

Übersicht.

Ein Meisterwerk der christlichen Archäologie.

Kaum ist ein Duzend Jahre verstrichen, seit Prälat Wilpert die gelehrte Welt durch sein großes Katakombenwerk in Staunen gesetzt hat, und schon wieder tritt er mit einer wissenschaftlichen und organisatorischen Riesenleistung vor die Öffentlichkeit, die noch weit mehr unsere Bewunderung erregt und noch wichtiger für die christliche Altertumswissenschaft ist als die gelehrte Arbeit über die Katakombenmalereien¹.

Als Stephan Beissel vor etwas über zwanzig Jahren in dieser Zeitschrift (46. Bd. der „Stimmen aus Maria-Laach“) seinen Aufsatz „Die ältesten Mosaiken der römischen Kirche“ schrieb, mußte er darüber klagen, daß es so schwer sei, diese altchristlichen Kunstwerke zu studieren und zu würdigen. „Viele sind mit dicken Krusten von Schmutz bedeckt oder nicht mehr hinlänglich beleuchtet; andere haben durch wiederholte Restauration ihre Würde und Einheit verloren. Wenige sind als Ganzes mit derjenigen Umgebung erhalten, ohne die sie weder für das Auge noch für das Herz zur vollen Wirkung gelangen.“ Hätte Beissel die Herausgabe des Wilpertschen Werkes erlebt, dann würde er zu seiner Freude sehen, daß all diese Schwierigkeiten, welche die Originale selbst der Forschung bieten, nunmehr beseitigt sind. Wilpert hat den schönsten und besten Teil seiner Lebenskraft geopfert und keine Kosten gescheut, um ein Werk entstehen zu lassen, das dem Archäologen weit mehr bietet als einen Ersatz für die Originale in ihrem oft so mangelhaften Zustand und das Studium dieser Wurzeln christlicher Kunst so bequem wie nur möglich macht. Denn was selbst einem bewaffneten Auge vor den Originalen nicht möglich ist, nämlich die späteren Zutaten und die Restaurierungen in Stück als solche zu erkennen, zeigen die Wilpertschen Tafeln auf den ersten Blick. Spätere Ergänzungen in Mosaik hat Wilpert durch bloße Malerei wiedergegeben, und die Stuckausbesserungen, die oft so sorgfältig ausgeführt sind, daß erst genauere Untersuchungen an Ort und Stelle sie als solche erscheinen lassen, sind ganz weggelassen worden, weil sie ja doch wertlos sind. Man kann eine glücklichere Methode, das Originalwerk von seinen Zutaten zu scheiden, gewiß nicht ausfinden.

¹ Joseph Wilpert, Die Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert. Unter den Auspizien und mit allerhöchster Förderung Seiner Majestät Kaiser Wilhelms II. Zwei Bände Text (1226 Seiten mit 542 Textbildern) und zwei Bände mit 300 farbigen Tafeln. Freiburg 1916, Herder. M 1000.—

Die Reproduktionen selbst sind das Ergebnis eines langwierigen, Zeit und Geduld nicht weniger als Geld verschlingenden Prozesses. Zuerst mußten Gerüste gebaut und photographische Aufnahmen (bei Wölbungen von verschiedenen Seiten) gemacht werden. Diese Aufnahmen wurden vergrößert und auf ganz besonderem Papier matt kopiert, um als Grundlage für die darüber zu legenden Farbwerte zu dienen. Dann mußten die Farben für jedes einzelne Steinchen aufgetragen werden. Welche Arbeit das bedeutet, mag man daraus ermessen, daß die Durchschnittszahl der Steinchen eines Mosaiks 50 000 beträgt. Die Steinchen selbst waren erst von jahrhundertaltem Schmutz zu reinigen, um den ursprünglichen Ton mit annähernder Treue wiedergeben zu können. Malereien mußten Teil für Teil beseuchtet werden, um die eingeschlagenen Farben in möglichster Frische wieder aufleuchten zu lassen. Wilpert hatte sich für diese Arbeiten einen Maler herangebildet, der seit zwei Jahrzehnten ausschließlich für ihn arbeitete: Carlo Tabanelli. Es konnte nicht ausbleiben, daß dieser Maler, der zudem stets unter der persönlichen Kontrolle Wilperts stand, allmählich eine erstaunliche Sicherheit und Fertigkeit gewann.

Waren auf diese Weise die Unterlagen für die mechanische Wiedergabe gewonnen, so galt es nun, in den besten deutschen, österreichischen und italienischen Reproduktionsanstalten Kräfte heranzuschulen, die einer so ungewohnten Aufgabe gerecht wurden. Immer wieder mußten die Blätter aufs neue nachgearbeitet werden, bis sie auch den höchsten Wünschen des Herausgebers entsprachen, so daß sie in der vorliegenden fertigen Form Musterleistungen moderner graphischer Technik darstellen. Für die Mosaiken wurde Vierfarbendruck, für die Malereien Farbenlichtdruck verwendet. Die autotypischen Wiedergaben im Text sind zumeist nach photographischen Aufnahmen des Verfassers gefertigt. Neben den Kopien zugrunde gegangener Originale sind dort auch alle jene Bildwerke untergebracht, die auf den behandelten Gegenstand Licht werfen können, wie z. B. viele griechische Miniaturen, die den Unterschied zwischen griechischer und römischer Kompositionsweise klarzulegen geeignet sind.

