drei oder fünf Gäste, darunter auch einzelne Kinder, sitzen am halbrunden Tisch, an beiden Enden vorn sitzen oder stehen zwei Frauen (mit Bechern). Diese werden angeredet: „Agape, mische mir Wein — Irene, gib heißes Wasser!“ Agape (Liebe) und Irene (Friede) sind also die Wirtinnen beim Himmelmahl und reichen den Trank der Seligen. — Diese Sinnbildnerie ist auch in ein heidnisches Grab eingedrungen, das ein Sabaziospriester Vincentius seiner Gattin Vibia bei S. Pretestato ausmalen ließ (4. Jahrhundert; Abb. 36). Im Bogen sind drei Bilder: die leblose Vibia wird von Pluto auf einem Viergespann, das der Totenführer Hermes leitet, entführt; sie wird von Hermes dem unterirdischen Richter vorgestellt; Vibius feiert im Kreis von sechs Amtsbrüdern das Totenmahl. Im Bogenfeld selbst



Abb. 37. Christus mit zwölf Aposteln in S. Domitilla (nach Wilpert)



Abb. 38 und 39. Köpfe von Oranten der Katafombe in Digna Massimo

aber führt ein guter Engel die Vibia in die Gefilde der Seligen und schon liegt sie in der Mitte von drei andern Seligen am Polstertisch, mit Blumen bekränzt. Davor ein Aufwärter, zwei spielende Knaben, ein Weinkrug und als Speise Kuchen und Fisch.

Für die feierliche Einführung gibt es auch christliche Beispiele genug. Einmal betritt eine Veterin den Himmel durch einen geöffneten Vorhang, den zwei Türhüter auseinanderziehen; gewöhnlich kommen aber von der Seite zwei oder mehr Selige heran, um die Neukommenden zu begrüßen. Manchmal ist der Eintritt ins Paradies auch nur durch zwei Bäume neben der Veterin gekennzeichnet. Erst ziemlich spät, gegen Ende des 4. Jahrhunderts, tritt die Vorstellung auf, daß die Seele ein Gericht durchmachen muß. In der Hermesgruft ist einmal hinter die übliche Begrüßung Christus auf den Richterstuhl gesetzt; ein andermal streckt der sitzende Christus einer Orantin die Hand entgegen (in Cyriaca, Abb. 40), ein andermal bitten zwei Verstorbene kniend vor ihm um Gnade (in Domitilla). Schließlich wird der sitzende oder stehende Christus im Kreis seiner Jünger (Abb. 36), deren Zahl von zwei bis zwölf schwankt, überhaupt der Ausdruck des seligen Jenseits, dessen Wonne im Anschauen seiner Herrlichkeit besteht. Er, der keinen Buchstaben geschrieben, wird durch Bücherschreine, Buchkästen und Schriftrollen (Abb. 2) mehr und mehr zum Anfänger christlicher Gelehrsamkeit gestempelt und die Jünger sitzen als himmlischer Hofstaat im Halbkreis um ihn „auf den zwölf Stühlen zu richten die Stämme Israels“. Aber das ist schon die Stimmung der Mosaikmalerei.

Überblicken wir das Ganze, so empfinden wir eine Freudigkeit, eine Zuversicht und Siegeshoffnung, wie sie die christliche Kunst nie wieder erlangt hat. Die diesseitige Welt spielt gar keine Rolle, sie ist weit überwunden. Wie Gott und sein Heiland den frommen des alten und neuen Bundes zum Heil verholfen hat, so wird er auch jeder gläubigen Seele „Leben und volle Genüge geben“. Die Bürg-

schaften der Gottestreue, die Kraft der Erlösungsmittel, die unmittelbare Wirklichkeit der Himmelsfreuden bilden den Dreiklang, in welchem sich die Bildersprache bewegt. Diese Vorstellungswelt ist durch die Heilige Schrift, die christlichen Väter, die Mythologie der Griechen durchweg vorbereitet, manche der Einzeltypen auch in der Kunst der Alten bis zur glatten oder versteckten Übernahme vorgebildet, aber alles bekommt in dem einzigen Ziel — Rettung der Seele — neuen Sinn und Gehalt aus der Tiefe und Innigkeit eines weltüberwindenen Glaubens. Niemals vorher oder nachher ist eine Kunst so rein religiös, so rein persönliche Frömmigkeit und Hoffnung gewesen. Insofern ist die Katafombenmalerei eine Urkunde, teilweise so alt oder älter als die Evangelien, die nur durch sich selbst spricht. Sobald man sie mit kunstgeschichtlicher oder theologischer Vormeinung auszulegen und zu erklären versucht, wird man den Reiz und die Echtheit dieser Naturlaute zerstören.

Außerhalb des geschilderten Kreises stehen einige tastende Versuche, das Leiden Jesu zu schildern, eine Dornenkrönung in der darnach genannten Passionskrypta von S. Pretestato, eine Verleugnung Petri vor dem Hahn, einmal auch der Schiffbruch des Paulus vor Malta, in einer der Sakramentskapellen, äußerst flott und bewegt aufgefaßt. Dann mancherlei Zustandsbilder des Lebens, wie sie in heidnischen Gräbern beliebt sind: Fossoren bei der Arbeit (vgl. o. S.), ein Wagenlenker der grünen Partei in ganz heidnischer Einfassung (4. Jahrhundert) und ein Krieger mit seinem Sohn; in der „Bäckergruft“ von S. Domitilla die Schilderung des Handwerks; Gemüseläden, Schiffer auf Lastfahnen, Böttcher, Winzer mit Ochsenwagen. Es ist ein weiterer Beleg für die Werbekraft des Christentums in den niederen Ständen, auch da, wo man dies nicht erwartet.



Abb. 40. Begrüßung einer Seligen. In Cyriaca  
(Nach v. Sybel)



Abb. 41. Alkestis Sarkophag aus Ostia im Vatikan

### 3. Die Sarkophage

Neben der Bestattung in Gräbern geht eine vornehmere in Marmorsärgen her. Auf ihnen entfalten sich die Anfänge einer christlichen Bilderei, in welcher die Vorstellungen der Malerei ins Plastische umgesetzt und weitergeführt wurden. In Rom sind gegen 500 Sarkophage oder Bruchstücke erhalten, die Mehrzahl (270) im Lateranischen Museum, einige im Vatikan, im Konservatorenpalast, im deutschen Camposanto, in S. Petronilla und sonst zerstreut aufgestellt. Davon stammen 54 aus den Katakomben, 30 aus dem vatikanischen Coemeterium, die übrigen aus Freigräbern oder Kirchen.

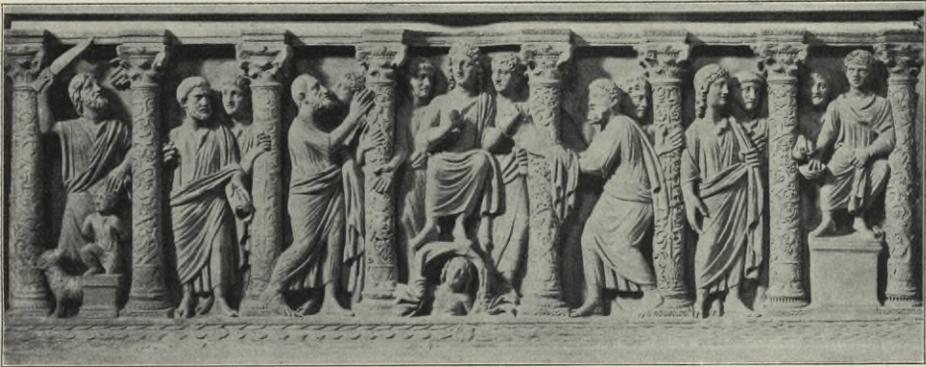
Künstlerisch kann man sie nur als eine Spielart der spätrömischen Sarkophagbilderei ansehen, welche gerade in der späteren Kaiserzeit einen hohen Aufschwung nahm. Anfänglich wird man überhaupt Särge aus heidnischen Werkstätten gekauft haben, wofür die vielen ganz schmucklosen Stücke und solche mit gleichgültiger Ausstattung sprechen. Aber auch, wenn Bildhauer die Taufnahmen und vorzugsweise für Glaubensgenossen arbeiteten, blieben sie der Anschauung, der Arbeitsweise und Formensprache ihrer Zeit treu. Wir haben eine einzige Grabplatte eines solchen (griechischen!) Meisters aus S. Pietro e Marcellino, des „heiligmässigen und gottesfürchtigen Eutropos“. Er ist darauf zweimal eingeritzt, stehend als Orans mit einem Glas in der Hand und sitzend in der Werkstatt vor einem geriefelten Wannensarkophag mit Löwenköpfen. Er arbeitet daran mit dem Drehbohrer, den ein Gehilfe durch Riemen bewegt. Der Gebrauch des Bohrers ist an den Sarkophagen sehr vielfach zu erkennen. Nachdem das Relief mit dem Meißel im Groben angelegt war, grub man mit dem stehenden Bohrer die tieferen Faltenzüge und Umrisse. Eine letzte Glättung mit dem Meißel gab erst die Vollendung. Aber oft unterblieb sie. Die Stücke blieben im zweiten, manche selbst im ersten angelegten Zustand. Der rohere Eindruck ist nicht immer ein Beweis schlechter Arbeit aus der Verfallzeit.

Die Form der Särge ist die der Wanne (Weinkufe) oder des Kastens mit flachem Satteldach oder ebener Platte. Die Seiten sind bei einfacheren Stücken in Wellenfurchen geriefelt. In der Mitte bleibt eine Mandel frei, worin irgend ein

Bild (Bildnis, Brustbild) seine Stelle fand, auch durch einen Rundschild oder eine Muschel besonders gerahmt und so auch in die Gattung der Särge mit Bilderfriesen übernommen. Statt dessen werden aber auch Rechteckfelder mit Bildern in der Mitte und an den Ecken eingesetzt, deren Symmetrie (etwa Hirt — Orans — Hirt) ebenfalls auf die Anordnung der Frieße fortwirkt. Ende des 2. Jahrhunderts kommt eine reichere Verkleidung der Wände nach Tischlergeschmack mit Säulchen oder Halbsäulchen auf (Abb. 42), die durch Gebälk, Flachbogen oder in echt barocker Mischung durch wechselnde Giebel und Bogen oder Gebälke verbunden werden, auch in zwei Zonen übereinander (Abb. 56). Die Mehrzahl der Sarkophage verzichtet aber auf Gliederung und bedeckt die Vorder- und Seitenwände, seltener die Rückseiten mit einem fortlaufenden Bildfries, ebenfalls nach heidnischem Vorbild. Ein Vergleich ist nach jeder Beziehung lehrreich. Der Alkestisarkophag im Vatikan (Abb. 41) erzählt die Sage, wie Apollons treuer Freund Admetos dem Tode dadurch entgeht, daß seine Gattin Alkestis für ihn stirbt. Sie wird ihm aber durch Herkules wieder zugeführt. Das ist ein Rettungsmythus wie Jonas oder Daniel. Die Szenen gehen ohne Trennung ineinander über, nur ist die Mitte und die beiden Enden (links durch das Tor, rechts durch den Stuhl) betont und für die Hauptpersonen ist der Besteller C. Junius Euhodus und seine Frau Metilia Acte eingesetzt. Ähnlich verfahren die christlichen Bildner. Sie nahmen im wesentlichen den Stoffkreis der Malerei auf und ordneten nach Geschmack und Belieben in Reihen aneinander. Die Änderungen und Fortbildungen hängen teilweise mit den Formgesetzen der Bildner, teilweise mit dem Wandel der Anschauung zusammen.

Zunächst werden die einfachen Typen gern durch Begleiter oder bloße Statisten, „Hintergrundfiguren“ erweitert. Das Dreifigurenbild — Christus mit zwei Jüngern, Gefangene mit zwei Häschern usw. (Abb. 56) — wird fast zur Regel und die Deutung der Füllfiguren macht dann den Auslegern manche Schmerzen. So kommt zu Daniel in der Grube Habakuk, welcher den Breitopf bringt, und ein Mann, welcher der Engel oder der König sein kann. Zu dem einfigurigen Wein- und Brotzauber der Malerei treten zwei Jünger, die auf einmal Brot und Wein in Händen tragen, und damit wandelt sich die Handlung Jesu: Er segnet die Wundergaben. Selbst hinter Gott-Vater bei der Schöpfung Evas stehen zwei Bärtige, mit denen die Gelehrten gar nichts anzufangen wissen. Man wird vorsichtig, wenn man das Bild „Moses die Schuhriemen lösend“ verfolgt, ursprünglich einfigurig und so ganz wohl verständlich. Aber klarer wird es natürlich, wenn Gott-Vater gegenübersteht, und um die Gruppe abzurunden, stellt sich manchmal ein Bärtiger im Hintergrund ein (Abb. 43), der ganz bedeutungslos ist. Denselben Bildungsgang kann man am Quellwunder verfolgen. Hier stellen sich zwei Trinkende ein welche erst knien (Abb. 43), dann sich erheben und mit Moses sprechen, die Dreifigurengruppe ist fertig (Abb. 50). Hiob mit Frau und Magd, Susanne und die beiden Alten, die „Bedrängung“ Moses, Pilatus mit zwei Dienern, besonders häufig die Beterin zwischen zwei Männern sind solche Bildungen, die unter dem Zwang der Symmetrie stehen.

Ansätze zu einer freieren, mehr erzählenden Vortragsweise fehlen nicht ganz, aber sie haben sich nicht durchsetzen können. Die Beispiele sind verhältnismäßig selten. So wird die Jonasgeschichte (Abb. 44) einige Male zu einem Seestück er-



Abraham Paulus Majestas Petrus Jesus Pilatus

Abb. 42. Säulensarkophag im Lateran 174

weitert. Vom Sturm gebläht, der oben aus dem Mosesfelsen bläst, tanzt das Schiffchen auf den Wellen, doch steht schon die Sonne (Zeichen der Windstille) über dem Segel. Am Gestade links zwei Fischer mit einem Korb, rechts ein Angler, dessen Knabe sich über den großen Fisch freut. Reiher, Krebse, Schnecken beleben das Ufer. Hinten schwimmt die Arche. Neben der üppigen Kürbistaude führt ein Hirt die Schafe aus dem Stall. Ein andermal (Lateran 111) ist der Untergang Pharaos im Roten Meer recht lebhaft geschildert. Der Pharao auf dem Wagen und seine Reiter ziehen wacker und stolz heran. Aber im nächsten Augenblick stürzen sie durcheinander, der Pharao an seinen Wagenrand geklammert, in die Flut. Moses mit dem Zauberstab, Mirjam, welche ein Tamburin schlägt, ein fliehender Vater mit seinem Söhnchen wenden sich rückwärts. Hinten zwischen Torbauten flackert auf einer Säule eine Flamme, das Sinnbild der „Feuersäule“. Bei aller Befangenheit steckt doch noch Leben und Bewegung drin. Man hat die Un-

Ezarius Speisefgnung Abraham Blinde Hahn Zuweisung



Moses Blutflässige Weinwunder Jonas Daniel Bedrängung Moses Quellwunder

Abb. 43. Altchristlicher Sarkophag. Lat. 178

Lazarus

Quellwunder

Bedrängung



Abb. 44. Jonassarkophag im Lateran 119

regung dazu in dem Relief des Konstantinsbogen gesucht, welches den Untergang des Maxentius im Tiber nach der Schlacht bei der mulvischen Brücke (312) schildert.

Auch idyllische Vorwürfe sind zuweilen in breiterer Weise ausgesponnen. Ein Sarkophag in der Vorhalle von S. Lorenzo ist rings von Weinstöcken umwachsen. Pfauen und Tauben spielen zwischen den wenigen Blättern und den Riesentrauben. Putten klettern darin und besorgen die Ernte. Am Boden lebt allerlei Getier, Hunde, Panther, Böcke, Hähne, Eidechsen. Etwas Christliches ist ganz vermieden. Man könnte zweifeln, wenn nicht ein ganz ähnliches Stück aus S. Pretestato im Lateran (183A, Abb. 45) sich durch die nachgeahmten drei Statuetten des guten Hirten als christlich erwiese. Die Putten sind hier noch zahlreicher und ihr Treiben ist munterer. Unten sehen wir Schafmelken und Weinkeltern, an den Seitenflächen sind die vier Jahreszeiten durch Ernte- und Jagdszenen (ähnlich wie in der crypta quadrata, s. o. S. 19) dargestellt. Der gleiche Gegenstand belebt die Schmalseiten des Bassusarkophags. — Unter Anführung des guten Hirten drangen dann überhaupt Hirtenidyllen (melkender Hirt, sitzender Hirt mit Hund usw.) ein und füllten die Vorderseiten kleinerer Sarkophage. Endlich wurde ein füllendes Breitbild durch Vereinigung der Geburt Christi, der Hirten und Magier gewonnen (Abb. 46). Das Kind liegt eingeschnürt im Korb unter der Hütte, an welcher



Abb. 45. Sarkophag mit Weinernte und dem guten Hirten. Lat. 183A



Abb. 46. Sarkophag mit Geburt Christi. Lat. 199

der Stern klebt. Ochs und Esel nahen von der einen, die Hirten vom Felde (manchmal nur einer) von der andern Seite, wo abgewandt die Mutter auf einem Felsen sitzt. Dieser Gruppe schreiten die Magier mit ihren Kamelen zu. Es ist ein vollkommenes Weihnachtsbild, dem selbst die Bäume nicht fehlen. Man kann es nur bedauern, daß die Bildhauer nicht auf dieser Bahn weitergingen.

Vielmehr beharrt die Mehrzahl der eigentlichen Prachtsfarge bei dem Grundsatz der Reihung kleiner Gruppenbilder, worin auch ziemlich zahlreiche Neuschöpfungen Aufnahme finden. Davon sind nur einige wirklich neue Beispiele und Bürgschaften der Erlösung. So die Himmelfahrt des Elias (Abb. 47) auf dem Viergespann (öfter seit dem 4. Jahrhundert) mit Elisa, der den Mantel des Propheten empfängt; der Durchzug durchs Rote Meer; die Totenbelebung nach Ezechiel, wobei der jugendliche Christus mit der Zauberrute kleine, zu seinen Füßen liegende Tote berührt; Jairus Tochterlein und der Jüngling von Nain, beide auf einem Bett oder Gestell, worunter die kniende Mutter steht, der Jüngling auch als Mumie am Boden. — Die andern lassen sich als Anhängsel, Ausmalungen, Gegenstücke zu besonders beliebten Typen begreifen, wobei denn die Beziehung auf die Jenseitshoffnung nicht mehr klar erkennbar wird oder sich in einer neuen Sinnbildlichkeit versteckt. So setzen sich an das Paradies mit Adam und Eva zwei Vorstellungen an, die Schöpfung des Weibes und die Zuweisung. Erstere ist wie ein Blick in die Bildhauerwerkstatt gegeben: Gott modelliert die kleine Figur. Oder er zaubert sie durch einen Fingerzeig aus der Seite des schlafenden Mannes. Die Zuweisung ist selbst dem Gedanken nach eine Neubildung: der jugendliche Christus (der Logos) reicht Adam ein Ährenbündel, Eva ein Lamm (Abb. 43). Es ist Ackerbau und Spinnerei als Anfang menschlicher Arbeit gemeint. Hierzu gesellt sich gleich noch das erste Opfer: Kain bringt ein Lamm, Abel ein Ährenbündel (oder Trauben) vor den sitzenden Gott, der Abels Gabe segnet.

Wir besprachen schon die Neubildungen bei Moses, die Lösung der Schuhe und den Durchzug. Hierzu kommt noch im Anschluß an das Quellwunder die „Bedrängung“ durch das murrende Volk. Auf dem Jonassarkophag (Abb. 44) ist sie aufgeregt und bewegt geschildert: Zwei Freunde scheinen dem Gottesmann fortzuhelfen, aber zwei Liegende klammern sich an seine Füße. Sonst sehen wir ein gedrängtes Dreifigurenbild (Cat. 175; Abb. 49): Zwei Soldaten in Feldmützen ergreifen Moses nach Art der Häfcher. Auf Cat. 55 (Abb. 50) stehen sie aber tatlos im Hintergrund, Moses ist unbärtig. Man würde die Bedeutung kaum erkennen, wenn nicht die Nachbarschaft des Quellwunders darüber aufklärte. Das merkwürdigste ist aber, daß diese Szene fast ungeändert auf Petrus, Paulus und Jesus



Abb. 47. Sarkophagplatte mit Himmelfahrt Eliä. Lat. 198

übertragen wird, bei Jesus als Vorführung vor Pilatus, bei den Aposteln als Abführung ins Gefängnis. — Nur als Füllsel ist Moses, das Gesetz empfangend, ausgeführt: „die Hand Gottes“ reicht es aus einer Wolke. Eine andre Gruppe hat sich um Petrus gebildet, der förmlich als neuer Moses erscheint. Offenbar ist diese Vorliebe schon durch die römische Überlieferung beeinflusst, welcher Petrusgeschichten auch ohne erbaulichen Inhalt wertvoll waren. Einigemale begegnet die Fußwaschung, Gegenstück zur Handwäsche des Pilatus. Häufiger die Ansage der Verleugnung, ein beliebtes Dreifigurenbild, kenntlich durch den Hahn am Boden oder auf der Säule (49, 50, 93). Auch legt Petrus manchmal die Finger an den Mund, sein Schweigen verbürgend. Auf dem schönen Säulensarkophag des Crescentianus und der Agapene nimmt die Szene sogar die Mitte ein (Abb. 48). Dagegen kommt die Übergabe der Schlüssel (Petrus empfängt sie in seinem Mantelbausch) seltener vor (53). Wichtiger empfand man offenbar sein Leiden, die Verhaftung, von der wir schon sprachen, die Hinführung zur Kreuzigung, wobei ihm ein Soldat das Kreuz vorausträgt (Lat. 151). Die spätere Petruslegende erzählt noch, daß er seine Wächter, die Soldaten Processus und Martianus befehrt und getauft habe. Darauf hat man die Lehrscene Lat. 55 (Abb. 50) unter der Muschel gedeutet, wo die zwei Soldaten mit den Feldmützen auftreten, der eine wie Zachäus aus einer Baumkrone schauend. Das ist unsicher. Andere sehen darin die Verlesung des Gesetzes durch Moses, wie auch Lat. 175 (Abb. 49 rechts). — Paulus tritt dagegen merklich zurück. Am Bassusarkophag finden wir seine



Abraham      Moses      Blinde      Hahnscene      Blutflüssige      Brotwunder      Quellwunder

Abb. 48. Sarkophag des Crescentianus. Lat. 152

Lazarus Petrus Hahnsgene

Blinde Moses

Abraham Jüngling zu Nain

Moses



Quellwunder

Bedrängung

Weinwunder

Blutflüssige

Daniel

Brotwunder

Lahme

Abb. 49. Zweireihiger Sarkophag mit Ehepaar. Lat. 175

Abführung (die Hände auf dem Rücken gefesselt), ein andermal (Lat. 164) seine Ent-  
hauptung in der Form, daß der Scherge das Schwert aus der Scheide reißt.

Das Leiden Jesu, das in der Malerei kaum angedeutet war, ist in der  
Bildnerei schon mit den Hauptscenen vertreten. Als Einleitung finden wir den  
Palmeneinzug, meist gleich vereinigt mit Zachäus auf dem Feigenbaum. So  
auf dem Bassusarkophag, wo noch ein Mann mit dem ausgebreiteten Mantel  
hinzukommt. Ganz lieblich ist aber der Vorgang auf Lat. 125 geschildert (Abb. 51).  
Hier sind Männer mit Palmenzweigen und Girlanden und Knaben mit dem aus-  
gebreiteten Tuch vor dem Stadttor. Die Gruppe unter dem Baume ist aber falsch  
ergänzt. Der Petrus, welcher hier den Meister segnet, ist, wie andere Beispiele  
lehren, Christus selbst, der den Zachäus mit erhobener Hand begrüßt. Ein Sarkophag  
in Tarragona zeigt die echte Fassung\*). Weiterhin ist der Zug rückwärts verlängert

\*) Abgebildet in L'Architecture románica a Catalunya I. fig. 335.

Lazarus

Hahn

Moses

Abraham

Pilatus



Quellwunder

Daniel

Esejense

Blinde

Brotwunder

Abb. 50. Zweireihiger Sarkophag mit Doppelbrustbild aus St. Paul. Lat. 55



Blinde

Blutflüssige

Bethesda

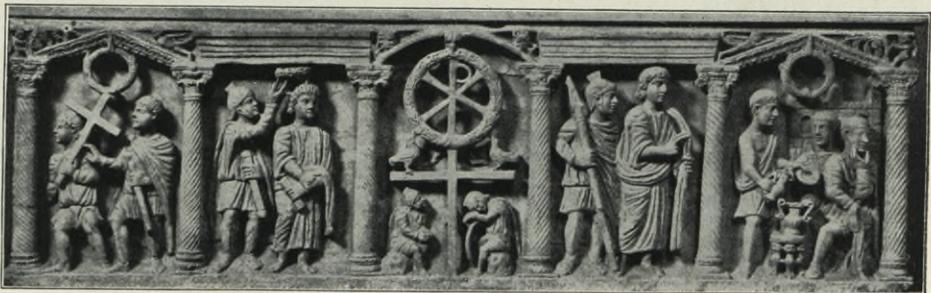
Zachäus

Einzug

Abb. 51. Sarkophag mit dem Zug nach Jerusalem. Lat. 125

bis Jericho, in dessen Thor die Blindenheilung vor sich geht. Es folgt die Blutflüssige und die Heilung eines Kranken, der unten auf dem Bett liegt. Vielleicht ist es der Besteller. Darüber sieht man noch den Gichtbrüchigen vor den Hallen des Teiches Bethesda. Ein frischer Zug der Bewegung geht von links nach rechts und faßt die Szenen zu äußerer Einheit zusammen. Man begreift, daß der glückliche Entwurf Anklang fand und öfter wiederholt wurde, sogar in Spanien.

Die vier Szenen aus der eigentlichen Leidensgeschichte sind auf dem Sarkophag Lat. 171 vereinigt (Abb. 52), doch nur in verkürzter, meist zweifiguriger Gestalt. Die Vorführung, hier durch einen Legionär mit Lanze, geschieht sonst nach dem Bedrängungstypus durch zwei Soldaten (siehe Bassusfarg, Abb. 56). Für die Handwäsche ist der Diener mit Kanne und Schale bezeichnend, wohl auch die nachdenkliche, abgewandte Stellung des Pilatus. Man soll gewiß darin das Zaudern und Bedenken, die Rechtfertigung Jesu und doch auch des römischen Richters erkennen. Auf Lat. 55 (Abb. 50) ist die Sitzung viel breiter ausgeführt, neben Pilatus ein Beisitzer und dahinter drei Statisten. Auch die Dornenkrönung hat nichts Schreckliches im Vergleich mit der mittelalterlichen Pein. Die Krone ist ein Lorbeerkranz und der Soldat setzt ihn ganz behutsam auf das jugendlich schmerzlose Haupt. Es sieht eher wie die Verleihung der Bürgerkrone aus. Und die Kreuztragung ist dadurch gemildert, daß einfach Simon von Kyrene als Kreuzträger untergeschoben ist. Die Kreuzigung kommt auf Sarkophagen noch nicht vor. Man hat dafür ein Siegeszeichen errichtet, das Kreuz mit dem Monogramm in einem Lorbeerkranz, von Tauben gehalten, darunter die Grabeshüter, welche schon Ostern andeuten. Ein verwandter Sarkophag (Lat. 164) hat das gleiche Mittelbild, links aber das



Kreuztragung

Dornenkrönung

Ostern

Jesus

Pilatus

Abb. 52. Sarkophag mit der Leidensgeschichte. Lat. 171



Blinde Blutflüssige Paulus Christus Petrus Hahnsszene Schlüsselübergabe

Abb. 53. Sarkophag als Sarg Gregors V. in den vatikanischen Grotten

Opfer Abel-Kains und die Bedrängung Petri, rechts die Enthauptung Pauli und Hiob mit Gemahlin, also die Passion in Vor- und Nachbildern verhüllt und von Lorbeerbäumen überdacht. Man kann wohl sagen, daß die Antike, obwohl ihr Schrecklichkeiten wie Laokoon, Niobe, Dirke usw. geläufig waren, sich vor der Darstellung der evangelischen Leidensgeschichte sträubte.

Um so freudiger fand man sich aber mit dem erhöhten, thronenden Erlöser zurecht, schon in der Malerei (S. 31). Er wird gern, wie auf dem Bassusfarg, als Lehrer der Welt über dem Himmel thronend dargestellt, inmitten der beiden Hauptapostel. Petrus empfängt das neue Gesetz in Gestalt einer Rolle. Die Vorstellung wird reichlich abgewandelt. Bald sitzt er, bald steht er auf dem Berge (Abb. 53), aus dem die vier Ströme des Paradieses quellen, zwei Palmbäume zur Seite, auch inmitten der zwölf (sitzenden oder stehenden) Apostel, wofür sinnbildlich das Lamm Gottes und zwölf Schafe eintreten können. Der Sarg in den vatikanischen Grotten, in welchem Gregor V. 999 bestattet wurde, zeigt die ziemlich häufige Fassung, wie Petrus mit dem Kreuz naht und die abgewickelte Rolle in seinem Mantelbausch empfängt. Rechts folgen noch zwei Petrusgeschichten, die Hahnsszene und die Übergabe der Schlüssel, links die Blutflüssige und eine Blindenheilung. Die Arbeit ist vornehm, aber nur angelegt und im ersten Zustand stecken geblieben.

Nach heidnischer Sitte finden wir Bildnisse und persönliche Darstellungen, die in der Malerei zurücktraten, häufiger auf Sarkophagen. Brustbilder Verstorbener, sehr oft doppelt — Ehegatten, Freundespaare, Vater und Sohn, Mutter und Sohn — werden auf einen Rundschild oder in die Muschel gesetzt (Abb. 43, 49, 50).



Abb. 54. Sarkophag von Via Salaria. Lat. Marucchi 181 (nach v. Sybel)



Abb. 55. Sarkophag in S. Maria antiqua (nach v. Sybel)

für Ehepaare ist noch lange der griechische Vermählungstypus (mit Handreichung) maßgebend. Im Hintergrund erscheint wohl die Ehegöttin (Juno pronuba), vorn Hymenäus oder Amor und Psyche, sich umarmend. Familienbilder sind gern in die Form der Leseszene eingekleidet, welche sich von den heidnischen musischen Denkmälern herleiten läßt: Der Vater sitzt und liest aus einer Rolle vor, die Gattin als Muse auf eine Säule gelehnt oder Freunde hören ihm zu. Dieser gelehrte Aufputz, die Buchrollen oder Schreibräfelchen in vielen Händen wollen nicht anders verstanden sein, als wenn bei uns Handwerker und Bauern sich mit einem Buch in der Hand photographieren lassen. Als christliche Bildnishaftung für Verstorbene und fast nur für Frauen tritt endlich die Veterin (Orans) in diesen Kreis wie auch in die Reihe der Rettungstypen. Eine vollkommene Anschauung gewährt der schöne, frühe Sarkophag von Via Salaria (Cat. 181; Abb. 54). In der Mitte der gute Hirt zwischen Schafen und Paradiesesbäumen; ihm wendet sich die schöne Veterin zu, das selige Land mit Hand und Auge begrüßend. Sie ist wohl die

Abraham

Petrus

Christus

Gefangennahme

Pilatus



Hiob

Sündenfall

Einzug

Daniel

Paulus

Abb. 56. Sarg des Junius Bassus in den vatikanischen Grotten (S. 44)



Abb. 57. Rednerbühne am Forum. Relief des Constantinsbogens

Tochter des Ehepaars. Die sitzende Mutter winkt ihr nach, die Dienerin klagt. Der Vater, von seiner Schrift aufblickend, wird von Freunden getröstet. Es ist eine ungemeine Innigkeit des Ausdrucks und Gefühls, wie sie leider nur noch ganz selten vorkommt.

Denn bei aller Wertschätzung des Geleisteten kann man doch nicht verkennen, daß die große Masse der Sarkophage aus geringen Händen stammt, mehr handwerklich als künstlerisch entworfen und gearbeitet ist. Ein vergleichender Rückblick auf die Art, wie die Bilderfriese zusammengestellt sind, zeigt uns recht deutlich das äußerliche, fast mechanische Verfahren. Offenbar waren es nicht die Bildhauer, sondern die Besteller, welche auf die Häufung der Typen drangen. Wenn man auf die stets wachsende Mehrung und Verdichtung der Bilderreihen sieht, so muß man an die abergläubische Vorstellung denken: Viel hilft viel. Den Künstlern entglitt zusehends die Herrschaft über die Massen. Es blieb ihnen nur das symmetrische Gefühl, Mitte und Ecken zu betonen. In die Mitte setzen sie außer dem Bildnis gern eine bedeutende oder in vollem Gleichgewicht stehende Figur, den Hirten, die Speisensegnung, die Orans, die Hahnszene, den lehrenden oder thronenden Christus. An die Ecken kommen solche mit natürlichem Abschluß durch Tore, Bauten, Felsen, Stühle, also Lazarus, das Quellwunder, die Schöpfung Evas, das erste Opfer, Hiob, Pilatus. Daran reihen sich ja, wie wir oben sahen, meist noch die abgeleiteten Typen, so daß um die ersten Menschen, um Moses und Pilatus kleine, fortlaufende Erzählungen entstehen; aber der übrige Raum ist nach Laune gefüllt. Bei den Säulensarkophagen



Abb. 58. Porphyrsarg Constantias im Vatikan

*1. Kreuzigung	*6. Frauen am Grabe	10. Der Magier	*14. Emausjünger
2. Der Blindgeborene Weinwunder Brotwunder	7. Moses Wachtelspeise Manna Quellwunder	*11. Himmelfahrt Christi	*15. Verklärung einer Frau (Kirche?)
3. Christus und 3 Männer	*8. Christus vor 2 Frauen	12. Verleugnung Petri	16. Habakuk
4. Empfang d. Gesetzes Der brenn. Busch *Mosis Berufung	*9. Zacharias verstummt vor d. Tempel	13. Durchzug *Moses macht Schlangen	17. Himmelfahrt Eliä
5. Handwäsche und Abführung			18. Christus vor Kaiphäs

Erklärung der geschnitzten Felder in der Türe von S. Sabina. Siehe Abb. 59

(Abb. 53, 56) ist das Gesetz der Symmetrie von der Mitte aus manchmal recht merklich befolgt, manchmal auch auffällig verletzt. Einen tieferen Zusammenhang wird man auch hier in der Auswahl nicht finden, so eifrig und erfolgreich die Theologen auch darnach geforscht haben.

Für die Erkenntnis der geschichtlichen Entwicklung der Sarkophagbilderei hat erst v. Sybel die Wege gebahnt, indem er durch peinliche Befragung der heidnischen Werke, der Särge, Büsten und Münzen den Wandel des Stils, der Moden und Haartrachten feststellte, aus welchem sich auch für die christlichen Särge der zeitliche Rahmen gewinnen läßt. An die Spitze treten die beiden Wannensärge, der eine von Via Salaria aus der Zeit um 150—180 (Abb. 54) und der andere in S. Maria antiqua beim Forum (Abb. 55), etwas jünger und unfeiner. Die nahe Verwandtschaft liegt in der freien, lockeren Anordnung. Die Mitte bildet eine Leseszene, die Frau als Veterin ist schon entrückt, der Hirt daneben zur Seite gestellt. Es folgt die Taufe Christi, wobei der Täufer einen struppigen Poseidonskopf bekommen hat, und ein Fischer. Links Jonas unter der Laube, herrlich ausgestreckt wie ein schlafender Endymion, auf dem Dach eine Schafweide wie im Märchen. Dann das Schiff und Poseidon. Die Szenen sind durch spärliche Ölbäume getrennt. Noch etwas jünger (um 200) mag der Jonassarkophag Lat. 119 (Abb. 44) sein und eine Gruppe von Rieselsärgen. Um 250 wäre der zweizonige Sarkophag aus S. Paul (Lat. 55, Abb. 50) anzusetzen, der zwar grob gearbeitet ist, aber feine Bewegungen, freien Raum und neue Erfindungen aufweist. Die Köpfe des Freundespaares in der Muschel weisen deutlich auf die Zeit Marc Aurels. Und in diese fällt auch der Bassussarg (Abb. 56), der immer als König der Sarkophage gegolten hat. Der Zusammenhang mit dem vorigen ist klar. Isaaks Opfer und die Handwäsche sind fast wörtlich von jenem übernommen. Die übrigen Szenen sind z. T. Neuschöpfungen von entscheidender Bedeutung. Der thronende Christus und drei Abführungen auf einmal! Dabei wird klar, daß das Urwerk, nach dem der Bassussarg kopiert ist, eine bessere Symmetrie hatte: die Abführung des Paulus bildet doch das Gegenstück zu der des Petrus und gehört in die obere



Abb. 59. Türe von S. Sabina



Abb. 60. Himmelfahrt Estä.  
Tür von S. Sabina

Reihe, rechts von der Mitte. Der Palmeneinzug ist neu, der bekleidete Daniel falsch ergänzt. Hiob mag hier zuerst in der Bildnerei auftreten. Der Sündenfall weist auf ältere Typen, denn wir sehen die Gaben der „Zuweisung“, Garbe und Lamm, damit vereinigt. Nun ist freilich ein schweres Bedenken. Die Inschrift nennt den Stadtobersten Junius Bassus, der 359 starb. Es läßt sich aber denken, daß er sich in dem hundert Jahre früher gearbeiteten Sarg seiner Ahnen beisetzen ließ. Ist dies richtig, dann haben wir in diesen beiden Prachtsärgen schon um 250 die bestimmenden Muster für alle folgenden. Denn darüber ist auch kein Zweifel, daß die große Masse der Säulensärgen wie derer mit ungetrennten Figurenfriesen erst der Zeit nach Konstantin zufällt. Das läßt sich durch mancherlei Merkmale näher bestimmen. In der männlichen Tracht kommt die toga contabulata auf (Abb. 43). Die Figuren werden kurz und dick, das Relief flächenhaft, an den Rändern unterschritten, die Falten oft nur durch Killen angedeutet, den Hintergrund bilden Tore, Mauern

und Zinnen (Abb. 51). Der härtige Christus verdrängt den jugendlichen (Abb. 53). Die Reliefs am Konstantinsbogen (315; Abb. 57) haben schon einen Tiefstand des bildnerischen Vermögens erreicht, der dann in den einzonigen Figurensärgen fortlebt und im 5. Jahrhundert zu hilfloser Starrheit verkümmert, doch auch durch einzelne vortreffliche Werke (wie Abb. 53) beschämt wird. Ja noch vor seinem endgültigen Untergang blüht der antike Geist der Anmut und Schönheit in einigen Strahlen wie den beiden Weinlaubensärgen (Abb. 45) auf.

