

RUDOLF KAUTZSCH

DIE RÖMISCHE SCHMUCKKUNST IN STEIN

VOM 6. BIS ZUM 10. JAHRHUNDERT

INHALTSÜBERSICHT

Einleitung	3
I. Beschreibung und Chronologie der römischen Schmuckkunst in Stein von etwa 775 bis gegen Ende des 9. Jahrhunderts	4
Die Motive der miteinander verflochtenen Quadrate 5, des Korbbodens 9, der Wellenrundranke mit rotierenden Blättchen 13, der Wellenrundranke mit Halbpalmetten 17, des Kreisschlingennetzes 19, der Rechteckfelder in Flechtbandrahmen 21. Weitere Motive an Platten und Pfeilerchen im Bereich der bisher erörterten Kirchen 22. Schmuckkunst in anderen Kirchen 30. Ziborien 41. Taufbrunnen 42. Werke in Sammlungen 44. Die schriftliche Überlieferung 45. Konkordanz 48.	
II. Würdigung der römischen Schmuckkunst und ihres Verhältnisses zur Schmuckkunst des Ostens	49
Schrankenplatten in Rom vom 4. bis ins 8. Jahrhundert 49. Die Hauptmotive der neuen Kunst schon in der Kunst des 6. Jahrhunderts nachweisbar 55. Die weitere Entwicklung im Osten: die Schranken- und Brüstungsplatte 61. Mschätta 63. Skripu und Theben 63. Das 10. und 11. Jahrhundert im griechischen Osten 65. Anderer Charakter der Schmuckkunst im Westen 68. Die frühislamische Kunst 70. Werke griechischer Überlieferung in Rom 72. Beschuß 73.	

ABBILDUNGSNACHWEIS

Alinari: 14, 15, 19, 21, 32, 46, 55, 66, 68, 69, 70, 74, 81, 88, 89	Kaiser-Wilhelm-Institut für Kunstgeschichte im Palazzo Zuccari, Rom: 24, 44, 51, 72, 77, 78, 80, 94
Anderson: 13, 35, 38, 39, 42, 54, 57, 67, 71, 79, 90, 91, 103	Herr Dr. L'Orange: 20, 31
Antoniades, Beschreibung der Sophienkirche: 92	Luce: 10, 23, 26, 29, 49
Archäologisches Institut des Deutschen Reiches in Rom: 22, 62, 63	Monumenta Asiae Minoris Antiqua IV: 100
Berlin, Museen: 99	Rott, Kleinasiatische Denkmäler: 101
Brogi: 47	Saladin, La mosquée de Sidi Okba à Kairouan: 105, 106, 107
Creswell, Early Muslim Architecture: 93, 95, 104	Vat. = Archivio Fotograf. Gall. Mus. Vaticani: 9, 28, 59
Ebersolt et Thiers, Les églises de Constantinople: 102	Verfasser: alle übrigen.

JEDERMANN kennt die Überreste von Altarverkleidungen, Schrankenplatten, Ziborien, Ambonen und Taufbrunnen, die in den Vorhallen oder Kreuzgängen so vieler der frühchristlichen und mittelalterlichen Kirchen Roms in die Wände eingelassen sind oder dort sonstwie verwahrt werden. Und wer hätte sich nicht die Chorschranken nebst schola cantorum in S. Clemente oder in S. Sabina einmal genauer angesehen? Von diesen Denkmälern einer kirchlichen Ausstattungskunst soll im folgenden die Rede sein, und zwar von den Werken aus der Zeit vom 6. bis in den Anfang des 10. Jahrhunderts.

Man hat die Art und Kunst dieser Werke, wenigstens der jüngeren unter ihnen, gern als *langobardisch* bezeichnet, weil die Weise in Oberitalien so recht eigentlich zu Hause zu sein schien. Aber jene Bezeichnung ist insofern irreführend, als sie die Vorstellung erweckt, die Langobarden hätten diese Kunst erfunden, oder doch, sie vor anderen hätten sie besonders gepflegt. Diese Auffassung aber, die seinerzeit M. G. Zimmermann¹ und E. A. Stückelberg² vertreten haben, ist unhaltbar. Schon 1888 hatte Cattaneo³ auf die Zusammenhänge unserer Kunst mit der des griechischen Ostens hingewiesen, andere – z. B. Courajod⁴ – zeigten, daß alle, aber auch wirklich alle ihre Motive in Byzanz, in Syrien wie im weiteren Osten lange vor dem Auftreten in der sogenannten langobardischen Kunst ausgebildet vorhanden waren: die Herkunft der ganzen Art aus dem Osten schien danach keinem Zweifel zu unterliegen. Ja, Courajod war der Meinung, daß mindestens in den Anfängen dieser Kunstübung auf italienischem Boden die führenden Künstler nicht Italiener, geschweige denn Langobarden, sondern Griechen gewesen seien. Das war eine Stimme aus dem Ausland. Man begreift, daß demgegenüber die italienische Forschung an der Bodenständigkeit unserer Kunst in Italien festgehalten hat. Ja Mazzanti⁵ wollte sie kurzerhand von der Kunst der römischen Spätantike selbst unmittelbar ableiten. So weit gingen andere nicht: Rivoira⁶, Venturi⁷, zuletzt Toësca⁸ haben eingeräumt, daß Einflüsse aus dem griechischen Osten unbestreitbar sind. Auch die neuere deutsche Forschung⁹ nimmt ungefähr diesen Standpunkt ein. Ihr gilt die Herkunft aller Voraussetzungen und Motive der sogenannten langobardischen Kunst aus dem Osten als sicher. Sie bestreitet aber einen Anteil der Italiener und damit auch der Langobarden an der besonderen Prägung und der weiteren bodenständigen Entwicklung nicht.