Für seine eingehenden Forschungen und Vorarbeiten kamen dem Verfasser sowohl seine hochangesehene Stellung beim römischen Klerus wie auch das besondere Interesse Pius' X. zugute. So erhielt er die Erlaubnis, Denkmäler zu untersuchen, die als kostbare Schätze und als Gegenstände öffentlicher Verehrung hinter mehrfachen Verschuß gesetzt sind, und deren wissenschaftliche Untersuchung von manchen — auch sehr einflußreichen — Kreisen geradezu als sakrilegischer Eingriff empfunden wurde und peinliche Auftritte zur Folge hatte. Ein weniger energischer und zielbewußter Forscher hätte unter solchen Umständen wohl lieber auf die Untersuchung verzichtet. Wilpert aber ließ sich durch keinerlei Schwierigkeiten abschrecken. Das Erlöserbild vom Prozessionsstriptychon in der Kapelle Sancta Sanctorum, das Schweißtuch Christi in der Peterskirche, das Franziskusbild in S. Francesco a Ripa und die hervorragendste römische Skulptur, das Bild Mariä-Schnee in S. Maria Maggiore mußten die Schleier des Geheimnisses fallen lassen. Für das letztere Bild hatte der Gelehrte nicht weniger als vier

Permessi nötig: vom Papst, vom Kardinalerzpriester, vom Kapitel und vom Fürsten Borgheze, dem Besitzer der Kapelle, in welcher das Bild aufbewahrt wird.

Und nun der wissenschaftliche Gehalt! Ein Archäologe muß etwas von dem Spürsinn und der Kombinationsgabe des Paläontologen besitzen. Wie dieser aus einem aufgefundenen Zahn oder Knochen Gattung und Art des Lebewesens herausfinden soll, dem sie gehörten, so muß auch der Archäologe imstande sein, aus wenigen Überresten, die dem Laien unentwirrbare Rätsel aufgeben, das Originalbild in seinen wesentlichsten Bestandteilen zu rekonstruieren. Dazu gehört nicht nur eine ganz besondere natürliche Veranlagung, sondern auch eine reiche Erfahrung in dem ikonographischen Ideenkreis des Altertums. Wer nicht die Gesamtheit der noch vorhandenen Bestände innerlich verarbeitet hat und über jedes einzelne Element im gegebenen Augenblick verfügt, kommt notwendig in unfruchtbares Phantasieren hinein. Die vielen Irrtümer, die da und dort in der christlichen Altertumswissenschaft aufblitzen und eine Zeitlang auch ganz gelehrte und geschickte Leute zu narren wissen, verdanken diesem Mangel archäologischer Grunderfordernisse ihr Entstehen und ihren Kredit. Sehr viel Unheil haben auch die nicht unbedingt verlässigen Kopien eines Garrucci und de Rossi angerichtet, so bewundernswert die Leistungen dieser Forscher für ihre Zeit auch waren. Aber die Mängel der damaligen Reproduktionstechnik wie auch nicht genügend gründliche Untersuchung mancher Objekte haben zahlreiche irrige Meinungen in der archäologischen Wissenschaft verbreitet, die erst durch Wilpert berichtigt werden konnten.

Andere Irrtümer ergaben sich aus der heute so modern gewordenen falschen Grundvoraussetzung, daß die altrömische christliche Kunst vom Orient, von Byzanz inspiriert sei. Wir werden noch sehen, wie das Werk, ohne voreingenommene Tendenz und einzig durch die Wucht der Tatsachen, auf eine Apologie der künstlerischen Vorherrschaft Roms hinausläuft.

Ein Historiker vom Range Wilperts kennt nicht nur die Denkmäler, sondern auch die literarischen Quellen. Alles nur irgendwie Erreichbare, Handschriftliches und Gedrucktes, ist gewissenhaft beigezogen. Manches konnte der Verfasser dabei verwerten, was bisher übersehen oder unrichtig aufgefaßt wurde. Auch alte graphische Kopien wurden fleißig benutzt. Große Verdienste um solche Kopien altchristlicher Bilder haben sich der spanische Dominikaner Alfonso Giacomio, Kardinal Francesco Barberini und der päpstliche Notar Giacomo Grimaldi erworben.

Wir wollen nun im folgenden vorerst den Inhalt kurz skizzieren und dann einige der wichtigsten Resultate Wilperts nach festen Gesichtspunkten geordnet mitteilen.

1. Inhalt.

Das erste Buch enthält in fünf Kapiteln allgemeine Untersuchungen zur konstantinischen, nachkonstantinischen und mittelalterlichen Monumentalkunst Roms, und zwar über die altchristlichen Bilderzyklen und ihre gemeinsamen Gegenstände, über Gewandung, Nimbus und Gebärden. Wenn Kraus (I 383) behauptet,

daß die großen Bilderzyklen zuerst in Wandmalerei, dann in Mosaik und schließlich in Miniaturmalerei ausgeführt worden seien, so mag das für die Provinz zutreffen, keinesfalls aber für Rom, wo für die künstlerische Ausschmückung der Kirchen gerade zu Anfang Mosaiken zur Anwendung kamen. Sehr eingehend wird die Technik der musivischen Arbeiten behandelt. Als gemeinsame Gegenstände der altchristlichen Zyklen ragen hervor das konstantinische und das jüngere, aber weniger verbreitete kreuzförmige Monogramm Christi, das Labarum Konstantins, die apokalyptischen Buchstaben, allein oder auch in Verbindung mit dem Monogramm, das Kreuz, bald in einfacher Form, bald als Gemmentkreuz, als Handkreuz, zum erstenmal in S. Vitale zu Ravenna, seit dem 5. Jahrhundert auch als Brustkreuz, ferner Monogramm Christi und Kreuz mit Evangelisten und Aposteln, das Firmament (entweder durch eine Fläche, oder durch eine runde Scheibe, oder auch durch Wolken dargestellt), Insignien der Königswürde Christi (Thron, Christrolle, Purpur und Krone), der Kranz als Siegespreis. Im Kapitel über die Gewandung werden behandelt die Salagewänder des Kaisers und der Kaiserin, Tunika und Pallium (palla), die Philosophen- und Soldaten-tracht, Beamtenchlamys und Paludamentum (Kaisermantel), die Gewandung der Juden, der päpstlichen Hofbeamten und des Klerus. Die Trachten der kirchlichen Würdenträger sind beispielsweise streng auseinander gehalten auf dem Bilde, in S. Clemente, das die Übertragung der Reliquien des hl. Klemens durch Cyrillus und Methodius (11. Jahrh.) schildert. Besonders wertvoll für Form und Farbe der Gewänder sind die Mosaiken im Oratorium des hl. Benantius am lateranesischen Baptisterium.