Auffallend ist es, daß die beiden Porphyrsärge der kaiserlichen Frauen Helena der Mutter und Constantia der Tochter Constantins weder nach Form noch Inhalt sich in die stadtrömische Entwicklung einfügen. Der eine ist aus dem Grabmal Helenas bei Torre Pignattara, der andere (Abb. 58) aus S. Costanza in den Vatikan gebracht. Am Helenasarg sind sprengende Reiter über gefesselten, knien- den oder schreitenden Barbaren dargestellt, auf dem der Constanzia eine Weinkelter mit stampfenden Putten, spielende Flügelknaben in einer riesigen Ankanthusranke, darunter Bock und Pfau. Das kann man kaum als christlich ansprechen. Aber wahrscheinlich sind beide Säрге an ihrem Herkunftsort, in einem ägyptischen Steinbruch gearbeitet.

Sachlich und stilistisch wurzelt in der Relieffkunst der Sarkophage noch die Holztür von S. Sabina (Mitte 5. Jahrhundert) (Abb. 59). Von den ursprünglich 28 Feldern sind nur 18 erhalten, 10 kleine, 8 große, und diese ganz willkürlich durcheinandergeworfen (siehe schematische Darstellung auf S. 44).

Die meisten Vorstellungen gehören der Sarkophagkunst an oder sind doch ohne viel Aufwand daher entwickelt, und die neugeschaffenen lehnen sich mit einigen

Ausnahmen der älteren Vortragsweise an. Offenbar war die Absicht, Altes und Neues Testament, Gesetz und Evangelium in Gegenbildern zu geben. Moses ist mit drei großen Tafeln und neun Szenen bedacht. Das Leben Jesu muß ziemlich vollständig gewesen sein. Hier zum erstenmal tritt die Kreuzigung auf, mit einer unerhörten Kaltblütigkeit nach dem Leben geschildert. Alle drei Gekreuzigte sind nackt bis auf einen Schamgürtel, nur die Hände angenagelt, noch lebend und ohne Spur des Schmerzes, die Schwächer knabenhaft. Die Häuser deuten Jerusalem an. So kaltherzig und gemüßlos ist die Kreuzigung nie wieder dargestellt worden. Auch die andern kleinen Szenen sind arm an Form und Ausdruck. Die Magier z. B. alle drei völlig gleich mit ihren großen Broten und die Mutter mit dem großen, bekleideten Knaben thront hoch oben auf einem Klappstuhl vor einer Mauer. Völlig anderen Geist atmen einige der großen Tafeln (4, 11, 13, 15, 17), die ein malerisches Flachrelief mit geschickter Höhensicht haben. So sieht man beim Durchzug und bei der Himmelfahrt die Bewegung im Gelände hinauf. Wahrhaft dramatisch ist aber die aufwirbelnde Handlung bei der Himmelfahrt des Elias erfaßt (Abb. 60). Da ist Schwung und Leidenschaft dichterischer Anschauung. Auch die Rahmen mit den Weinranken sind noch ungewöhnlich naturtreu.

Die christliche Freiplastik hat nur wenige Werke hinterlassen. Der tägliche Anblick der Tausende von Götter- und Heldenstatuen mochte den Christen das Gözenhafte darin recht zuwider machen. Indes fand doch der Erlöser in der Verkleidung des guten Hirten (Abb. 61) Eingang, wenn nicht als Verehrungsbild in die Kirchen, so doch als Trost- und Schutzbild in die Häuser. Das älteste und zugleich beste Stück ist die bekannte Statuette im Lateran unbekannter Herkunft und stark ergänzt (Beine und beide Arme). Der Hirt hält das Schaf mit beiden Händen an den Vorder- und Hinterbeinen und blickt es liebevoll an. Dieser innige Ausdruck des Gefühls macht das Werkchen so anziehend, eben weil er recht selten ist. Sonst ist der Wert als Neuschöpfung nicht groß. Die Statuette war auf Sarkophagen sozusagen schon fertig, sie brauchte bloß aus dem Relief gelöst zu werden. Die Hirten auf den beiden Wannern (Abb. 45) und besonders auf einem Rieselsarg im Konservatorenpalast sind in Haltung und Bewegung besser. Namentlich der letztere brauchte bloß den Schritt zu hemmen und den ebenfalls schon langlockigen



Abb. 61. Statue des guten Hirten. Lateran



Abb. 62. Statue des hl. Hippolyt. Lateran (Phot. Anderson)

Kopf zu drehen, um genau unsere Statuette zu ergeben. Damit ist die Entstehungszeit um 200 gesichert. Die anderen Beispiele sind später und befolgen einen zweiten Typ, der auf Sarkophagen ebenfalls vorkommt: die vier Beine des Tieres sind auf der Brust des Hirten gekreuzt und werden mit einer Hand gehalten, so daß die andere für den Stab freibleibt. Ein sehr schönes Bruchstück wurde 1888 bei S. Paolo gefunden, eigentlich naturwahrer darin, daß das ermüdete Schaf den Kopf hängen läßt und der Blick des Hirten mehr sorgenvoll als freudig ist. In der Unterkirche von St. Clemente fand man einen bärtigen Hirten, im Grabmal der Helena eine kleine Herme mit dem Bruststück des lockigen, unbärtigen Hirten, der aber geradeaus blickt (ebenso wie das zweite Stück im Lateran), wahrscheinlich der Pfeiler einer Schranke. Diese Funde besagen wenigstens, daß der Hirt bis ins 4. Jahrhundert das stärkste, beliebteste und in der freien Bildnerei das einzige Sinnbild des Glaubens war.

Völlig vereinzelt steht dagegen das Sitzbild des römischen Gegenbischofs

Hippolyt (236; Abb. 62). In einer Grabruine an der Via Tiburtina wurde 1551 das Unterteil, vom Nabel abwärts, gefunden. Der Oberkörper ist (bald nachher) ganz neu aufgesetzt. Die Haltung mit vorgeseßtem Fuß ist die griechischer Gelehrter, das Gewand großzügig behandelt. An der linken Seite des Stuhles ist ein Verzeichnis seiner Schriften und eine mit 222 beginnende, übrigens fehlerhafte Ostertafel eingegraben. Hippolyt war Schüler des Irenäus und Führer einer strengeren Bewegung gegen das leichte Joch des Bischofs Callistus. Er wurde 235 in das Sterbeland Sardinien verbannt. Prudentius aber besang seine Hinrichtung an der Tibermündung und seine Beisetzung in den Katakomben. Seine Freunde mögen ihm die seltene, ja einzigartige Ehre einer Bildnisstatue erwiesen haben. Im 4. Jahrhundert feierte man sein Andenken durch ein jährliches Volksfest.

Anders verhält es sich mit der marmornen Petrusstatue (Abb. 63) in den vatikanischen Grotten. Sie stellte irgend einen Konsul der Spätzeit dar, leichter noch und eleganter sitzend als Hippolyt, wurde aber als hl. Petrus zwischen die Säulen der Vorhalle über den ehernen Türen der alten Peterskirche versetzt. Paul V. ließ sie herabnehmen, Kopf, Hände und Schlüssel erneuern und auf den Stuhl von schöner Kosmatenarbeit setzen, den ehemals das Sitzbild Benedikts XII. inne hatte. Die Löwen und Engel stammen vom Grabmal Urbans VI. Das Bronzebild des hl. Petrus in der Oberkirche ist dem Marmor nachgearbeitet, doch erst im 13. Jahrhundert in der Zeit des Arnolfo di Cambio (S. 102).



Abb. 63. Marmorsitzbild des hl. Petrus  
in den vatikanischen Grotten (Phot. Anderson)

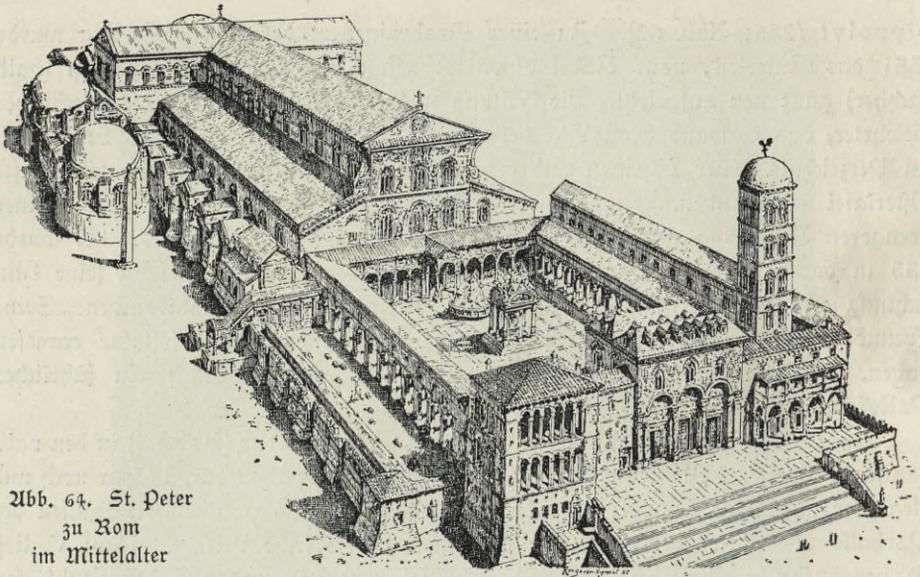


Abb. 64. St. Peter  
zu Rom  
im Mittelalter

#### 4. Die Kirchen

Die Anfänge des christlichen Kirchenbaues sind in tiefes Dunkel gehüllt. Wenn den Urgemeinden zur Zeit der Apostel noch die Säle und Söller in Häusern von Glaubensbrüdern genügten, so drängte bald die wachsende Zahl der Gläubigen auf die Erwerbung oder Errichtung eigener Versammlungsräume, die natürlich den immer reicher und fester werdenden Formen des Gottesdienstes angepaßt wurden. Diese Entwicklung hat sich schon im 2. Jahrhundert angebahnt und im 3. vollendet. Christliche „Kirchen“ erhoben sich massenhaft in allen Städten des Reichs, in Rom allein wurden Mitte des 3. Jahrhunderts deren 40 und mehr gezählt. Als Konstantin 312 die ersehnte Glaubensfreiheit verkündete, da konnte ein christliches Gotteshaus, die Basilika, als ein fertiges, Ganzes und Reifes auf den Plan treten, worin alles Tasten, Suchen und Schwanken überwunden, alle Erfahrungen und Bedürfnisse der vorhergehenden Geschlechter gesammelt und befriedigt waren. Erweist sich also die mittlere Kaiserzeit auch in der Baukunst (wie in Malerei und Bildnerei) als die wahrhaft schöpferische Zeit, so fehlen uns leider hier alle Denkmäler, und es bleibt der gelehrten Einbildungskraft überlassen, die Lücke durch „Ableitungen“ auszufüllen. Vom damaligen römischen Haus, von den heidnischen Lehrsälen und der jüdischen Synagoge, von den Markt- und Gerichtshallen und den bescheidenen Friedhofszellen ist diese Ableitung versucht worden. Man hat sogar an die Mysterientempel der Griechen und die ägyptischen Riesentempel mit ihren Vorhöfen und ihren überhöhten Mittelschiffen erinnert. Es ist das nur ein Beweis dafür, daß die Baukunst der Alten von den verschiedensten Seiten her dem Gedanken der „Basilika“ nahegekommen war und nur des neuen, klar ausgesprochenen Bedürfnisses bedurfte, um sogleich die passende Lösung zu finden. Zumal die Markthalle hatte in manchen Beispielen



Abb. 65. Inneres von S. Constanza, um 340. S. 54

die entscheidenden Merkmale, die Längsrichtung, die Mehrschiffigkeit durch Säulenstellungen, das Oberlicht klar herausgebildet, so daß man die christliche Basilika sehr wohl als eine neue Spielart begreifen kann, bei der nur eben aller Nachdruck auf die innere Raumbildung gelegt wurde.

1. Durch die Duldungsgesetze wurde Rom noch keine christliche Stadt. Das heidnische Wesen in Gottesdienst und Staatsverwaltung blieb ungestört. Der Adel und das vornehme Bürgertum blieben zumeist den alten Göttern treu und die Masse suchte nach wie vor die Freuden der Kampfspiele und Tierhetzen. Die Kirche konnte in ihrer Armut aus eigenen Mitteln wenig leisten. Aber der Kaiser verhalf ihr durch Staatsmittel zu Reichtum und Gleichberechtigung. Darin fühlte sich Konstantin völlig als römischer Selbstherrscher, daß er den neuen Gott, welcher ihn von Sieg zu Sieg geführt hatte, mit würdigen Staatstempeln ehrte. Und wie er in Jerusalem, in Nikomedien, in Konstantinopel die ersten großen öffentlichen Kirchen schuf, so schenkte er dem römischen Bischof zunächst den lateranischen Palast, der den Päpsten bis zum Brande von 1308 als Residenz diente, und baute darin die Basilika, welche als „Mutter und Haupt aller Kirchen“ zuerst den Namen des Kaisers, dann des Erlösers (S. Salvator), später des Johannes (S. Giovanni in Laterano) trug. In dem benachbarten sefforianischen Palaste richtete des Kaisers Mutter Helena eine Halle zur Kirche ein, wo sie das in Jerusalem gefundene hl. Kreuz niederlegte (S. Croce in Gerusalemme). Vor allem aber lag dem Kaiser daran, die Stätten zu ehren, die als Gräber der Blutzengen galten. Im römischen Papst-



Abb. 66. Vorhalle der Unterkirche von S. Clemente, um 360. S. 56

buch wird ihm die Gründung folgender Kirchen zugeschrieben: des hl. Petrus auf dem vatikanischen Hügel, des hl. Paulus an der Ostiensischen Straße, der hl. Agnes an der Via Nomentana, des hl. Laurentius auf dem Ager Veranus an der Via Tiburtina, des hl. Marcellinus und Petrus an der Via Labicana „zwischen den beiden Ölbäumen“ mit der Grabkirche seiner Mutter Helena, dazu die Taufkirchen beim Lateran und bei S. Agnese. Von den Basiliken Konstantins ist nichts auf die Gegenwart gekommen. Sie wurden entweder vollständig umgebaut wie S. Paul, S. Lorenzo und S. Agnese, oder sind untergegangen wie S. Peter und S. Marcellinus und Petrus. Aber S. Peter bestand teilweise bis Ende des 16. Jahrhunderts. Durch Aufnahmen und Beschreibungen haben wir eine ziemlich treue Anschauung.

Die alte Peterskirche (Abb. 64) nahm die Stelle des neronischen Zirkus ein, wo Petrus angeblich gekreuzigt und bestattet worden war. Der Hügel war teilweise abgetragen worden, um den Altar gerade über die Gruft des Fischers zu stellen. Immerhin stieg man noch fünfunddreißig Stufen hinauf bis zur Plattform des Vorhofs, den an der Vorderseite eine malerische Gruppe von Torbauten, Palästen und Loggien mit dem Glockenturm Stephans II. (752) abschloß. In den Säulengängen des Vorhofs standen Grabmäler von Kaisern, Königen und frommen Vornehmen, in der Mitte aber der Reinigungsbrunnen mit dem kolossalen Pinienzapfen und den beiden Pfauen, welche jetzt in einem Hofe des Vatikans aufgestellt sind, überdeckt von einem Säulenbaldachin. Von hier konnte man nun auch die Stirnwand des Mittelschiffs sehen, ganz verkleidet mit goldglänzenden Mosaiken, die Leo d. Gr. hatte anbringen lassen, wie auch das Dach mit den vergoldeten

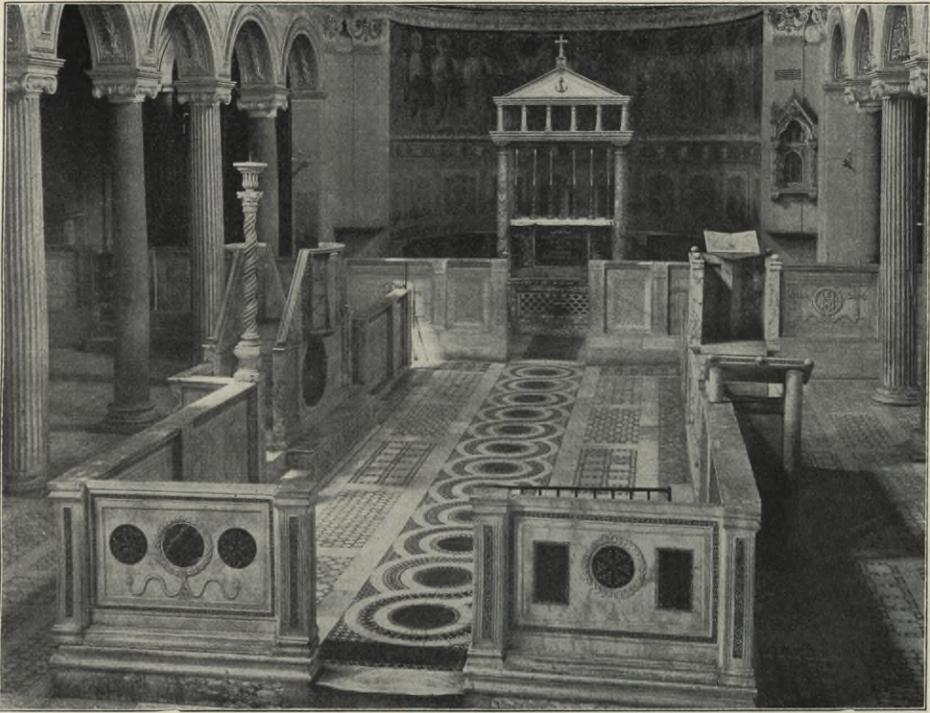


Abb. 67. Oberkirche von S. Clemente, 1108. S. 56

Bronzeplatten vom Tempel der Venus und Roma gedeckt war. Die Fenster waren im 14. Jahrhundert gotisch erneuert und mit Maßwerken ausgesetzt worden. Fünf Türen führten in das Gotteshaus und der erste Eindruck des Innern muß überwältigend gewesen sein sowohl durch die riesige Räumigkeit — die Maße waren ungefähr die von S. Paul — wie durch die Pracht der Ausstattung. In vier Reihen teilten 88 Säulen die fünf Schiffe ab. Die Schäfte, teils Marmor, teils Granit, und die Kapitäle waren von antiken Prachtbauten genommen, kaum zwei jeweils einander gleich; in den Seitenschiffen waren sie durch Bogen, im Hauptschiff durch Gebälke prachtvoller alter Arbeit verbunden. Die Hochwände waren in zwei Reihen mit biblischen Bildern in Mosaik und noch zwischen den Fenstern mit Heiligen geschmückt. Unter dem Triumphbogen trug ein silberbeschlagener Balken ein silbernes Triumphkreuz mit 1365 Lampen. Dahinter breitete sich das Querhaus, ein Raum, nicht ganz so breit, aber ebenso lang wie das Hauptschiff (63 m), in der Mitte zwölf Spiralsäulen, durch Gebälk verbunden, auf dem Bildsäulen standen. Dazwischen sah man den Hochaltar, von einem Ziborium überdeckt, das Halbbrund der Apsis, an dessen Wänden die Sitze der Erzpriester mit dem päpstlichen Stuhl in der Mitte zusammenliefen und unter dem Altar die Treppe zur Gruft des Apostelfürsten, dessen leibliche Reste Konstantin in einem ehernen vergoldeten Sarge verschlossen hatte. Die Wände des Querhauses, der Triumphbogen, die Halbkuppel der Apsis, alles strahlte im Mosaikenschmuck. An den Mauern und zwischen den Säulen standen die Altäre und Grabmäler, die Stiftungen und



Abb. 68. Türhäuschen an S. Clemente

Weihgaben, mit denen die Frömmigkeit des ganzen Abendlandes dieses einzige Gotteshaus im Laufe eines Jahrtausends begabt hatte. Dazwischen schwebten die Erinnerungen an weltgeschichtliche Ereignisse, Kaiserkrönungen, Kirchenfeste, Triumphe und Demütigungen des Papsttums. Wahrlich, nur ein gefühlloser Gewaltmensch wie Julius II. konnte dies ehrwürdigste Denkmal Roms zum Abbruch verurteilen. Auf Abbildungen des 16. Jahrhunderts sieht man, wie die Kuppel des Neubaus sich drohend hinter dem alten Schiff erhebt, bis auch dieses samt dem Vorhof unter Paul V. niedergelegt wurde. Es fielen natürlich auch die kleineren Anbauten zu Seiten und im Rücken der Basilika, die beiden runden Grabkirchen, Kapellen, Zellen und Klöster, kurz, eine Welt von unerseztlichem Denkmalswert.

Aber ein leidlich unversehrter Bau Konstantins ist doch geblieben, die Grabkirche seiner in Bithynien gestorbenen Tochter Konstantina (S. Costanza; Abb. 65) in dem

stillen Garten hinter S. Agnese. Rundbauten für Grabmäler waren der Antike geläufig. Hier finden wir aber eine hochentwickelte, geistreiche Form von basilikalem Querschnitt, wie sie auch bei den Denkmalskirchen Konstantins in Jerusalem (hl. Grabkirche, Himmelfahrtskirche) auftrat. Ein fester Mauerkreis von 23 m lichter Weite mit abwechselnd großen und kleinen Rund- und Rechtecknischen umgibt die innere Rotunde sozusagen als Seitenschiff, welches mit seiner Tonnenwölbung zugleich als Verstrebung der Kuppel dient. Zwölf Paare von diagonal gestellten Säulen, die jeweils durch kurze, schwellende Gebälkstücke verbunden sind, tragen die Bögen der Hochmauer, die über dem Dach des Seitenschiffs zwölf große Fenster hat und mit einer Kuppel aus Gußwerk schließt, auch diese durch ein Licht im Scheitel erhellt. In der Tonnenwölbung sind die ursprünglichen Mosaiken erhalten, die der Rotunde und Kuppel sind zerstört und durch eine ganz flüchtige barocke Malerei ersetzt. Ergänzt man sie im Geist und denkt sich dazu noch die Fenster mit den dünnen Marmorplatten geschlossen, die überall bis ins Mittelalter die Glasfenster ersetzen, so muß der Raum in dem gebrochenen, verdämmernden

Licht eine einzige, festliche Wirkung gemacht haben. Ein äußerer, offener Säulenumgang ist bis auf geringe Spuren vergangen, erhalten aber die Vorhalle, die beiderseits in Halbkreisen schließt.

So hatte Konstantin der ewigen Stadt viel gegeben, große und eindrückliche Muster für die Zukunft, aber er hat ihr noch mehr genommen, die Gegenwart des Hofes. Die Verlegung der Residenz nach Byzanz zog eine starke Abwanderung des Adels und der Künstler nach sich. Hinfort mußten sich die Päpste als Bauherren betätigen und sie haben diese Aufgabe mit Eifer ergriffen. Das Papstbuch zählt gewissenhaft ihre Neugründungen auf. Es ist bemerkenswert, daß die meisten noch außerhalb der Mauern fallen, kleinere und größere Kirchen über den Katakomben oder auf den Landgütern. Es ist, als habe sich die

Frömmigkeit aus der engen und lasterhaften Stadt herausgeflüchtet in die Freiheit der Natur, wo man mit der Kirchenfeier zugleich den frohen Genuß der Wanderung und Geselligkeit verband, wo die Erinnerungen aus der Leidenszeit der Kirche immer üppiger zu einem dichten Sagenkranz erwachsen und sich ganz gern mit heidnischen Überlieferungen und Festbräuchen vermählten. Bezeichnend ist dafür die Pilgerschaft zur Valentinsbasilika, die Papst Julius (337—52) an der Flaminischen Straße, zwei Meilen vorm Tor, gegründet hatte. Denn der altrömische Flurzug am 25. April für gut Wetter und reiche Ernte, Robigalia genannt, wurde nun bis zu dieser Kirche hinausgezogen und zum Kirchenfest gestaltet, wobei die Pilger sich in dem ungeheuren Vorhof der 1888 ausgegrabenen Basilika sammelten. Man überwand das Heidentum, indem man es unter einer hübschen, volkstümlichen Verkleidung in die Kirche aufnahm. Sehr lebhaft und anschaulich schildert Prudentius das Volksfest am Tage des hl. Hippolyt: „Aus der Stadt strömt arm und reich in eiligem Schritt. Die Tore von Albano entlassen ihre weißgekleidete Schar in langer Reihe. Auf den Straßen wird es von allen Seiten laut und lebendig. Die Bewohner der Abruzzen kommen herbei und der etruskische Landmann, der heißblütige Samniter, die Inassen der stolzen Capua und von Nola fehlen nicht. Alle drängen vorwärts mit Weib und Kind. Fast bieten die Gefilde nicht Raum genug für das freudige Volk.“ Wir gedachten oben der Arbeiten des



Abb. 69. Äußere Vorhalle von S. Cosimato

Damasus, welche die Katafomben für dieses Fest- und Wallfahrtswesen öffneten. Es ist hinzuzufügen, daß er auch den Grund zu S. Sebastiano legte, indem er die (Platonia genannte) Gruft herrichtete und mit einer Inschrift schmückte, wo angeblich die von morgenländischen Sendlingen geraubten Leiber des Petrus und Paulus einige Zeit geruht hatten. Die Kirche selbst wird erst später unter Leo d. Gr. erwähnt. Sie hat durch den Umbau von 1612 ihre alte Gestalt verloren bis auf die Vorhallen mit sechs antiken Granitsäulen.

Doch auch innerhalb der Mauern mehrten sich die Kirchen, von denen einige später zu hohem Ruhme gelangten. Liberius (352—66) gründete die nach ihm genannte Basilika Liberiana (nachher S. Maria Maggiore) auf dem Esquilin, die jedoch unter Sixtus III. (s. u.) neugebaut wurde. Damasus gründete beim Theater des Pompejus eine Laurentiuskirche (S. Lorenzo in Damaso), die leider beim Neubau der Cancelleria niedergelegt wurde. Doch kann man die Säulen daraus noch in dem schönen Arkadenkopf der Cancelleria sehen. In seine Zeit fällt auch die Unterkirche von S. Clemente, denn Hieronymus erwähnt sie 392. Der Name geht auf einen Bischof Clemens (91—100) zurück, dessen Haus die Grundlage des Heiligtums gewesen wäre. In der Tat fand man 1861 bei der Ausgrabung der ganz verschütteten Unterkirche unter der Apsis drei Zimmer aus der Kaiserzeit, deren eins eine Mithraskapelle war, und darunter noch riesige Tuffmauern, vielleicht aus der Königszeit. Die Schutt- und Schwenmassen mögen hier das Tal zwischen Esquilin und Caelius um 15—20 m aufgehöhht haben. Die alte Kirche war räumiger, 29 m breit, die Säulen wie so oft aus antiken Bauten zusammengeplündert, dazwischen stehen zwei Breitpfeiler, quer vorgelegt eine (gewölbte) Vorhalle (Abb. 66). Alle Wände waren bemalt. Man sieht an den Resten noch heut mit Staunen, was sich da im Laufe von sieben Jahrhunderten zusammen-drängte. Wir kommen unten darauf zurück. Eine reiche Marmorausstattung wurde unter Johann II. 532 gestiftet. Im Jahre 883 fand der Slavenapostel Cyrill hier sein Grab. Im Normannenbrande 1084 fand die Kirche ihren Untergang. Paschalis II. errichtete dann 1108 auf der eingeebneten Baustelle die Oberkirche (Abb. 67), etwas enger, aber sonst ganz nach dem alten Plan. So völlig war der Stillstand des künstlerischen Denkens im päpstlichen Rom, daß diese neue Kirche das treueste Abbild einer altchristlichen Basilika ist. Noch immer fand man in der unererschöpflichen Trümmerwelt antike Säulen für die Arkaden: Es wechseln glatte granitne mit geriefelten marmornen, genau in der Mitte ein Pfeiler. Aus der Unterkirche wurde die ganze Ausstattung übernommen, der Bischofsstuhl im Scheitel der Apsis, die Altarschranken mit dem Monogramm Johannis II., die in das Mittelschiff vorgeschobenen Chorschranken mit dem Osterleuchter und zwei Lesekanzeln (für Epistel und Evangelium). Neu aus Paschalis Zeit ist nur der Ziborienaltar und der kunstvolle Marmorbelag des Fußbodens. So vollständig sieht man diese Sachen sonst in keiner Kirche mehr. Zu dem alten Bilde gehört auch der von Säulenhallen umgebene Vorhof mit dem Reinigungsbrunnen in der Mitte, in der alten Kirche der Aufenthalt der Pilger, Büsser und Ungetauften. Der Eingang hierzu ist an der Stirnseite außen mit einem zierlichen Säulenhäuschen überbaut (Abb. 68; wie noch an S. Prassede und S. Cosimato, Abb. 69).



Abb. 70. S. Giovanni e Paolo. Äußeres nach 1084

Man sieht daran, daß der Boden seit Paschalis Zeiten wieder um 2 m gewachsen ist.

Ähnliche Ursprungsverhältnisse wie in S. Clemente liegen in S. Giovanni e Paolo auf dem Caelius vor (Abb. 70). Hier wurden unter Julian Apostata 362 die beiden kaiserlichen Hofbeamten Johannes und Paulus in ihrem väterlichen Hause ermordet und darnach andere Gläubige, die an ihrem Grabe beteten. Darüber errichtete der Senator Pammachius eine Basilika, die beim Normannenbrande 1084 zerstört ward und die Umgebung mit ihren Schuttmassen begrub. Nach ihrem Wiederaufbau erhielt die Apsis den zierlichen Umgang einer Kleinarkatur, das Innere wurde aber 1718 ganz verzapft und die merkwürdige Gründungsgeschichte war vergessen, als 1887 der Passionist Germano in die Tiefe drang und das Haus wieder ausgrub mit Bädestelle und Weinkeller, Speisesaal und Empfangsraum und an den Wänden Malereien fand, die sich fast über ein Jahrtausend erstrecken. Da sind zunächst noch heidnische Malereien, im Speisesaal herrliche, lebensgroße Jünglinge, die auf den Schultern eine ringsum laufende Girlande tragen (Abb. 1), in einem anderen Zimmer das Wiedersehen zwischen Proserpina und Ceres, von Bacchus mit einer Weinspende gefeiert, beste Arbeit des 2. Jahrhunderts. Aber dies war später nach Befehlung der Besitzer überstüctert und im Tablinum

waren in den üblichen Blumen- und Maskenschmuck drei christliche Bilder, Moses am Horeb und Sinai und eine Veterin, hineingemalt. Dann in einem engen Winkel, wo man in das ursprüngliche Grab der Märtyrer hineinblickte, sieben Szenen mit dem Leiden der beiden Blutzengen und ihrer Verehrer aus der Zeit des Dammachius (4. Jahrhundert). Endlich im Vestibül eine rohe, aber interessante Kreuzigung aus dem 9. und eine Verherrlichung der beiden Heiligen neben Christus und zwei Erzengeln aus dem 11. Jahrhundert. Kaum jemals sonst wird man Tatsachen, die uns leicht durch die Legende verschleiert und verdächtig erscheinen, so unmittelbar ins Auge schauen können wie hier.

Die größte und glänzendste der altchristlichen Kirchen, S. Paolo (Abb. 71), legte 1823 ein Brand in Asche, den unvorsichtige Dachdecker mit einem Klotzen entfacht hatten. Sie war seit 386 an Stelle der älteren, kleineren, aus Konstantins Zeit, auf Befehl der Kaiser Valentinian II. und Theodosius erbaut, gewaltig in den Massen wie St. Peter, 120 m lang, 60 m breit, 25 m hoch, fünfschiffig, mit Querschiff und offenem Dachstuhl. Die vierzig Säulen des Mittelschiffs aus Pavonozetto und parischem Marmor waren die größten, die man finden konnte, nicht durch Gebälk, sondern durch Bogen verbunden. Darüber glänzten drei Streifen von Mosaiken, im unteren Brustbilder der Päpste, in den beiden oberen biblische und Heiligengeschichten. Die Lobsprüche alter Besucher klingen überschwenglich. Erfahrene Kenner nannten St. Paul das schönste Gotteshaus der Welt. Der Brand hatte das Querhaus ziemlich verschont, vom Schiff war nur die Mitte der einen Hochmauer eingestürzt. Eine schonende Erneuerung wäre wohl möglich gewesen. Statt dessen griff man zu einem Neubau (bis 1854), der bei allem Glanz und Reichtum der Baustoffe und Vergoldung nicht anders als nüchtern ausfallen konnte. Die glatten Granitsäulen wirken im Vergleich mit den alten speckig und schwer. Man erkennt, wieviel Leichtigkeit und Leben die Säule erst durch die Rieselung empfängt. Und auch das Licht ist zu hell und trocken. Die alten Marmorscheiben in den fenstern waren der römischen Sonne angemessener. Immerhin ist der Raumeindruck überraschend groß, frei und festlich, weit wirksamer als im jetzigen St. Peter. Jacob Burckhardt bemerkt bei dieser Gelegenheit sehr richtig, daß man den Wert großer antiker Säulenstellungen geradezu nur in christlichen Basiliken empfinden kann. Und auch die straff abschließende Bedeutung der halbrunden, dunklen, unbeleuchteten Apsis wird hier in voller Reinheit offenbar. — In die Zeit des Bischofs Siricius, der S. Paul 390 weihte, fällt auch S. Pudenziana auf dem Esquilin, da, wo der hl. Pudens mit seinen Töchtern Praxedis und Pudentiana gewohnt und den hl. Petrus beherbergt haben soll. Die Kirche ist 1588 gründlich umgebaut.

Um die Mitte des 4. Jahrhunderts stand Rom ohne Zweifel auf der letzten Höhe seiner künstlerischen Pracht und Schönheit. Das gewaltige Erbe der Republik und Kaiserzeit war nahezu unversehrt, die alten Tempel, die Bäder, Hallen, Märkte waren noch in Betrieb und mit den Brücken, Mauern und Toren zum Teil aus öffentlichen Mitteln erneuert worden, ja neue Standbilder am Forum und Triumphbögen am Tiber und die großen Prachtbauten der Kirche waren hinzugekommen. Bis an die Berge und an die See dehnte sich ringsum ein

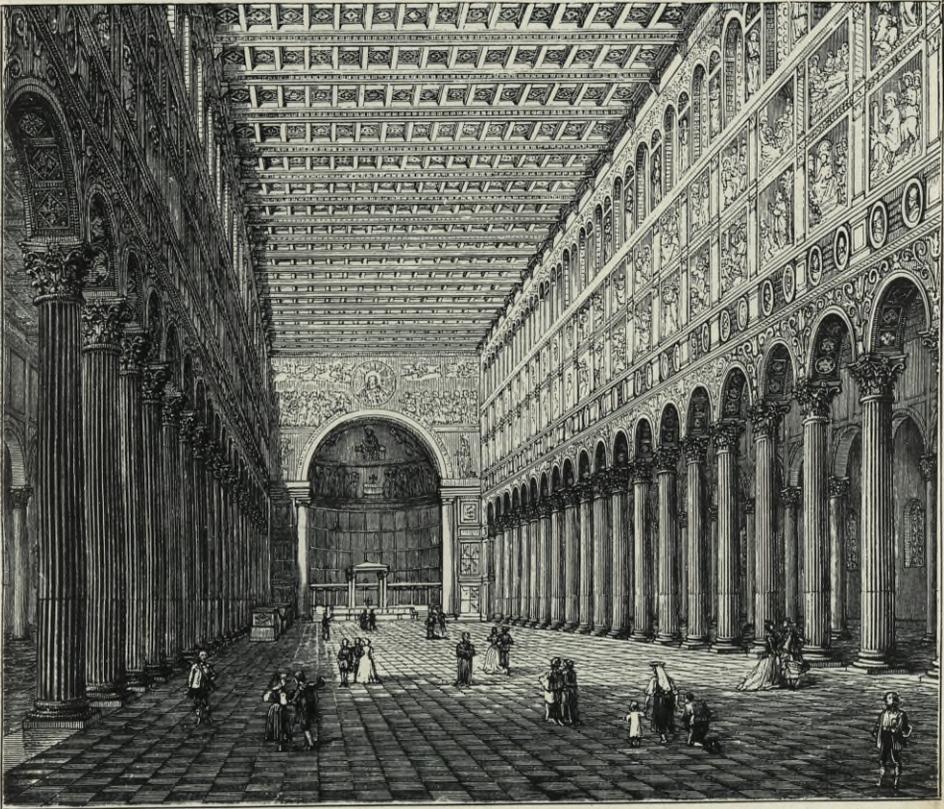


Abb. 71. Inneres von S. Paolo vor den Mauern von Rom. Ende des 4. Jahrh.  
1823 durch Brand zerstört

wundervolles Paradies von Kunst und Natur, Landhaus an Landhaus, Park an Park, heidnische und christliche Tempel und Denkmäler bunt durcheinander. Die stärkste Einbildung vermag sich diesen Zustand eines so satten, farben- und formenreichen, in allen Gegensätzen und in stiller Einheit schwebenden Lebens der Millionenstadt vor ihrem Fall nicht auszumalen. Die Kirche hatte sich rasch gewandelt. Ungeheure Reichtümer waren ihr zugefallen. Der Gedanke, auf den Trümmern des Staates eine Priesterherrschaft zu gründen, gewann langsam Gestalt. Gegen Ende des 4. Jahrhunderts konnte das öffentliche Heidentum als überwunden gelten, 408 wurden die Tempelgüter eingezogen. Die christliche Stadt wurde in 28 Pfarrsprengel (tituli) eingeteilt, deren jeder ein Coemeterium vor den Toren hatte. Aus ihrer Zahl erhoben sich die sieben Hauptkirchen, welche dann durchs ganze Mittelalter bis heut das Ziel aller Pilgerscharen waren: S. Giovanni in Laterano, S. Pietro, S. Paolo, S. Lorenzo, S. Maria Maggiore, S. Croce in Gerusalemme und S. Sebastiano.