Ich komme später auf die „langobardische“ Frage zurück. Hier will ich nur das eine einleitend betonen: Die Entstehung der sogenannten langobardischen Kunst ist eine Teilerscheinung eines Vorgangs, der sich auf dem ganzen Boden des einstigen römischen Reichs abspielt. Alle seine Voraussetzungen gehören der Spätantike an: die Abkehr von der Natur, von der schönen Wirklichkeit, die Wendung zu (irgendwie stilisierten) Sinnbildern, schließlich zu abstrakt linearen, sei es ausdrucksvoollen, sei es rein dekorativen Gebilden, das flache Relief. Desgleichen sind alle, wirklich alle Motive der neuen Kunst, dieser Kunst des 7., 8. und 9. Jahrhunderts, aus der Kunst

¹ M. G. Zimmermann, Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter. Leipzig 1897.

² E. A. Stückelberg, Langobardische Plastik. ² Kempten und München 1909.

³ Raffaele Cattaneo, L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa. Venezia 1888.

⁴ A. Marignan, Un historien de l'art français: Louis Courajod. Paris 1899. Dazu W. Vöge im Repert. f. K. W. 25, 1902. 101. Und: Louis Courajod, Leçons professées à l'école du Louvre (1887–1896). I. Origines de l'art roman et gothique. Paris 1899.

⁵ F. Mazzanti, La scultura ornamentale romana nei bassi tempi. Arch. stor. dell'arte. Serie seconda. II. 1896. 33 und 161.

⁶ G. T. Rivoira, Le origini della architettura lombarda. ² Milano 1908.

⁷ A. Venturi, Storia dell'arte italiana II. Milano 1902.

⁸ G. E. Rizzo e P. Toësca, Storia dell'arte italiana III, 1, 1. Torino 1927.

⁹ H. v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig. Leipzig 1903. G. Graf Vitzthum und W. F. Volbach, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien. Wildpark-Potsdam 1924. O. Wulff, Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke. 2. Auflage. 2 Teile. Berlin 1909 und 1911. O. Wulff und W. F. Volbach, Die altchristlichen und mittelalterlichen byzantinischen und italienischen Bildwerke. Ergänzungsband. Berlin und Leipzig 1923. W. F. Volbach, Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz. Berlin 1930. A. Haseloff, Die vorromanische Plastik in Italien. Pantheon 1930.

der Spätantike abzuleiten. Ja, in gewissem Sinne ist diese Kunst selbst noch Kunst der Spätantike, ihre letzte, den ganzen Bereich des römischen Weltreiches erfüllende Äußerung. Freilich ist sie nicht ganz einheitlich: es zeigen sich Unterschiede von Provinz zu Provinz. Die oberitalische Kunst geht in unserem Falle mit der Kunst der Stadt Rom eng zusammen. Aber zu dieser Gruppe gehört auch noch die Schmuckkunst der oberen Adria, vor allem Dalmatiens. Weiter sind nächst verwandt Denkmäler in den österreichischen Alpenländern, in der Schweiz, am Rhein, in Gallien. Mit gewissen Unterschieden schließt sich die dekorative Plastik dieser Zeiten in England und Irland, in Dänemark und Skandinavien an. Weiter im Westen Spanien, im Süden Nordafrika. Sehr deutlich trennt sich von Oberitalien und Rom Unteritalien von Neapel abwärts: bei aller Verwandtschaft – es kommen in Unteritalien Denkmäler vor, die ebensogut in Oberitalien oder Rom erscheinen könnten – überwiegen hier die stärker byzantinisch oder östlich gefärbten Stücke. Noch weiter differenziert sich Griechenland und Byzanz, erst recht – bei aller sozusagen grundsätzlichen Verwandtschaft – die früharabische Kunst in Kleinasien, Syrien und Palästina, schließlich Ägypten. Daraus folgt, daß die Schmuckkunst in Stein in Oberitalien und Rom, wie überhaupt in dem ganzen oben umschriebenen Gebiet des Westens, genau so bodenständig ist, wie irgendwo im Osten: überall verarbeitet sie annähernd dasselbe Erbe der Spätantike, überall entwickelt sie ein eigenes Gepräge. Die Frage kann also nur noch die sein: hätte das künstlerische Schaffen in unserem Gebiet ganz dieselben Wege eingeschlagen wie die, die es tatsächlich genommen hat, auch *ohne* die Langobarden?