Im zweiten Buch behandelt der Verfasser in dreizehn Kapiteln die hervorragendsten kirchlichen Denkmäler mit Bilderzyklen: den Lateran (Palast und Basilika), die Taufkirche des hl. Johannes in Neapel und ihr Vorbild, die alte Taufkirche am Lateran, das Mausoleum der Constantina (nicht Constantia, wie Wilpert überzeugend nachweist), die Doppeltirche der hl. Silvester und Martin von Tours, die Basilika des heiligen Kreuzes, die des hl. Petrus, S. Maria Maggiore, die Basiliken des hl. Klemens und des hl. Paulus, Haus- und Titeltirche des Pammachius (S. Giovanni e Paolo), S. Maria Antiqua und vier Kapellen am lateranesischen Baptisterium.

In der konstantinischen Basilika des heiligen Kreuzes wurden 1913 bei der Einrichtung des elektrischen Lichtes zahlreiche alte Fresken aus der Zeit Lucius' II. (1144—1145) über dem heutigen Gewölbe entdeckt, die Wilpert sehr eingehend nach Inhalt und Form bespricht. Die Malereien am Triumphbogen müssen, nach den vorhandenen Resten zu schließen, als das Original der unlängst entdeckten Fresken an der Apfisswand der Basilika in Tivoli betrachtet werden. — Die Kapitel über S. Maria Maggiore und S. Maria Antiqua mit den zugehörigen Tafeln dürften wohl die glänzendsten Partien des Werkes sein. Besonders gründlich beschäftigt sich der Verfasser mit den alttestamentlichen Darstellungen an den Hochwänden von S. Maria Maggiore. Diese Mosaiken haben zwar durch Witterungsverhältnisse stark gelitten, sind aber archäologisch von unschätz-

barem Werte, weil man die späteren Zutaten leicht von den ursprünglichen Teilen ausscheiden kann. Von den 42 Iberianischen Darstellungen sind noch 27 erhalten, die sämtlich in Tafeln wiedergegeben sind. Das beste von allen Bildern ist wohl die Steinigung des Moses, wo besonders die Gruppe der Steinschleuderer ganz großartig wirkt. Die Besiegung der fünf Könige (Tafel 27) ist ein ganz prächtiges, dramatisch belebtes Schlachtenbild. Überhaupt verdienen diese Zyklusbilder in keiner Weise den Vorwurf schlechter Arbeit, den de Rossi und Kraus erhoben haben. Sie bedeuten vielmehr gegenüber den zömeterialen Malereien einen wesentlichen Fortschritt. Der wichtigste Moment der Handlung ist überall herausgegriffen; die Details sind häufig, ganz dem monumentalen Charakter entsprechend, absichtlich vernachlässigt, die Kenntnis des menschlichen Organismus ist bewundernswert, seine psychologische Züge sind nicht selten, und auch die Farbengebung ist meist recht gut. An einem der Bilder zählte Wilmert nicht weniger als 48 Farbstufen außer Gold. — Eines der größten Ereignisse in der christlichen Kunstgeschichte war die Wiederentdeckung der Kirche S. Maria Antiqua im Jahre 1900, weil sie Malereien aus den verschiedensten Jahrhunderten enthält (vom 4. bis 10. Jahrh.). Da Wilmert selbst bei der Aufdeckung dieser Kunstschatze hervorragenden Anteil hatte, verstehen wir die liebevolle und eingehende Behandlung dieses Monumentes.

Das dritte Buch ist für die Ikonographie von der größten Bedeutung. Es enthält Untersuchungen über einzelne Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, über Christus und die Heiligen, über das Sonder- und Weltgericht und das Paradies. Das dritte Kapitel, über Darstellungen von Märtyrern in den Katakomben, will ein Nachtrag zu dem großen Katakombenwerk des Verfassers sein. Dem leider stark zerstörten Weltgerichtsfresko Cavallinis in S. Cecilia widmet Wilmert wegen seiner hohen Bedeutung — selbst Raffael hat in seiner Disputa Züge daraus entnommen — nicht weniger als 18 ganz herrlich ausgeführte Tafeln. Das Bild verdient in vieler Hinsicht den Vorzug vor Giotto's Weltgerichtsbild in der Capella degli Scrovegni. Die mühevollen Arbeit des Kopierens hat fast ein halbes Jahr in Anspruch genommen.

Im vierten Buch werden die Tafelgemälde behandelt, die uns aus der alten Zeit erhalten sind. Nach einigen Vorbemerkungen über die Technik der alten Tafelgemälde und über bemalte Kirchengewölbe, die nicht immer genügend von den Tafelbildern unterschieden wurden, behandelt Wilmert unter den Darstellungen Christi das Damaskus-Triptychon (Geburt, Leiden und Triumph Christi), den noch erhaltenen Teil des Prozessionsstriptychons in der Kapelle Sancta Sanctorum sowie Nachbildungen dieses Triptychons, das bisher noch unbekannte Brustbild Christi in der vatikanischen Galerie und das Sudarium Christi. Ein Abschnitt über das Aussehen Christi führt zu der Erkenntnis, daß es nur Idealbildnisse gibt. Die Sage von dem übernatürlichen Ursprung gewisser Bilder, die deshalb Chiropiten genannt wurden, war in den drei ersten Jahrhunderten unbekannt und ist orientalischen Ursprungs. Der Umstand, daß es sich dabei meist um Marienbilder handelt und diese dem hl. Lukas zugeschrieben werden, gibt uns Fingerzeige für

die Entstehung der Sage. Lukas hat nämlich das Leben Mariä am ausführlichsten beschrieben, und so lag es für die phantasievollen Orientalen nahe, aus dem Erzähler in Worten auch einen Schilderer in Farben zu machen.