2. Der Zeitraum von Marich bis zu den gotischen Kriegen brachte Rom unter den Einfluß Ravennas, wo sich das westliche Kaisertum unter Honorius eine neue Residenz geschaffen hatte. Die Eroberung und Plünderung der Stadt



Abb. 72. Inneres von S. Sabina, 432

410 durch die Westgoten Alarichs hatte neben anderen Verlusten eine allgemeine flucht der Vornehmen und Künstler zur folge. Ein Zeichen dafür ist, daß die Sarkophagbildnerei mit einem Schlage aufhörte. Aber Honorius' Witwe Galla Placidia suchte die Schäden zu heilen und hatte für die Kirche die offenste Hand. Mit ihrem Sohne Valentinian III. und dessen Gattin Eudogia weilte sie öfters in Rom. Überschlägt man nur die Neubauten unter Coelestin (422—32) und Sixtus III. (432—40), so schienen die Tage Constantins erneuert. Es fallen dahin einige der merkwürdigsten und verhältnismäßig gut erhaltenen Kirchen.

S. Sabina auf dem Aventin, wo damals das ärmste Volk wohnte, steht voran (Abb. 72). Die Kirche ist 422 von einem illyrischen Priester Petrus gegründet und 432 von Sixtus geweiht. Später kam an Stelle des Vorhofs ein Kloster hinzu und in der Nähe hatten die Päpste aus dem Haus Savelli ihren Palast. 1216 zog der hl. Dominikus mit seinem neugegründeten Orden ein; aus dieser Zeit stammt der schöne, leider ganz unzugängliche Kreuzgang. Das Innere erfreut durch die schönsten, geriefelten und geschwellten korinthischen Säulen, die aus einem Tempel der Juno Regina stammen. Von alter Ausstattung ist wenig erhalten. In und über den Bogensefeldern ist die Wand mit Marmormosaiken verkleidet, sonst aber leer und der offene Dachstuhl ganz roh. Aber man freut sich doch, daß hier einmal die barocke Pracht fehlt. Die Reste der Chorranken aus dem 9. Jahrhundert sind an der Mauer zusammengestellt. Über die Holztür s. o. S. 46.

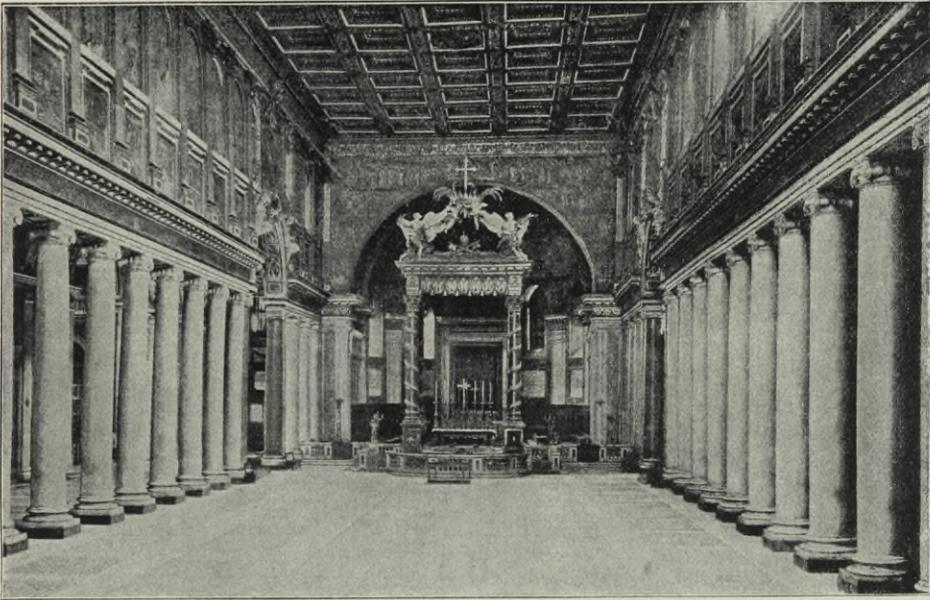


Abb. 75. Inneres von S. M. Maggiore, 440

— Unter Sixtus wurde auch die Basilica Liberiana (S. Maria maggiore) in stattlicher Größe neuerbaut (Abb. 73). Sie ist aber im Mittelalter und dann besonders seit Sixtus V. 1586 so gründlich umgestaltet, daß nur die Säulenstellung des Mittelschiffs, die Mosaiken darüber und am Triumphbogen unberührt blieben. Es sind 44 glatte jonische Säulen in enger Stellung mit geradem Gebälk. Die Wirkung ist weit schwerer und wuchtiger als in S. Sabina. Sixtus V. unterbrach die Reihe durch den Einbau von zwei Kapellen. Die Apsis war merkwürdigerweise nach außen auf einen Umgang geöffnet, wurde aber im 13. Jahrhundert geschlossen und mit Mosaiken geschmückt, die nun durch den patzigen Hochaltar um alle Wirkung gebracht sind. — Die dritte der antiken Säulenordnungen finden wir in St. Pietro in vincoli, welche von Eudoria 442 erbaut und nach ihr Eudoriana genannt wurde, bis die Hauptreliquien, die Ketten Petri, den jetzigen Namen bestimmten. Die zwanzig dorischen Säulen, durch Bögen verbunden, stammen offenbar von einem einzigen antiken Gebäude und machen in ihrer weiten Stellung einen würdigen, freien Eindruck, als seien sie hier gewachsen. Aber die schwere, barocke Flachbogendecke drückt den Raum, und von der älteren Ausstattung ist fast nichts geblieben. Die gründliche Auskehr besorgten hier die Rovere, Sixtus IV. und Julius II. — Im Auftrag Valentiniens baute Sixtus noch eine Laurentiuskirche, major genannt, im Rücken der ursprünglichen, kleinen Grabkirche des Heiligen (ad corpus). Es ist wahrscheinlich S. Lorenzo in Lucina neben dem Corso, 1606 so umgebaut, daß nur der Glockenturm und die Vorhalle aus Paschalis II. Zeit übrig blieb.

Auf Sixtus III. geht endlich auch die Taufkirche beim Lateran (Abb. 74), die erste und lange Zeit einzige der Stadt zurück. Zwar schreibt sie das Papstbuch



Abb. 74. S. Giovanni in fonte beim Lateran, 440

dem Kaiser Konstantin zu, welcher auch (524) darin getauft sei. Aber die erste Legende ist offenbar nur erfunden, um die zweite zu stützen, daß der Kaiser in Rom getauft sei. Sixtus habe dann nur die acht Säulen unter der Kuppel errichtet. Die Beurteilung wird dadurch erschwert, daß unter Paul III. der ganze Oberbau gründlich verändert wurde. Ein Kupferstich von Lafreri zeigt einen älteren Zustand, wonach sich über dem Gebälk Entlastungsbögen, dann ein Tambour mit großen fenstern und eine Steinkuppel, über dem Umgang ein Tonnengewölbe befand, ähnlich wie in St. Constanza, jedenfalls ein einheitlicher Bau, der nicht erst durch nachträgliche Einfügung von Säulen entstanden sein kann. Jetzt steht auf dem Gebälk der unteren eine schwächliche zweite Säulenstellung und Decken wie Kuppel sind von Holz. Das Taufbecken ist eine antike Badewanne. Hilarius (461—68) fügte drei Kapellen, des Täufers, des Evangelisten Johannes und des hl. Kreuzes, hinzu, sowie eine beiderseits im Halbrund geschlossene Vorhalle. Diese kleine reizende Baugruppe mit ihren Mosaiken ist nunmehr der einzige Rest des alten Lateran.

An den Namen des großen Leo (440—61) knüpfen sich keine baulichen Erinnerungen in der Stadt selbst. Nachdem er wie durch ein Wunder den Ansturm Attilas und der Hunnen 452 gehemmt, mußte er 455 die vierzehntägige Plünderung Roms durch die Vandalen unter Geiserich erleben. Sein zweiter Nachfolger Simplicius (468—83) verwandelte die Halle des Junius Bassus durch Hinzufügung



Abb. 75. S. Stefano rotondo. Inneres, 472

einer Apsis in die Kirche S. Andrea und weihte (472) S. Stefano rotondo (Abb. 75), die „Sphinx des Caelius“, „ein Rätsel in der Baugeschichte der Stadt“. Durch mißverständene Notizen verleitet hat man lange darin die Umformung einer antiken Markthalle (macellum magnum) erkennen wollen. Neuerdings scheint die Anerkennung eines christlichen Neubaus durchzudringen, der durch eine jüngere Placidia, die Gemahlin des kurzlebigen Kaisers Olybrius vom Osten her, von den Denkmalskirchen Jerusalems vermittelt sein kann. Es ist ein Rundbau in drei Kreisen, man könnte sagen, eine fünfschiffige Rundbasilika. Der mittlere Kreis von 22 m Durchmesser ist ein hoher Zylinder auf 28 jonischen Säulen mit geradem Gebälk, später durch eine quergezogene Arkade auf zwei Säulen versteift und verunstaltet. Der zweite Kreis von 43 m mit 45 Säulen wurde unter Nikolaus V. (1453) bis auf einige Kapellen vermauert. Aus dem dritten Kreis von 65 m waren durch Diagonalarfaden vier Kreuzarme herausgeschnitten und in den Zwischenräumen wieder vier Vorhallen abgeteilt. Davon sind nur die Grundmauern gesichert. Die meisten der jonischen Kapitäle sind hier ausnahmsweise einmal neugearbeitet und zwar der Zeit entsprechend roh. Geheimnisvoll und fremdartig bleibt der Bau, mag man ihn ansehen wie man will. Unrömisch, ja unitalisch ist das geringe Raumgefühl. Die hohe Mitte und den weiten Umgang hat der Meister nicht in Zusammenhang gebracht. Gleichwohl war die Kirche im Mittelalter ebenso reich geschmückt wie sie heut verödet ist. Die schauerhaften Wandbilder werden jedem Besucher in peinlicher Erinnerung bleiben.



Abb. 76. S. Saba. Eingang und Vorhalle

Freilich, welch ein ziel- und zusammenhangloses Gemisch ist die Kunst dieser Jahrzehnte! Vergleicht man die Leistungen von S. Sabina bis St. Stefano, so ergibt sich auch nichts von Verwandtschaft und Formenzwang. Wie der Zufall die Bauglieder an die Hand gab oder die Raumbilder bestimmte, so ist dies alles ohne den schöpferischen Hauch eines Stils, der vorwärts geht und sich ein Neuland sucht, zusammengestellt wie bei Kindern, die aus einem Steinbaukasten bauen.

Im Jahre 476 machte Odoaker dem westlichen Kaisertum ein Ende. Aber bessere Tage kamen für Rom noch einmal durch den großen Theodorich. Es ist bekannt, welch strenge und eifrige Sorge dieser Barbarenkönig für die Erhaltung und Wiederherstellung der römischen Denkmäler trug. Und so konnte auch die Kirche bauen, Klöster, Hospitäler, Herbergen, und ältere Kirchen mit neuen Ausstattungen schmücken, wovon einzelnes noch erhalten ist. Die einzige größere Neugründung dieser Zeit, S. Martino ai Monti, auf alten heidnischen Grundlagen um 500 durch Symmachus geweiht, ist im Barock glanzvoll wie üblich umgebaut. Die erhaltene Säulenstellung mit gradem Gebälk hat sehr gute korinthische Kapitäle, doch ganz ravennatischen Stils. Symmachus war es auch, der die erste Residenz beim Vatikan baute. Sonst war das öffentliche Leben wie in alten Tagen. Der Senat tagte, die Konsuln regierten, das Volk genoß Bäder, Theater und Zirkus, die Armen ließen sich auf Staatskosten speisen.

3. Das Unglück Italiens und Roms begann, als Justinian den wahnwitzig zu nennenden Plan faßte, Italien für das Ostreich wieder zu erobern und seinen



Abb. 77. S. Lorenzo fuori le mura. Hinterkirche, 556. S. 67

erprobten Feldherrn Belisar mit der Aufgabe betraute. Der romanhaften Tapferkeit dieses letzten antiken Helden gelang es, den Goten Stadt um Stadt zu entreißen; 539 fiel Ravenna, 553 konnte Belisars Nachfolger Narses die Unterwerfung der Halbinsel nach Byzanz melden. Aber nach welchen Opfern! Zwei Drittel der Bewohner (15 Millionen) sollen in den Gotenkriegen umgekommen sein. Am teuersten hatte Rom die Befreiung von den Barbaren erkaufte. Von 537 bis 552 war es fünfmal belagert worden. Die Umgebung war völlig verwüstet, die Wasserleitungen abgeschnitten, die Wege zerstört. In der Stadt war die alte Gesellschaft verschwunden, die sieben Hügel verödet. Ein kleines, ängstliches Häuflein von Armen, Sklaven und Flüchtlingen drängte sich in dem Uferviertel (Ripa graeca) zusammen, ein nichtsnutziges Völkergemisch, das nur im Zerstören noch etwas leistete und den Grundzug völliger Tat- und Treulosigkeit auf ein Jahrtausend bestimmte. Erst allmählich hob sich die Zahl der Einwohner durch allerhand Zuwanderung. Flüchtlinge Ravennaten bevölkerten Trastevere. Nordische Fremdlinge, Sachsen, Franken, Longobarden bildeten um den Vatikan einen neuen Stadtteil, den Borgo. Vor allem wichtig war der griechische Zustrom. Mönche nach der Regel des hl. Basilus nahmen den Aventin ein. Im Klerus überwog das griechische Element so sehr, daß der Gottesdienst zweisprachig wurde und von 642—752 die Päpste mit wenig Ausnahmen Griechen waren. Als vollends im 8. Jahrhundert infolge des Bilderstreits verfolgte Bilderfreunde und brotlose Künstler in Masse einwanderten, war Rom nahe daran, eine byzantinische Stadt zu werden.



Abb. 78. Außenansicht von S. Lorenzo, 1216. S. 68

Die Päpste fanden ihre Rechnung in Anlehnung und Unterwürfigkeit gegen das Kaisertum und übernahmen die Formen griechischer Hofhaltung, Verwaltung, Unterwirtschaft, Sprache und Sitte. Aber die gewaltigen Eroberungen des römisch gefärbten Christentums in Frankreich, England und Deutschland belehrten sie schließlich, ihr Antlitz nach dem Westen zu richten und sich mit den Barbaren zu befreunden. Der Bilderstreit löste den alten Zusammenhang; 726 ward der letzte der griechischen Herzöge, die bisher noch als Statthalter auf dem Palatin residiert hatten, erschlagen. Damit erlosch die byzantinische Herrschaft. Dafür rückte freilich die Gefahr von seiten der Longobarden um so näher. Die Belagerung durch Aistulf 756 brachte Verwüstungsgreuel, wie man sie noch nicht erlebt hatte. Eine Wendung trat ein durch die Verbindung des Papsttums mit den Karolingern. Die Lage der Stadt war und blieb elend genug. Hungersnöte, Überschwemmungen, Pest und Aufruhr, Mord- und Räuberwesen waren in den verödeten Mauern regelmäßige Gäste und die Campagna war der Malaria endgültig verfallen.

Liest man im Papstbuch die Stiftungsverzeichnisse von silbernen Gefäßen und Geräten, von Marmorwerk und Mosaiken, von Teppichen und Kleidern, die immer noch und immer wieder den Kirchen zufließen, so könnte man glauben, die Kirche habe in Überfluß geschwelgt. In Wahrheit ist dies eine natürliche Begleiterscheinung der Armut. Wie man das elende Leben am liebsten in Klostermauern verbarg, so gab und opferte man wohl den letzten Besitz der einzigen Anstalt, die noch vor Verzweiflung rettete. Damit hängt es zusammen, daß die Gründung von Klöstern, Armen-, Kranken- und Pilgerhäusern sich in ungesunder Weise mehrte. Ja nach dem Aufhören der öffentlichen Getreidespenden mußte die Kirche für die Ärmsten sorgen. Zuerst bei sieben, dann bei zweiunddreißig Kirchen (an sog. Diakonien) wurden regelmäßig Lebensmittel verteilt. Die Diakonen führten die Aufsicht über diese Kornhäuser (horrea), Mönche besorgten die Austeilung. Im übrigen ist das Kunstleben klein und ärmlich. Bezeichnend ist das Schicksal der öffentlichen Bauten.

Bisher hatten sie noch für kaiserlichen Besitz gegolten. Jetzt bezog sie, soweit tauglich, die Kirche und bewahrte sie vor dem völligen Ruin, der den übrigen bevorstand. Gerade die Gebäude um das Forum sind auf diese Weise, wenigstens zum Teil, erhalten worden. In einer Ecke der Basilika Julia nistete sich die Kapelle S. Maria in Campanara ein. Die Bibliothek des Augustus ward in die Kirche S. Maria antiqua umgewandelt, die, von Griechen ausgemalt, eine Zeitlang als päpstliche Palastkapelle diente, als Johann VII. 705 sich darüber auf dem Hang des Palatin eine neue Residenz erbaut hatte. Auf der Rednerbühne erhob sich das Kirchlein S. Sergius und Bacchus, die Kurie ward unter Honorius I. zu S. Adriano, das Sekretarium daneben zu S. Martina geweiht. Der Tempel des Romulus ward zu S. Cosmas und Damianus, der Tempel des Antonius und der Faustina zu S. Lorenzo in Miranda. Das Pantheon wurde vom Kaiser Phocas dem Papst Bonifaz IV. überlassen (608—15) und der Maria geweiht (La Rotonda). Auch die beiden kleinen Tempel am Rindermarkt, der Rundtempel des Portunus und der Pseudoperipteros der Mater Matuta wurden auf diese Weise gerettet.



Abb. 79. S. Giorgio in Velabro, 682. S. 70

Von den Neubauten ist zuerst S. Saba (um 540) zu nennen, die kleine, einschiffige Kirche eines griechischen Klosters auf dem Aventin (Abb. 76). Sie wurde wahrscheinlich nach dem Normannenbrande bis auf 4 m der Umfassungsmauern abgetragen und verschüttet und bald nachher etwas größer, dreischiffig mit geringen Säulen verschiedener Herkunft wieder aufgebaut. Die schönen Türen und die zweigeschossige Vorhalle sind von dem Cosmaten Jacobus 1205. Die Unterkirche ist seit 1900 ausgegraben. Die reichen Funde von Gräbern, Sarkophagen, Chorschranken und Wandmalereien, auch in der Oberkirche, die romantische Einsamkeit der Lage und der schöne Blick von der oberen Halle machen einen Besuch lohnend. — Viel reicher und eigenartiger ist jedoch der Eindruck von S. Lorenzo fuori (Abb. 77), wo Pelagius (556—61) an Stelle der konstantinischen Grabkirche des Heiligen die jetzige kleinere Hinterkirche mit einer Empore errichtete. Der Eingang war von der Gegenseite. Daher erklärt sich der ungewöhnliche Anblick einer Querempore im jetzigen Chorchaupt. Der Bauherr muß ein ganz besonders herrliches antikes Denkmal geplündert haben. Denn hier finden sich wundervolle korinthische Säulen und darüber die zierlichsten Gebälkstücke, freilich ohne Qual zusammengesetzt wie sie eben kamen. Darüber bilden kleinere Säulen gemischter

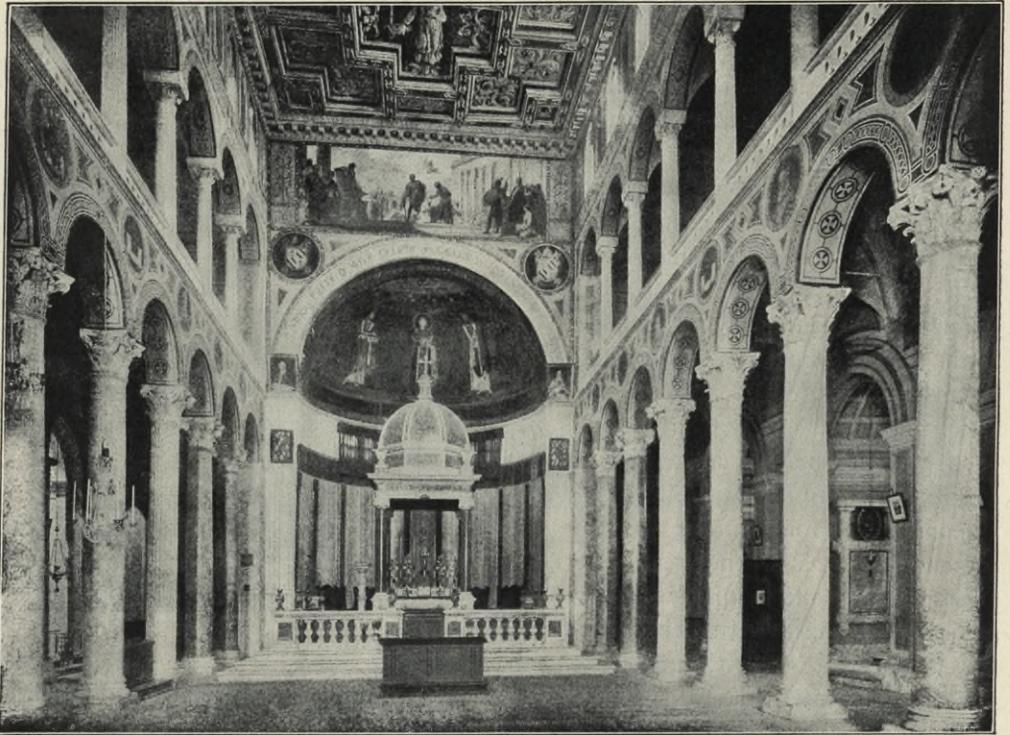


Abb. 80. S. Agnese fuori, 625

Herkunft die Empore. In den rohen Deckplatten und Arkadenbögen offenbart sich die eigene Kunst des Zeitalters. Das Altarhäuschen und der Bischofsstuhl entstammen der Zeit, als Honorius III. (1216—27) die ältere Kirche zum Chor seiner größeren Vorkirche umgewandelt hatte, indem er die Seitenschiffe verschütten und das Mittelschiff als Krypta überbauen ließ. Die Verschüttung wurde 1870 wieder aufgegraben, die ehemalige Vorhalle ließ sich Pius IX. († 1878) als Grabkapelle herrichten. Für die Vorkirche, die wesentlich höher liegt, fand Honorius immer noch antike (jonische) Säulen und Gebälke, wie auch für die breite, schlichte Vorhalle, die antike und christliche Särge und an den Wänden etwas verkommene Gemäldereihen des 13. Jahrhunderts bewahrt. In allen drei Teilen sind die alten offenen Dachstühle, am Triumphbogen die Mosaiken des Pelagius, in der Vorkirche die beiden Ambonen erhalten. Tritt man dann hinaus in den engen stillen Klosterhof (ca. 1190) mit allerhand Fundstücken und betrachtet man noch den schlichten Glockenturm in seiner Wirkung auf die Baugruppe, so hat man das echte Bild römischer Kirchenkunst, woran die Hände eines Jahrtausends gearbeitet haben ohne jeden Wandel der Baugesinnung. Und hier einmal fehlt die fatale barocke Verkleisterung, welche so oft die alten Bilder zerstört hat (Abb. 78).

Die zweite Kirche mit Emporen ist S. Agnese fuori (Abb. 80), von Honorius I. (625—58) über der älteren Grabkirche Konstantins errichtet. Sie ist sehr tief in die Erde gelegt, um den Altar gleich über das Grab der Heiligen zu bringen.



Abb. 81. S. Maria in Cosmedin, 772. S. 71



Abb. 82. S. Prassede, 822. S. 71



Abb. 83. S. Teodoro. 7. Jahrhundert. S. 72

Man steigt auf einer langen Treppe hinunter. Die Empore ist wie in Alt S. Lorenzo ebenfalls dreiseitig, indem die Vorhalle ins Innere gezogen ist. Der Eindruck ist aber geschlossener, da auch im Untergeschoß die Säulen durch Archivolten verbunden sind und die fehlende Belebung der Bögen durch Bemalung und Marmorbelag ersetzt ist. Die Säulen und zum Teil auch die Kapitäle sind von verschiedener Herkunft, die Beleuchtung früher noch mehr als jetzt ein gedämpftes Oberlicht. „Als Ganzes,“ so urteilt J. Burckhardt, „eines der besten Gebäude des früheren Mittelalters, so daß die Abwesenheit alles organischen Lebens in Gesimsen u. dergl. gerade am deutlichsten fühlbar wird.“

Gleichfalls von Honorius I. stammt die Kirche der Vier Gefrönten (Quattro Coronati) am Abhang des Caelius. Auch hier treffen wir Emporen, aber aus einem andern Grunde. Die Kirche war ursprünglich größer und länger. Nach dem Normannenbrande von 1084 baute man das Mittelschiff dreischiffig aus und fügte die Emporen ein, um die Fachmauer mit ihren Fenstern nun als Außenmauer benutzen zu können. Die jonischen Säulchen darin sind durch einen Pfeiler in Gruppen von je 3 getrennt, die unteren 8 Granitsäulen haben korinthische und Kompositkapitäle. Die nun zu weite Apsis ist mit Resten der Chorschranken und Ambonen gepflastert. Die alte Säulenstellung sieht man noch in der Außenmauer, im Refektorium und in der zweiten inneren Vorhalle, die durch Lostrennung vom ehemaligen Schiff entstanden ist. Das angrenzende Kloster ist von Leo IV. gegründet und von Paschalis X. erneuert und mit einem Palast verbunden. Die Gruppe wirkt trotzig wie eine Festung. — S. Giorgio in Velabro (Abb. 79) ist eine der kleinen, um 600 gegründeten Diakonalkirchen, nach den vielen griechischen Grabchriften offenbar inmitten einer griechischen Kolonie, von Leo II. (682) und Zacharias (741—51) erneuert, das Innere ärmlich, aber unberührt. Die 16 Säulen der Arkaden sind hier besonders gemischt; die der linken und zwei der rechten haben antike korinthische, die übrigen der rechten Seite jonische Kapitäle, von denen zwei im 11. Jahrhundert roh nachgearbeitet sind. In der Apsis sind Reste der alten Marmorbekleidung, sonst zerstreut Trümmer der Chorschranken des 7. Jahrhunderts erhalten. Der jetzige Siborienaltar stammt aus dem 12. Jahrhundert, wo auch die jetzige Vorhalle und der Glockenturm hinzugefügt wurden. Mit der kleinen anstehenden Ehrenpforte der Wechsel aus der Zeit des Septimius Severus ergibt dies eine Gruppe von seltenem malerischen Reiz.

Eine zweite Kirche der Griechen war die benachbarte S. Maria in Cosmedin



Abb. 84. S. Bartolomeo auf der Isola, 990. S. 73

(Abb. 81; der Name vom Mайданplatz in Konstantinopel). Ursprünglich eine kleine einschiffige Diakonie, gleich in das antike Kornhaus eingebaut, dessen Säulen man noch in der Stirnwand innen sieht, wurde sie unter Hadrian I. (772—95) dreischiffig und mit Emporen (nach griechischem Ritus für die Frauen) umgebaut und über einem verfallenen Herkulestempel um das Doppelte mit Dreiapsidenschluß verlängert. Ein zweiter Umbau unter Gelasius um 1100 veränderte nochmals das ganze Bild, indem der Fußboden um 2 m gehoben, das gerade Gebälk durch Arkaden ersetzt, die Frauenemporen vermauert, Vorhalle und Glockenturm angefügt wurden. Das Innere hat dabei nicht gewonnen. Die niedrigen Arkaden stehen in gar keinem Verhältnis mehr zu der hohen Obermauer und besonders arg sind die ungliederten Breitpfeiler, die wie stehen gebliebene Reste einer Vollmauer wirken. Säulen und Kapitäle sind auch hier von allerlei Gattung. Die Marmorausstattung ist 1897 aus den Trümmern des 12. Jahrhunderts wieder hergestellt.

Die letzte dieser zusammengestückten Notkirchen ist S. Prassede (Abb. 82) auf dem Esquilin, merkwürdig, weil hier wieder einmal ein schmales Querhaus auftaucht, das seit S. Paul fast vergessen blieb, hier in dieser Enge fast unwirksam. Die Städte war altheilig als Grab der Tochter des Pudens, Praxedis, welche mit ihrer Tochter Pudentiana in der Gruft unter dem Altar ruht. Die Kirche wird Paschalis I. 822 zugeschrieben. Er plünderte einen Säulengang von sehr schwacher Arbeit des ausgehenden 4. Jahrhunderts, welcher am alten Vicus Patricius hinaufging, und nahm daraus Säulen und Gebälke als Stützen des Mittelschiffs. Sie sind zu niedrig in dem neuen Raum und ihre Wirkung ist dadurch noch beengt, daß im Barock drei Quergurte auf Pfeilern eingezogen wurden, um die wackligen Oberwände zu versteifen. Ein (ungefäulter) Vorhof und ein langer Gang durch



Abb. 85. S. Cecilia in Trastevere. 12. Jahrhundert. S. 75

die Nachbarhäuser führt auf das alte Torhäuschen in einer Nebenstraße, welches ganz ähnlich ist wie bei S. Clemente.

Von den Bauten Zacharias beim Lateran, Stephans II. beim Vatikan ist nichts erhalten. Dagegen trifft man beim Ausgang zum Palatin noch die kleine schmucklose Rundkirche S. Teodoro (Abb. 83), welche nach einem darin erhaltenen Mosaik dem 6. oder 7. Jahrhundert entstammen muß. Über ihre Bestimmung ist nichts bekannt. Sie gehörte der griechischen Kolonie.

4. Das Mittelalter begann für Rom mit schönen Hoffnungen. Reichtum und

Glanz schien mit dem ersten Besuche Karls d. Gr. in die Stadt eingekehrt zu sein. Sein Freund Hadrian I. (772—95), ein wahrer Kunstfreund und der größte Wiederhersteller seit Damasus, konnte die Wasserleitungen, die Mauern und Tore, Kirchen und Klöster erneuern und die langen gedeckten Hallenwege nach St. Peter, St. Paul, S. Lorenzo vollenden. Leo III. baute bei Gelegenheit der Kaiserkrönung (800) das Triklinium beim Lateran, dessen Mosaik noch erhalten ist. In den Klöstern blühte die Kunstweberei, in den Bauhütten das Marmorwerk mit dem formlosen Flachrelief. Bei den Stiftungen ist fast nur von Gold, Silber, Elfenbein und Purpur die Rede. Aber schon nach Paschals I. Tod (824) begann aufs neue der Verfall, besonders durch die Raubzüge der Sarazenen. Nachdem sie das ganze Land bis in die Berge gebrandschatzt, plünderten sie 847 St. Peter, infolgedessen Leo IV. den Borgo ummauerte (852). Nach neuen Einfällen verwandelte Johann VIII. auch die Vorstadt um St. Paul in eine Festung. Die Verarmung überstieg alle Begriffe. 897 war die Lateranskirche eingestürzt und blieb sieben Jahre als Ruine liegen. Das war die Einleitung zu der dunkelsten Zeit in der Stadtgeschichte, wo das Papsttum ein Spielball in den Händen eines zuchtlosen Adels und verbrecherischer Frauen wie der berühmten Marozia und Theodora war und das Weichbild sich in ein brodelndes Gemisch von Stadtburgen und besetzten Klöstern verwandelte. Das gelegentliche Eingreifen der sächsischen Kaiser verschlimmerte meist den Zustand des allgemeinen Kampfes aller gegen alle. Keiner ist schlimmer durch römische Treulosigkeit getroffen worden als der glühendste Freund der Stadt Otto III. An ihn erinnert noch die einzige Kirchengründung eines deutschen



Abb. 86. S. Maria in Trastevere. Innen, 1148. S. 75

Königs, S. Bartolomeo auf der Tiberinsel (Abb. 84), die der kaiserliche Jüngling eigentlich dem Andenken seines Freundes Adalbert von Prag widmete. Auch sie ist noch mit antiken Granitsäulen errichtet und im übrigen ganz barock geworden. Die andere Kirche dieser furchtbaren Zeit stammt von der Gegenpartei. S. Maria in Aracoeli, auf den Trümmern des kapitolinischen Junotempels (vor 882) errichtet, war das Heiligtum des Senats und des Adels, wo der alte Römerstolz, die republikanische Überlieferung fortlebte, die Senatsbeschlüsse verkündet und der vornehme Mann begraben wurde. Vom alten Bestand ist nur der Grundriß (mit Querhaus) und die Säulenstellung erhalten, die hier allerdings den Höhepunkt der Mischung erreicht. Der Inhalt hat im Barock die schwersten Schäden und Verluste erfahren, ohne doch ganz zu verarmen. Die geplante halbgotische Schauseite ist leider nicht zur Ausführung gekommen. Sie hätte dem Aufgang zum Kapitol über der langen Treppe eine unvergleichliche Weihe gegeben.

Das alte Rom ging 1084 im Normannenbrande unter. Heinrich IV. hatte 1083 nach dreijährigem Kampfe die Stadt bezwungen, Gregor VII. den Normannenherzog Guiskard zu Hilfe gerufen. Die Plünderung der Befreier ging alsbald in die rohste Verwüstung und Brandlegung über. Die ganze Stadt vom Lateran bis zum Tiber war eine Schuttmasse und ist seitdem als romantische Einöde bis auf den heutigen Tag liegen geblieben, worin nur die Kirchen wieder aufgebaut wurden und in ihrer melancholischen Einsamkeit an das ehemalige reiche Leben erinnern. In der übrigen Stadt waren Straßen und Plätze unter Brandschutt begraben und wurden vergessen. „Rom ist dahin“ (Roma fuit) ruft ein Augenzeuge. Und in



Abb. 87. S. Maria in Trastevere

Wahrheit bildeten sich nach Jahren auf dem ungeheuren Trümmerfelde ganz neue Wege, Plätze und Anlagen, die dann noch einmal unter Paul V. das Antlitz wandeln mußten. Die Normannen hatten übrigens nicht nur viel Volk, sondern auch alle Kirchenschätze und metallenen Ausstattungen fortgeschleppt. Den Ersatz schufen die Kosmaten in ihren zierlichen Marmorarbeiten. Paschalis II., der große Erneuerer, brachte noch dreizehn Jahre in Straßenkämpfen zu, bis er um 1112 an den allgemeinen Aufbau denken konnte. S. Clemente, S. Giovanni e Paolo, S. Bartolomeo, S. Maria in Cosmedin sind durch ihn fast neugegründet. Calixtus II. (1119—24) konnte endlich auch den Lateran und einige der Wasserleitungen wiederherstellen. Unter den Nachfolgern Honorius II. (—1130), Innozenz II. und Anaklet empfing Trastevere seine Prachtkirchen S. Crisogono, S. Cecilia und S. Maria. S. Crisogono wurde 1120—30 auf Kosten des Kardinals Johann v. Crema über einer älteren, nun wieder ausgegrabenen Basilika des Symmachus (499) samt dem anschließenden Kloster mit prachtvollen antiken Säulen, Vorhalle und schwerem Glockenturm neuerbaut und empfing bald eine glänzende Ausstattung von Kosmatenarbeit (Ziborienaltar, Konfessio, Chorsitze und Thron) nebst Mosaik und Fußboden, was durch den barocken Glanz der Decke (1624) sehr gedrückt wird. S. Cecilia (Abb. 85) steht über einem antiken Hause, welches für das der Heiligen oder ihres Gatten Valerian gilt. In einer Seitenkapelle sind Reste eines Bades mit Leitungsröhren erhalten. Hieran scheint die wunderbare Legende angeknüpft zu haben. Nachdem die Heilige drei Tage in dem überhitzten Bade dem Tode widerstanden, sei sie auch nach drei Streichen des Henkers nur langsam verblutet und in einem



Abb. 88. S. Maria sopra Minerva, 1280. S. 77

Zypressensarg in der Katakombe des hl. Callist beigesetzt worden (252). Auf ein Traumgesicht hin habe Paschalis I. 822 die Leiche gesucht und gefunden, in ihrem blutgenetzten, golddurchwirkten Gewand, die Hände leicht gefesselt, auf der rechten Seite liegend, das Gesicht auf dem Boden, und so habe er sie in die Gruft der hiesigen, von ihm neuerbauten Kirche übergeführt, wo sie wiederum ganz wohlbehalten und unberührt vom Kardinal Sfondrato 1599 entdeckt und in der bekannten Marmorfigur des jungen Maderna nachgebildet worden sei.\*) Gregor VII. begann die Erneuerung der Kirche, die im 12. Jahrhundert mit der Erbauung der Vorhalle und des Glockenturms und im 13. Jahrhundert mit einer glänzenden Ausstattung und Bemalung (bis 1283) endigte. Die barocken Vandalen haben im Innern selbst die Säulen mit Pfeilern ummantelt, doch wenigstens das Apfismosaik und den Hochaltar gelassen.