Die Darstellungen Mariä werden vom Verfasser in zwei Gruppen behandelt: Bilder Mariens mit dem Kind, die sich in den Katakomben bis in die erste Hälfte des 2. Jahrhunderts verfolgen lassen, und die Bilder der großen Fürbitte. Darstellungen römischer Glaubenszeugen, welche in der Monumentalkunst häufig sind, finden wir in der Tafelmalerei nicht mehr; sie sind wohl alle zugrunde gegangen. Dagegen sind in Rom noch drei Bilder des hl. Franziskus von Assisi aus dem 13. Jahrhundert vorhanden. Die zwei vatikanischen hat bereits Gustav Schnürer in seiner Franziskusmonographie veröffentlicht, das im Kloster S. Francesco a Ripa konnte Wilpert, wie bereits bemerkt, zum erstenmal aus dem Glas-schrein nehmen und gut reproduzieren.

2. Wissenschaftliche Ergebnisse.

Künstlerische Vorherrschaft Roms.

Als Rest semitischer Anschauungen erbte sich im Orient ein gewisser Widerwille gegen bildliche Darstellungen fort, der später zu den bekannten Bilderstreitigkeiten führte und im Mohammedanismus seinen krasssten Ausdruck fand. So erklärt sich auch die gleichgültige und nicht selten feindliche Haltung griechischer Väter und Kirchenschriftsteller gegenüber den Bildern im Gegensatz zum Abendlande, wo ein Papst und drei namhafte Kirchenschriftsteller sogar Inschriften für Bilderzyklen verfaßten. Schon dieser Umstand macht die Behauptung verdächtig, daß die altchristliche römische Kunst vom Orient stamme. Aber Wilpert bringt außerdem noch so viele positive Beweise für die Ursprünglichkeit der römischen Kunst, daß die Frage ein für allemal erledigt ist. Auch die provinciale Kunst verdankt Rom ungleich mehr als dem Orient. Die Ansicht, „daß Ravennas Kunst eine Fortsetzung der altchristlichen und der römischen ist“, die schon Weiszel vertreten hat („Stimmen aus Maria-Laach“, 47. Bd.: Die Mosaiken von Ravenna), erhält durch Wilpert ihre feste Begründung.

Bereits im 4. Jahrhundert, in der konstantinischen Zeit, kann Rom zahlreiche Bilderzyklen aufweisen in Basiliken, Mausoleen und Baptisterien, die sich auf den Traditionen der ömeterialen Kunst weiterbauen. Der Unterschied zwischen der letzteren und der römischen Monumentalkunst, den manche Autoren hervorheben, besteht nicht. Wenn man bedenkt, daß unter Papst Liberius nicht nur der gewaltige alttestamentliche Zyklus in S. Maria Maggiore geschaffen wurde, sondern auch ein ähnlicher mit 88 Darstellungen aus der Bibel in der alten Petersbasilika, dann beweist dieser Umstand allein den regen künstlerischen Geist, der im damaligen Rom herrschte. Man hat neuerdings wieder behauptet, daß griechische Künstler diese Arbeiten ausgeführt hätten; aber Rom brauchte keine Anleihen von den Provinzen. Zudem fehlen in dem Zyklus gänzlich die bei den Griechen so beliebten Personifikationen. Wo man römische mit griechischen Kompositionen vergleicht, sind letztere stets im Nachteil. Auch die griechischen

Münzen der damaligen Zeit stehen an künstlerischem Wert den römischen nach. — Man hat bis in die jüngste Zeit gewisse Unterscheidungsmerkmale zwischen römischer und griechischer Kunst feststellen wollen, so z. B. die mit Perlen und Edelfsteinen überreich geschmückten Prachtgewänder. Aber mochte Byzanz immerhin tonangebend gewesen sein im Luxus des realen Lebens, künstlerisch war es noch nicht soweit, um sich an solche Aufgaben wagen zu können. Ebenso wenig beweisen gewisse Gebärden byzantinisches Kolorit, weder der Gestus der Prostration und des Kniefalls noch der des Zeigens, der Trauer und des Schmerzes oder des Verhüllens der Hände. Nur der sog. griechische Gestus des Segnens, wobei die Spitze des Daumens die des Mittelfingers berührte, ist orientalischen Ursprungs, kommt aber selten und erst seit dem Anfang des 8. Jahrhunderts vor. Aber um diese Zeit hatte die römische Kunst längst ihre wesenhafte Selbständigkeit bewiesen. — Bei der Behandlung des Thrones Christi betont Wilpert sehr nachdrücklich, daß die römische Kunst dessen ursprüngliche Bedeutung bis ins Mittelalter festgehalten hat, während die griechische Kunst aus dem Herrschers-thron den Thron des Weltenrichters gemacht und dabei sogar die Taube des Heiligen Geistes festgehalten hat, die hierfür gar nicht paßt. In Rom findet sich diese griechische Auffassung nur auf dem Apsismosaik Honorius' III. von S. Paolo, aber die Arbeit wurde von orientalischem beeinflussten Mosaizisten aus Venedig gefertigt. — Die altchristlichen Bilderzyklen in Neapel, Nola, S. Prisco, Ravenna und Mailand sind alle von Rom abhängig. Die künstlerischen Verstöße im Baptisterium der Orthodoxen zu Ravenna kann man nur dadurch erklären, daß die Künstler ihr römisches Urbild mangelhaft verstanden haben. — Man hat auch für den Nimbus orientalische Einflüsse geltend machen wollen; allein die Denkmäler, auf die man sich beruft, beweisen nichts, denn der Berliner Sarkophag stammt erst aus dem 5. Jahrhundert, weil die Apostel Bücher statt Rollen in den Händen tragen, und die Londoner „Konstantin-Schale“ ist eine Fälschung, welche ein italienischer Antiquar, vermutlich ein Neapolitaner, mit Benützung der Anfangsminiatur der Exultet-Rolle von Mirabella Eclano verfertigt hat. — Manche haben auch bei den Mosaiken der Taufkirche zu Neapel an den Orient gedacht, weil auf den Photographien einige Verrentungen zu sehen waren. Diese sind aber in Wirklichkeit nicht vorhanden und gehen nur auf mangelhafte Aufnahmen zurück. — Manche Motive finden wir nur in der römischen und der von dieser abhängigen Kunst, wie die Krönung Mariä in S. Maria Maggiore, die Schibenornamente mit eingezeichnetem Kreuz (eucharistisches Brot) in dem wundervollen Deckenmosaik der Kapelle des hl. Johannes Evangelist am Lateranensischen Baptisterium, die Freisprechung der Ehebrecherin, bei Gerichtsbildern das Motiv des Altars, der die Verworfenen von den Seligen scheidet usw. Auch das Bild der Maria Regina ist ebenso selten in der byzantinischen Kunst wie häufig in der römischen. — Wo sich wirklich orientalische Einflüsse zeigen, werden sie von Wilpert ganz objektiv als solche gekennzeichnet. So glaubt er, daß der Typ des bekleideten Crucifixus aus dem Orient stammt, weil sich das älteste Beispiel im syrischen Nabulas-Kodex findet. — Besonders interessant ist die Feststellung, daß die Mosaiken der auf Konstantin zurückgehenden