Auch S. Maria in Trastevere (Abb. 86, 87) hat eine alte Geschichte, die bis auf Julius I. (340) zurückgeht und von vielen Umbauten berichtet. Aber die jetzige Kirche ist völliger Neubau seit Innozenz II., 1148 oder 1198 vollendet, höchst bezeichnend für die damalige Baugesinnung. Von den konstruktiven Zielen, die damals das Abendland bewegten, ist keine Spur. Vielmehr ersteht das Bild von S. Maria Maggiore in einer neuen Auflage, nur bereichert durch ein Querhaus. Säulen und Gebälke fand man immer noch vor, wahrscheinlich in einem Isis-tempel. Sie sind hier vorzüglich zusammengearbeitet. Die schwere goldene Decke

\*) Die Legende berührt sich nahe mit der Auffindung einer unversehrten Mädchenleiche 1485. J. Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien I. 198.



Abb. 89. S. Maria in Cosmedin. Turm 1125

Kreuzgänge werden überall hinzugefügt, die Hauptliebe auf die Ausstattung, Altäre, Chorschranken, Ambonen, Thronsitze, Osterleuchter und Fußböden verwandt. Es ist die Blütezeit der Kosmaten. In Rom selbst war das Bedürfnis bald gestillt. Die Vorderkirche von S. Lorenzo (1217) ist der letzte Großbau. Aber draußen in den kleinen aufblühenden Städten Corneto, Sutri, Nepi, Civita Castellana, Terracina, Fondi, Anagni, Segni, Viterbo usw. fand die Schule neuschöpferische Aufgaben.\*) Die Verhältnisse in Rom hatten sich seit dem Fall der Hohenstaufen für das Papsttum nicht günstig gestaltet. In die wüsten und ziellosen Parteikämpfe des Adels mischte sich immer stärker der Freiheitsdrang des Volkes, das heiße Streben nach einer Stadtrepublik wie in Siena, Pisa oder Florenz. In diesen Unruhen hatten viele Päpste Rom nicht mehr betreten, der Hof residierte im 13. Jahrhundert mehr in Viterbo. Nach dem ersten Jubiläum von 1300, das gegen zwei Millionen Pilger in die ewige Stadt führte, folgte bald, 1305, die Abreise nach Avignon, ins französische Exil.

Vorher sollte jedoch auch die Gotik einmal zu Wort kommen. 1280 wurde S. Maria sopra Minerva (Abb. 88) gegründet und zwar von Dominikanern. In die Kosten der einzelnen Bauteile teilten sich die Familien Savelli, Gaetani und

\*) Hierüber ist schon in den „Berühmten Kunststätten“ berichtet: Bd. 49. Die römische Campagna, von B. Schrader, und Bd. 55. Viterbo und Orvieto, von J. Schillmann.

und das übrige Barock drücken freilich auch hier in das Bild. Außen am Schiff und Querhaus tauchen ganz zierliche Backsteinfriese auf. Es sind dieselben wie am Glockenturm. Aber auch der Versuch, die Öffnungen mit Formsteinen einzufassen, ist nirgends gemacht. Unberührt ist die kleine S. Maria in Capella von 1090, nahe am Tiber. Die zehn Säulen sind antik, die Kapitäle aber neu, darüber gerades Gebälk, die Vorhalle ins Innere verlegt, der Glockenturm mit der Fassade bündig.

Mit diesen Formen erreicht die römische Schule im 12. und 13. Jahrhundert ihre Eigenart und eine gewisse Blüte. Das System bleibt ungeändert das alte des 4. Jahrhunderts. Aber Türme, Vorhallen, Torhäuschen und

Orsini. Es ist bekannt, daß eine ziemlich treue Wiederholung von S. Maria novella in Florenz vorliegt, wahrscheinlich durch dieselben Mönchsmeister fra Sisto und fra Ristoro. Der Grundriß mit sechs Jochen, Querhaus und Zwillingsskapellen neben dem (hier dreiseitig geschlossenen Chor), der Aufbau mit Pfeilern, die durch vorgelegte Halbsäulen kreuzförmig sind, die Wölbung auf Rippen, das schwache Oberlicht durch Rundfenster, alles hier wie dort. Nur ist das Raumbild durch kleine Abweichungen, stärkere Pfeiler, flachere Wölbung, viel ernster geworden. Die „schreiend moderne Restauration“ (1855), worüber Burckhardt klagt, empfindet man heut nicht mehr so hart. — Damit ist nun aber auch nicht nur die Gotik, sondern überhaupt der Kirchenbau für die nächsten zwei Jahrhunderte verstummt. Während das ganze Abendland in schwärmerischer Begeisterung die größten und kühnsten Dome schuf, ist Rom tot und leer.

Und hier darf man auch rückblickend die Frage stellen: Hat Rom das Erbe aus Konstantins Zeit gemehrt oder gemindert? Die Antwort lautet nicht sehr günstig. Zunächst hat es eine hoffnungsvolle Gattung, den gewölbten Zentralbau (wie S. Costanza) liegen gelassen, ja im Gewölbebau überhaupt nichts mehr geleistet. Die stille Abneigung gegen die Wölbung geht so weit, daß z. B. die Säulen-



Abb. 90. Glockenturm bei S. Giovanni e Paolo, 1157

stellungen in Basiliken und bei Vorhallen immer wieder und besonders häufig im 12. Jahrhundert mit geradem Gebälk verbunden werden. Auch das eigenste Schoßkind der römischen Kirchenkunst, die flachgedeckte Basilika, steht unter dem Zeichen der Verarmung und des Rückschrittes. So große und majestätische Räume wie Alt S. Peter, S. Paul und die Lateranskirche sind nicht wieder entworfen worden. Das Querhaus stirbt ab und tritt nur gelegentlich (S. Prassede, S. M. Trastevere) in Verkümmersformen nochmals auf. Von den reichen Chorbildungen des sonstigen Abendlandes ist keine Rede. Der einzige Dreiapsidenschluß ist bei S. M. in Cosmedin, die einzige Krypta bei S. Alessio. Der Anlauf, durch Emporen dem Innern neue Reize zu geben (S. Lorenzo, S. Agnese, Quattro Coronati) bleibt ohne Nachfolge. Der Außenbau verharrte bei der rohen, ungegliederten Barocksteinmauer. Bei einzelnen Prachtkirchen wurde die Fassade mit Mosaiken überzogen (S. Peter, S. Paul, S. M. Maggiore, S. M. Trastevere). Die belebte Umrißlinie romanischer Kirchen mit Quergiebeln, Vierungs- und Treppentürmchen sucht man in Rom ver-



Abb. 91. Kreuzgang bei S. Cosimato, 1190. S. 80

geblich. Die einzige Zwerggalerie an der Apfis von S. Giovanni e Paolo ist sicher fremder Herkunft. Selbst die schönste Eigenheit altchristlicher Basiliken, der Hallenvorhof, bezeugt bei S. Saba, S. Cosimato, S. Cecilia, S. Prassede, S. Martino, S. Silvestro, vier Coronati, bildlich bei S. Peter, S. Paul und dem Lateran, ist im 12. Jahrhundert nur noch einmal, bei S. Clemente nach altem Vorbild neugebaut, sonst begnügte man sich mit der Vorhalle an der Fassade (S. M. in Cosmedin, S. Giorgio in Velabro usw.).

Diesen Verlusten, Verkümmierungen und Rückständigkeiten stehen aber einige Gewinne gegenüber, die wesentlich dem 12. und 13. Jahrhundert zufallen, Glockentürme, Kreuzgänge und Ausstattungen.

1. Glockentürme wurden erst Bedürfnis, seitdem man die Gläubigen nicht mehr durch Schallbretter und Klappern, sondern durch gegossene Gefäße zusammenrief. Der erste ist bei S. Peter 752 bezeugt. Aber die Reihe der erhaltenen beginnt erst mit dem 12. Jahrhundert. Als bauliche Sonderwesen sind sie nicht römische Erfindungen, vielmehr fremdartig im Stadtbild und das einzige, was heute als Mittelalter empfunden wird. Der Standort ist zufällig irgendwo neben der Kirche, ohne Zusammenhang mit der Fassade, ohne Eingliederung in den Verband. Einige wirkliche Gruppierungen sind mehr zufällig entstanden (S. Giorgio, S. M. in Cosmedin [Abb. 89], S. Cecilia, S. M. Trastevere), aber manchmal kommt der Turm im Schaubild gar nicht zur Geltung. Der Aufbau ist reiner Backstein, 6 bis 8 Geschosse sind übereinandergestellt, die unteren mit Blendnischen, die oberen mit offenen, gekuppelten Fenstern, deren Säulchen meist auch noch antiken Trümmern entnommen wurden. Das flache, niedrige Zeltdach ist von unten kaum sichtbar. Recht wirksam sind die starken Trennungsfimse, sehr hübsch mit den einfachsten Mitteln, aus Stromschichten und Konsolen zusammengesetzt. Ausnahmsweise sind bei S. Giovanni e Paolo (Abb. 90) Scheiben und Schilde von Serpentin und Porphyrt als Ziermittel eingesetzt. Die meisten lassen sich annähernd datieren: S. Prassede 1080, S. M.



Abb. 92. Kreuzgang beim Lateran, 1220. Einblick

in Cappella 1090, 4 Coronati 1113, S. M. in Cosmedin 1125, S. Crisogono 1125, S. Giorgio in Velabro, S. M. Trastevere 1139, S. Croce in Gerusalemme 1144, S. Giovanni e Paolo 1157, S. M. Nuova 1140—60, S. Pudenziana 1150, S. Eustachio 1190, S. Lorenzo fuori 1190, S. Silvestro in Capite 1195, S. M.

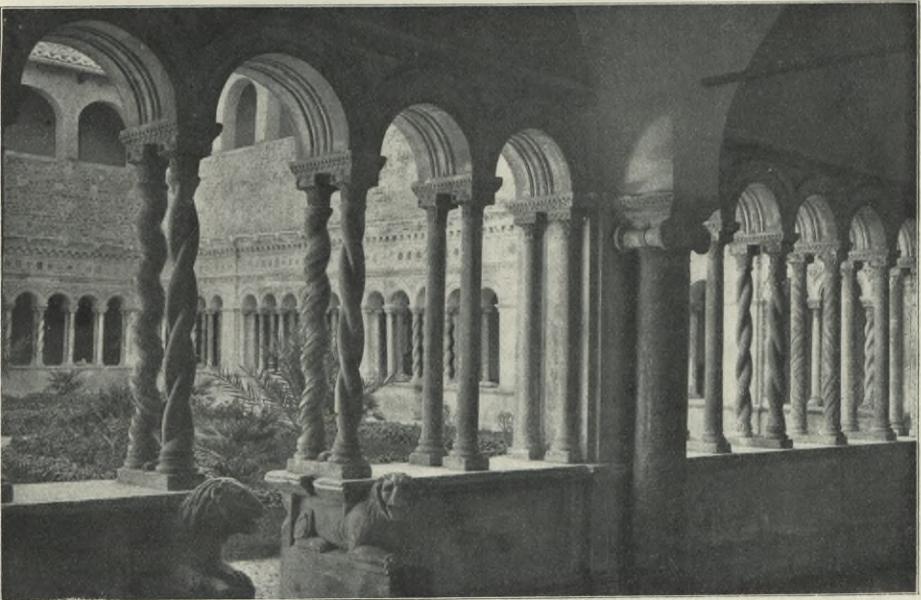


Abb. 93. Kreuzgang beim Lateran. Inneres



Abb. 94. Kreuzgang beim Lateran. Arkatur mit Tür

Maggiore 1125 und 1376, Lateran 1360. Es handelt sich also wesentlich um eine vorübergehende Kräftäufserung des 12. Jahrhunderts, und die schönsten sind die um die Mitte. Bei S. Lorenzo ist schon aller Aufwand verschmährt.

2. Die Kreuzgänge sind nicht als Ersatz oder Fortbildung der Hallenvorhöfe zu erkennen, sondern Neubildungen der Klosterbaukunst, zur Klausur gehörig und der Gemeinde unzugänglich. Rom hat davon eine sehr lehrreiche Entwicklungsreihe von ca. 1080—1260, deren einige (S. Cecilia, S. Cosimato [Abb. 91], S. Sabina) allerdings nahezu unsichtbar gehalten werden. Die Anfänge (bei S. Saba, S. Prassede) sind noch recht dürftig, in Backstein, Ende des 11.

Jahrhunderts. Die folgenden des 12. Jahrhunderts (bei 4 Coronati 1133, S. M. Nuova 1143—60, S. Cecilia 1150, S. Lorenzo 1188—91) haben meist noch einfache Säulchen mit schweren Kämpfern, zuweilen auch gemischt mit gepaarten, die ohne Basen auf der Mauer fußen, die Arkaden durch Pfeiler in Gruppen von 4—6 geteilt. Nur bei 4 Coronati sind Versuche mit Marmorbekleidung gemacht, wohl von Paulus, dem Architekten Paschals II. Dann zeigt sich um 1190 der durch Zisterzienser vermittelte gotische Einfluß bei S. Cosimato (1190—1210) und S. Sabina (1216), wo die durchweg gepaarten Säulchen auf gemeinsamer Plinthe stehen und schlanke Blattkapitälé tragen. Der erstere ist der größte in Rom, 36 m im Geviert, mit 150 Säulchen in Gruppen von je 4 Arkaden, der letztere schon ganz Marmor.

Die wahren und unvergleichlichen Glanzstücke entstanden jedoch erst im 13. Jahrhundert, als sich die Cosmaten mit ihren Zierkünstlern der Aufgabe bemächtigten, beim Lateran (Abb. 92) und bei S. Paul. Den lateranischen schufen Vassallettus Vater und Sohn 1220—30. Die vier Arme von 36 m sind durch Pfeiler in je fünf Joche mit Kreuzgewölben geteilt, die innen auf vorgeetzten jonischen Säulen und fünf Wandpilastern beginnen. Die Säulchen haben durchweg korinthische Kapitälé gleichen Musters und simsartige Kämpfer, in den äußeren Arkaden glatte Schäfte, in der mittleren gewundene von verschiedenster Zeichnung, z. T. mit Mosaikstreifen belegt (Abb. 94). Die Türen, einfache Durchbrüche in der Mitte der Arme, werden von Löwen und Sphingen bewacht. Die Arkadenbögen sind innen und außen fein profiliert. Darüber läuft ein hoher, vielgliedriger Fries von Simsen, Mosaikstreifen, Konsolen und Hohlkehle, worin Fratzen und Löwenköpfe konsolartig aus Blattschlingen hervorsteht. Es ist erstaunlich, wie völlig und sicher hier in allen Formen die Antike wieder durchbricht (Abb. 94).



Abb. 95. Kreuzgang bei S. Paolo. Südlicher Arm, 1241

Der Kreuzgang bei S. Paul (Abb. 95) ist begonnen vom Abt und Baumeister Petrus v. Capua (1193—1208) und von einem Meister Peter 1241 vollendet. Die drei älteren Arme sind einfacher, die Säulchen glatt und die Kapitäle kelchförmig wie bei S. Cosimato. Der vierte südliche Arm ist aber noch reicher als beim Lateran. Die Bögen sind mit Kassettenstreifen ausgelegt, die Säulchen zeigen einen übermütigen Wechsel glatter, geriefelter und gewundener Formen, die Tür ist besonders reich eingefaßt. Hiermit hat die „Römische Schule“ ihren Höhepunkt und ihr Ende erreicht. Hätte sie darin beharren und sich auch an Großbauten auswirken können, so wäre die Renaissance schon im 14. Jahrhundert in Rom zur Tatsache geworden.

3. Von der Ausstattung der älteren Zeit ist uns nicht allzuviel erhalten, einmal weil die Sachen in den reichen Prachtkirchen meist aus edlen Metallen gearbeitet waren und bei den zahlreichen Plünderungen zuerst verschwanden, dann weil das Barock in blindem Größenwahn damit aufräumte, um Platz für neue Riesengebilde zu schaffen. Die Gebrauchsstücke (Altäre, Kanzeln usw.) der alten Kirchen waren ja mit richtigem Takt im natürlichen Verhältnis zur Größe des Menschen entworfen, der sie bedienen, besteigen soll. Sie bildeten einen sichtbaren Maßstab für die Größe des Raumes. Das Barock aber glaubte weiser zu handeln, wenn es diese Stücke im Verhältnis zum Raum, also meist riesig und übermenschlich, ausführte, wobei jeder Maßstab verloren ging und der Mensch auf Ameisengröße herabgedrückt ward. Hierüber lassen sich in St. Peter die lehrreichsten Betrachtungen anstellen. Das volle Bild der alten Einrichtung finden wir in S. Clemente (Abb. 67). Sie stammt, wie bemerkt, aus der Unterkirche aus Johannis II. Zeit (532—34),



Abb. 96. Zwei Platten von Altarschranken in S. M. Trastevere

ist aber bei der Übertragung nach 1108 stark überarbeitet, mit Mosaikstreifen und Einlagen geschmückt und mit einem neuen Osterleuchter versehen. Die unberührten Pfosten und Platten haben ein schlichtes, vornehmes Flachrelief. So auch zwei rebenumspinnene Säulen vom ehemaligen Altar, jetzt am Grabmal Venier. Aus dem 7. oder 8. Jahrhundert stammen die Trümmer in der Vorhalle von S. M. Trastevere (Abb. 96), netzartige Durchbrucharbeiten und Flachreliefs von unglaublicher Roheit. Das phantastische Akanthusgerank, die trinkenden Pfauen geben eine Vorstellung vom Tiefstand damaliger Kunst. Aus derselben Zeit stammen die Reste, woraus die Ausstattung von S. M. in Cosmedin neuerdings wieder zusammengestellt ist. Hier auch die Pergola über den Altarschranken, woran man Vorhänge quer durch die ganze Kirche zog, um den Altarraum gelegentlich abzusperren. Weitere Trümmer in der Kirche und im Obergeschoß der Vorhalle, darunter wieder eine Platte mit Pfauen noch minderer Arbeit als die vorigen. Spielt hierin schon das Flechtwerk eine große Rolle, so beherrscht es fast allein die Schranken in S. Sabina, 8. Jahrhundert (Abb. 97). Es sind Linien- und Rankenmuster, sehr fein gezeichnet und gehauen; aber selbst die Pflanzenmotive sind ganz im Flechtwerkstil ausgeführt.

Je tiefer das plastische Vermögen sank, um so mehr gewann eine malerische Zierkunst an Boden und Verbreitung, das *opus romanum* oder die Kosmaten-

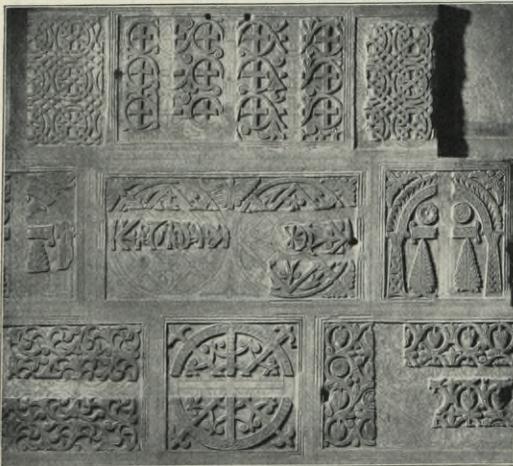


Abb. 97. Reste der Chorschranken in S. Sabina

arbeit. Auch hierzu gab die antike Trümmerwelt die Veranlassung und das Material. In den Ruinen fand man massenhaft die edlen, buntfarbigen Marmorplatten, Porphyrsäulen, Pflaster und Tafelungen aus kostbaren Gesteinen. Diese begann man zu zersägen, um neue Muster daraus zusammenzusetzen. Das Verfahren läßt sich am leichtesten bei den Fußböden begreifen. Größere Scheiben, die man von Porphyrsäulen abschneid, bilden die Fixpunkte, darum legen sich Einfassungen, verbindende Spiralen, Rahmungen von weißen, grünen,

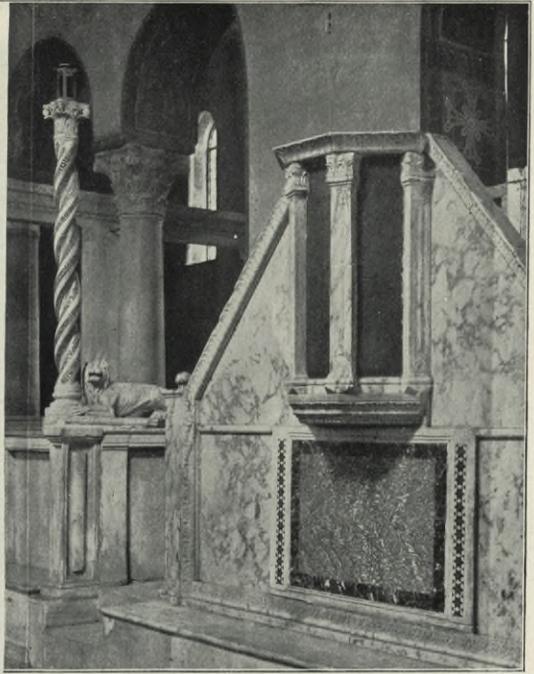


Abb. 98. Paulus. Bischofsstuhl, Ambo und Osterleuchter. S. M. in Cosmedin, 1122



Abb. 99. Joh Cosmati Bischofsstuhl  
S. Silvestri im Kreuzgang des Lateran  
(Phot. Anderson)

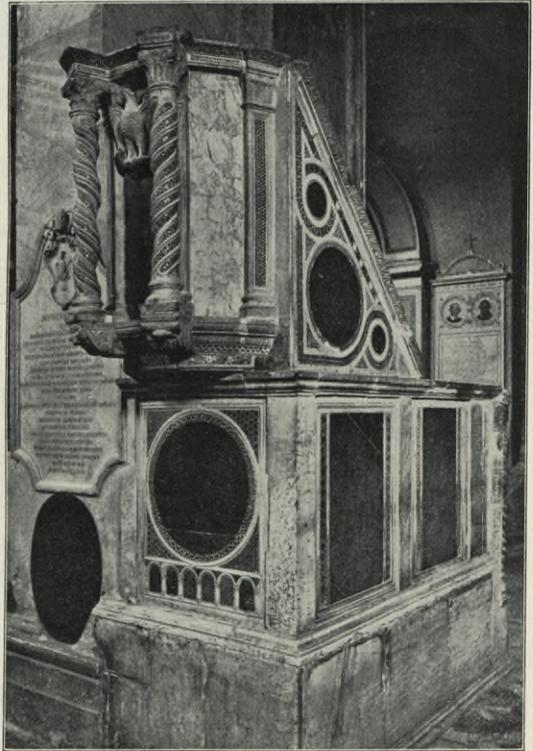


Abb. 100. Laurentius und Jacobus Cosmati.  
Kanzel in Aracoeli, 1200  
(Phot. Anderson)

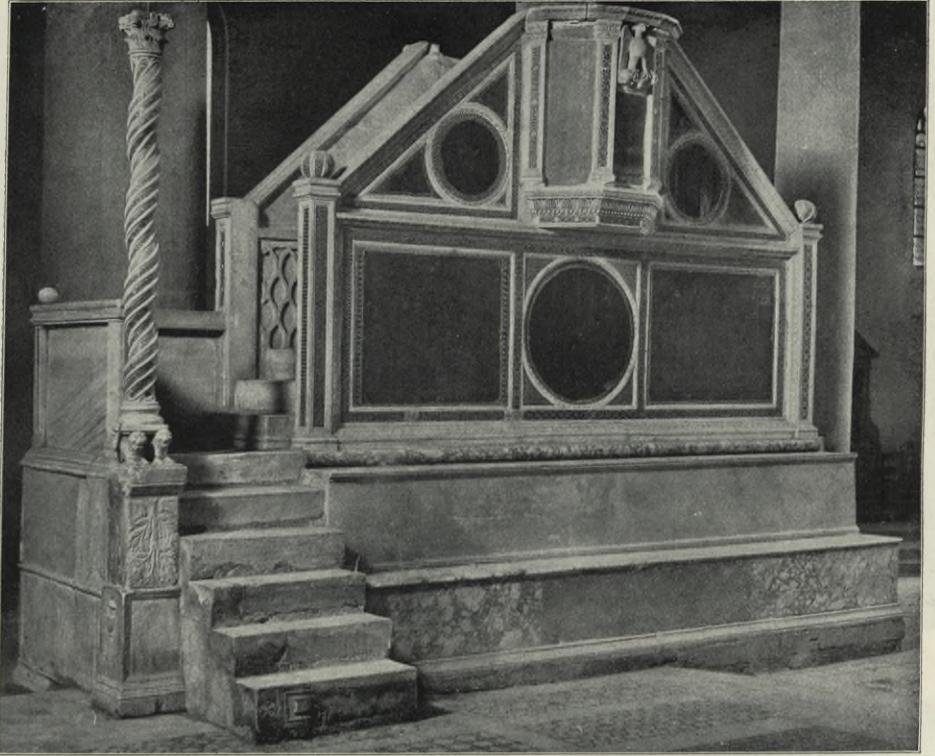


Abb. 101. Ambo und Osterleuchter in S. Lorenzo fuori, 1147

gelben und schwarzen Marmorplättchen in buntem Wechsel, daneben herrschen Teppichmuster. Das figürliche, das sonst in Italien eine große Rolle spielt, fehlt in Rom ganz. Hier ruht die Wirkung allein auf den Linien und Farbenspielen. Kleinere oder größere Reste finden sich fast in jeder der älteren Kirchen, die schönsten in S. M. in Cosmedin (1123; Abb. 81), S. Clemente, S. M. Maggiore (1150; Abb. 73), S. M. Trastevere, S. Lorenzo (um 1220). Siehe auch die Frieze der Kreuzgänge Abb. 94 und 95.

Bei den Ausstattungen wurden die Muster entsprechend verkleinert und die Farbenwahl durch Glasflüsse und Gold bereichert. Da die Künstler die Höflichkeit oder Eitelkeit hatten, ihre Werke zu bezeichnen und zu datieren, so konnte man feststellen, daß die Arbeit wesentlich in Händen von drei Familien ruhte. Der Stammvater der ersten ist Meister Paulus, der in der Auflebungszeit unter Paschal II. die erste Rolle spielte. Er führte die Ausstattung der Kathedrale in Ferentino 1106—10 aus, dann fraglos den Kreuzgang von 4 Coronati 1112 und 1122 für den Kardinal Alfanus die Ausstattung von S. M. in Cosmedin, wovon der Bischofsstuhl, die Ambonen und der Fußboden erhalten sind (Abb. 98). Die Löwen zeigen auch ein schönes plastisches Vermögen. Der Osterleuchter ist jünger, 1286 von fra Pascale, der Altar erst 1315 von Adeodatus. Vier Söhne dieses Paulus, Johannes, Petrus, Angelus und Saffo, arbeiteten gemeinschaftlich die Aus-

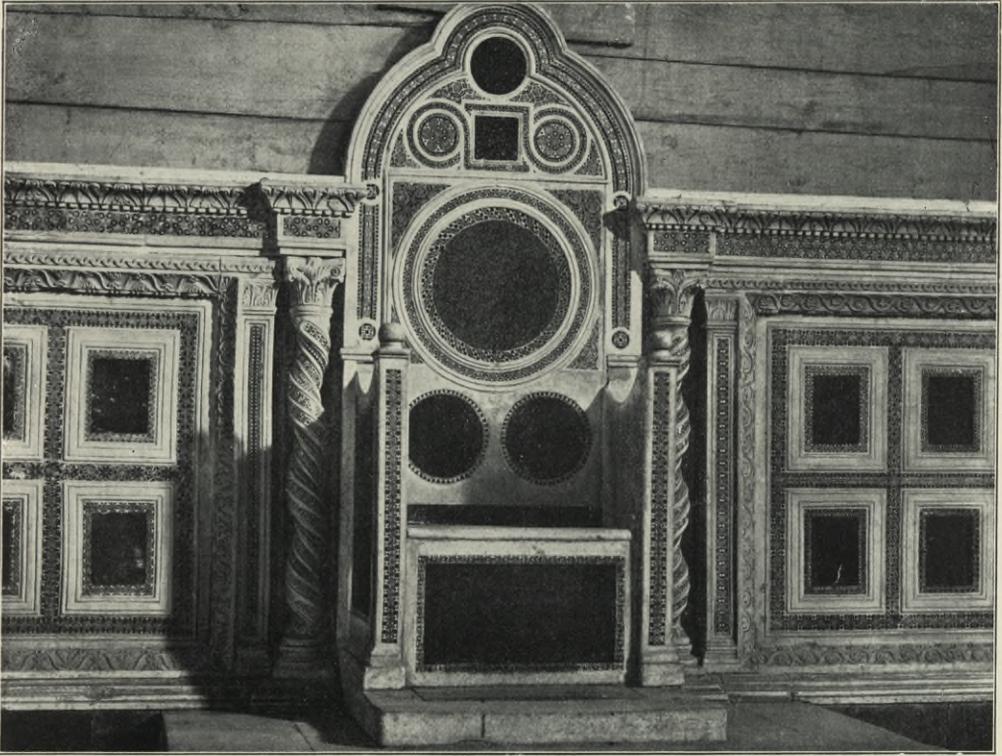


Abb. 102. Petr. Vassallettus. Bischofsstuhl in S. Lorenzo fuori le Mura, 1250. S. 86

stattung von S. Lorenzo 1147 (Abb. 101), die unter Honorius III. 1217 zum Teil zerstört wurde; der Ziborienaltar und die Ambonen sind erhalten, außerordentlich fein im Mosaik und den plastischen Rahmen. Ein ähnliches Werk führten sie für S. Croce in Gerusalemme, in S. Marco und S. Cosma e Damiano aus (1153—54). Nicolaus, des Angelus Sohn, arbeitete 1160—80 mit Jacobus (s. u.) für S. Bartolomeo, wovon zwei Säulen noch in S. Alessio erhalten sind, mit Petrus Vassallettus den Osterleuchter in S. Paolo und die Vorhalle der Laterankirche (hier alles verloren).

Das zweite Schulhaupt Rainerius oder Ranucius war mit zwei Söhnen, Nicolaus und Petrus, für S. Silvestro in Capite tätig, die Söhne und Enkel finden wir dann bis 1206 in Corneto und anderwärts. — Die dritte familie, die der Kosmaten, beginnt um 1180 mit Laurentius und Jacobus, Vater und Sohn. Ihr Arbeitsfeld erstreckt sich weit herum bis Civita Castellana, Subiaco und Segni. In Rom haben wir von ihnen noch die beiden Prachtkanzeln in Aracoeli (1200; Abb. 100). Der Sohn Jacobus arbeitete aber schon 1180 mit Nicolaus für S. Bartolomeo und 1205 allein am Türgewände von S. Saba. Seit 1210 zeichnet er mit seinem Sohne Cosmas, so 1218 das schöne Tor von S. Tommaso in Formis. Cosmas allein war auswärts in Anagni, Subiaco und Civita Castellana tätig, seit 1250 mit zwei Söhnen, Lucas und Jacobus II. In Rom finden wir von ihm den Ziborienaltar von S. Giovanni e Paolo. Die römische Kundschaft

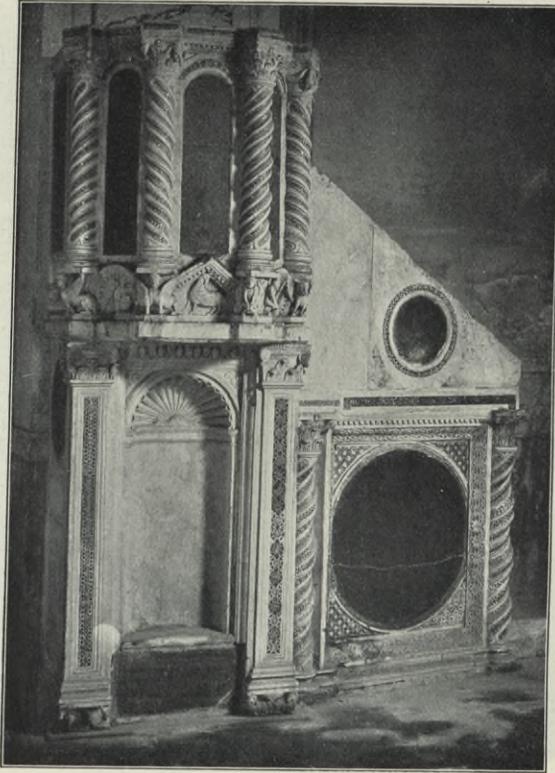


Abb. 103. Kanzel in S. Cesareo

der jüngere Cosmas (II.) zu dem älteren steht. In ihm vollzieht sich die Wendung zur Gotik. Sein übriggebliebenes Hauptwerk ist der Innenschmuck der päpstlichen Hauskapelle Sancta Sanctorum beim Lateran, 28 fleebogige Arkaden auf gedrehten Säulchen, welche die Wände unter den Fenstern umlaufen (1277—78), darin, darüber und an der Decke reiche Mosaiken und Fresken, worin man indes die Hände von Mitarbeitern, vielleicht Cavallinis, erkennt. Seine vier Söhne Jacobus, Petrus, Johannes, Adeodatus lassen sich bis 1332 verfolgen. Johannes (Giovanni Cosmati [bis 1301]) war besonders fruchtbar in Wandgräbern, auf welche sich damals die Kosmatenkunst in ihrer Vereinigung von Kleinarchitektur, Plastik und Mosaik übertrug. Adeodatus wurde von Bonifaz VIII. stark für die Lateranische Basilika beschäftigt, wo vielleicht die Trümmer eines Bischofsstuhles mit grotesken Säulenbündeln und gotischen Filialen von seiner Arbeit zeugen (Abb. 99). Das Altarziborium in S. M. in Cosmedin (1315, Abb. 81) ist seine letzte Arbeit und der Kosmaten überhaupt in Rom. Er wanderte aus und die gefeierte Kunst starb in der rauhen Zeit des päpstlichen Erils dahin.

befriedigte inzwischen mehr ein Petrus Vassallettus, der zuerst (als Plastiker) am Osterleuchter von S. Paolo 1170 zeichnet, dann den Kreuzgang des Lateran begann, den sein Sohn Petrus 1230 vollendete. Dieser Familie eignet eine stärkere plastische Neigung. Und in ihren Kreis fällt wahrscheinlich die glänzende Ausstattung der kleinen Kirche S. Cesareo, wo der Bischofsstuhl, der Hauptaltar, ein Pult, Chorschranken und die Kanzel (Abb. 103) einander durch Prachtentfaltung überbieten. Merkwürdig daran die unverhältnismäßig dicken Säulchen. Petrus Vassallettus leitete noch den Neubau von S. Lorenzo (S. 68) und ihm oder einem Enkel fällt wohl der vornehme, beinahe steife Bischofsstuhl von 1250 zu (Abb. 102).

Es läßt sich nicht genau feststellen, in welchem Verhältnis

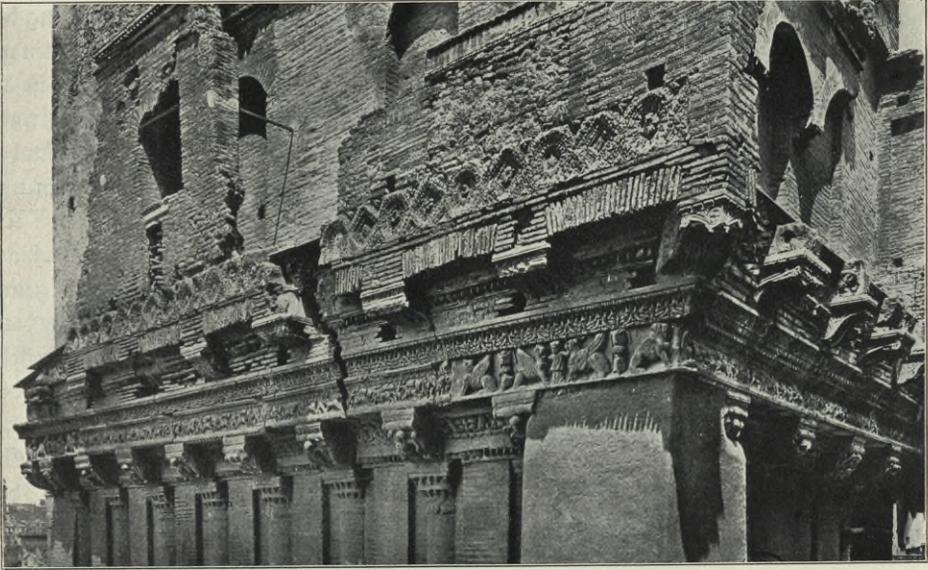


Abb. 104. Haus der Crescentier

## 5. Bürgerliche Baukunst

**V**on den außerkirchlichen Bauten des Mittelalters ist in Rom so wenig zu sehen, wie kaum in irgend einer italienischen Stadt. Der Fremde wird zwischen den antiken und barocken Denkmälern nur selten durch den überraschenden Anblick eines Backsteinturms an die Tatsache erinnert, daß Rom einst von Burgtürmen starrte, wie nur irgend eine der turmreichsten Stadtrepubliken, S. Gimignano, Siena oder Bologna. Vollends die letzten wenigen Bürgerhäuser des Mittelalters wird man nur mit einer gewissen Aufmerksamkeit in meist ärmllicher Verhüllung erkennen.

Bis zu den großen Verwüstungen und Bränden waren der Coelius und der Aventin noch von den Palästen des Adels dicht besetzt. Anfang des 5. Jahrhunderts umfaßte der Palast der Melania, der reichsten Frau ihrer Zeit, auf dem Coelius um die eigentlichen Wohnhäuser eine Anzahl von Hallenhöfen, einen Zirkus und eine Rennbahn inmitten weiter Gärten, alles verschwenderisch mit Kunstwerken geschmückt. Auf dem Aventin wurden durch Geiserichs Vandalen sechzig Adelspaläste geplündert und verbrannt. In dem Hause der coelimonantischen Märtyrer unter S. Giovanni e Paolo (s. o. S. 57) ist die einzige Erinnerung an den Zustand eines guten christlichen Wohnhauses verblieben, worin auch die Hauskapelle nicht fehlen durfte. Im 7. und 8. Jahrhundert nisteten sich zahlreiche Klöster in den verlassenen Mauern und Trümmern ein. Und während in den trübsten Zeiten nur die Niederung zwischen Tiber und Kapitol wirklich noch stadtmäßig bebaut war, verkroch und verbaute sich ärmliches Volk in den Ruinen des Forums, soweit die Kirchen Platz ließen (S. 67). Wie das gemacht wurde, kann man noch heut an den Wohnhöhlen des Marzellustheaters sehen. Unter allen Zerstörungsmächten,



Abb. 105. Sogenanntes Haus des Paulus.  
Via Bartolomeo degli Strengari 29

die am Untergang der alten Herrlichkeiten gearbeitet haben, ist die Arbeit der kleinen schwarzen Maulwürfe, der echten und unverwüßlichen Ur-römer, bekanntlich am verderblichsten gewesen. Denn um diese widerlichen, finstern und schmutzstarrenden Löcher herzustellen, verbrannte das Gesindel mitteillos den schönsten Marmor, Säulen, Kapitäle, Bildwerke zu Kalk und riß Mauern nieder, um aus dem

Material kleines Flickwerk herzustellen. Man kann sagen, daß die Kaiserfora so allmählich von ihren Bewohnern aufgezehrt wurde.

Recht malerisch mögen die Baugruppen um die großen Kirchen gewesen sein, wo sich nach und nach Kranken-, Armen-, Speisehäuser und Pilgerherbergen anschlossen. Sie sind sämtlich verschwunden. Ebenso die gedeckten Hallenwege, welche die Pilgerstraßen hinaus nach St. Peter, St. Paul, S. Lorenzo usw. begleiteten.

Im 8. Jahrhundert begann sich aus der Zerrüttung der alten Gesellschaft ein neuer Waffen- und Lehnsadel zu bilden, und wir lesen von Palastbauten, in denen sich die Zügellosigkeiten des „dunklen Jahrhunderts“ austobten. Die Grafen von Tusculum hatten ihren weitläufigen Sitz bei S. Apostoli. Kaiser Otto III. baute sich eine Residenz auf dem Aventin, wovon noch Reste zu finden sind. Die Creszentier, das mächtigste Geschlecht des 10. Jahrhunderts, hatte sich am Tiberufer bei der palatinischen Brücke angesiedelt. Von einem turmartigen Wohnbau ist noch eine Ecke unter dem Namen „Haus des Pilatus oder des Rienzo“ erhalten (Abb. 104). Eine Inschrift daran besagt, daß Nicolaus, Sohn des Crescenz, „dieses himmelhohe Haus erbaut habe, nicht aus eitler Ruhmbegier, sondern um Romas alten Ruhm zu erneuern“. Der Bau ist ganz Backstein, übermäßig gegliedert durch wechselnde Pfeiler und Viertelsäulen, darüber eine mächtige, doppelte Vorkragung von Kosolen, Friesen und Kassetten, welche größtenteils aus antiken Fundstücken zusammengesetzt ist, Marmor und Terrakotta gemischt, dazwischen einzelne rohe Nacharbeiten und Ergänzungen, die zusammen eine groteske Wirkung machen. Dies nannte man damals also den „alten Ruhm Roms erneuern“. Der Normannenbrand hat weitere Spuren weggefeigt.

Es ist oben schon bemerkt, daß sich seit Anfang des 12. Jahrhunderts eine

neue Stadt mit neuen Straßen aus und über dem Brandschutt erhob, das mittelalterliche Rom, welches nun auch der Vergessenheit angehört. Der gewaltsame barocke Neubau der Stadt unter Sixtus V. hat im Innern fast alles ausgetilgt, die Sanierungs- und Verschönerungsarbeiten seit 1870 haben weiter aufgeräumt, durch die Tiberregulierung sind die malerischen Uferbauten (bis auf ein kurzes Stück bei Ponte Cavour) gefallen. Wahrscheinlich sind große Kunstwerte dabei nicht verloren gegangen. Denn auch in den unberührten alten Gäßchen herrscht nur die allerrohste und kunstloseste Bauart eines verarmten und verkümmerten Geschlechts. Viel mehr als ein halbes



Abb. 106. Eckhaus der Via di S. Cecilia.  
Trastevere

Duzend Beispiele von besseren Bürgerhäusern lassen sich heut nicht mehr nachweisen. Vor einem Menschenalter ist Franz Roesler diesen Seltenheiten nachgegangen und hat die Eindrücke in reizenden Aquarellen festgehalten. Römische Architekten, wie Arturo Viligiardi, haben sich in Rekonstruktionen versucht. Die Ausstellung 1911 in der Kaserne Urbans VIII. bei der Engelsburg vereinigte diese und andere Aufnahmen, die hoffentlich beisammen bleiben und einmal veröffentlicht werden.

In Via S. Bartolomeo 29 ist eine (vermauerte) Bogenhalle auf schweren Granitsäulen mit jonischen Kapitälern erhalten (genannt casa di S. Paolo; Abb. 105), ursprünglich in Verbindung mit einer überdeckten Straßenkreuzung, ähnlich dem sogenannten Arco dei Ginnasi und dem Arco dei Cenci. An der Ecke der Via degli Stregari steht ein größeres Haus aus Backstein und Tuffstücken, im Erdgeschoß eine Säulenhalle, die gepaarten Fenster mit gedrehten Säulchen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß in diesen Arkaden noch Reste der ehemaligen Laubengänge vorliegen, die einfach ausgefüllt und überbaut wurden. Denn als Vorhalle vor einem Einzelhaus würden sie wenig Sinn und Zweck gehabt haben. In Via Margana sieht man eine rechteckige Torfahrt, eingefasst von antiken Kassetten und Simsstücken. Das Haus der Pierleoni in Via del Ricovero ist nur ein turmartiger Backsteinbau mit einigen gotischen gepaarten Fenstern. Dagegen ist in Via dei Coronari 157 ein bezeichnendes Haus des 14. Jahrhunderts erhalten, im Erdgeschoß eine rundbogige Doppelarkade, darüber drei Fenster und oben eine offene Laube mit Pfeilern, welche das Dach tragen.

Etwas reicher ist die Ausbeute in Trastevere, wo im Mittelalter Fremde und Juden wohnten. Gleich bei der cestischen Brücke, Ecke Via della Lungarina, trifft man ein romanisches Backsteinhaus mit einigen schönen Fenstern und Marmor-  
gitter als Oberlicht über der Tür. Es ist der Rest des Palastes der Castellani. Dann ist im Vicolo dell' Usteta (Abb. 107) ein merkwürdiger Vorbau erhalten, scheinbar Treppenhaus eines größeren Gebäudes, im Kern mit rundbogigen Türen



Abb. 107. Rest eines Hauses Vicolo dell' Atleta. Trastevere (Phot. Anderson)



Abb. 108. Mittelalterliches Haus (S. Paul).  
Via della Lungaretta. Trastevere

und oberen Arkaden romanisch, der rohe Spitzbogenfries später aufgesetzt. Ein Eckhaus in Via di S. Cecilia ist ganz ähnlich wie das der Via dei Coronari angelegt, Arkaden im Erdgeschoß, die auf glatten (jonischen) Säulen in Backstein gewölbt sind, jetzt zugesezt und durch eine plumpe Eckstrebe unterbrochen. Die Basen der Säulen liegen 1 m über dem jetzigen Fußboden. Aber da Abgrabungen hier nicht wahrscheinlich sind, so dürfte der Laubengang so hoch um die Ecke gegangen sein. Im Obergeschoß sind mittelalterliche Öffnungen nicht mehr erkennbar. Doch beginnt über einem Spitzbogenfries an der Ecke ein Erker, der jetzt roh als Laube überdacht ist. So bezeichnend dieser verbaute und verwilderte Zustand für die Wohnkultur in Trastevere ist, so möchte man doch eine Wiederherstellung des interessanten Denkmals wünschen, damit wenigstens ein Beispiel des Arkadenhaustyps in Rom rein genossen werden kann. Übrigens setzt sich an dem kleinen Platze entlang gleich ein gotisches Haus an, das im Obergeschoß vier gepaarte Fenster und unten ältere Türen hat. Auch das Eckhaus Nr. 12 mit einer Freitreppe am Giebel dürfte unter dem Putz mittelalterliche Konstruktionen bergen. Ebenso ist auf der Lungaretta (Abb. 109), Ecke Vicolo della Luce (160) das hübsche Haus erhalten, dessen Erdgeschoß, durch einen Spitzbogenfries abgeschlossen, mit breitem Tor in der schmalen Giebelseite als Kramladen diente (jetzt als Osteria eingerichtet und ganz vernüchtert), während hinten an der Langseite ein vorspringen-

des, malerisches Treppenhaus in das bewohnte Obergeschoß führt. Derartige Anlagen mögen für Handel- und Gewerbetreibende im Mittelalter allgemeingültig gewesen sein.

Ein edlerer Kern steckt auch in einem (gleichfalls St. Paul zugeschriebenen) Hause der Lungaretta, wo im Unterbau kurze Granitssäulen und Ansätze von Arkaden sichtbar sind, oben ein hübsches gepaartes Fenster (Abb. 108). Es würde sich lohnen, das herauszuschälen, was der Putz und die ärmliche Vermauerung verbirgt. Lediglich durch ein gotisches Fenster verrät sich das „Haus der Fornarina“ bei Porta Settimana, Ecke Via di Dorotea. Zuletzt ist noch ein reicheres Haus des 14. Jahrhunderts, wohl eines Kardinals, auf Piazza Capranica zu nennen, mit gotischer Fensterreihe, neuerdings in ein Theater verwandelt. Die Aufzählung verhältnismäßig so unbedeutender Sachen würde in einer kleinen Stadt der Nach-



Abb. 109. Haus des 13. Jahrh. in der Lungaretta.  
Nach Aquarell von Roesler

barschaft, in Tivoli, Corneto, Viterbo, Mitleid erregen, in Rom sind sie kostbare Zeugnisse für den Tiefstand und die Ärmlichkeit des bürgerlichen Wohnwesens im Mittelalter.

Wenden wir uns nun zu den Befestigungsbauten, so müssen wir zuerst das Schicksal der Stadtmauer ins Auge fassen. Die aurelianische Mauer, welche Rom umschloß, als es noch Millionenstadt war, hatte ihre guten Dienste in den Barbarenkriegen getan, solange sie ausreichend besetzt und verteidigt werden konnte. Der Gotenkönig Totila hatte 546 einen Teil niedergelegt, doch war die Bresche von Belisar wieder ausgefüllt worden. Die Porta Appia (S. Sebastiano; Abb. 110) empfing damals wahrscheinlich ihre jetzige Gestalt mit den aufgesetzten Rundtürmen. Nach den Longobardenstürmen besserte Hadrian I. 772 die Schäden noch einmal aus. Spätere Päpste fuhrten darin fort. Einige der Tore wurden zugesetzt, die wichtigeren aber zu richtigen mittelalterlichen Torburgen ausgebaut. So ist die Porta Appia mit dem dahinterliegenden sogenannten Drususbogen zu einer geschlossenen Burg verbunden worden und die Porta Ostiensis (S. Paolo; Abb. 111) gewährt noch heut mit ihrer Zinnenmauer ganz den Anblick einer mittelalterlichen Burg. Eine Wanderung von hier, außen an der Mauer hin bis Porta S. Giovanni macht begreiflich, daß nordische Kriegsvölker einen schreckhaften Eindruck vor der Riesenfestung empfingen. Benedikt v. Soracte zählte (860) 15 Tore, 6800 Zinnen, 381 Türme und 46 Burgen! Aber die Entvölkerung der Stadt, die Verödung der Hügel entwertete auch den meilenlangen Mauergürtel, dem die Besatzung einem



Abb. 110. Porta S. Sebastiano

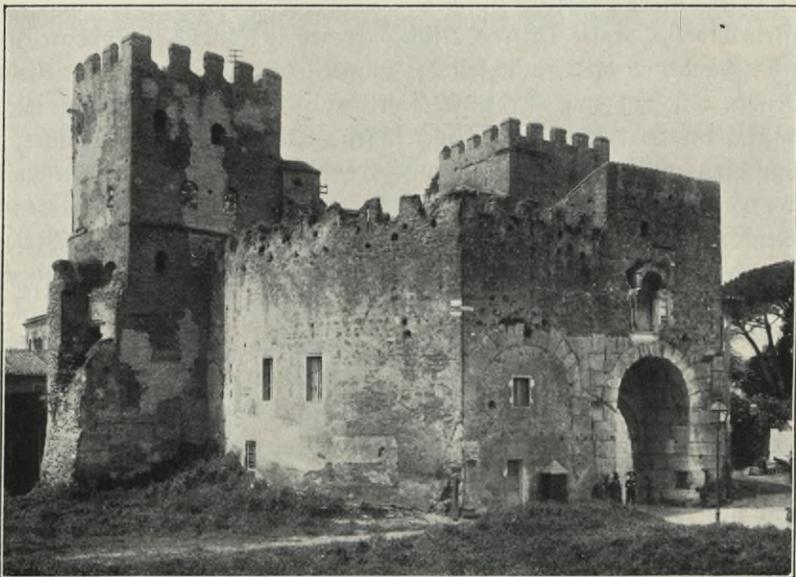


Abb. 111. Porta Ostiensis (S. Paolo). Stadtseite

ernsthafte und ausdauernde Gegner gegenüber zu fehlen begann. Zumal seitdem die Kreuzfahrer ganz andere Festungen zu bezwingen gelernt hatten. Seit dem 10. Jahrhundert ist der Borgo mit der Engelsburg der Punkt, der über den Besitz der Stadt entscheidet.

Bis auf Leo IV. war der Bezirk um St. Peter offen gewesen. Die Plünderung der Kirche durch die Sarazenen veranlaßte den Papst, eine 40 Fuß hohe Mauer mit dicken Rundtürmen herumzuführen (852), wovon noch ein Stück mit zwei Türmen in den vatikanischen Gärten erhalten ist (Abb. 112). Das Grabmal Hadrians hatte sich schon in den Gotenkriegen unter Vitiges und Totila als letzte Zuflucht erwiesen. Seit 923 war und



Abb. 112. Torre Leonina und Mauer in den vatikanischen Gärten

blieb die „Engelsburg“ Festung, zuerst Sitz römischer Gewalt Herren und als solcher öfters von deutschen Kaisern gestürmt, dann seit dem 13. Jahrhundert der Päpste, welche zur Verbindung mit dem vatikanischen Palast den verdeckten Mauerweg (passetto) anlegten. Die empörten Römer stürmten und zerstörten 1379 beides, Borgo und Engelsburg, und die Trümmer lagen, bis Bonifatius IX. 1403 eine moderne Befestigung durch Nicolo d'Arezzo mit den stattlichen Zinnen, dem hohen Wartturm und den beiden quadratischen Brückentürmen durchführen ließ (Abb. 113). Letztere ließ Alexander VI. abbrechen und durch einen dicken Rundturm ersetzen. Unter den späteren Veränderungen ist am meisten zu beklagen, daß der trotzige Hauptturm verschwand. Er würde sich im heutigen Stadtbild gegen die Kuppel von St. Peter ganz wacker halten, vollends mit dem schlanken Türmchen, das ihm nach einem Stich von Etienne du Pérac um 1575 noch aufgesetzt war.

Den bürgerlichen Zustand und den Unblick der Stadt im goldenen Zeitalter der Adelsburgen können wir uns schwerlich vorstellen. Nach dem Normannenbrand war die Bürgerschaft nach Straßen und Vierteln neu eingeteilt, welche mit ihren Hauptleuten, Bannern und Kirchen nebeneinander lebten und unter dem erneuerten Kapitol auch zur Wiedergeburt der Einheit und des Stadtfriedens strebten. Aber die wirkliche Macht lag in Händen der adligen Kaufbolde und Abenteurer, die von ihren Türmen aus größere und kleinere Gebiete beherrschten. Die Not war im 13. Jahrhundert so groß, daß der Senator Brancalcione 1252 gegen 140 Burgen innerhalb der Mauer in einer kräftigen Bürgererhebung brach. Aber wie wenig damit geholfen war, lehrt die Geschichte der beiden folgenden Jahrhunderte. Ein Schüler Domenichinos hat um 1480 verschiedene Stadtsichten

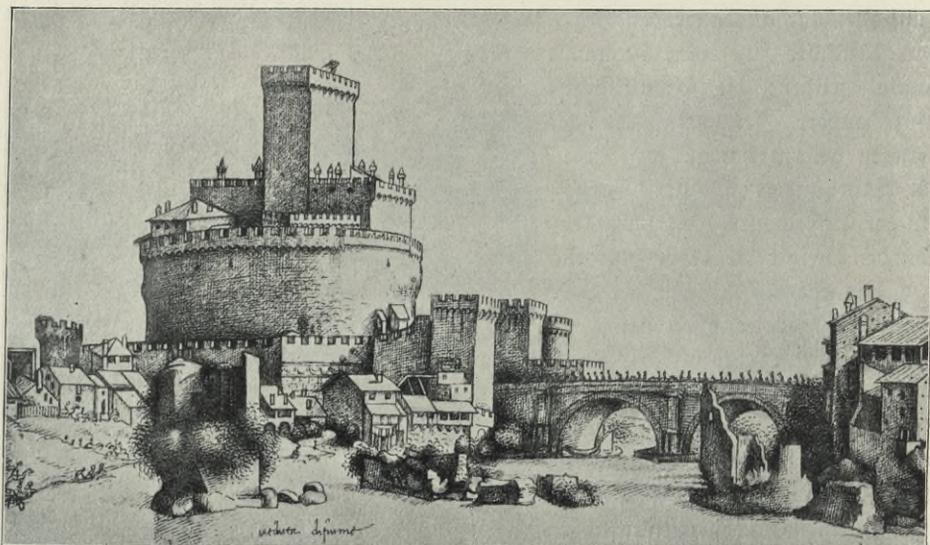


Abb. 113. Die Engelsburg um 1480 (nach Hermanin, Die Stadt Rom im 15. und 16. Jahrh.)

gezeichnet, worauf die Stadtburgen die Hauptrolle spielen. Da sehen wir z. B. vom Aventin aus Trastevere mit den Türmen der Stefaneschi, Ponziani, Rapareschi, Normanni, Alberteschi, Mattei und Anguillara (Abb. 114). Dahinter auf dem linken Ufer die Kuppel des Pantheon, das Marzellustheater, welches von den Pierleoni mit Zinntürmen besetzt und zur Festung umgewandelt war, die Cancelleria, den Riesenturm der Mattei und auf dem Kapitol die Kirche Uracoeli und den Senatorenpalast. Ähnlich ist auf einem andern Blatt der Blick vom



Abb. 114. Trastevere vom Aventin aus, um 1480 (nach Hermanin)

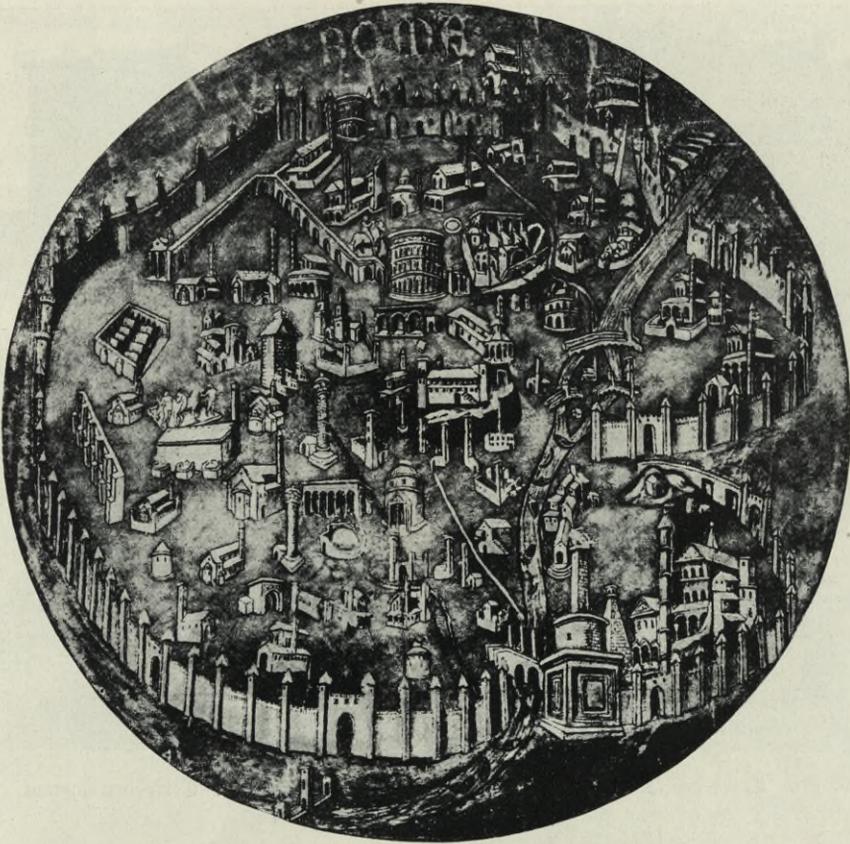


Abb. 115. Taddeo Bartolis Ansicht von Rom 1414. Siena, Palazzo Pubblico

Kapitol über die Kaiserforen hinweg, kleine Häuser, Türme und Festungen aller Art. Mit Vorliebe wurden auch hierbei wieder die antiken Bauten benutzt, die natürlich neue Verluste und Zerstörungen erlitten.

Vom Kapitol war im 8. Jahrhundert schon nichts mehr übrig als die Grundmauern des Tabulariums, worin die Corfi im 11. Jahrhundert ihr festes Haus errichteten. Dies ist wahrscheinlich die Grundlage des Senatorenpalastes, worin 1143 der erste Senat zusammentrat. Die ältesten Abbildungen zeigen ihn mit Freitreppe, Zinnenkranz und einem Turm. 1299 kam eine Bogenhalle zum Schutz des Volkes, 1300 ein zweiter Turm mit Graben und Zugbrücke hinzu; die Anlage war nun so fest, daß sie 1310 von Heinrich VII. nur in hartem Kampf erobert und geschleift werden konnte. Dem Neubau gab Bonifaz IX. (1389—1404) die bezeichnende Gestalt durch die Loggia zwischen beiden Türmen; Nicolaus V. fügte den dritten Turm hinzu, worauf jetzt die Sternwarte ist. Der weitere Ausbau des Platzes fällt dann der Renaissance zu. Den Bau Bonifaz' IX. sieht man auf dem Fresko im Stadthaus zu Siena fast genau in der Mitte (Abb. 115). Diese Aufnahme ist überhaupt sehr lehrreich für den Eindruck, den damals ein Maler von der ewigen Stadt empfing. Neben den Kirchen mit ihren Glockentürmen und

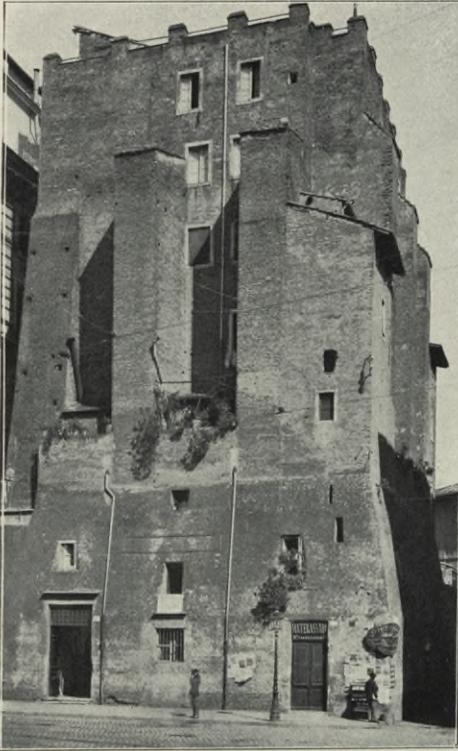


Abb. 116. Torre dei Conti (Phot. Anderson)



Abb. 117. Torre dei Caetani

einigen antiken Denkmälern sind es die zahlreichen, mit einem Turm bewehrten Burgen und Häuser, namentlich in der Gegend des Marsfeldes, die das Auge fesselten. Das Kolosseum hatten die Francipani eingenommen, und mit dem berühmten Titusbogen und dem Septizonium durch eine Mauer verbunden. Im Marcellustheater saßen, wie bemerkt, die Pierleoni, später die Savelli. Auf dem Palatin hausten zeitweise (s. o. S. 67) die Päpste. Ein von ihnen neben dem Titusbogen errichteter Archivturm (turrus chartularia) stand bis 1830. Die Colonna hatten das Mausoleum des Augustus in eine Burg verwandelt und beherrschten damit das Marsfeld. Sie wurde 1167 zerstört. Eine Seitenlinie der Crescentier saß auf dem Quirinal neben den Kolossen der Rossbändiger. Man nannte sie daher de Cavallo. Besonders dick scheinen aber die Eisenfresser am Abhang des Viminal und Esquilin gefessen zu haben. Hier finden wir noch heut einige ihrer Türme. In Via Lanza, gegenüber S. Martino, erheben sich wie feindliche Brüder die nackten Türme der Capocci und Cantarelli. Auf das Trajanforum, hinter S. Catarina, schaut der Koloß des sogenannten Neroturms (oder delle Milizie) herab, der um 1200 von den Söhnen des Petrus Alexius erbaut wurde, ein finstres Quadrat mit einem zurückgesetzten und durch Strebepfeiler belebten Ober-turm, ganz der Ausdruck einer unangreifbaren Zwingsburg. Noch gewaltiger muß der Turm der Conti (Abb. 116) gewesen sein (in der gleichnamigen Straße), der

Wohnturm des Geschlechts, dem Innozenz III. entsproß. Auf alten Ansichten erhebt er sich in drei Absätzen inmitten einer ganzen Festung. Anfang des 17. Jahrhunderts wurde er bis auf das Untergeschoß, das immer noch schreckhaft genug ist, abgebrochen. — Auf der Tiberinsel neben S. Bartolomeo hatten sich die Caetani festgesetzt und sperrten mit Mauer, Tor und Turm den Übergang. Der Turm ist erhalten (Abb. 117), allerdings verstümmelt und jetzt nach echter Römerweise bewohnt, wie es die heraushängende Prunkwäsche ankündigt. Keine Geringere als die Markgräfin Mathilde, die Freundin Gregors VII., soll hier ihr Absteigequartier gehabt haben.

Wenigstens eins der festen Häuser, das der Anguillara in Trastevere (Abb. 118), ist in seiner alten Fassung erhalten. Die Wohnräume stammen allerdings erst aus der friedlichen Zeit der ersten Renaissance. Über der trotzige Turm an der Straßenecke und die Zinnenmauer, welche den Hof schließt, versetzen uns lebhaft in das eiserne Zeitalter zurück, wo Straßen- und Häuserkämpfe zur Tagesordnung gehörten.

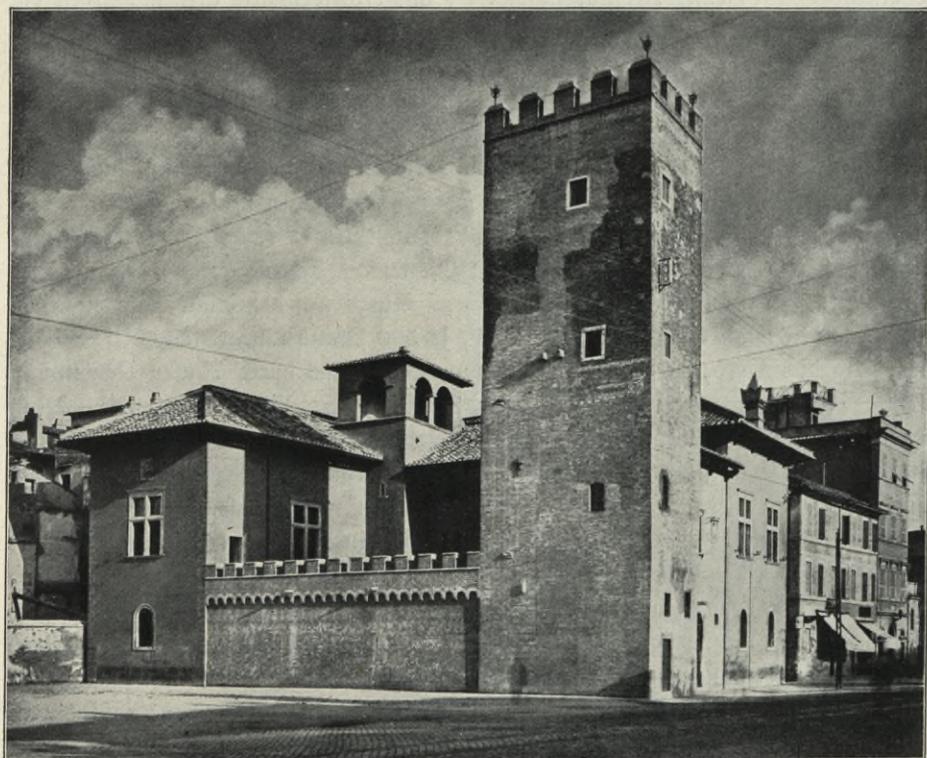


Abb. 118. Haus der Anguillara in Trastevere



Abb. 119. Arnolfo di Cambio. Sargwand des Annibaldi. Kreuzgang des Lateran

## 6. Die Bildnerei

Das Ausklingen der antiken Bildnerei, von Konstantin bis zu den Karolingern, läßt sich in Rom nicht verfolgen, weil gerade die Hauptarbeiten unwiederbringlich verloren sind, wir meinen die kostbaren Ausstattungen der Kirchen. Mit einer Verschwendung, die ans Märchenhafte grenzt, wurden die Altäre, die Ziborien, Schranken, Säulen, Sitze, Leuchter usw. aus purem Gold oder Silber geschaffen oder damit überkleidet und mit ebensolchen Freiguren und Reliefs geschmückt. Konstantin gab anscheinend den Ton für diese sinnlose und verderbliche Prozeßerei an. Für die Lateranskirche stiftete er z. B. ein Ziborium aus getriebenem Silber von 2025 Pfund, woran vorn der thronende Christus mit zwölf Aposteln, an den Seiten mit vier Erzengeln angebracht war, jede Figur 5 Fuß hoch und 90—140 Pfund schwer. Von der vergoldeten Decke hing ein reingoldener Leuchter mit 50 Delphinlampen von 50 Pfund an Ketten von 25 Pfund, vier kleinere mit je 20 Lampen hingen an Bögen. Rings um den Altar standen sieben silbervergoldete Standleuchter, 10 Fuß hoch, je 300 Pfund schwer. Als diese Schätze durch Marichs Horden fortgeschleppt waren, wurden sie durch Kaiser Valentinian ersetzt. Und so war der Reichtum von St. Peter, St. Paul, S. Agnese. Man begreift die tadelnde Stimme eines Kirchenvaters: „Kleidet die Armen und nicht die Altäre.“ Aber nach jeder neuen Plünderung beeilten sich die Päpste und Kardinäle, den Schaden zu ersetzen. Das Papstbuch verzeichnet mit wachsendem Behagen die kostbaren Stiftungen. Es ist fast unglaublich, daß in der armen Zeit unter Sergius (um 700) in St. Peter drei goldene Statuen des Apostels erwähnt werden. Und in der Folgezeit kamen immer neue Kleinode, nun auch durch Schenkungen germanischer Fürsten hinzu. Ohne Zweifel hat sich in Rom die Bildnerei in edlen Metallen, Silber- und Bronze-guß, Relief und getriebener Arbeit auf einer hohen Stufe der Leistungsfähigkeit erhalten, als die Steinbildnerei schon völlig tot war. Aber alle Beweisstücke sind den räuberischen Händen zum Opfer gefallen.

Wir bemerkten schon, daß die Sarkophagkunst nach 410 mit einem Schlage erlosch. Und sieht man von einigen ziemlich rohen Büsten des 5. Jahrhunderts ab — die floßäugige „Amalasantha“ im kapitolinischen Museum gehört dahin —, so kann von römischer Plastik keine Rede sein. Selbst von den Elfenbeinen, in

denen sich die Antike sowohl der heidnischen wie der christlichen Vorstellungswelt, oft so entzückend und hoheitsvoll auslebt, kann nicht ein Stück mit Sicherheit auf Rom zurückgeführt werden. Die völlige Erschlaffung ging so weit, daß die Bildnerei nicht einmal die kleinsten Hilfen im Dienste der Baukunst leisten konnte. Plastischer Schmuck an Türgewänden, Bogenfeldern, Fenstern, Giebeln, in Bildhäuschen und Nischen, an Kapitälern und Säulen, in ganz Italien die Wiege und der Tummelplatz der neuen Kunst, ist in Rom aus geschlossen, eine undenk bare Sache. Wir haben oben (S. 82) gesehen, welche barbarischen Hände, offenbar Fremde, vielleicht Lombarden eingriffen, als man vernünftigerweise seit dem 8. Jahrhundert Chorschranken in Marmor herzustellen begann. Dieser Art sind nun auch die Brunnenmündungen, die man in Kirchen, Kreuzgängen (Abb. 120) und sonst öfter findet, runde Kufen aus einem Block, worauf ganz flach und roh flechtbänder, Kreuze, Bäume und mancherlei Tiere (Hirsch, Hund, Hase, Tauben und Pfauen, Lamm und Einhorn) in gerahmten Feldern oder kindlichen Arkaden eingeritzt sind. Recht bezeichnende Beispiele finden sich im Hof der Engelsburg. Die dreiteiligen flechtbänder, die Spiralknospen sind unverkennbare Eigenheiten der Lombardenkunst. Es scheint sich also im 9. und 10. Jahrhundert eine Steinmetzgilde nordischer Herkunft auch in Rom festgesetzt zu haben. Nicht minder roh ist der Brunnen Ottos III. auf den Chorstufen von St. Bartolomeo (11. Jahrhundert; Abb. 121), woran in plumphem Relief Christus, der Kaiser mit Zepter und Kirchenmodell und die Heiligen Bartholomäus und Adelbert



Abb. 120. Brunnen im Kreuzgang des Lateran (Phot. Anderson)

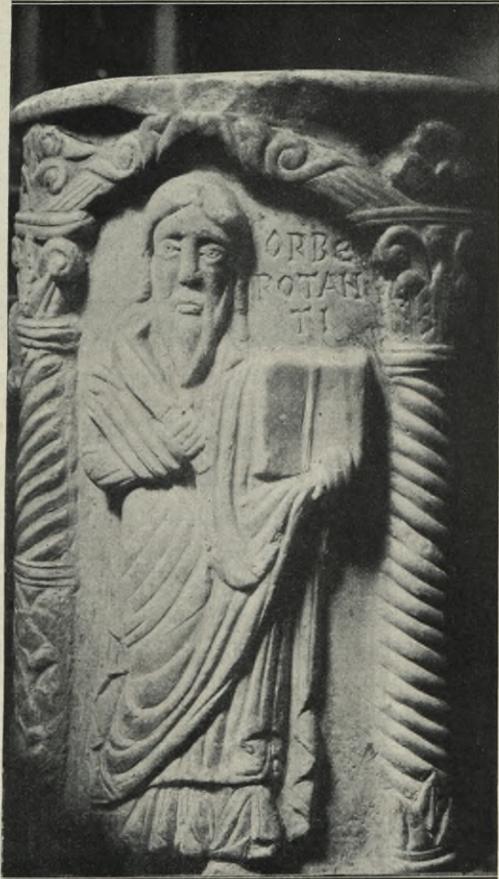


Abb. 121. Brunnen Ottos III. in S. Bartolomeo



Abb. 122. Nicc. d'Angelo und Petr. Vassallettus. Osterleuchter in S. Paul, 1180  
(Phot. Anderson)

gemeißelt sind. Aber hier ist die Anlehnung an die Formensprache der Sarkophage deutlich. Die Säulchen und Arkaden, die Linien der Gewandfalten bezeugen das Studium und die Nachahmung alter Werke.

Das erste bedeutende Werk der Auflebung im 12. Jahrhundert ist der Osterleuchter in S. Paolo (Abb. 122), eine gemeinsame Arbeit der Kosmaten Niccolò d'Angelo und Petrus Vassallettus (um 1180), woran sich die ganze Hilfslosigkeit des Zeitalters offenbart. Derartige Ziersäulen mit erzählendem Relief hatte der Römer täglich vor Augen. Sie waren schon im 6. Jahrhundert zur fortlaufenden Darstellung des Lebens Jesu in die christliche Kunst übernommen (Ziboriensäulen in S. Marco in Venedig) und im hohen Norden nachgeahmt worden (Bernwards-Säule in Hildesheim um 1015). Hier aber waltet eine Unsicherheit, als müsse die Plastik neu erfunden werden. Das beste daran ist der breit ausladende Fuß, durch acht sphinxähnliche Widder- und Mannlöwen gebildet, welche von Jungfern und Jünglingen zusammengehalten werden. Das Motiv ist von bronzenen Leuchterfüßen und romanischen Kapitälern abgesehen. Dann kommt ein dickes Akanthus-

gerank, worunter sich Fabeltiere ducken, mühsam raumfüllend. Am schwächsten sind die drei Streifen mit der Leidensgeschichte Christi. Hier ist auch nicht die leiseste Kenntnis des Reliefstils, der menschlichen Gestalt, des Faltenwurfs und der künstlerischen Komposition mehr vorhanden. Der einzige Gesichtsausdruck, der etwas Leben atmet, ist ein hilfloses Lächeln. Sonst sind die Köpfe stumpf, mißgestalt, auf langen steifen Halsen. Verhältnismäßig wohl wird den Künstlern bei dem Rankengeschling und den drolligen Bestien der Spitze. Dies lag ihnen aus alter Gewohnheit im Handgelenk. Offenbar war Vassalletto der bessere Plastiker von beiden. Im Kreuzgang des Lateran (S. 80) hat er seine Löwen und Sphinge und seine jugendlichen, lächelnden Köpfe mit mehr Leben und Ausdruck weitergepflegt. Aber man kann fast sagen, daß er und seine Genossen nach diesem qualvollen Versuch im Relief für immer genug hatten. Die nächsten Arbeiten der Schule sind Vollfiguren, Bildnisse u. dergl., seit siebenhundert Jahren wieder die ersten in Rom.