Sophienkirche zu Konstantinopel auf römischen Ursprung hinweisen. Die Annahme liegt ja auch nahe genug, daß Konstantin bei der Verlegung seiner Residenz römische Künstler beigezogen hat; und die Wiederholung der hauptsächlichsten Darstellungen der lateranensischen Erlöserkirche in der Hagia Sophia erklärt sich um so leichter, als diese Kirche gleichfalls dem Erlöser geweiht war. Auch unter den Tafelbildern glaubte man vielfach byzantinische Ikonen zu erkennen. Wilpert weist solchen Anschauungen gegenüber darauf hin, daß bei einem dieser Bilder, dem Professionstriptychon von Trebignano, zwei römische Bürger als Maler ausdrücklich genannt wurden.

So bleibt nichts übrig, als die Behauptung vom byzantinischen Ursprung der römischen Kunst für immer ins Reich der Fabeln zu verweisen.

Treue der mittelalterlichen Kopisten.

In einem eigenen Abschnitt behandelt der Verfasser den Zweck religiöser Bilder nach römischer Auffassung. Es war ein ausgesprochen lehrhaft-erbaulicher. Die Zyklen bildeten eine Art Katechismus, eine Glaubenslehre in Bildern, eine *Biblia Pauperum*. Darin lag wohl der tiefste Grund für die große Pietät, die man den alten Bildern entgegenbrachte. Es waren Zeugen des heiligen Glaubens und Träger der Tradition. Darum durften sich mittelalterliche Künstler, die mit Ergänzung oder Erneuerung alter Mosaiken beauftragt waren, keine inhaltlichen Abänderungen der Urbilder erlauben; Klerus und Volk wachten gleicherweise darüber, daß das Alte wieder neu erstand. Darum haben auch die mittelalterlichen Kopien alter Mosaiken einen so großen archäologischen Wert im Gegensatz zu solchen aus späteren Jahrhunderten, bei denen subjektive Willkür einen immer breiteren Raum einnahm. Der Sinn für den heiligen Eifer war abhanden gekommen, mit dem das Mittelalter über das Erbe der Väter wachte. Warum Wilpert auf diesen Punkt so großes Gewicht legt? Man hat beim Bestreben, die römische Kunst von der orientalischen abzuleiten, eben auch darauf hingewiesen, daß von den Urwerken zu wenig mehr vorhanden wäre, um bindende Schlüsse zu ermöglichen, die Kopien aber nichts beweisen könnten. Wie falsch das ist, muß jedem beim Studium des Wilpertschen Werkes offenbar werden. Unsere These ist aber in diesem Lichte betrachtet nichts anderes als eine Unterthese der künstlerischen Vorherrschaft Roms. Die Treue in der Wiedergabe bezog sich freilich in erster Linie auf den Inhalt der Darstellungen, denn stilistisch konnten auch die Künstler des Mittelalters nicht aus dem Empfinden ihrer Zeit heraus. Verschiedene Denkmäler werden vom Verfasser zum Beweise seiner Behauptung beigezogen. So das von Leo XIII. zerstörte Apfismosaik in der Lateranbasilika, das von Torriti und seinem Gehilfen im Geiste des Originals wiederhergestellt war. Dieser Franziskanerkünstler hatte nur den Papst Nikolaus IV. sowie die hl. Franziskus und Antonius in kleiner Gestalt beigelegt, so daß sie als Zutaten sofort kenntlich waren, trotzdem hatte er den Unwillen der Zeitgenossen aufs heftigste erregt. Ebenso pietätvoll hat Torriti auch das Apfismosaik aus der Zeit Sigismund III. in S. Maria Maggiore kopiert. Als treue Wiedergabe erweist sich

ferner das Apfismosaik in der alten Petersbasilika, unter Innozenz III. gefertigt, das durch eine notariell beglaubigte Kopie — Wilpert bringt sie als Textabbildung — erhalten ist. Die mittelalterlichen Kopisten des Apfismosaiks von S. Clemente haben sogar die Akanthusranken mit herübergenommen, obwohl diese von den Theologen der damaligen Zeit als Weinstock, das Symbol der Kirche, erklärt wurden. Hätten sie ihr Urbild weniger treu wiedergeben wollen, dann hätten sie sicher Weinranken an Stelle der Akanthusranken gesetzt. Auch Cavallinis Malereien im Mittelschiff von S. Paolo waren treue Kopien ihrer Urbilder; denn die Art, die Cavallini hier zeigt, hat wenig Ähnlichkeit mit seiner sonstigen, wo er frei schaffen konnte. Darauf hatte schon de Rossi hingewiesen. Es ist das um so auffälliger, als man sich bei den Malereien immerhin mehr Freiheiten erlaubte als bei den Mosaiken.