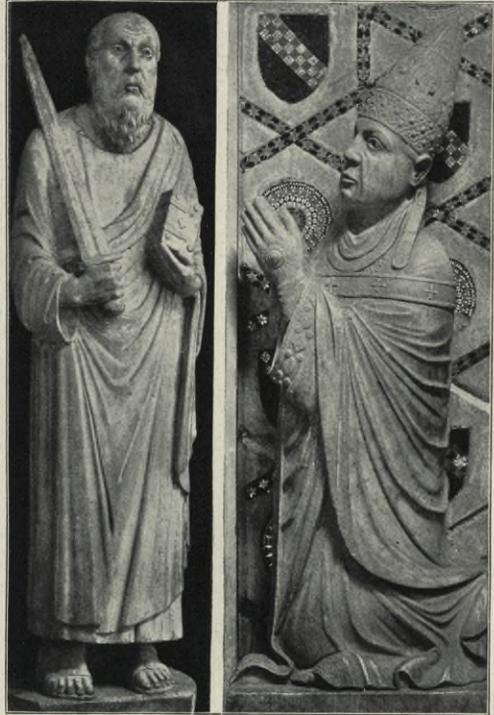


Abb. 123. Paulus und Nicolaus IV. Laterankirche  
(Phot. Anderjon)

Da sind zunächst zwei lebensgroße Apostel, Petrus und Paulus, im Lateran (Abb. 123), ehemals vor der Fassade der Kirche aufgestellt, recht schwerfällig und plump, im Ausdruck fast blöde, aber deutlich antiken Gewandstatuen nachgeahmt. Zumal der Petrus hat eine Toga von klassischem Wurf. Hände und Füße sind noch unfrei, aber doch nach der Natur beobachtet. Hiermit kann man fast sicher einen nach der Seite knieenden Papst zusammenstellen, der für Nicolaus IV. (1288—92) gilt. Offenbar handelt es sich um eine zusammengehörige Gruppe, ein größeres Grabdenkmal vor einem Hintergrund von Mosaik. Die Arbeit um Augen und Ohren, die steifen, langzügigen Falten sind beim Papst wie bei den Aposteln gleich.

Im Jahre 1268 wählten die Römer Karl v. Anjou, den Bändiger der Hohenstaufen und Päpste, zum Stadthaupt und setzten ihm (vor 1284) nach alter Römerweise ein Ehrenbild auf der Treppe des Senatorenpalastes. Die Arbeit ist nicht erster Güte, entfernt nicht den Königen an französischen und deutschen Domen zu vergleichen, der Kopf verschwommen und die Falten flau. Aber die Haltung ist gut, von allem Zwang befreit. Echt königlich sitzt der Mann auf seinem Löwenthron, die Rechte mit dem Feldherrnstab kräftig auf das Knie gestossen, die



Abb. 124. Bronzesitzbild des Petrus.  
Peterskirche

Linke deklamierend. Man hat sie Arnolfo di Cambio zugeschrieben, weil ihn der König tatsächlich nach Rom berief. Aber hier spüren wir die Hand eines Franzosen in allen Einzelzügen. Schon so ein ausgesprochen germanischer Langkopf wäre einem Römer ganz unnatürlich vorgekommen. — Im Kreise solcher Wagnisse ist es auch begreiflich, daß man sich an einen Bronzeuß wie das bekannte Sitzbild St. Peters machte, das erst von Paul V. aus dem zerstörten Kloster S. Martino in die Peterskirche versetzt wurde (Abb. 124). Die Frage, ob spät antik (5. Jahrhundert) oder mittelalterlich, ist hart umstritten, die Nachahmung des Marmorbildes in den Grotten (S. 49) allgemein zugegeben. Wer genau vergleicht, den müssen gerade die Abweichungen stutzig machen, die Häufung und Belebung der Faltungen um den ganzen Körper, die wellenartig herabstoßenden Brüche zwischen den Knien, die Strahlenzüge um den eingewickelten Arm, das ist Mittelalter,

wo das Gewand für sich zu leben beginnt. Aber das Ganze, namentlich auch der Kopf, so fortgeschritten über die sonstige Umgebung hinaus, daß man nur an einen ganz großen Künstler denken kann.

Die weitere Entwicklung vollzieht sich dann an Grabmälern. In der langen Zwischenzeit hatte man fast nur antike Sarkophage benutzt, selbst für Päpste und Fürsten wie Kaiser Otto II. Und deren bediente man sich zunächst weiter, nur daß die Kosmaten einen Rahmen dazu schufen, ein Säulenhäuschen. Zunächst noch recht mager und trocken beim Kardinal Alfano in der Vorhalle von S. M. in Cosmedin (1123). Reicher und glänzender beim Kardinal Fieschi in St. Lorenzo (1256; Abb. 125), wo ein richtiges Altarziporium aufgebaut ist. Der günstige Eindruck beruht freilich hier gutenteils auf dem prachtvollen antiken Ehesarkophage und dem Farbenglanz des Stifterbildes: Links wird Innozenz IV. durch Laurentius, rechts Wilhelm Fieschi dem thronenden Christus empfohlen. Die heiligen Ritter Hippolitus und Eustachius stehen zur Seite. Eigene Plastik ist also noch nicht dabei. Ebenso wenig bei dem Grabmal des Luca Savelli (1256) in S. M. in Aracoeli (Abb. 126), wo ein Wannensarg mit den herrlichsten, von Genien gehaltenen Fruchtschnüren einen gotischen Aufbau trägt, ähnlich einer Altarwand, sehr steif in den Formen, doch spielen in den Mosaikfeldern alle denkbaren Muster.

Aber das sind doch kaum Vorstufen zu der neuen, klassischen Form des Wand-

grabes, woran Architektur, Plastik und Mosaik gleichwertig beteiligt sind: Auf einem Sarge liegt der Verstorbene, zu Häupten und Füßen halten Engel das Leichentuch. Die Rückwand füllt ein Mosaikgemälde, das Ganze wird umschlossen und überdeckt von einem zierlichen gotischen Tabernakel. So hatte es anscheinend zuerst Petrus Oderisii, ein Römer, für Clemens IV. 1268 und Arnolfo di Cambio 1276 für Hadrian IV. in Viterbo ausgeführt. Und Arnolfo, der Schüler und Gehilfe Nicolo Pisanos, ist es, der die neue Form nach Rom und für mehr als ein Jahrhundert zur Herrschaft brachte. Leider ist keins seiner Gräber mehr vollständig. Vom ersten, des Riccardo Annibaldi (1277) sind nur die Trümmer im Kreuzgang des Lateran erhalten (Abb. 119). Darunter die vordere Sarg-



Abb. 125. Grabmal des Kardinals Fieschi in S. Lorenzo, 1256 (der Sarg antik)

wand, woran in sechs fast freien Figuren die Totenmesse für den Verstorbenen dargestellt ist. Dem Bischof wird das Messbuch durch einen Knaben mit Kopf und Händen vorgehalten — das Motiv des lebendigen Pultträgers —, ein Akkoluth leuchtet dazu mit einer Doppelkerze, ein anderer hält Stab und Mitra. Ein Diakon sprengt Weihwasser, ein Ministrant bläst das Rauchfaß an und ein zweiter mit einer Kerze macht den Schluß. Diese Szene ist ein großartiger Griff aus dem Leben. Und wenn Arnolfo der Erfinder ist, so hat er damit ein Vorbild von europäischer Wirkung aufgestellt. Denn alle die nordischen Grabtumben mit dem „Trauerfolge“ wären davon herzuleiten. Die Arbeit ist sehr fein, in den Köpfen eine gleichmäßige Weichheit. Im Gewand und in der Schrittstellung stören die Wiederholungen. Dem Kenner wird der echt französische Ärmel des Diakonen auffallen.

Die übrigen Gräber Arnolfos haben ihre Häuschen verloren. Dafür geben uns aber seine beiden Altäre in S. Paul 1285 und in S. Cecilia 1295 Ersatz. Das Tabernakel in S. Paul, ausgeführt mit einem „Genossen Petrus“ (vielleicht Cavallini), ist reicher und schlanker, gotischer im ganzen Eindruck. Die vier Säulen von Rosso antico haben wirkliche französische Laubkapitäl. Der Deckel ist aus guten Einzelheiten, Kleebogen, Bildnischen, Fialen, Giebel und Dachreiter, etwas wild zusammengestellt. In den Bildnischen vier Apostel von großer Würde, in den Zwickeln des vorderen Giebels der Abt Bartholomäus, dem hl. Paulus das

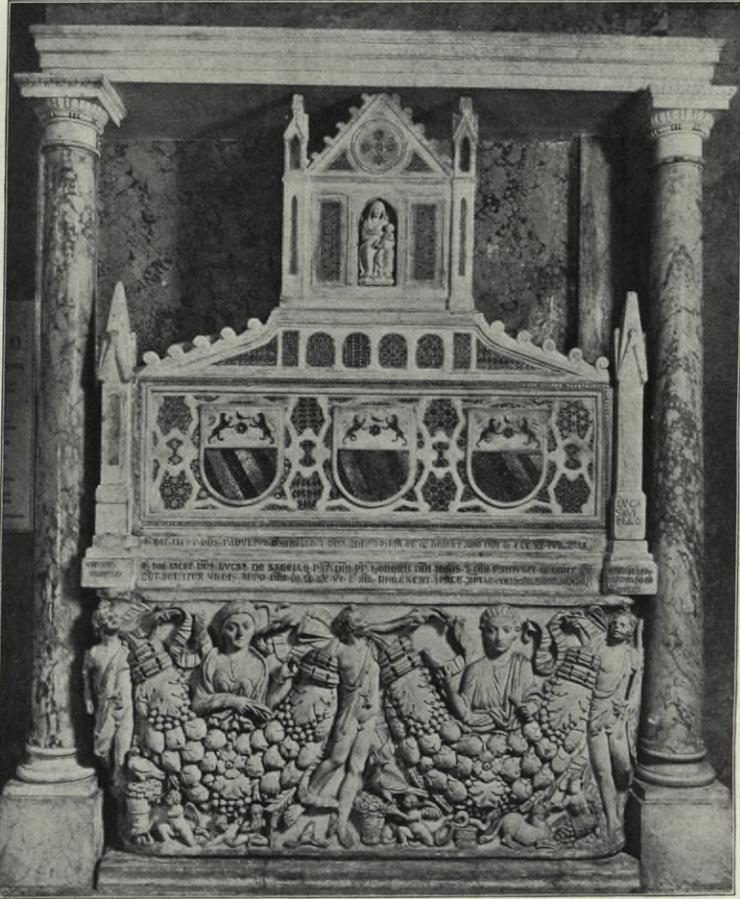


Abb. 126. Grabmal des Luca Savelli in S. M. in Aracoeli, 1256. S. 102

Kirchenmodell darbringend, darüber halten zwei Engel (ganz antiken Viktorinen nachgebildet) ein Radfenster. Das Tabernakel von S. Cecilia (Abb. 127) ist schon viel „römischer“, die Kapitäle jonisch, Bögen und Giebel breitgedrückt und der bauliche Zusammenhang einfacher und klarer. Freilich ist auch diese Art Gotik nicht gewachsen, sondern gelagert. An den Ecken stehen hübsche figürchen, vorn die hl. Caecilia selbst und ihr Gatte Valerian, hinten Papst Urban und ihr Bruder Tiburtius (als Ritter auf dem Pferd). In den Zwickeln Evangelisten und Propheten und in den Giebeln knieende Engel, welche die Radfenster halten. Die Gründe sind mosaiziert und der Marmor mäßig bemalt, so daß ein wundervoller Zusammenklang von Formen und Farben herauskommt.

Das Grab des französischen Kardinals Ancher in S. Prassede (1286; fig. 128) läßt sich vermutlich Arnolfo zuschreiben. Es besteht nur aus dem mit Säulchen und Mosaik verzierten Sarge, über den ein prachtvolles Leichentuch in großem Wurf gebreitet ist, und der liegenden Figur des Verstorbenen. Der Rahmen ist wahrscheinlich verloren gegangen. Die Arbeit zeigt einen ungewöhnlichen Grad

von Stilisierung. Die Falten sind wie mit dem Lineal gezogen. Indes gewahrt man im Kopf jene Weichheit, die Arnolfo eigen ist. — Das Grab Honorius' IV. (1287) in S. Peter wurde zertrümmert. Nur die liegende Statue ist erhalten und nach S. M. in Aracoeli übertragen, um das zweite Grab der Familie Savelli zu schmücken, der der Papst angehörte. Wahrscheinlich war Arnolfo auch an der „Krippe Christi“ beteiligt, die Nicolaus IV. (1288—92) in S. M. Maggiore einrichtete. Bekanntlich bewahrt man dort ein Holzgestell, das für die wahre Krippe aus Bethlehem gilt. Zur Ehre dieser Reliquie ließ Nicolaus IV. eine Kapelle bauen mit der lebensgroßen Gruppe der Anbetung des Kindes durch die Magier. Sie ist jetzt in die Gruffkirche versetzt. Es handelte sich nur darum, die Reliefgruppe, welche von den Pisani so oft und so reizend im Relief ausgeführt war,

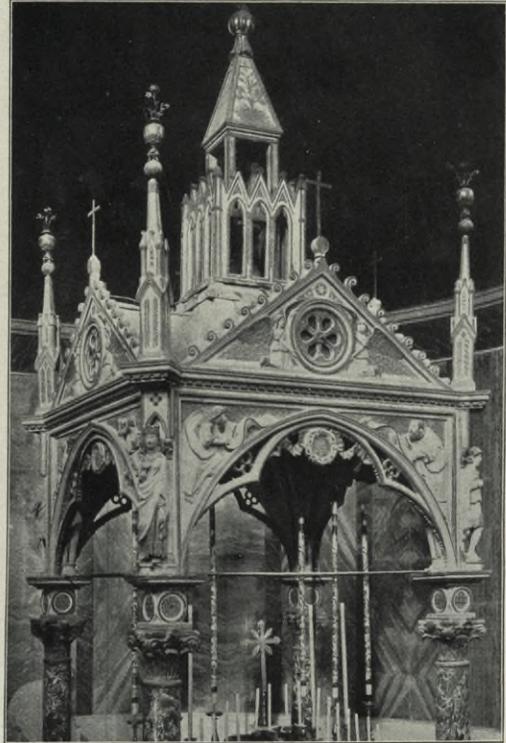


Abb. 127. Arnolfo di Cambio. Altartabernakel in S. Cecilia, 1295 (Phot. Anderson)

ins Vollplastische umzusetzen. Bei der Vergrößerung ist dem Künstler aber das schöne Maß und die feine Belebung entglitten. Die Figuren sind schwer und plump. Immerhin verdient das Werk als Vorfahr all der zahllosen italienischen Krippen Beachtung. — Die letzte Arbeit Arnolfos (in Gemeinschaft mit Johannes Cosmati) galt der Grabkapelle Bonifaz' VIII. in St. Peter (Abb. 129). Auch davon sind nur Trümmer in den Grotten erhalten, der ruhende Papst auf dem reich drapierten Sarge. Man sieht in dem friedlich schlafenden Kopfe, daß Arnolfo doch über ein glattes Äußere nicht hinauskam. Zwei Engel, welche einen Vorhang halten, und der stehende Engel neben dem Sitzbild S. Peters (Abb. 63) mögen auch von dem einst so umfangreichen und glänzenden Werke herkommen.

Die letzten beiden Kosmatenbrüder, Deodatus und Johannes, folgten Arnolfo mit schülerhafter Treue, die offenbar auf längerer Zusammenarbeit beruhte. Deodatus war der Begabtere, doch haben wir von ihm nur Bruchstücke, ein Liegebild des Kardinals Peter von Piperno († 1302), die Reste eines Tabernakels und den päpstlichen Thron im Lateran. Johannes war ein Jahrzehnt ungemein fruchtbar in Grabmälern, von denen uns endlich einige in voller Ausrüstung erhalten sind. Neue Erfindungen waren offenbar seine Sache nicht. Er hat die gelernte Form mehrmals bis aufs Zipselchen getreu wiederholt. So beim Bischof Wilhelm Durandus († 1296), dem Verfasser des *Rationale divinarum*

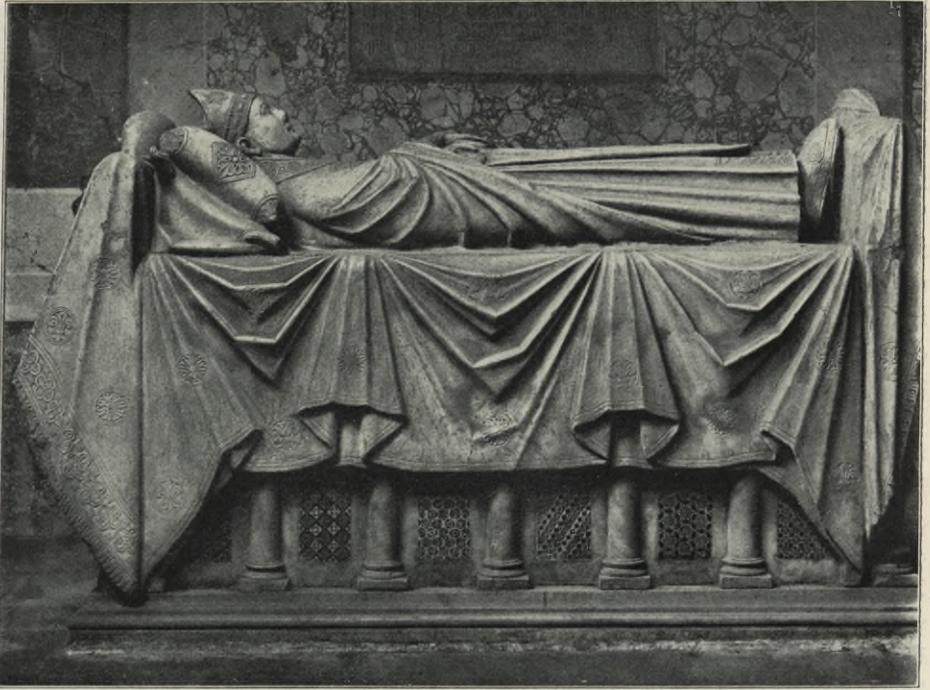


Abb. 128. Arnolfo di Cambio. Grabmal des Kardinals Ancher in S. Prassede, 1286. S. 104  
 offizorum, der in S. M. sopra Minerva ruht und beim Kardinal Consalvo  
 Rodriguez († 1299) in S. M. Maggiore (Abb. 130). Beidemale liegt der Tote  
 etwas nach vorn gewandt, steif auf dem verhangenen Ehrenbett und zwei gleich-  
 lautende Engel halten Wache. Den oberen Grund des Bildhäuschens nimmt ein



Abb. 129. Arnolfo di Cambio. Grabmal des Papstes Bonifaz VIII. in den Grotten  
 (Phot. Anderson)

Mosaik ein, worauf der Verstorbene durch Heilige der thronenden Gottesmutter empfohlen wird. Der Eindruck großen Friedens oben und unten ist dieser schlichten Kunst durchaus gelungen. Man vergleiche damit nur das aufgeregte Wesen barocker Grabmäler, wozu in beiden Kirchen reichlich Gelegenheit ist.

Das Grabmal des Kardinals Matthäus v. Aquasparta in S. M. in Aracoeli (1303), in allem wohl erhalten, ist den vorigen ganz gleich. Nur wird der Sichel von Säulchen getragen. Die Falten der Kasel sind geradezu schlampig behandelt. Das Grabmal des Kardinals Stephan v. Surdi († 1302) in S. Balbina ist verstümmelt und in eine tote barocke Nische gestellt. Das Liegebild des Mannes ist hier besser gelungen als je vorher. Nur der Kopf ist zur Seite geneigt und ganz vom Todeschlummer umfangen, der Leib nicht in die dicke Amtstracht, sondern in einen leichten Talar gehüllt. Auch sind die Hände besser als sie je bei Arnolfo geraten waren. Es ist der Anlauf zu einer höheren und freieren Art.

Aber wir haben in Rom zunächst keine Gelegenheit, die Entwicklung weiter zu verfolgen.

Wenn die Kunst der Bildnerei mehr als eine andere nach Brot gehen muß, so war sie in Rom nach dem Abzug des päpstlichen Hofes aufs Trockene gesetzt. Die nächsten fünfzig Jahre sind ein leeres Blatt. Denn es will nichts besagen, wenn hie und da für einen Edlen oder Gelehrten ein schwaches Bildnis auf eine Grabplatte gemeißelt wurde oder bescheidene Altäre mit einigem Figurenschmuck in billiger Duzendarbeit neu erstanden. Ohnedem hat die gewaltsame Auskehrung der Renaissance und des Barock fast alles beseitigt, was an die traurige Zeit des babylonischen Exils erinnern konnte. Das einzige bedeutende Werk ist der Altar in der Lateranskirche von Giovanni di Stefano (Abb. 131) aus Siena 1369, für römische Anschauung fremd in dem kraftvollen, hochstrebenden Aufbau und der reichen, zierlichen Mischgotik. Die Figuren daran sind ohne eigenes Leben,



Abb. 130. Johannes Cosmati. Grabmal des Kardinals Consalvo. S. M. Maggiore, 1299

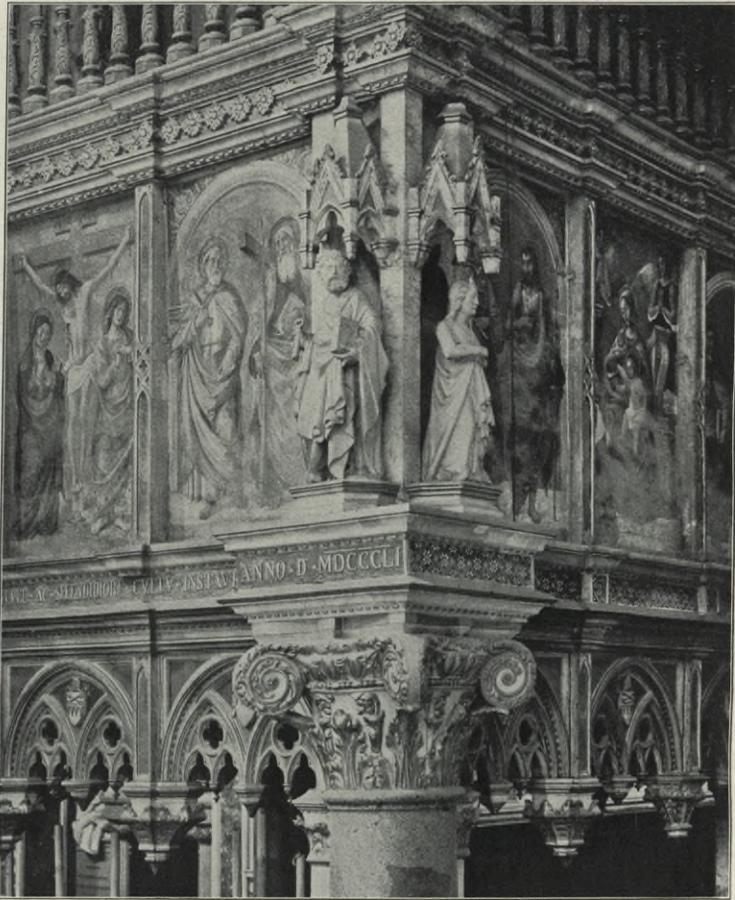


Abb. 131. Giovanni di Stefano. Altar in der Laterankirche, 1369 (Phot. Anderson)

mit Stoffmassen beladen und stämmig in der Haltung. Erst gegen Ende des 14. Jahrhunderts erholte sich unter den Anregungen fremder auch die einheimische Schule aus langer Erstarrung. Den Weg dahin bezeichnen mancherlei Trümmerwerke im Lateran sowohl wie in S. M. del Popolo. Hier finden wir z. B. einen anziehenden Giebel von einem Altar oder Grabmal mit einer Krönung Mariä in Hochrelief (Abb. 132). Es sind böse Fehler darin, Kopf und Arm Jesu viel zu klein, die Hände roh. Aber in den Köpfen ist ein zarter Gefühlston angeschlagen und im Gewand spielt ein weicher, geschmeidiger Linienfluß. Die Kriechblumen sind aus Akanthus gebildet und ebenso erinnern die drei Engelsflüchte am Sockel mit ihren lustigen Gesichtern an das beginnende Studium der Antike.

Ein anderes Relief ebenda mit den Brustbildern des Augustin und der Monica (Abb. 133) überrascht durch den tapferen Wirklichkeitsinn und die ungewöhnliche Kunst, im flachen Relief eine volle Rundwirkung zu erreichen.

Solche und ähnliche Anregungen erscheinen nun gesammelt und gehoben in dem letzten Bildhauer römischen Geblüts, dem Magister Paulus (Paolo Romano).

Wir wissen von ihm, daß er eine ausgegrabene Hermaphroditenstatue in seine Werkstatt bei S. M. in Trastevere bringen ließ, offenbar in der Absicht, daran zu lernen. Hier war er 1397 für den Kardinal Philipp von Mençon beschäftigt und seine drei bedeutendsten Werke stehen in dieser Kirche nebeneinander. Der Wandaltar (Abb. 134), ursprünglich im Querhaus, ist das ältere. An den gewundenen Säulen ist noch einmal in bescheidener Weise Kosmatenarbeit angewandt. Der Giebel ist ganz ähnlich gebaut wie jener in S. M. del Popolo. Eigenartig daran ist die Plastik, so rein gotisch, wie sie in Italien nur sein kann. Man achte auf die malerische Verbindung von Längs- und Quersfaltungen, die Bildung der Hängebäusche vor dem Leibe, der Stoszfalten um die Füße. Dabei herrscht ein äußerer Schönheits Sinn, eine glatte Süßigkeit, welche man als Frucht antiker Studien zu rühmen versucht wäre, wüßte man nicht, daß dieser süße Stil eine europäische, von Frankreich ausgehende Erscheinung des 14. Jahrhunderts ist. Die gleichen, anmutigen Figuren finden sich weit früher in Paris so gut wie in Nürnberg oder Prag, und man kann sich höchstens darüber wundern, daß sie so treu und ungetrübt nach Rom gelangten. Wahrscheinlich verdankte Meister Paulus seine Formenbildung einem französischen Lehmeister, wenn er nicht selbst mit seinem Gönner Philipp d'Alençon († 1397) aus Frankreich gekommen war.

Dessen Grabmal in derselben Kirche, links von dem Altare, ist eine bemerkenswerte Neuerung. Der herkömmliche Rahmen in Form eines Tabernakels ist verlassen und durch die „Bettlade“ ersetzt: Unten ein Kasten, der noch als Sarg gelten kann, darüber eine Nische mit dem Liegebild des Verstorbenen, von Pfeilerchen eingefasst und mit einem geraden Gebälk gedeckt. Das ist klassischer, aber reizloser. Der schlummernde Kardinal hat einen famosen Charakterkopf, die übrige Gestalt ist klotzig, das Gewand genau so langweilig wie bei den Prälaten des Arnolfo oder Johannes, ein sicheres Merkmal, daß alle diese Leute „Kleinmeister“ waren, deren Kraft in großem Maßstabe versagte. Dagegen ist das Relief an der Sargwand ungemein anziehend und belehrend, der



Abb. 132. Giebel mit der Krönung Mariä.  
S. M. del Popolo



Abb. 133. Augustin und Monica. Relief.  
S. Maria del Popolo

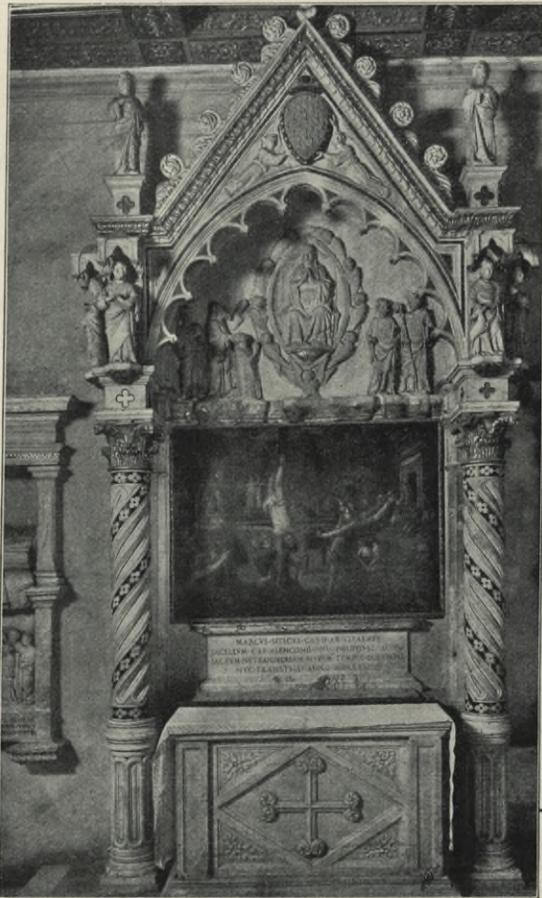


Abb. 134. Paulus Romanus. Wandaltar in S. M. in  
Trastevere

Tod Mariä, die durch zwei Apostel behutsam auf dem Bahrtuch in den Sarg gelegt wird, während Christus ihre Seele in Gestalt eines Wickelkindes in Empfang genommen hat (Abb. 135). Die übrigen Apostel und sechs Engel machen eine lebhaft und bewegte Gruppe. Es sind schöne Männer- und Jünglingsköpfe nicht nur durch wechselreiche Haar- und Barttracht, sondern auch durch volle Gesichtsbildung und Mienenspiel einzeln gezeichnet, weshalb sie der Künstler auch statt auf die Handlung meist aus dem Bild herauschauen läßt. Und wieder die schöne sanftfließende, malerische Gewandung mit einzelnen prachtvollen Motiven, aber auch die großen klobigen Hände und die verkürzten Arme, die uns schon einmal begegneten (Abb. 132). Der Gedanke liegt verführerisch nahe, hier die klassische oder altchristliche Sarkophagkunst neu erweckt zu denken. In Wahrheit ist nur ein beliebtes französisches Türbogensfeld übertragen, dessen ursprüngliche Rundlinie sich in der inneren Gruppe um den

Sarg noch deutlich offenbart. Wir haben ja eine gleiche Gruppe dieses Marien- todes am Münster zu Straßburg, aber schon aus dem 13. Jahrhundert.

Das Grabmal des englischen Kardinals Adam Herthford († 1398) in S. Cecilia (Abb. 136) gehört in diesen Kreis guter Gotik. Ja, was die Bildung der Figur und des Faltenwurfs am Priesterkleid wie am Bahrtuch anlangt, so steht es weit voran. Man merkt wenigstens den Eifer, auch die äußere Hülle zu beleben. Ob Magister Paulus diesen Schritt getan, wissen wir nicht. Die Inschrift (mit seinen auffallenden Buchstaben) und der Überbau sind zerstört. Die unteren gedrehten Säulchen sind Kosmatenarbeit. Daß neben ihm noch ganz andere Geister am Werk waren, sieht man an dem Hochgrave des Kardinals Vulcani († 1404) in S. Francesca Romana, das schon völlig renaissancemäßig in zwei Geschossen mit verzierten Pilastern und drei sitzenden Tugenden aufgebaut ist. Auch die Sitzfigur Bonifaz IX. († 1404) von seinem Grabmal in St. Peter, jetzt in der Sakristei von S. Paul, ist ein halbschüriges Werk mit mächtigem Herrscherkopf und be-



Abb. 135. Paulus Romanus. Relief am Grabmal des Kardinals d'Alençon.  
S. M. in Trastevere, 1397.

wegtem, aber ganz schulmäßig gotischem Faltenwurf um die steifen Füße. Eine inschriftlich gesicherte Arbeit des Paulus treffen wir erst in dem Grabmal des Großmeisters Carafa († 1405) in S. M. Aventina (Priorato di Malta). Der Ritter im Harnisch und kurzen Waffenrock mit gezaddelten Ärmeln, die Linke mit dem Schwert vor dem Leibe, ist eine seltne Abwechslung in der Reihe der Kardinäle.

Das letzte beglaubigte Werk des Paulus ist das Wandgrab des Kardinals Stefaneschi († 1417) in S. M. in Trastevere (Abb. 137), eine „Bettlade“ mit

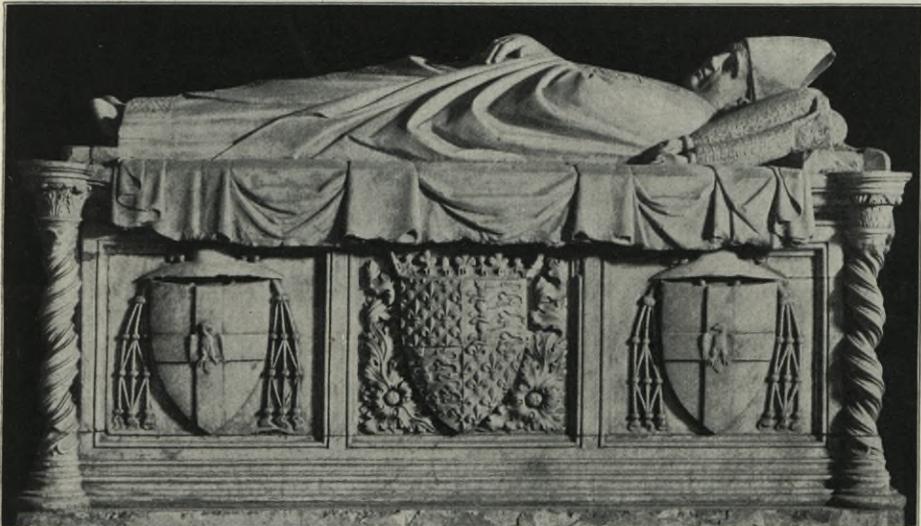


Abb. 136. Grabmal des Kardinals Adam in S. Cecilia, 1398

hübschen Friesen auf Säulchen. Der Kopf ist ausnehmend scharf stilisiert, die Hände aber roh, das Gewand formlos, das Bahrtuch zu einem teigigen Pfühl eingeschrumpt. Burckhardt urteilt: „Eine großartigere Grabfigur . . . hat Rom überhaupt nicht aufzuweisen.“ Man sieht, wie sehr die gefällige Aufmachung ein so scharfes Auge bestechen konnte.



Abb. 137. Paulus Romanus. Grabmal des Kardinals Stefaneschi, 1417, in S. M. in Trastevere



Abb. 138. Apsismosaik der alten Peterskirche, um 330

## 7. Die Malerei

**N**ar die Baukunst seit Konstantin im Stillstand geblieben und die Bildnerei durch eine große Kluft unterbrochen, so bietet wenigstens die Malerei eine zusammenhängende Kette bedeutender Denkmäler, und hier können wir auch etwas vom Geist der Zeiten spüren. Im christlichen Kirchengebäude hatte nicht der freischöpfende Künstler Raum, sich auszuwirken, sondern die Aufgaben und Gegenstände wurden ihm von der Geistlichkeit vorgeschrieben. Die von Kirchenvätern und Konzilien oft genug ausgesprochene Absicht war, den Laien eine gemalte Bibel vor Augen zu stellen, damit auch die Ungelehrten von den Tatsachen und Geheimnissen des Glaubens eine lebendige Anschauung hätten. Diese Absicht hat die romanische Malerei im Norden bis zur Gotik, in Italien bis auf Giotto beherrscht und ihren höchsten Ausdruck erst in der Sixtinischen Kapelle gefunden. Die großen freien Wände der Basilika kamen dem Gedanken trefflich zustatten. Im Schiff über den Arkaden konnte sich die Geschichtserzählung alten und neuen Testaments entfalten. In der Apsis und am Triumphbogen spielte die obere Welt, Christus mit den Seinen in der Herrlichkeit. In Rom hat sich zufällig (außer in S. M. Antiqua) kein voller Bilderkreis dieser Art erhalten. Man muß sich den Eindruck aus Bruchstücken zusammendenken. Aber es ist nicht schwer, sich die Wirkung auf einfache Gemüter vorzustellen. Der Eintretende sah sich gleich dem Weltherrscher gegenüber, der wie ein Kaiser inmitten seines Hofstaates thront und mit großen Augen den Raum beherrscht, alle Herzen prüft. Diese Vorstellung scheint im Geiste Konstantins selbst oder in der Hoflust um ihn entsprossen zu sein.



Abb. 139. Mosaik im Umgang von S. Costanza, um 350

Sie deckt sich ganz mit seiner Sinnesart. Und die weitere Entwicklung geht darauf hinaus, die Majestät zu steigern, die Erscheinung überirdischer, die Verehrung leidenschaftlicher zu machen. In gleicher Richtung wirkte das nun meist im Kirchenschmuck verwandte Mosaik. Die Farbenglut und Leuchtkraft der bunten Glasstifte steigerte das Geisterhafte der hohen Offenbarungen und Gesichte in demselben Maß als die persönliche Handschrift des Künstlers dabei unterdrückt und ein handwerklicher Stil gefördert wurde, der naturgemäß zu formelhaften Wiederholungen, zu langsamer Erstarrung führte. Die Wandmalerei finden wir immer als eine demütige, abhängige, manchmal auch regsamere Begleiterscheinung. Die bodenwüchsige römische Schule hält sich etwa bis Mitte des 6. Jahrhunderts. Seitdem dringt die byzantinische Art zuerst von Ravenna, dann durch die starke griechische Kolonie direkt von Osten in Rom ein.

1. Aus Konstantins Zeit stammte zunächst der Apfelschmuck der alten St. Peterskirche (Abb. 138), wovon vor dem Abbruch eine Zeichnung genommen wurde. Hier war das Thema für alle Folgezeit angeschlagen. Neben dem thronenden Erlöser standen Petrus und Paulus im Paradies, wie es durch die Palmen und Blumen, die spielenden flügelknaben und die Hirsche an den vier Strömen angedeutet war. Darunter stand das Lamm Gottes auf dem Berg der Seligkeit und zwölf Lämmer (Apostel) schritten aus den himmlischen Städten Jerusalem und Bethlehern darauf zu. Der Gnadenthron, der Papst und die „römische Kirche“ mit der Siegesfahne war ein Zusatz aus der Zeit Innozenz' III.