Chronologie.

In den verwickelten chronologischen Fragen weiß Wilpert überall feste Orientierungspunkte zu gewinnen. Bald sind es stilistische oder technische Eigentümlichkeiten, dann wieder ikonographische Momente, bisweilen auch die Form der Buchstaben, die ihm den Weg weisen für sichere oder wahrscheinliche Datierung. Für jedes Jahrhundert vom 4. bis zum 14. hat er typische Beispiele zur Hand, mit deren Hilfe er verwandte Erscheinungen gewissen Jahrhunderten zuweisen kann. So bedeutet sein Werk geradezu ein unentbehrliches Korpus altchristlicher Stilkritik.

Für die Zeitbestimmung der alten Mosaiken ist die Farbe der Hintergründe bedeutsam. Eingehend widerlegt Wilpert die nach dem Vorgange Eugen Müntz' viel behauptete Ansicht, die blauen und goldenen Hintergründe seien ein sicheres Zeichen späteren Ursprungs; die Goldflecken in den Liberianischen Bildern von S. Maria Maggiore seien spätere Zutaten. In Ravenna allerdings kommen die Goldwürfel erst später zu reicherer Verwendung, aber das beweist nichts gegen die römische Kunst. Wegen des Goldes und der blauen Hintergründe hatte Müntz auch die Mosaiken in der Taufkirche zu Neapel in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts verlegt. Wilpert hält dagegen das 4. Jahrhundert aufrecht und kann diese Datierung durch die Tatsache stützen, daß der Engel auf ihnen noch des Nimbus entbehrt. — Wo die apokalyptischen Buchstaben, sei es allein oder in Verbindung mit dem Monogramm Christi, auftreten, kann das Bild kaum vor 340 entstanden sein. Diese Buchstaben waren eine Opposition gegen die arianische Irrlehre. Deshalb datiert der Verfasser auch die Basilika des hl. Klemens in die Mitte des 4. Jahrhunderts. — Auch die Form der Nimben gibt chronologische Anhaltspunkte. In der ersten Zeit wurde der Nimbus als heidnisches Zeichen von den Christen verschmäht; erst in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts finden wir den großen Nimbus, der die ganze Figur umgibt, in den Katakomben, im 4. Jahrhundert auch zweimal im Liberianischen Zyklus von S. Maria Maggiore. Der strahlenförmige Nimbus begegnet uns zuerst in S. Paolo in der Mitte des 5. Jahrhunderts. Der kleine Nimbus um den Kopf wurde zuerst ausschließlich bei Christus und dann bei Engeln verwendet,

vom 5. Jahrhundert an auch bei Heiligen. Seitdem erhielt aber Christus als besondere Auszeichnung den kreuzförmigen Nimbus. Seit der Mitte des 7. Jahrhunderts umgibt der runde Nimbus mit eingezeichnetem Kreuz stets das Haupt des Heilands. Auch Könige, selbst ein Herodes, erhielten bisweilen den Nimbus zum Zeichen ihrer Herrschervürde. Der muschelförmige Nimbus erscheint erst seit dem 13. Jahrhundert. Bei lebenden Personen (Stiftern, Päpsten) wurde vielfach der in der byzantinischen Kunst unbekannte viereckige Nimbus gebraucht. — Die Mosaiken der Nischen im Mausoleum der Konstantina hält Wilpert für gleichzeitig mit denen des Tonnengewölbes, was auch Müntz, freilich auf Grund irriger Beweise, annahm. — Über die Datierung des großen alttestamentlichen Mosaikenzylus in S. Maria Maggiore war man bisher immer noch im unklaren. Weil sie so hoch angebracht sind, daß man selbst mit bewaffnetem Auge nur wenig sehen kann, besonders bei dem jetzigen, vielfach schadhafte Zustand, weil ferner einige von diesen Darstellungen beschnitten sind, haben manche Archäologen die Meinung ausgesprochen, daß diese Bilder zuerst anderswo angebracht und dann später in die Marienkirche übertragen worden seien. Allein die Beschreibung erweist sich nur als eine Verdeckung der Randpartien durch die in der Renaissance aufgeführten Pilaster, und die Höhe ist immerhin noch geringer als die der Mosaiken am Triumphbogen, die man doch allgemein für ursprünglich hält. Es ist auch von vornherein unwahrscheinlich, daß die zentnerschweren Mosaiken erst später auf die Wände gebracht worden wären. So kommt der Verfasser zur festen Überzeugung, daß diese Mosaiken aus der Zeit des Liberius stammen, während die des Triumphbogens (Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Jesu) erst im 5. Jahrhundert unter Sixtus III. entstanden sind. — Von den Papstbildnissen in S. Paolo weist Wilpert die Medaillons der Südwand dem Papst Formosus (891—896) zu, während de Rossi und andere sie Leo d. Gr. zugeschrieben hatten. Die Bildnisse aus dem Ende des 9. Jahrhunderts sind deshalb von besonderer Bedeutung, weil sie die einzigen erhaltenen Malereien aus dieser Zeit sind. In dem Magazin der Kirche fand Wilpert noch vier Papstbildnisse aus dem 13. Jahrhundert, die als unmittelbare Vorläufer der Kunst Cavallinis wichtig sind. Die 88 biblischen Darstellungen an den Hochwänden dieser Basilika hält Wilpert für Schöpfungen der letzten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts und glaubt, daß sie von Abt Sertus unter Johannes XXI. in Auftrag gegeben worden seien. — Gegen Rufforth weist der Verfasser schlagend nach, daß die Kirche S. Maria Antiqua die älteste Marienkirche Roms, aus dem Ende des 4. Jahrhunderts, ist. — Auch die literarischen Quellen, aus denen die altchristlichen Darstellungen geschöpft sind, geben manche chronologische Winke. Während man früher nur die Evangelien benutzte, kommt seit dem 4. Jahrhundert die Geheime Offenbarung vor, seit dem 5. auch die Apokryphen, vorerst freilich nur für bestimmte Darstellungen. — Wichtig für die Datierung altchristlicher Werke sind ferner neu aufgefundene Märtyrerdarstellungen in den Katakomben: das Bild der Turtura aus dem Jahre 528 und eine graffierte Darstellung der Krönung der hl. Merita wohl aus der Wende des 4. zum 5. Jahrhundert. Dadurch werden auch die Malereien in der Katakombe des Ponzian chronologisch be-

leuchtet. — Das Gerichtsbild in St. Johannes a Porta Latina ist laut Inschrift aus dem Ende des 12. Jahrhunderts. Es steht künstlerisch so hoch, daß man es aus rein formellen Erwägungen sicher ein Jahrhundert später angesetzt hätte. So ist dieses Bild für die Chronologie bedeutsam. — Die Himmelsdarstellung in der Apsis von S. Maria in Ballara, bei deren Datierung man zwischen dem 6. und 13. Jahrhundert schwankte, stammt nach den neuesten Forschungen aus den siebziger Jahren des 10. Jahrhunderts. — Das Erlösbild von Tivoli weist Wilpert auf verschiedene Beweisgründe hin in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts oder ins angehende 12. — Das Brustbild Christi in der vatikanischen Sammlung dürfte dem 12. Jahrhundert angehören. Der Heiland hat auf diesem Bilde wohl Bardenbart, aber keinen Schnurrbart. — Bei Besprechung der Bilder Mariä mit dem Kinde weist der Verfasser darauf hin, daß das Fehlen der Sandalen wenigstens bei der römischen Kunst (nicht so sicher bei der provincialen) ein Zeichen späteren Ursprungs ist. Das Marienbild in S. Maria in Aracoeli ist nach Wilpert das älteste noch erhaltene auf Holz gemalte Marienbild Roms und stammt aus dem 10. Jahrhundert. — Das wohl porträtähnliche Bild des hl. Franziskus in S. Francesco a Ripa ist von Margaritone da Arezzo nach 1260 gemalt. Auch in dem Bild des hl. Augustinus in der alten Bibliothek des Lateranpalastes, wahrscheinlich unter Gregor d. Gr. entstanden, glaubt der Verfasser ein Porträt des Heiligen vermuten zu dürfen, weil es der Beschreibung, die wir von ihm kennen, entspricht. — Das Erlösbild in der Kapelle Sancta Sanctorum kann wegen des Kreuznimbus nicht vor 450 entstanden sein.

Rekonstruktionen und neue Deutungen.

Es ist in der wissenschaftlichen Welt bereits bekannt, daß Wilpert das Labarum Konstantins rekonstruiert hat. Nach seinen Plänen wurden von Künstlern der Beuroner Kongregation im Auftrage des Deutschen Kaisers zwei Exemplare angefertigt, von denen das eine für Pius X. (für die Kreuzkirche) bestimmt war. — Tafel 125 bringt das Bild der Personifikation Roms aus dem Lateranpalast. Die Kopie ist frischer als das Original, weil bei der Wiedergabe die einzelnen Stellen des Bildes vom Künstler zuerst besucht wurden. Kardinal Rampolla hat das Bild beschrieben, aber nach einer andern Kopie, die in manchen Punkten vom Original aus der konstantinischen Zeit abweicht. — Die Mosaiken der Taufkirche zu Neapel wurden bereits von Garrucci, freilich unvollständig und fehlerhaft, wiedergegeben. Dem Verfasser gelang es, nach Analogien einige Lücken auszufüllen, nämlich den Apostel, der bei der Brotvermehrung dem Heiland den Brotkorb reicht, sowie die Szene der Rettung Petri aus den Fluten, während man bisher nur den wunderbaren Fischfang dargestellt glaubte. — Rohaults Rekonstruktionsversuch der alten lateranensischen Taufkirche hält Wilpert für verfehlt. Die Kopie des einen Apsismosaiks der Vorhalle des Baptisteriums im Codex Escorialensis verdient vollen Glauben; es war verwandt mit dem Apsismosaik in S. Clemente, das wohl nach dem lateranensischen gebildet sein