— Das Mosaik der Kuppel von S. Costanza ist leider auch (1620) herausgeschlagen. Es war durch zwölf Karyatiden in Felder geteilt, worin sich von Ranken eingefasst zwei Reihen biblischer und allegorischer Szenen fanden. Die Karyatiden standen mit Tigern zu den Füßen auf felsplatten im ringsumflutenden Meer (der Welt). Darin ahmten lustige Flügelknaben das Treiben der Fischer und Schiffer nach. Der Übergang von der heidnischen Zierkunst zur christlichen Gedankenkunst und die Mischung von Sinnbildern und Geschichten verdient Beachtung. In den Gewölben des Umgangs, welche noch erhalten sind, herrscht dagegen die farblose Sinnbilderei und Zierlust, wie wir sie am Beginn der Katafombenmalerei fanden. Zwei Felder sind ganz mit üppigen Weinstöcken gefüllt, in den Ecken Weinlese und Kelter (Abb. 139). Andere Felder sind ganz in Bandschlingen mit tanzenden Genien und Viktorien gefüllt, andere mit geometrischen Linien, andere mit reizenden Streumustern von Zweigen, Früchten, Vögeln und Urnen. Alles ist farbig auf weißem Grund ausgeführt. Die leichtgeschürzte, spielende hellenische Zierkunst hat hier ihr letztes Denkmal hinterlassen.

Künstlerisch die bedeutendste Leistung ist das Apfismosaik von S. Pudenziana um 395 (Abb. 140). In der Mitte auf prächtigem Thron der lehrende Christus, darunter im Halbkreis die Apostel und zwei Frauen mit Siegeskränzen, Pudenziana und Praxedis. Im Hintergrund zieht sich quer eine mit goldenen Siegeln gedeckte Halle und ein Stadtbild hin. Es ist nicht eine beliebige Einbildung, sondern, wie neuerdings nachgewiesen wurde (von Heisenberg), das genaue Bild der Grabeskirche in Jerusalem mit dem Golgathafelsen und dem edelsteinbesetzten Kreuz in der Mitte. In dem tiefblauen Abendhimmel schwimmen leuchtende Wolken und gespensterhaft tauchen die riesigen Sinnbilder der vier Evangelisten auf, ganz impressionistische Eindrücke. Vor allem fesselt aber die Figurengruppe, die hohe Auffassung von Geisteshelden, die schöne Zeichnung und die freie Farbenwahl. Man könnte glauben, daß Raffael für den Aufbau seiner Disputa daran gelernt habe. Leider ist 1588 an beiden Seiten ein Stück abgeschnitten. Wir haben Kunde davon, daß dies Mosaik in seiner hohen Schönheit nicht so vereinzelt stand wie heut. Eine Reihe stehender Apostel in bewegter Haltung um den sitzenden Heiland auf der Weltkugel füllte die Apfis von S. Agata in Suburra. Und erst 1686 wurde das ganz meisterhaft gezeichnete Apfismosaik von S. Andrea Catabarbera (um 460) zerstört, worauf noch sechs schreitende und deklamierende Apostel um den lehrenden Christus zu sehen waren. Allerdings war hier die malerische Auffassung schon einer mehr statuarischen gewichen, jede Figur für sich eine liebevoll ausgeführte Gewandstatue.

Die Bilderbibel an den Schiffswänden in Alt S. Peter und S. Paul sind für uns verloren. Aber wir haben ein Beispiel aus der Zeit Sixtus' III. (432—40) in S. Maria Maggiore. Es sind 40 Felder, davon alt nur 28, links aus dem Leben der Erzpäter Abraham, Isaak, Jakob und Esau, rechts Moses und Josuas. Die Handlungen sind bewegt, die Figuren natürlich und lebensvoll. Die Landschaft mit Berg und Himmel hebt sich von Goldgrund. Technisch ist die Arbeit vollendet. Um die Zeichnung zu verfeinern, sind nicht durchgehend Würfel, sondern Scherben aller Größen verwandt, in der Nähe rauh und lieblos anzusehen, im

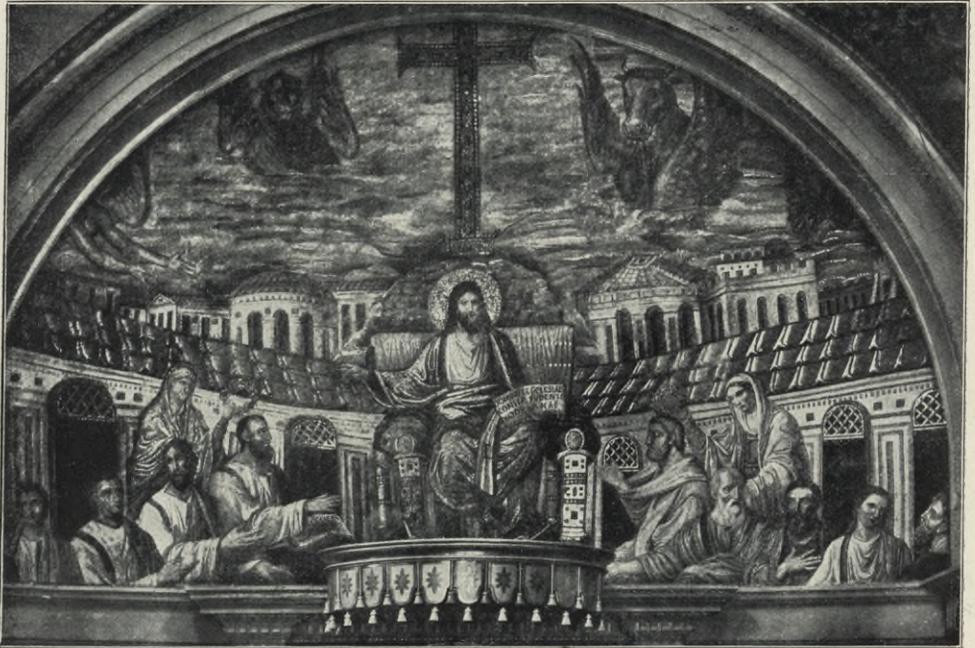


Abb. 140. Apfismosaik in S. Pudenziana, um 395

nötigen Abstand völlig bildmäÙig zusammengehend wie die allerneuesten Gemälde der Pointillisten. Nur ist der Maßstab im Ganzen zu klein genommen, und auch die Farbe kommt gegen das goldstrotzende Barock nicht mehr auf (Abb. 73). In der Apfis ist nur das schöne Gerank mit reizenden Vögeln und der Wasserstreifen am unteren Rande alt (Abb. 159) und ganz unberührt die eigenartige Dekoration des Triumphbogens: Oben die Verehrung des Kreuzthrones, die vier Evangelistenzeichen, zwei Propheten, unten zwölf Kammern und die beiden heiligen Städte, dazwischen in drei Streifen sechs Szenen aus der Kindheit Jesu, nach der Legende erzählt und ausgeschmückt. Die reichliche Verwendung von Engeln, die figurenreiche, fremdartige Erzählungsform und die satten Farbentöne weisen hier auf griechische Einflüsse. — In S. Sabina ist von dem ehemals glänzenden Schmuck nur ein kleines Stück innen über der Tür geblieben, die Widmungsinschrift (430), zwei Frauen, welche als „die Kirche aus der Beschneidung und aus den Heiden“ bezeichnet sind, Petrus und Paulus, etwas stumpf, ohne die glänzenden Lichter. Einen vollen Triumphbogenschmuck haben wir dann in S. Paul (Abb. 141) aus der Zeit Leos d. Gr. 448, in welchem für diesen Teil das gültige Muster der Zukunft aufgestellt ist. In der Mitte ein riesiges Brustbild Christi, schon alt und mürrisch, in Wolken die vier Evangelistenzeichen und darunter die vierundzwanzig Ältesten, welche in gleichmäßiger Massenbewegung ihre Kronen darbringen. Das Mosaik ist so oft erneuert, daß von den ursprünglichen Formen nichts geblieben sein dürfte. Aber zahlreiche Nachahmungen sprechen für den großen Eindruck, den es im Mittelalter noch machte. — In der Vorhalle des lateranischen Baptisteriums hat sich eine Halbkuppel mit christlicher Sinnbildnerei erhalten (Weinstock, Lamm,



Abb. 141. Triumphbogen und Apsis in S. Paolo, 448

vier Tauben; um 400) und in der Kapelle des Evangelisten Johannes aus der Zeit des Hilarius (461—68) die Decke mit Lamm und Blumen der vier Jahreszeiten, auf Goldgrund.

Für die Steigerung des mystischen Eindrucks im 6. Jahrhundert ist die Apsis von S. Cosma e Damiano bezeichnend. Auf lichten Wolken in tiefer Himmelsbläue schwebt der gewaltige, lehrende Christus, in weitem Abstand davon, auf dem Boden des Paradieses führen Petrus und Paulus die beiden Titelheiligen ein, die ihre Kronen auf verhüllten Händen tragen. Ihnen folgen der hl. Theodor und der Stifter Papst felix III. (626—30), darunter der Lämmerstreif, über dem Bogen das Lamm auf dem Thron, daneben sieben Leuchter, vier Engel und die Evangelistenzeichen. Was die Gestalten von antiker Anmut verloren haben, das ist durch das ergreifende Gefühl einer raum- und zeitlosen Erscheinung ersetzt. Mit bohrenden Blicken sind alle Gesichter auf den Beschauer gerichtet, die Malerei ist reines Andachtsmittel, man könnte fast sagen, Zuchtmittel geworden.

Die Wandmalerei dieser Zeit ist ausschließlich noch in den Katakomben tätig gewesen. Und zwar sind es spätere Widmungsbilder in besonders verehrten Grüften, Heilige in ruhiger Haltung, felicitas mit ihren Söhnen in ihrer Kapelle, Cecilia und drei Heilige in S. Kallisto usw., woran sich der Einfluß des Mosaiks durch Reichtum von Kleidung und Schmuck offenbart. Das beste findet man in S. Comodilla aus der Zeit Johannis I. 525, ein jugendlicher Christus auf der Weltkugel, zu dem sich unter Führung der beiden großen Apostel ein Zug von Heiligen hinbewegt, und das Stiftungsbild der Turtura, welche vom hl. Adauktus



Abb. 142. Triumphbogen von S. Lorenzo, um 580

der thronenden Gottesmutter empfohlen wird. Glanz, Würde und volles Gradeaus aller Köpfe haben auch hier den malerischen Ausdruck verdrängt.

2. Der Untergang einer selbständigen römischen Schule war in der Mitte des 6. Jahrhunderts besiegelt. Zunächst lieferte Ravenna, wo sich die Kunstübung mit stark byzantinischen Einschlägen eigenartig entwickelt hatte und länger lebenskräftig blieb, die gelegentlichen Aushilfen. Das Mosaik am (ehemaligen) Triumphbogen von S. Lorenzo (Abb. 142) ist dafür bezeichnend, eine der üblichen Versammlungen von fünf Heiligen um den thronenden Heiland mit Papst Pelagius (578—90), der das Kirchenmodell darbringt. Die Zeichnung ist noch voll Schwung, die Arbeit aber gering, meist Weiß auf Goldgrund, die Köpfe starr, mit geradezu bössartigen Augen. Man könnte glauben, daß inzwischen eine andere Menschenrasse eingewandert wäre. Der Eindruck wird noch fremdartiger, wo die neue byzantinische Hoftracht mit ihren Buntmustern, Säumen und wunderlichen Querstreifen auftritt. Frauen in erster Linie und Priester werden davon befallen. Das ist an sich

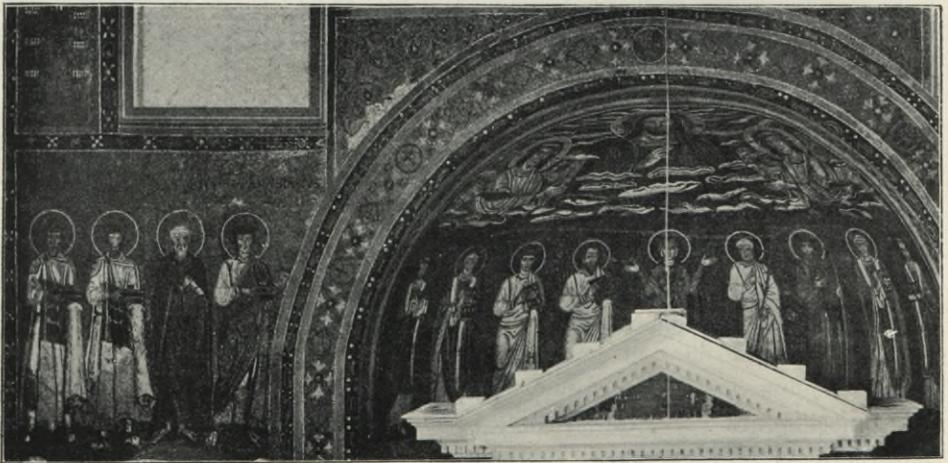


Abb. 143. Apsis und Tribünenbogen von S. Venanzio, 640

kein eigentlich byzantinisches Merkmal, sondern Beobachtung nach dem Leben. Sprache und Mode der oberen Stände Roms waren griechisch. Für das 7. Jahrhundert haben wir einige kleinere Werke, die Apsis in S. Agnese (630, Abb. 80), wo die Titelhilge steif zwischen zwei Päpsten steht, die Apsis der Kapelle in S. Stefano Rotondo (650) mit den Heiligen Primus und Felicianus neben einem Kreuz, durch weiche Farbigkeit anziehend, einen bärtigen Stephanus in Kriegertracht über einem Altar in S. Pietro in Vincoli (680 zur Zeit der



Abb. 144. Mosaik in S. M. in Cosmedin, 705

Pest). Das größte und beste Werk des Jahrhunderts ist in S. Venanzio (Abb. 145) beim lateranischen Baptisterium (640—49), wo sich eine lange Reihe meist istrischer Heiliger, deren Gebeine hierhergebracht waren, in die Apsis hineinzieht. In der Mitte steht Maria als Orans, darüber in Wolken erscheint in Brustbild der segnende Christus und zwei Engel. Die Versammlung ist ganz vornehm, lautlos, fast bewegungslos, wie eine Audienz vor dem höchsten Herrn, übrigens gut gezeichnet, tiefstönig und feinschattig im Weiß.

Im Anfang des 8. Jahrhunderts (705 unter Johann VII.) wurde eine Marienkapelle beim Vatikan mosaiziert. Außen war das Leben des Petrus, innen das des Heilands dargestellt, wovon noch sieben gerahmte Felder mit sechzehn Szenen (manchmal fünf und vier zusammen) in den Grotten, ein Bruchstück in S. Maria in Cosmedin (Abb. 144), anderes anderswo erhalten sind. Hier ist offenbar bessere griechische Arbeit, anmutige Gesichter und zierliche Bewegungen, die Farbe licht, vorwiegend weiß, grün und gelb mit blauen und roten Schatten. Der Untergang des Ganzen ist sehr zu beklagen. — Die Apsis von S. Teodoro ist auch von griechischen Händen geschmückt: Zwei Heilige in bunter Tracht, von Petrus und Paulus empfohlen, bringen dem thronenden Christus auf verhüllten Armen ihre Kronen dar. Bezeichnend ist der eilfertige Lauffschritt, worin sich nur die Unterwürfigkeit offenbart. Noch sklavischer kommt die Verehrung am Tribünenbogen von S. Nereo ed Achilleo (Abb. 145; um 800) zum Ausdruck. Hier ist die Verflärung dargestellt. Christus (in der Mandorla), Moses und Elias stehen würdig nebeneinander, die drei Apostel haben aber eine kriechende Kniestellung, worin die morgenländische Anhündelung (Proskynesis) wieder auflebt, die einst den Griechen bei den Perfern so verächtlich war. Die Anrückung von zwei Marienbildern (Verkündigung und Verehrung) und deren Fassung ist auch ganz byzantisch. Denn die



Abb. 145. Tribunenbogen von S. Nereo ed Achilleo, um 800

Gottesmutter teilt in der morgenländischen Kirche nicht nur die Verehrung ihres Sohnes, sie beginnt ihn aus seiner Herrscherstellung zu verdrängen. Dieser Fall lag schon in S. Venanzio vor (Abb. 145). Er ist viel stärker betont in S. M. della Navicella (Abb. 146) (820), wo Maria inmitten ihres Hofstaates den Thron eingenommen hat und sich vom Stifter Paschalis I. den Fuß küssen läßt. Am Bogen ist das Verhältnis Christi zu den Aposteln auch ganz in fliegende Bewegung umgesetzt.

Dazwischen fällt aber noch ein Denkmal, welches für die germanischen Völker besondere Bedeutung hat. Leo III. ließ wahrscheinlich bald nach seiner Erwählung 795 in dem fürstlichen Speisesaale des Laterans ein Mosaik von kirchenpolitischer Auffassung ausführen. Es ist 1743 beim Neubau der Tribuna, die nun an Sancta Sanctorum angelehnt im Freien steht, ganz neu gemacht, durch alte Zeichnungen aber nach Form und Inhalt völlig gesichert. Es ist eine dreifache Stiftung. In der Apsis der Taufbefehl. Jesus auf dem Berg der Seligkeiten segnet und entläßt seine Jünger zu ihrem weltbelehrenden Beruf. Links übergibt er Petrus die Schlüssel, Konstantin die Fahne, rechts ist schon Petrus an seine Stelle getreten; er überreicht Leo III. die Stola, dem „König“ Karl das Längen-

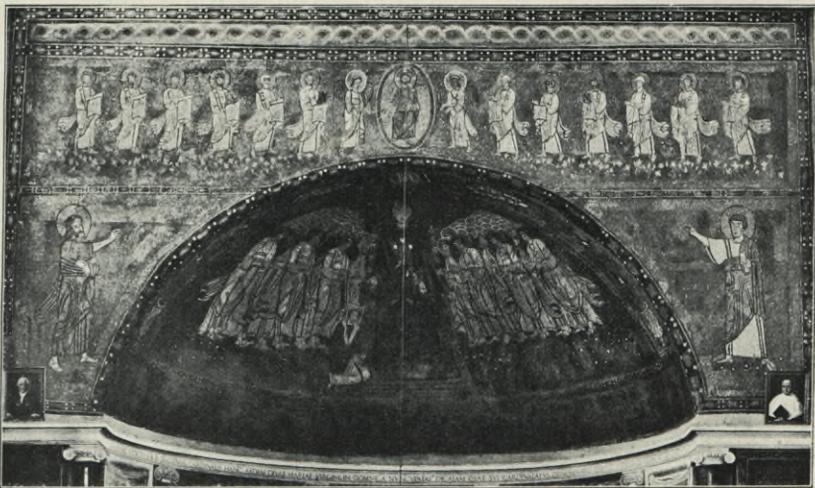


Abb. 146. Apsis und Tribunenbogen S. M. della Navicella, 820

banner. Beide sind durch viereckige Niben als noch lebend bezeichnet, der Kaiser hat wie in der bekannten Statuette Schnurrbart und Wickelstrümpfe. Der Papst hatte jedenfalls eine feine Witterung für Weltgeschichte. Denn wenig Jahre später (800) feierte er angesichts dieses Bildes mit Kaiser Karl d. Gr. nach dessen Krönung das Festmahl und nach seinen drei hier bildlich ausgedrückten Perioden (Christus — Konstantin — Karl d. Gr.) teilen wir noch heut das erste nachchristliche Jahrtausend.

Durch die Verbindung mit den Karolingern hatte das Papsttum eine Stärkung erfahren, die sich auch im Kirchenschmuck äußert. Keiner der Päpste hat so viel unternommen wie Paschal I. (817—24). Wir nannten schon S. M. della Navicella.



Abb. 147. Triumphbogen, Tribünenbogen und Apsis von S. Prassede, um 820

Umfänglicher und bedeutender ist jedoch der Schmuck von S. Prassede (Abb. 147), wo beide Bögen und die Apsis erhalten sind. Die Erfindung daran ist gering. Fast wörtlich und genau sind ältere Beispiele wiederholt. In der Apsis die beliebte große Audienz wie in S. Cosma e Damiano. Die beiden Frauen Praxedis und Pudentiana werden von Petrus und Paulus vorgestellt. Hinter ihnen der Stifter Paschal und S. Zeno. Darunter der Lämmerstreif. Auf dem Bogen das Lamm auf dem Thron, sieben Leuchter, vier Erzengel, die Evangelistenzeichen und die vierundzwanzig Ältesten. Auf dem Triumphbogen kommt etwas Neues, das himmlische Jerusalem nach Offenbarung 21, die Mauern von Edelsteinen gebaut und die Tore von Erzengeln bewacht. Innen die Bewohner: Christus zwischen zwei Engeln und den beiden Kirchen (aus der Beschneidung und aus den Heiden), dann der Täufer und die Apostel mit Kronen, an den Ecken Moses und Elias und ein



Abb. 148. Griechische Malerei in der Apsis von S. M. Antiqua, um 600

Engel. Von außen nahen den Toren die Züge der Auserwählten. Diese Bilder sind so steif zusammengestellt wie die Figuren im Puppenspiel. Die Zeichnung beschränkt sich auf Um- und Innenlinien. Die Farbenpracht ist verloren. Es herrscht ein eintöniges Weiß vor, das auf blauem und grünem Grund immer noch Wirkung macht, auf dem Goldgrund des Apsisbogens aber stumpf und kraftlos bleibt.

Im gleichen Geist und Handwerk ist die kleine kreuzförmige Kapelle S. Zeno in S. Prassede mosaiziert und zwar vollständig, von oben bis unten. Am gelungensten ist die Decke, ein Brustbild des Heilands, gehalten von vier schlanken Engeln, die auf den Ecksäulen fußen. An den Wandbögen folgen Heilige, paar-

weise oder zu dritt, darunter auch des Papstes Mutter Theodora, als Bischöfin (episcopa) bezeichnet! Und ein seltener Gegenstand, die Höllensfahrt Christi. Die Stimmung des kleinen Raums wird durch Enge und Lichtlosigkeit gedrückt, sie ist mit der Grabkapelle der Galla Placidia in Ravenna nicht zu vergleichen. Aber man kann sich denken, daß sie als Burgkapelle mit dem Blick auf sonnige Landschaft oder das Meer europäischen Ruhm haben würde.

Die dritte Stiftung Paschals finden wir in S. Cecilia, eine bloße Wiederholung des üblichen Bilderkreises. Nur die Apsis ist erhalten. Die Figuren (Christus, Petrus, Paulus, Cecilia mit dem Stifter, ein Diakon und S. Agata) sind noch schlanker und puppenhafter, wie aus einer damaligen Modenzeitung geschnitten. Darunter der Lämmerstreif. Am Bogen war oben eine Prozession von zehn Jungfrauen, durch Palmen getrennt, zur thronenden Gottesmutter, in den Zwickeln die vierundzwanzig Ältesten, die wie eine Kiege Turner ihre bedeckten Arme mit Kronen ausstrecken. Das ist die äußerste Verarmung der Gedanken. Die letzte und geringste Leistung stiftete Gregor VI. (828—44) in S. Marco. Die sieben Figuren der Apsis stehen wie Schnitzfiguren leblos auf Sockeln, kaum noch menschenähnlich, am Bogen oben in Kreisen der Heiland und die vier Evangelistenzeichen, darunter in den Zwickeln Petrus und Paulus, ihre hölzernen Arme vorstreckend und in Kniebeuge anlaufend. Hier ist nun auch der letzte Hauch von Form und Anmut, der bisher die geistige Leerheit noch bemäntelt hatte, verloren und die Auflösung der christlichen Antike offenbar. Immerhin, die Malerei hatte doch ein halbes Jahrtausend länger ausgehalten als die Plastik.

Die Wandmalerei dieses Zeitraums war bis vor kurzem ein unbeschriebenes Blatt. Erst die jüngeren Funde in S. Saba, S. Maria Antiqua und S. Clemente haben darüber belehrt, daß es auch völlig ausgemalte Kirchen gab, allerdings von fremden, griechischen Künstlermönchen, die im damaligen Rom eine ähnliche Rolle



Abb. 149. S. Clemente, Unterkirche. Himmelfahrt, 847

gespielt haben mögen wie die deutschen Nazarener am Anfang des 19. Jahrhunderts. Wie prächtig muß S. Saba gewirkt haben! Wenn man in die Unterkirche (S. 67) hinunterkriecht, findet man an der Apsiswand eine Reihe von achtzehn stehenden Heiligen, sicher und rein gezeichnet und noch ganz frischleuchtend in der Farbe. Von den Schiffmauern hat man einige kleinfigurige Bilder aus dem Leben Jesu gelöst und in die Oberkirche verbracht (Heilung des Gichtbrüchigen, Petrus auf dem Meer), worin eine anschauliche, gebärdenreiche Erzählung herrscht wie in den besten griechischen Miniaturen dieser Zeit (7. Jahrhundert). Dann sieht man noch mancherlei Bruchstücke, dichtgedrängte Köpfe von Einsiedlern in Kapuzen mit großen, weichen Augen, einen Christus, ganz weich und mild im Ausdruck und andere, höchst lebhafteste Köpfe und reiche Gewandungen. Dabei war von der alten Kirche doch nur die Mauer bis 2 m hoch erhalten. Es ist anzunehmen, daß sich die besten Sachen in den oberen Reihen entfalteteten.

Günstiger liegt der Fall bei S. M. Antiqua am Forum. Hier ist das Innere in dem Zustand von 850 erhalten, wo die Kirche verlassen wurde, alle Wände, Pfeiler und Gänge voll, teils Teppichnachahmung und Zierstreifen, teils Figuren und oft in mehreren Schichten übereinander. Denn die Feuchtigkeit des Bodens verursachte in kurzen Zwischenräumen Erneuerungen und Übermalungen, und die ältesten, besten Schichten sind nur an wenig Stellen sichtbar. Aber da die Kirche Hauskapelle der meist griechischen Päpste war (S. 67), haben wir ein ganzes Museum der Hofkunst vom 7. bis ins 9. Jahrhundert. Der Schmuck begann offenbar in der Apsis und dem Altarhaus und griff bei jeder Erneuerung weiter in das Schiff hinein. An erster Stelle sehen wir z. B. eine thronende Madonna mit Engeln aus der ersten Schicht (um 600), malerisch so fein wie die Köpfe in S. Saba (Abb. 148). Dann Kirchenväter mit Spruchbändern aus zwei folgenden

Perioden. In der Apsis Christus umgeben von Seraphim, Heiligen und Vätern aus Pauls I. Zeit (760). In der Lunette darüber Christus am Kreuz, angebetet von Engeln und weiß gekleideten Seligen. An den Schranken David und Goliath, Krankheit Hiskias, Jesaias u. a. Im linken Seitenschiff Christus thronend zwischen neun griechischen und elf lateinischen Heiligen, darüber in zwei Reihen das Alte Testament von der Schöpfung bis zur Flut, Jakob und Joseph. Dann in der Kapelle des Quiricus und der Julitta aus der Zeit Zacharias (750) eine bemerkenswerte Kreuzigung mit Longinus und dem Lanzenträger, Maria und Johannes, Sonne und Mond, in dieser Fassung gültig für das ganze Mittelalter. Darunter eine thronende Gottesmutter, umgeben von Petrus, Paulus, Quiricus, Julitta, Zacharias und dem Stifter Theodot, letzterer mit viereckigem Nimbus als noch lebend. Und an den Wänden in sechs Bildern die Marter der Titelheiligen in Carsus, die ersten ausführlichen Heiligenlegenden, die wir kennen. Im rechten Seitenschiff sind noch Szenen des Neuen Testaments, im Vorhof die Geschichte der auf dem Eis erfrierenden Märtyrer von Sabaste zu sehen. Kurz, die Bibel, die Kirchengeschichte und die Legende haben eine Anschauungsfülle ergeben, wogegen die Erfindungsarmut der Mosaiken um so greller absticht.

In S. Clemente (Unterkirche) ist der Reichtum nicht so überwältigend, aber die Überlieferung geht da weiter, wo sie in S. M. Antiqua aufhört, unter Leo IV. (847). Die Kirche hatte durch Erdbeben gelitten und einige Arkaden waren durch Vollmauern ersetzt, worauf man zu malen begann. Nicht planmäßig und in großer Absicht, sondern gelegentlich. Verschiedene Bruchstücke von schmuckreichen Madonnen, Heiligen und biblischen Geschichten mögen älter sein. Uns fesselt eine Himmelfahrt, welche unter Leo IV. entstand (Abb. 149). Christus in der Mandorla auf dem Regenbogen sitzend, wird von vier Engeln emporgetragen. Darunter steht Maria als Orans und noch tiefer die bewegte Gruppe der Apostel, eingefasst durch die ruhigen, starren Figuren des hl. Sixtus und des Papstes mit dem viereckigen Nimbus Lebender. Die Malerei ist künstlerisch gering, in breiten Linien und Flächen, fast tonlos hingefegt. Aber durch die Apostel braust ein Bewegungsausdruck, ein Jubeln, Sichdrücken und fürchten, was in all diesen Jahrhunderten ohne Beispiel ist. Die Leidenschaft der Bewegung wird durch die eiserne Ruhe der beiden Randfiguren nur um so gegensätzlicher betont, gewissermaßen eingedämmt. Von einer anderen Hand sind daneben in kleinen Rahmen die vorausgehenden Ereignisse, Kreuzigung, Frauen am Grabe, Christus in der Vorhölle und Hochzeit zu Kana, hinzugefügt, ganz roh. — Sehr viel besser ist ein Widmungsbild ganz griechischer Art in der Vorhalle. In der Mitte thront Christus mit der griechischen Segenshand. Neben ihm empfehlen Michael und Gabriel, Andreas und Clemens die knienden Slawenapostel Cyrill und Methodius. Das Bild ist voll steifer Würde und Pracht, Kleider und Bücher mit Edelsteinen besät, die Gesichter mürrisch. Man möchte meinen, daß mehrere Manieren, eine vornehme byzantische und eine einfachere, leichtere, beweglichere lateinische nebeneinander und wohl auch von demselben Maler geübt wurden. Diese Beobachtung läßt sich auch an dem trümmerhaften Schmuck der Seitenschiffe machen, wo allem Anschein nach im 9. und 10. Jahrhundert eine volle Bilderfolge des Alten und Neuen Testaments entstand. Im rechten Seitenschiff sind die Reste eines Jüngsten Gerichts steif und feierlich bei

den Seligen, lebhaft und bewegt bei den Verdammten. Zu einem Ausgleich ist es wohl kaum gekommen.

Das „dunkle Jahrhundert“ hat uns in Rom selbst gerade von den

Hauptwerken nichts hinterlassen. Nach dem Verlöschen des Mosaiks wurde doch die von Griechen eingeführte und hauptsächlich gepflegte Wandma-



Abb. 150. Bonizzo, Kreuzigung in S. Urbano, 1011

lerei berufen, die größten Kirchen zu schmücken. Papst Formosus ließ 897 die alte St. Peterskirche mit einer Bilderbibel beider Testamente bemalen (s. o. S. 43) und ein Jahrzehnt später folgte die Laterankirche, um 950 S. M. in Pallara auf dem Palatin. Ein erhaltenes Werk finden wir erst (950—75) in S. Elia bei Nepi, wo drei „römische Maler“, die Brüder Johannes und Stephanus und des ersteren Neffe Nicolaus, als Verfasser zeichnen. Diese Bilder erwecken keine große Vorstellung. Sie sind ängstlich und ärmlich, ohne Form und Gefühl nach ganz verschiedenen Vorbildern gemacht, Nachahmungskunst geringster Gattung. Aber wie leer muß damals die Welt von Männern gewesen sein, die überhaupt mit Farbe und Pinsel sich an eine Wand wagten. Aus diesem Kreise schickte ja Kaiser Otto III. einen Maler Johannes nach Aachen, damit er dort die Pfalzkapelle Karls d. Gr. ausmale! Etwas besser sind die Bilder in dem kleinen Kirchlein S. Urbano vor Rom 1011 von einem Bonizzo, in der Apsis der thronende Christus zwischen Petrus und Paulus, gegenüber an der Fassade die Kreuzigung (Abb. 150), wo der Entwurf von S. M. Antiqua noch erweitert ist durch die beiden Schächer, zwei Engel über dem Kreuz und zwei Stifter darunter, die mit Tüchern das Blut der Fußwunden auffangen. An den Seitenwänden sind biblische Bilder und Legenden der Heiligen (Urban, Cecilia, Laurentius) gemalt, deren Reliquien man hier besaß. Unter der starken Übermalung (1634) erkennt man doch einige Vorzüge, Fleiß, Handlung und einen Schimmer von Natursinn.

3. Die Neubelebung der Malerei im 12. und 13. Jahrhundert wird eingeleitet durch ein bemerkenswertes Vorspiel, das uns wieder nach S. Clemente führt. Um 1070—80, jedenfalls kurz vor der Zerstörung der Unterkirche, erstand eine Legendenreihe, die nach den spärlichen und mühseligen Zeugnissen der letzten drei Jahrhunderte durch einige Kraft und künstlerisches Vermögen erquickt. Es



Abb. 151. Das vergessene Kind. S. Clemente, um 1080

sind erhalten vier große, figuren- und handlungsreiche Bilder, zwei in der Vorhalle, zwei im Mittelschiff, von derselben Hand, die beiden Clemensbilder von einem Edlen Beno de Rapiza gestiftet, der nachweislich um 1080 im Bezirk der Kirche wohnte. a) Die Legende erzählt, daß Clemens mit einem Anker am Hals im schwarzen Meer ertränkt wurde. In der Tiefe erbauten Engel über dem Leichnam eine Kirche, wohin am Todestag, da das Meer jedesmal zurückwich, alles Volk unter Führung der Priester wallfahrtete. Einst hatte eine Frau, in Andacht versunken, ihr Kind dort liegen lassen, sie fand es aber übers Jahr lebend an derselben Stelle wieder. Welche Pein würde wohl diese massive Geschichte einem heutigen Künstler bereiten! Hier ist das Wunder mit einer großartigen Einfalt erzählt (Abb. 151). Die Mutter hebt das Kind von der Altarstufe der Meerkirche, die von Fischen umspielt ist, und herzt es daneben vor den erstaunten Priestern. Im Sockel dazu naht der Stifter mit seiner Familie mit brennenden Lichtern einem Brustbild des Clemens. — b) Die Bekehrung des Sisinus — links im Hauptschiff — hat der Maler nicht in gleichem Maß deutlich zu machen gewußt. Theodora besuchte ohne Erlaubnis ihres noch heidnischen Gatten die Kirche. Der Mann folgte ihr erzürnt, wurde aber geblendet und auf das Gebet des hl. Clemens geheilt und bekehrt. Im Bild ist die Handlung verschleiert und zerrissen. Der Papst steht ohne Beziehung geradeaus vor dem Altar. Daneben zieht sich, Theodora



Abb. 152. Legende des hl. Alexius. S. Clemente, um 1080

an der Spitze, eine schöne Gruppe in die Tiefe der (beleuchteten) Kirche hinein. Rechts wird der erblindete Sifinus von zwei Dienern abgeführt. Links aber drängt sich eine Priestergruppe mit dem (kleineren) Stifterpaar Beno und Maria herein. Es ist eine kühne Zusammenstellung, wie so oft in der Renaissance, wo auch die Zeitgenossen ins Kirchenbild eindringen, aber kein Zusammenhang. Und der Gegensatz wird noch dadurch betont, daß die Leute um das Wunder in antik-römischer Tracht erscheinen, der Bischof aber in moderner Tracht wie die reichgekleideten Zeitgenossen des Stifters. Man könnte fast meinen, daß dem Maler das Kunstmittel einer Vision vorgeschwebt habe. Im Sockel darunter ist geschildert, wie Sifinus die Kirche S. Clemente bauen läßt. Drei Knechte transportieren am Seil und mit einem Pfahl eine Säule. Der Bauherr mit erhobener Rechten redet sie im frühesten Italienisch also an: „Ihr Hurensöhne zieht! Cosma, Albert zieh! Ihr verdient Steine zu ziehen wegen eurer Hartherzigkeit. Carvoncelle, beeile dich da hinten mit dem Pfahl!“ — c) Das dritte Bild enthält die ganze Legende des hl. Alexius (Abb. 152). Dieser junge Schwärmer hat sein väterliches Haus verlassen — die Braut schaut ihm aus den Fenstern nach —, um Einsiedler in Jerusalem zu werden. Als abgezehrter Pilger kehrt er nach Jahren zurück und bittet unerkannt seinen vorüberreitenden Vater um Aufnahme. Siebzehn Jahre dient er als Sklave im väterlichen Hause. Vor seinem Tode übergibt er dem Papste seine Lebensbeschreibung, die dieser den Angehörigen vorliest. Vater und

Mutter raufen sich die Haare, die Braut küßt den Toten. Die Schwierigkeit, so viel auf einmal zu erzählen, ist nicht gelöst. Es sind eben drei Bilder nebeneinander. Aber durch das Übergreifen und den baulichen Hintergrund wird doch fürs Auge eine gelungene Bildeinheit hergestellt. — d) Das vierte Gemälde, wie a) in der Vorhalle, von einer Metzgersfrau Maria gestiftet, stellt die Überführung eines bischöflichen Leichnams, wahrscheinlich Cyrills, aus dem Vatikan nach S. Clemente dar. Vier Knaben tragen den Sarg, dem der Papst mit großem Gefolge, Kreuz und Fahnen nachzieht. Dahinter schwingen Diakonen Rauchfässer. Ein Bischof an einem Altar vor der Kirche erwartet den Zug. — Daß hier neue Kräfte spielen, ist auf den ersten Blick klar. Sie haben sich gewiß gestärkt und gebildet am Studium der christlichen Antike ebenso wie an byzantinischen Schönheitsbegriffen. Aber der Wert liegt doch in einer ganz ungewohnten Fähigkeit, die Menschen zu sehen, Handlungen deutlich zu machen, große Gruppen zu bewegen, selbst seelische Vorgänge auszudrücken und Volksleben wie die Szene auf dem Bauplatz zu beobachten. Es ist ein heller Lichtblick nach langer Nacht. Und gerade diese zukunftsfrohen Sachen mußten fast gleich nach ihrer Vollendung ohne Nachwirkung im Schutt des Normannenbrandes begraben werden, ebenso wie die von S. Saba.