dürfte. Auf Grund dieses letzteren hat Wilpert auch die Mosaiken in S. Aquilino zu Mailand rekonstruiert, ebenso an der Hand alter Kopien und der Mosaiken von S. Clemente, Neapel, S. Apollinare in Classe das Mosaik der westlichen Apfisiwand in der Vorhalle des lateranensischen Baptisteriums. — Die wenigen ursprünglichen Reste der Mosaiken im Mausoleum der Constantina hat der Verfasser mit Hilfe einer Beschreibung des Pompeo Ugonio und einiger älterer Skizzen vervollständigt. Daß die Mosaiken der Nischen später falsch überarbeitet wurden, wird aus der Beschreibung Ugonios nachgewiesen. Auch in der Kuppel konnten die fehlenden Darstellungen ergänzt werden. Es waren nach dem Zeugnis Ugonios alt- und neutestamentliche Szenen. Die Beschreibung Ugonios wurde von Wilpert hier zum erstenmal ganz veröffentlicht und mit kritischen Bemerkungen versehen. — Die Doppeltirche der hl. Silvester und Martin von Tours enthält in der Nische über der bischöflichen Kathedra ein Mosaik, das bisher fälschlich für eine Madonna gehalten wurde; in Wirklichkeit ist es ein Bild des Papstes Silvester. — Auch die Lücken, die Grimaldis Skizzen des Iberianischen Zyklus an den Hochwänden der Petersbasilika aufweisen, kann der Verfasser mit Hilfe anderer Skizzen ausfüllen, ebenso die Lücken im Iberianischen Zyklus von S. Maria Maggiore. Unter den Darstellungen des letzteren erhalten manche erst von Wilpert ihre richtige Deutung, wie die Bilder aus der Geschichte Dinas und die drei Freislände Moses'. Im Zyklus Sixtus' III. in S. Maria Maggiore findet sich eine weibliche sitzende Figur mit einer Rolle in der Hand und eingehüllt in einen dunkeln Purpurmantel. Wilpert hält auf Grund apokrypher Schriften diese bisher unverständene Figur mit Viktor Schülke für die hl. Anna. Das Bild ist somit die erste Darstellung der Anna Selbstritt. — Unter den Fresken der alten Klementsbasilika, welche die Übertragung der Reliquien des hl. Klement durch Cyrill und Method schildern, konnte Wilpert eine Darstellung, von der nur mehr die unteren Partien erhalten sind, als ein Bild der Inthronisation des hl. Klement feststellen. In der zugehörigen Textabbildung sind die Ergänzungen angebracht. — Im Apfismosaik der Paulsbasilika weiß Wilpert die ursprünglichen Bestandteile von den mittelalterlichen zu trennen. — Der Vergleich zwischen den Malereien des Mittelschiffs von S. Paolo und den unlängst wieder entdeckten von St. Johannes a Porta Latina sowie den Mosaiken des Doms von Monreale und den Eisenbeinreliefs des Altarvorsatzes in der Kathedrale von Salerno ist sehr lehrreich; die Zyklen ergänzen und beleuchten sich gegenseitig. — Einige Mißdeutungen von Bildern im Hause des Pammachius, die ungefähr 385 gefertigt wurden, werden richtiggestellt; die Legende von den hl. Johannes und Paulus erfährt durch die Funde keine Stöße. — Besonders interessant sind Wilperfs Rekonstruktionen des sog. Palimpsestes in S. Maria Antiqua. — Ein Bild in der Kirche S. Maria in Via Lata wird von dem Verfasser mit Hilfe eines Reliefs am Silberkästchen von S. Nazaro in Mailand als das Urteil Salomos festgestellt. — Die scharfsinnigste Ergänzung ist vielleicht die des bereits erwähnten Katakombenbildes der hl. Merita. — Bei der Untersuchung der zwei hervorragendsten Exemplare bemalter Kirchenvorhänge kann Wilpert manche Irrtümer richtigstellen. So wird das Vorhangbild der Basilika des hl. Stephan

von Uzaliz, das man schon seit dem 5. Jahrhundert als eine Szene aus dem Leben des hl. Stephan annahm, zum erstenmal richtig als Christus der Drachentöter bezeichnet und bewiesen. Bei späteren Malereien wäre eine solche Verwechslung nicht mehr möglich gewesen, weil für Christus der Kreuznimbus eingeführt wurde. — Was die Archäologen bisher über das Erlöserbild vom Prozessionsstriptychon in der Kapelle Sancta Sanctorum geschrieben haben, war bloße Vermutung. Das Bild war für die Gelehrten unzugänglich. Erst Wilpert konnte es genau untersuchen und die zwei fehlenden Flügel mit Hilfe anderer Prozessionsstriptychen ergänzen: es waren Maria und Johannes der Täufer. — Ebenso genau und auch zum erstenmal konnte der Verfasser das Sudarium Christi, eine der großen Reliquien der Peterskirche, untersuchen. Es stellt sich dabei heraus, daß ein Bild Christi nicht darauf war. Die Sage ist erst im Mittelalter, und zwar dadurch entstanden, daß man dem Schweißtuch einen gemalten Kopf auflegte. — Das Gegenstück des Marienbildes von Aracoeli ist nicht mehr vorhanden, konnte aber von Wilpert mit Hilfe anderer Beispiele inhaltlich als Christusbild festgestellt werden.

*

*

*

Alles, was wir hier in gedrängtester Übersicht bieten konnten, ist nur wenig aus der schier überreichen Stofffülle, die in den vier gewaltigen Folioebänden aufgehäuft ist. Wir konnten überall nur andeuten; die Beweise bleibt Wilpert nicht schuldig. Nie hat bei ihm eine ausschweifende Phantasie die Zügel ergriffen, sondern stets bleibt der kühl berechnende Verstand Lenker und Führer. So ist unter der Hand des bescheidenen Forschers ein monumentum aere perennius entstanden, ein Jahrhundertwahrzeichen deutschen Gelehrtenfleißes, deutscher Gründlichkeit und — deutschen Opfersinns. Denn trotz des stets warmen und gebefreudigen Interesses, das Seine Majestät der Deutsche Kaiser an dem Fortgang des wichtigen Werkes nahm, und trotz namhafter Beiträge des verewigten Kardinals Kopp und der Familie Krupp blieben fast zwei Drittel der etwa eine halbe Million betragenden Herstellungskosten zu Lasten des Verfassers. Auch das ist ein „Wehrbeitrag“, nicht für Kanonen und Panzerschiffe, sondern für die Geltendmachung deutscher Geistesarbeit. So erhält die Widmung des Werkes an Kaiser Wilhelm II. einen besonders bedeutungsvollen Sinn.

Josef Kreitmaier S. J.