Denn als nach langer Unterbrechung im 12. Jahrhundert das Mosaik sich wieder regte, da trägt es das Antlitz einer Mumie, die sich aus ihrer Totenstarre aufrichtet. Der Apfelfischmuck von S. M. in Trastevere (um 1140; Abb. 153) ist ein erstes schlagendes Zeugnis dafür. Neu ist allerdings die Erhöhung der Gottesmutter, welche hier mit Beziehung auf das Hohelied als Braut Christi seinen Thron teilt: der Sohn legt zärtlich den Arm um die Schulter der Mutter und spricht: „Komm, meine Auserwählte, ich will auf dich meinen Thron setzen.“ Die falsche Übersetzung der Vulgata ist ja hier im Bilde berichtigt, sie spukt aber im Abendland unter manchen gequälten Formen als „Thron Salomos“ weiter. Die übrigen Standfiguren, links Calixt, Laurentius und Innocenz II. als Stifter mit dem Kirchenmodell, rechts Petrus, Cornelius, Julius und Calipodius, sind dicke, plumpe, steife Gestalten mit runden Köpfen und großen, starrenden Augen, die in ihren Kleidertonnen nicht einmal richtig stehen können. Es sind Unwesen, nicht besser als in S. Marco (S. 122), nur der schreitende Petrus ist nach einem besseren Vorbild gearbeitet. Auch der Lämmerfries und die Umrahmung des Bogens — Kreuz, sieben Leuchter, vier Evangelistenzeichen, Jesaias und Jeremias — sind einfach nach älteren Mustern (S. Prassede, S. Marco) übernommen. Von den neuen Gedankenkreisen, von dem geistreichen Gewandstil der neubyzantinischen Kunst in Sizilien und Unteritalien, der doch im 11. Jahrhundert bis Monte Cassino, bis Grottaferrata vorge drungen war, ist keine oder nur geringe Spur. Und doch verrät die ganze Aufmachung, die Farbenkunst, die überladene Kleiderpracht, die glitzernden Goldlichter, daß man damals das Handwerkliche des Mosaiks von den Männern des Südens lernen mußte. Es steht auf weit höherer Stufe als etwa in S. Prassede und blendet das Auge, das nur die Gesamtwirkung im Raumbild empfindet, über die Schwächen der Form und die Leere des Inhaltes. — Das Mosaik der Fassade ist öfter und gedankenlos erneuert. Die Madonna



Abb. 153. Apfismosaik. S. M. in Trastevere, um 1140

thront inmitten ihres Gefolges von zehn Jungfrauen mit Lampen. Auch dies ist eine Entlehnung und zwar von dem (zerstörten) Apfisbogen in S. Cecilia (S. 122), wo die Jungfrauen zwischen Palmen standen und Kronen trugen. Bei einer Erneuerung hat man die hiesigen denn auch als die klugen und törichten Jungfrauen des Gleichnisses mißverstanden und einige der brennenden Lampen in verlöschte verwandelt. — Etwas jünger (um 1160 oder gar erst 1220) ist das Apfismosaik in S. Maria Nuova am Forum, ebenfalls die Madonna mit vier Standheiligen enthaltend. Es ist dieselbe geringe Nachahmungskunst. Die Madonna ist herausgeputzt wie eine Kaiserin. Neu ist, daß das Kind auf ihrem Knie steht und daß die Lage aus dem freien Himmelsraum in eine Art Rotunde auf Säulchen und Arkaden verlegt ist.

Ein merkwürdiges Stil- und Gedankengemisch findet sich dann in der Apfis von S. Clemente (um 1200, Abb. 67). Hier ist einmal abweichend von den großen Figuren auf die ältere Rankenfölluug der Apfis wie bei S. Rufina und S. M. Maggiore (S. 116) zurückgegriffen mit all der eingestreuten Sinnbildnerei von Hirschen, Pfauen, Hirten, Lämmern, Putten, Tauben, in der Mitte das Kreuz (schon in S. Stefano S. 119) hier mit dem toten Christus, Maria und Johannes, darunter der Lämmerfries, am Bogen das Brustbild Christi, die vier Evangelistenzeichen, die vier Sitzfiguren Petrus und Clemens, Paulus und Laurentius und die beiden Propheten. Die Farbe ist trocken, die Gestalten sind naturlos, bei der Kreuzigung übermäßig schlank, am Bogen übermäßig breit, die Falten majestätisch, aber ganz Manier, die Köpfe mit scharfen, stechenden Seitenblicken. Kurz, in die römische Überlieferung mischen sich echte und starke byzantinische Töne. Das kommt uns unerwartet in



Abb. 154. Apfis von S. Paul vor der Erneuerung

dieser Spätzeit. Aber es wird erklärlich durch die Bezeugung, welche über den Apfisschmuck von S. Paul vorliegt. Diese Arbeit war unter Innozenz III. begonnen, sein Nachfolger Honorius III. richtete aber 1218 ein Schreiben an den Dogen von Venedig mit der Bitte, zu den schon gesandten Mosaizisten noch zwei andere zu schicken, „um das große Werk in S. Paul zu vollenden“. In Venedig hatte sich nach der Eroberung Konstantinopels 1204 eine starke Kolonie griechischer Künstler angesiedelt. Und auf diesem Umweg gelangten einige nach Rom. Ihr Werk in S. Paolo (Abb. 154) ist nach dem Brand von 1828 fast völlig erneuert (Abb. 141) und nur der Entwurf ziemlich treu beibehalten. Dieser zeigt aber zur Genüge, wie weit die Byzantiner dem Abendland an Formenadel immer noch voraus waren. Es ist zwar alles, Gestalt, Ausdruck, Bewegung und Gewand angelesene Manier und Überlieferung, aber doch mit dem Schein größerer Lebendigkeit, Naturtreue und geistiger Beseelung, jedenfalls eine wertvolle Anregung. Wie ganz anders sitzt schon der segnende Christus auf seinem Thron und wie ebenbürtig, hoheitsvoll sind seine Begleiter, Paulus und Laurentius auf der einen, Petrus und Andreas auf der anderen Seite. Die übrigen Apostel zwischen Palmenbäumen ersetzen den Lämmerfries, dessen Mitte zwischen Engeln ein Altar mit Kreuz und Leidenswerkzeugen einnimmt, die griechische Etoimasia. Echt griechisch knien die Stifter, oben Innozenz III., unten der Abt Caitanus und der Sakristan Udinus in ganz kleinen Figuren und alles schleppt sich mit großen Schriftzetteln.

Von da ist nun ein langsamer Aufstieg, welcher am Ende des 13. Jahrhunderts dicht vor die Tore der Renaissance führt und der italienischen Kunstgeschichte eine andere Wendung gegeben hätte, wenn nicht der jungen römischen Schule durch das Eril der Päpste die Lebensbedingungen entzogen worden wären. Zunächst wandten sich die Kosmaten etwas zaghaft dem figürlichen Mosaik zu. Von Jacobus



Abb. 155. Kaiser Konstantin vor Papst Silvester in Quattro Coronati

haben wir aus 1218 im Hospital von S. Tommaso in Formis ein Rundstück, Christus mit einem schwarzen und einem weißen Sklaven in freier, lebhafter Auffassung. Nach langer Pause (um 1277) treffen wir Cosmatus in dem Gewölbeschmuck von Sancta Sanctorum (S. 86), wo vier Engel ein altertümliches Brustbild Christi halten, ähnlich wie in S. Zeno (S. 122), in den Lünetten fünf Brustbilder von Heiligen. Von Giovanni haben wir dann die fast gleichen Madonnen in den Grabmälern des Durandus 1296 und des Consalvo 1299 (Abb. 130), hoheitsvolle und großzügige Gelegenheitsarbeiten, woran das flüssige Gewand am meisten erquickt. Der Ausdruck ist noch starr und leblos, da zu große Steinchen verwandt sind. Die Kosmaten haben also das Mosaik nicht zu freien malerischen Leistungen zu erheben vermocht, sondern es nur als dekoratives Hilfsmittel geübt. Für die Malerei darf man sie also kaum in Anspruch nehmen, denn wahrscheinlich arbeiteten sie solche Sachen nicht nach eigenen Entwürfen, sondern nach Kartons wirklicher Maler.

Zwiespältig und besonders sehr lückenhaft ist die Überlieferung in der Wandmalerei. Noch in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts fällt die Ausmalung der Sylvesterkapelle bei S. Quattro Coronati, wo die obere Reihe eines Jüngsten Gerichts und acht Szenen aus dem Leben Sylvesters erhalten sind, wohl das roheste, was man in Rom sehen kann. Das Byzantinische ist bis zur Fragenhaftigkeit verzerrt. Aber die Gesinnung ist bezeichnend für die Zeit der Staufenkämpfe. Wie sich der große Konstantin erniedrigt, dem thronenden Papste die Tiara zu überreichen und ihn dann zu Fuß auf dem geschenkten Zelter nach Rom führt, das erinnert ganz an die Demütigung Barbarossas in Venedig (Abb. 155). — Das erste Beispiel eines großen Bilderkreises zeigt dann die Vorhalle von S. Lorenzo (vor 1250). leider durch Übermalung verdorben. Es sind Heiligenlegenden in zahlreichen kleinen



Abb. 156. Katharina und die Philosophen. Aus S. Agnese im Lateran

Bildchen dargestellt (Laurentius, Stephanus, Hippolit, Sixtus, die Krönung Peters von Jerusalem durch Honorius III.), oft ganz ergötzlich lebendig und anschaulich wie französische Miniaturen. Geringer, unbeholfen und ganz naturlos ist dagegen das Widmungsbild des Kardinals Fieschi (1256) an seinem Grabmal ebenda (Abb. 125). Eigenartiger sind die Fresken aus S. Agnese, elf Szenen aus dem Leben der hl. Katharina und Reste aus dem der Agathe, jetzt im Lateranischen Museum (Abb. 156). Mit den überkommenen römischen Zügen mischen sich deutlich nordisch-gotische Stilmerkmale, eine gewisse äußere Lieblichkeit und Lebendigkeit der Köpfe und tiefe hauschige Faltungen. Wir fanden die gleichen französischen Einflüsse bei Arnolfo di Cambio in der Plastik. Sie sind erklärlich in einer Zeit, wo die meisten Päpste und viele Kardinäle Franzosen waren, und sie treten am stärksten bei dem Manne auf, der erst neuerdings wieder zu verdienten Ehren gekommen ist, Pietro Cavallini.

Pietro Cavallini ist durch Vasari zu einem Schüler Giotto's gestempelt. In Wahrheit dürfte das Verhältnis umgekehrt gewesen sein. Die Kenntnis des Meisters gründete sich bisher auf die sechs Mosaiken aus dem Marienleben in S. M. Trastevere, die von seiner Kunst allerdings nur eine verwaschene Vorstellung geben konnten. Aber 1901 entdeckte man in S. Cecilia Reste einer Ausmalung, die sich wahrscheinlich mit Szenen des Alten und Neuen Testaments über das ganze Schiff erstreckte und mit einem Jüngsten Gericht in der Apsis schloß (Abb. 157). Von diesem waren noch große Teile erhalten, doppelt interessant, weil sie sich mit dem großen Jüngsten Gericht in Donna Regina zu Neapel deckten, das Cavallini nach



Abb. 157. Cavallini, Apostel aus dem Jüngsten Gericht in S. Cecilia

seiner Übersiedelung 1308 begann. In der Mitte Christus in einer Aureole, umgeben von Seraphim und Engeln, daneben stehend die Fürbitter Maria und der Täufer und als Beisitzer die zwölf Apostel. Darunter der Thron mit den Leidenswerkzeugen und tiefer (jetzt zerstört) der Zug der Gerechten, die von Erzengeln ins Paradies geführt werden, während andererseits die Verdammten in die Hölle wandern. Die Köpfe haben die ebengenannte Lieblichkeit, aber würdiger und geistiger, eine ganz neue, beseelte Anmut. Haltung und Ausdruck des Täufers sind ganz hingebende Ehrfurcht. Die Farbe ist harmonisch, reich und kräftig mit lebhaften Licht- und Schattenspielen. Der Gewandstil aber ist gotisch, so wie er damals europäisches Gemeingut zu werden begann. Mag Cavallini also der römischen und byzantinischen Überlieferung alle möglichen Anleihen verdanken, den Hauptgewinn hat er genau wie Giovanni Pisano aus der Erneuerung der Formensprache gezogen, die von der großen französischen Plastik ausging. Das „Plastische“ seines Stils ist sogleich von allen Beurteilern empfunden worden. Nur liegt es nicht in Nachahmung der antiken, sondern der französischen Kunst. Gegen dies Meisterwerk verblaffen nun allerdings die Mosaiken in S. M. in Trastevere (1292) (Abb. 158). Offenbar ging bei der Übertragung vom Karton die eigene, charaktervolle Handschrift des Meisters verloren und es sind nur die allgemeinen Züge, die die Anmut der Köpfe und Bewegungen und die Lebendigkeit der Erzählung geblieben. Cavallini folgte hier der griechischen Überlieferung der Legende, er fügte



Abb. 158. Cavallini, Anbetung der Könige. S. M. in Trastevere

aber im Hintergrund Bauwerke nach Art der Kosmaten hinzu, wie sie auch bei Giotto's Schöpfungen eine große Rolle spielen.

Gleichzeitig mit Cavallini wirkte Jacopo Torriti, unter dem die beiden letzten großen Apsis-Mosaiken Roms entstanden. Bei dem der Lateranskirche um 1291 half ihm Jacopo di Camerino und die Arbeit, welche nun durch die Übertragung in die neue Apsis (1884) vollends zugrunde gerichtet ist, war nur die Überarbeitung und Erneuerung eines altchristlichen Mosaiks. Man sieht es daran, wie zwischen die sechs großen, das Kreuz verehrenden Figuren die neuen Heiligen, Franziskus und Antonius, klein und raumlos eingefügt wurden, noch kleiner der Stifter Nicolaus IV. Das Brustbild Christi galt als ein uraltes „heiliges Antlitz“. Die Sinnbilderei, die Hirsche, Lämmer, Paradiesesströme, die sich zum Doppelfluß Jor Dan vereinigen, die Belebung des Gefildes mit Blumen und Putten, des Wassers mit Schwänen, Fischern, Schiffen usw. war wohl unberührt übernommen, ein volles Seitenstück zu dem Wasseridyll in S. Costanza (S. 115). Zwischen den Fenstern sind von Torriti die übrigen Apostel neu hinzugefügt. Von dem neuen Geist ist nichts zu spüren. Die oberen Figuren heben in eintöniger Wiederholung die Hände.

Auch in S. M. Maggiore (Abb. 159) wurde der alte Rahmen (S. 116), die Rankenfüllung und die Uferlandschaft beibehalten. In die Mitte wurde aber eine neue Blüte der Marienverehrung gesetzt, die Krönung der Gottesmutter durch ihren Sohn in einem Rund, getragen durch eine Engelsglorie. Die Verehrung pflanzt sich auf die sechs Seitenfiguren (Petrus, Paulus, die beiden Johannes, Franz und Antonius) fort, deren Händenspiel ähnlich wiederholt ist wie beim vorigen. Die

beiden Stifter sind Nicolaus IV. und Kardinal Colonna. Zwischen den Fenstern folgen fünf Szenen aus dem Marienleben. Die Eigenart Torritis ist hier nun unverkennbar. Es ist die Fortsetzung und Vollendung des byzantinischen Mosaikstils, der durch die Venezianer nach S. Paul gebracht war. Die reiche Farbenwahl, der Glanz der Goldlichter, die vornehme, betäubende Prachtwirkung ist zur äußersten Vollendung gesteigert, ohne die Tugenden Cavallinis nur zu berühren. Sonach liefen also die Gegensätze damals nebeneinander her.

Noch unter dem Kardinal Colonna hat Philippus Rusuti die Fassade der Kirche geschmückt mit einer „großen Audienz“, die aber 1743 arg verschlimmert wurde: der thronende Christus, Engel, Evangelistenzeichen, Maria und der Täufer, fünf Apostel und Hieronymus. Die wenigen unberührten Reste zeigen Rusuti abhängig von Torriti, doch steifer, leerer und von lichterer Farbe. Darunter ist dann eine damals erst entstandene Legende über die Gründung der Kirche märchenhaft erzählt: Die hl. Jungfrau erscheint 352 gleichzeitig dem Patrizier Johannes und dem Papst Liberius im Traum mit dem Befehl, ihr eine Kirche an der Stelle zu bauen, wo sie am nächsten Morgen (5. August) Schnee finden würden (Abb. 160). Wie Christus und Maria aus dem Himmelsrund das Schneegestöber herabschicken und der Papst darnach den Grundriß zeichnet, das ist mit einer massiven Deutlichkeit geschildert.

Um den Zusammenfluß bedeutender Maler voll zu machen, berief Bonifazius VIII. (1294—1303) auch noch den großen Giotto von Assisi. Er hatte ihm Arbeiten zugebracht, durch die das erste Jubeljahr 1300 verherrlicht werden sollte. Zunächst ein Andachtsbild im Vorhof von S. Peter innen über der mittleren Vordertür, das Meerwandeln oder die sogenannte Navicella. Sie wurde 1298 in Mosaik ausgeführt, nach dem Abbruch der Vorhalle aber mehrfach versetzt, erneuert und endlich in die jetzige Vorhalle übertragen. Eine treuere Vorstellung gibt eine Kopie von 1629 in der Kapuzinerkirche an Piazza Barberini. Hat Giotto sich den Stoff selbst gewählt oder hat man ihm seinem Talent entsprechend eine harte Aufg. vorgelegt, jedenfalls zeigte er sich dem Gegenstand gewachsen. Nach seiner Art löst er das Wunder in eine dramatische Reflexbewegung auf. Grauen, Schrecken und Staunen in allen Abstufungen ergreift die Jünger, die noch im Boot sind. Die vier Evangelisten in der Luft sind neuere Zutat. Wir hören, daß Bonifazius auch die Bilderfolge in St. Peter aus Formosus Zeiten (S. 125) durch Giotto erneuern lassen wollte, aber es kam nur zu einzelnen Wandbildern, die untergegangen sind. Dagegen ist verhältnismäßig gut das dreiteilige Altarbild erhalten, womit Kardinal Stefaneschi die Peterskirche beschenkte (jetzt in der Stanza Capitolare der neuen Sakristei). Auf den Vorderseiten Petrus und seine Freunde in ruhiger Existenz, aber lebendig und beseelt in höchstem Grade und voll interessanter Gegensätze, auf der Rückseite Christus thronend inmitten einer herrlichen Engelschar, auf den flügeln die Kreuzigung Petri, die wieder alles dramatische Leben in den Zuschauern sammelt, und die Enthauptung Pauli. Das ist, so viel wir wissen, das erste Altarwerk Roms und es enthält nach allen Seiten mehr künstlerische Kraft als das letzte Jahrtausend zusammen hervorgebracht hatte. — Hier nach beauftragte Bonifaz VIII. den Meister mit der Ausmalung der neuen Loggia, die eben vor die Laterankirche gebaut wurde. Er hatte in seiner Kunst- und Drunkliebe so manche Uder der späteren Renaissancepäpste. Hierzu gehörte auch der

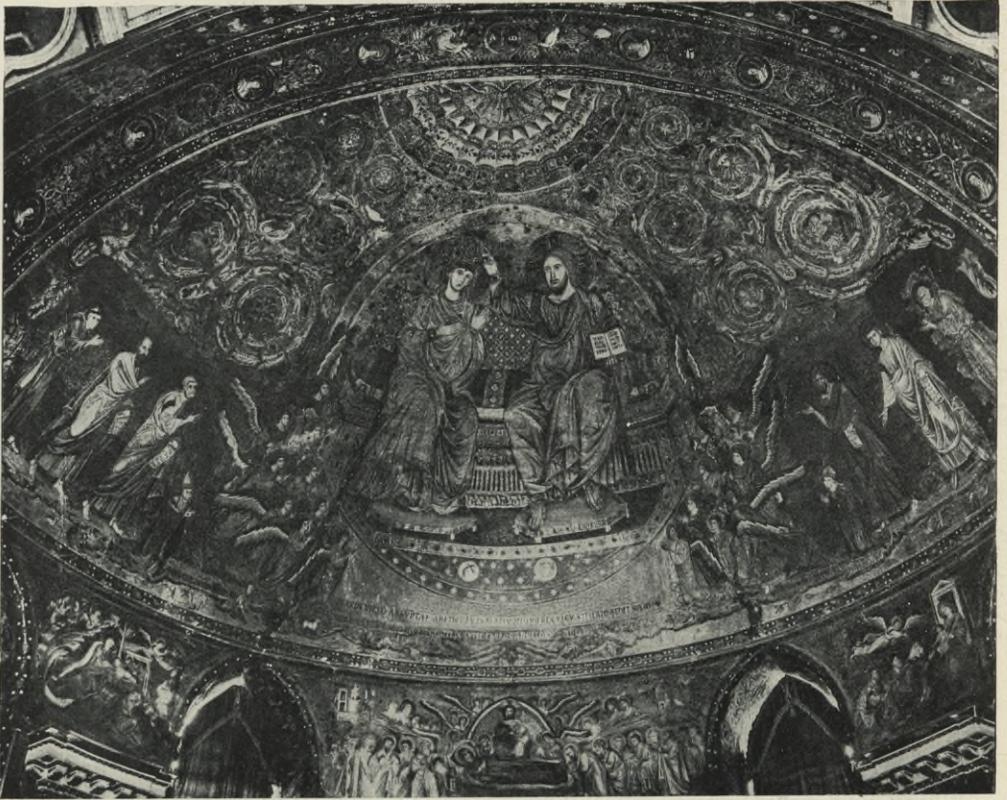


Abb. 159. Jac. Torriti, Apfismosaik. S. M. Maggiore

edle Mut der Selbstverherrlichung. Er liebte es, überall Bildnisstatuetten von sich aufzustellen. Und so ist gewiß in seinem Kopf auch der Gedanke des ersten Zeremonienbildes der neueren Kunst entstanden. Giotto hat ihn malen müssen, wie er von der Loge des Laterans den Anbruch des Jubeljahrs verkündigt, umgeben von den Kardinälen und der Schweizergarde, deren Hellebarden mit dem Vortragekreuz und dem päpstlichen Sonnenschirm aus dem Hintergrunde ragen. Darunter war die Volksmasse dargestellt, Reiter und Fußgänger in lebhafter Bewegung. Das mag nach Giottos Art das beste gewesen sein, Volksleben der eigenen Zeit. Leider ist von dem epochemachenden Wandgemälde nur ein kleines Stück, der Papst und die zwei Diakonen, erhalten geblieben, jetzt an einem Pfeiler der Kirche, auch dies stark übermalt. Eine ungefähre Vorstellung des Ganzen gibt aber eine Zeichnung der Ambrosianischen Bibliothek in Mailand. Zu beiden Seiten sollen sich noch zwei andere Geschichtsbilder, die Taufe Konstantins und die Erbauung der Lateranskirche befunden haben. Für den fabelhaften Fleiß oder die schulbildende Begabung Giottos spricht es, daß sich in S. Saba eine Kreuzigung und in S. Giorgio in Velabro eine „große Audienz“ erhalten haben, welche deutlich die Züge seiner alles überragenden Malweise tragen. Und wie unendlich vieles mag noch der Zerstörungswut des Barock zum Opfer gefallen sein.

Über mit diesen glänzenden und verheißungsvollen Leistungen ganz verschiedener Meister, Richtungen und Begabungen schließt auch die Geschichte der Malerei in Rom plötzlich und endgültig. Wir erinnern uns der schönen Anfänge einer Renaissance des 11. Jahrhunderts in S. Clemente, die durch den Normannenbrand im Keim erstickt wurden. Jetzt waren in einer günstigen Vereinigung von Strömungen und Kräften die höchsten Ziele einer römisch-bodenständigen Malerei in greifbare Nähe gerückt, als durch die Auswanderung des päpstlichen Hofes nach Avignon wiederum die volle Verödung eintrat. Man mag darin den breitgetretenen Glaubenssatz aufs neue belegt finden, daß das Kunstleben Roms niemals und zu keiner Zeit aus eigener Kraft bestand, sondern sich, abgesehen von den Kosmaten, immer nur vom Zufluß fremder Talente in der zufälligen Sonnenwärme der Machthaber nährte. Aber dabei darf nicht vergessen werden, was die Stadt durch ihre großen Denkmäler, durch ihren Gesamtbesitz an alten und neuen Kunstwerken, durch ihre lange innige Verbindung mit dem griechischen Osten für den Aufbau der Renaissance gerade in dem Geiste der Kosmaten und Giottos beigetragen hat. In Florenz und Umbrien ist die Saat zur Blüte und zur vollen Frucht gelangt, deren Keime wir eben beobachteten. Aber als die großen Florentiner unter Nicolaus V. und Sixtus IV. in den Vatikan einzogen und der erstaunten Stadt zeigten, was man inzwischen in Florenz gelernt und erarbeitet hatte, da hätte Rom mit einem gewissen Recht eine früh verloren gegangene Tochter begrüßen dürfen, die in der Fremde zu voller Schönheit gereift war und als eine Fremde in die ursprüngliche Heimat zurückkehrte.



Abb. 160. Phil. Rusuti, Legende von S. M. Maggiore. S. 135



## Literatur-Verzeichnis

- Giov. Batt. de Rossi, Roma sotterranea. I—III. Roma 1864—77.  
 f. X. Kraus, Roma sotterranea. 2. Aufl. Freiburg i. B. 1879.  
 O. Marucchi, Eléments d'archéologie chrétienne. Paris 1900—03.  
 M. de Waal, Roma sacra. München 1905.  
 D. Schulze, Archäologie der altchristl. Kunst. München 1895  
 C. M. Kaufmann, Handb. d. christl. Archäologie. Paderborn 1905.  
 E. v. Sybel, Christliche Antike. I. II. Marburg 1906. 1909.  
 Venturi, Storia dell' arte Italiana. I. II. Milano 1901.  
 J. Wilpert, Die Malereien der Katafomben Roms. Freiburg i. B. 1903.  
 J. Fischer, Die altchr. Bildwerke im Lateran. Leipzig 1890.  
 O. Marucchi, I monumenti del Museo-Lateranense. Milano 1910.  
 Wittig, Die altchristl. Skulpturen des deutschen Camposanto in Rom. Rom 1906.  
 M. de Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten. Rom 1900.  
 Wiegand, Die Tür von S. Sabina. Trier 1900.  
 H. Holzinger, Die altchr. Architektur. Stuttgart 1889.  
 Dehio u. v. Bezold, Kirchl. Baukunst des Abendlandes. I. Stuttgart 1892.  
 A. Frothingham, The monuments of christ. Rome. New York 1908.  
 J. B. Giovenale, La basilica di S. M. in Cosmedin. Roma 1895.  
 Mullooly, S. Clement and his basilica in Rome. 2. Rome 1873.  
 Rohault de Fleury, Le Latran au moyen âge. Paris 1877.  
 Lauer, Le palais du Latran. Paris 1911.  
 Rodocanacchi, Le capitoile Romain. Paris 1904. Le château S. Ange. Paris 1909.  
 De Rossi, Musaici cristiani e saggi dei pavimenti etc. Roma 1872—1900.  
 M. G. Zimmermann, Giotto. I. Leipzig 1899.  
 W. de Grüneisen, Sainte Marie Antique. Rome 1911.  
 H. Grisar, Il sancta sanctorum ed il suo tesoro. Roma 1907.
-

# Register

Abraham 23  
 Achilleus 8  
 Adalbert von Prag 73  
 Adam und Eva 23, 37  
 Aistulf 66  
 Alarich 60  
 Amor und Psyche 22  
 Arcosolium 5  
 Arnolfo di Cambio 103  
 Basilika 50 ff.  
 Petronilla 8, 33  
 Liberiana 56, 61, 135  
 des Junius Bassus 62  
 des Symmachus 74  
 Beigaben 12  
 Bisomus 5  
 Blutgläser 13  
 Borgo 65, 72, 93  
 Bürgerhäuser 89  
 Burgen 93  
 Caecilia 8, 75  
 Camerino, Jac. di 134  
 Capella graeca 7, 29  
 Cavallini 132  
 Cyrillus 56  
 Daniel 24  
 Diafonien 67  
 Dominikus 60  
 Eudoxia 61  
 Elias 37  
 Empore 67, 70, 71  
 Engelsburg 93  
 Brunnen 99  
 Forum im Mittelalter 67, 96  
 Fossoren 3  
 Fußboden 82  
 Geiserich 62  
 Giotto 136  
 Glockentürme 79  
 Gräber, oberirdische 9  
 Graffiti 11  
 Griechen 7, 65, 123  
 Hauptkirchen, sieben 59  
 Hippolyt 49  
 Hiob 24  
 Hirt, Der gute 24, 36, 42, 47  
 Honorius 59

Inschriften 10  
 Jonas 23, 34  
 Kain und Abel 37  
 Kapellen 9  
 Kapitäl 95  
 Karl von Anjou 101  
 Karl d. Gr. 72  
 Katafomben 3  
 S. Agnese 4, 7  
 S. Callisto 4, 7  
 Crypta quadrata 19, 22  
 S. Cyriaca 31  
 S. Domitilla 8, 22, 29, 31, 32  
 S. Generosa 9  
 S. Hermes 31  
 Ostrinuum 7, 27  
 S. Pietro e Marcellino 2, 29  
 S. Pretestato 7, 8, 32  
 S. Priscilla 4  
 S. Sebastiano 14  
 S. Sinforosa 9  
 S. Soteris 27  
 Kirchen:  
 S. Adriano 67  
 S. Agnese 52, 68  
 Mosaik 119  
 S. Albina. Grab Stephans  
 von Surdi 107  
 S. Bartolomeo 73  
 Brunnen 99  
 S. Cecilia 74  
 Altar 104  
 Grab Herthford 110  
 Mosaik 122  
 Wandmalerei 133  
 S. Cesareo. Ausstattung 86  
 S. Clemente 56  
 Unterkirche 56  
 Statue des g. Hirten 48  
 Wandmalerei 124, 126  
 Oberkirche:  
 Ausstattung 81  
 Mosaik 129  
 S. Cosimato. Vorhalle 56  
 Kreuzgang 80  
 S. Cosma e Damiano 67  
 Mosaik 117  
 S. Costanza 54  
 Mosaiken 115  
 S. Crisogono 74  
 S. Croce in Jerusalem 51  
 S. Giorgio in Velabro 70  
 Malerei 136  
 S. Giovanni e Paolo 57  
 Altar 85, 87

S. Giovanni in Laterano 51  
 Altar 107  
 Apfismosaik 134  
 Palast 51  
 Taufkirche 61  
 Mosaiken 117, 119  
 Triclinium 72  
 Mosaik 120  
 Kreuzgang 80  
 Statuen 101  
 Brunnen 99  
 Hauskapelle Sancta Sancto-  
 rum 86  
 Mosaiken 131  
 Foggia 136  
 Grab des Annibaldi 103  
 S. Lorenzo fuori le mura 52  
 Sarkophag 36  
 Hinterkirche 67  
 Ausstattung 85  
 Vorkirche 68, 76  
 Kreuzgang 80  
 Mosaiken 118  
 Vorhalle, Grab des Gieschi  
 102  
 Malerei 131  
 S. Lorenzo in Damaso 56  
 S. Lorenzo in Lucina 61  
 S. Lorenzo in Miranda 67  
 S. Marco. Mosaik 122  
 S. Maria Antiqua 67  
 Sarkophag 44  
 Wandmalerei 123  
 S. M. in Aracoeli 73  
 Kanzeln 85  
 Grab Savelli 102  
 Grab Honorius IV. 105  
 Grab Aquasparta 107  
 S. M. Aventina  
 Grab des Carafa 111  
 S. M. in Cappella 76  
 S. M. in Cosmedin 70  
 Ausstattung 82, 84, 86  
 Fußboden 84  
 Grab des Alphanus 102  
 Mosaiken 119  
 S. M. Maggiore 56, 61  
 Krippe 105  
 Grabmal Consalvo 106  
 Mosaiken 115, 134  
 S. M. sopra Minerva 76  
 Grabmal d. Durandus 106  
 S. M. della Navicella  
 Mosaik 120  
 S. M. Nuova. Mosaik 129  
 S. M. del popolo  
 Giebel und Relief 108  
 S. M. Rotonda 67

- S. M. in Trastevere 75  
 Chorschranken 82  
 Wandaltar 109  
 Grab d'Alencon 109  
 Grab Stefaneschi 111  
 Mosaik 128, des Cavallini 133  
 S. Martina 67  
 S. Martino ai Monti 64  
 S. Nereo ed Achilleo  
 Mosaiken 119  
 S. Paul vord. Mauern 52, 58  
 Altar 103  
 Kreuzgang 71  
 Mosaiken 116, 130  
 Osterleuchter 100  
 Sitzbild Bonifaz' IX. 110  
 S. Peter, Alte Kirche 55  
     Grotten  
     Grabmal Ottos II. 102  
     Bonifaz' VIII. 105  
     Sitzbild des Petrus 49  
     Sarg Gregors V. 41  
     Sarg des Bassus 44  
     Basilika  
     Apfismosaik 114  
     „Navicella“ 136  
     Sitzbild St. Peters 102  
     Sakristei.  
     Altarbild 136  
 S. Pietro in Vincoli 61  
 Mosaik 119  
 S. Prassede 71  
 Grab Ancher 104  
 Mosaiken 121  
 Vorhalle 56  
 Kapelle S. Geno 122  
 S. Pudenziana 58  
 Mosaik 115  
 Quattro Coronati 70  
 Kreuzgang 80  
 Sylvesterkapelle. Malerei 131  
 S. Saba 67  
 Kreuzgang 80  
 Kreuzigung 136  
 Wandmalerei 123  
 S. Sabina 60  
 Altarschranken 82  
 Holzthür 44, 46. Abb. 59, 60  
 Kreuzgang 80  
 Mosaiken 116  
 S. Sebastiano 56  
 S. Stephano rotondo 63  
 Mosaik 119  
 S. Teodoro 72. Mosaik 119  
 S. Tommaso in formis.  
 Mosaik 131, Tor 85  
 S. Urbano. Malerei 125  
 S. Valentino 125  
 Konstantin 51  
 Konstantinsbogen  
 Reliefs 36, 46  
 Kosmaten 82, 105  
 Cosmas II. 86  
 Deodatus 105  
 Jacobus 67, 131  
 Laurentius und Jacobus 85  
 Paulus 84 und Söhne 85  
 Kreuzgänge 80  
 Lampen 12  
 Lazarus 25  
 Loculi 3, 5  
 Luminaria 3  
 Martyrer 7, 8, 10  
 Moses 23, 34  
 Museen:  
     Capitolino  
     Sarkophage 47  
     Sitzbild Karls von Anjou 101  
     Laterano  
     Fresken aus S. Agnese 132  
     Sarkophage 33  
     Nr. 111 35  
     „ 183<sup>A</sup> 36  
     „ 119 37  
     „ 125 39  
     „ 171 40  
     „ 55 40, 44  
     „ 164 40  
     „ 181 42  
     Statue des g. Hirten 47  
     Statue des Hippolyt 49  
     Vaticano  
     Sarkophage 33  
     Alkestis 34  
     Constantia 46  
     Helena 46  
 Noah 23.  
 Oranten 18, 27, 42  
 Orpheus 20  
 Otto III. 72, 99, 125  
 Paläste 88, 89  
     der Anguillara 97  
     „ Castellano 89, 96  
     „ Creszentier 88  
     „ griechischen Päpste 67  
     „ Savelli 60  
 Porta Appia 91  
 Ostiensis 91  
 Päpste:  
     Bonifaz IV. 67  
     Bonifaz VIII. 136  
     Bonifaz IX. 95, 95, 110  
     Callistus 4  
     Calixtus II. 74  
     Clemens 56  
     Coelestin 60  
     Damaskus 4, 8, 11, 56  
     Felix III. 117  
     Gelasius 71  
     Gregor V. 41  
     Gregor VI. 122  
     Gregor VII. 73, 75  
     Hadrian I. 71, 72, 91  
     Honorius I. 68  
     Honorius III. 68  
     Honorius IV. 105  
     Innozenz II. 75  
     Innozenz IV. 102  
     Johann II. 56, 81  
     Johann VII. 67  
     Johann VIII. 72  
     Julius II. 54, 55, 61  
     Leo I. d. Gr. 52, 62, 70  
     Leo II. 70  
     Leo III. 72, 120  
     Leo IV. 72, 93  
     Nicolans IV. 105, 134, 135  
     Nicolans V. 95  
     Paschalis I. 71, 72, 75, 121, 122  
     Paschalis II. 56, 61, 74  
     Paul III. 62  
     Pelagius 67, 118  
     Pius IX. 68  
     Simplicius 62  
     Siricius 58  
     Sixtus III. 60  
     Sixtus IV. 61  
     Sixtus V. 61  
     Stephan II. 52, 72  
     Symmachus 64  
     Zacharias 70, 72  
 Pascale, Fra 84  
 Paulus Romanus 108  
 Petronilla 8  
 Petrus 38  
 Prudentius 55  
 Rainerius 85  
 Rettungswunder 19  
 Sepolcro a mensa 5  
 Sinnbilder 21  
 Spottkreuz 11  
 Theoderich 64  
 Theodosius 58  
 Trastevere 65  
     Häuser 89, 90, 97  
 Trifomus 5  
 Torre dei Conti 96  
 Torriti 134  
 Vassallettus 80, 86, 100  
 Dibia 30  
 Zuweisung 37

3631

24.10.957. 9 4/4,

20.

JK

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



**II-351355**

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000294430