Wollen wir diese Sätze erhärten und die letzte Frage beantworten, so stehen wir vor der Aufgabe, das Verhältnis der sogenannten langobardischen Kunst zur Kunst der Nachbarn, insbesondere zur Kunst des griechischen Ostens genauer zu bestimmen. Erst dann wird es möglich sein, die langobardische Frage mit einiger Aussicht auf ein klares Ergebnis von neuem zu prüfen. Das soll später geschehen. Zunächst aber gilt es, die Denkmäler unserer Kunst in Rom selbst schärfer ins Auge zu fassen, damit wir dann mit eindeutig klaren Vorstellungen an die Erörterung der allgemeinen Fragen herangehen können.

Ich beschränke mich im folgenden auf die Werke unseres Stils in Rom und Latium, obwohl ich weiß, daß es in Oberitalien entsprechende Arbeiten höheren Alters gibt. Die römischen Stücke bilden eine einheitlich geschlossene Gruppe. Und es erscheint aussichtsvoller, die Fragen, die hier aufgeworfen werden sollen, dieser Gruppe unseres Stils gegenüber zu stellen, als der weniger einheitlichen, offenbar von mannigfaltigeren Einwirkungen getroffenen Gruppe der oberitalischen Werke gegenüber. Freilich müssen wir diese bei unseren Untersuchungen immer im Auge behalten, um uns vor voreiligen Schlüssen zu hüten.

Der allgemeine Charakter, den die dekorative Plastik in Stein in Oberitalien und in Rom im 8. und 9. Jahrhundert hat, ist bekannt. Er ist wiederholt zutreffend geschildert worden. Ich brauche ihn hier nicht zu erörtern, zumal alle wesentlichen Züge im Verlauf unserer Auseinandersetzung von selbst zur Sprache kommen werden. Dagegen scheint mir die Frage nach der Entstehungszeit der einzelnen Werke in Rom, nach ihrer Folge in der Zeit reichlich ungeklärt. Mit dieser Frage wollen wir uns zunächst hier beschäftigen.

Der Versuch, die große Fülle dekorativer Steinplastik, die in Rom aus vorromanischer Zeit erhalten ist, zeitlich zu ordnen, stößt auf große Schwierigkeiten. Zwar haben wir, besonders im Liber Pontificalis¹⁰, zahlreiche Nachrichten über Neubauten oder Wiederherstellungen von Kirchen und über ihre Ausstattung mit kostbaren Altarbekleidungen, Ziborien, Lampen, Vor-

¹⁰ L. Duchesne, Liber Pontificalis. Paris 1886/92.

hängen usw. Aber die Berichterstatter interessieren sich viel mehr für die märchenhafte Pracht in Gold, Silber und Edelsteinen, für die köstlich gewebten oder gestickten Textilien, als für die schlichten Marmorarbeiten an den Altären, Schranken oder Ambonen. Von der Einrichtung eines Chorraumes mit der *schola cantorum* erfahren wir kaum je etwas, und ausdrücklich ist die Aufstellung von Schranken kaum ein einziges Mal erwähnt: sie war selbstverständlich, wenn man einen Chor neu baute. Aber ob man dabei einen neuen Altar, neue Schranken anfertigen ließ, oder ob man etwa ältere noch vorhandene Stücke wiederbenutzte (wie das in einem bekannten Falle tatsächlich geschehen ist), das übergehen unsere Nachrichten mit Stillschweigen. Nun kam in Rom seit der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts eine sehr rege Bautätigkeit in Gang, die noch bis über die Mitte des 9. hinaus anhielt. Dabei erfahren wir gewiß längst nicht alles. Am Chor, an der Apsis der Kirche S. Maria in Trastevere wurde innerhalb 30 Jahren dreimal gebaut. Da ist doch wirklich die Frage: welcher der drei Unternehmungen sollen wir die zufällig in der Kirche erhaltenen Schrankenplatten zuweisen? Zu solcher Unsicherheit kommt noch eine andere. In manchen Kirchen sind Reste erhalten, die nicht ohne weiteres einheitlich erscheinen. Und warum sollte nicht da oder dort etwa im Jahre 810 ein Chorraum mit Schranken umgeben und 30 Jahre später eine *schola cantorum* hinzugefügt worden sein? Alles in allem: es geht kaum einmal an, eine bestimmte Nachricht ohne weiteres auf eine Gruppe zufällig erhaltener Denkmäler zu beziehen.

Dennoch sind wir selbstverständlich auf die überlieferten Nachrichten angewiesen. Wir müssen also einen Weg suchen, der es uns ermöglicht, sie mit einiger Sicherheit mit bestimmten Denkmälern in Zusammenhang zu bringen. Ich gehe so vor: wir verfolgen eine Reihe verschiedener Motive durch den ganzen Vorrat der erhaltenen Denkmäler in Rom hindurch. Wir stellen das Verwandte zusammen und versuchen, die sich ergebenden Gruppen nach der inneren Wahrscheinlichkeit zeitlich zu ordnen. So erhalten wir parallele Reihen, in denen die Überreste einer und derselben Kirche – soweit sie einheitlich sind – immer wieder annähernd an derselben Stelle erscheinen. Diese Folgen lassen sich mit den überlieferten Nachrichten, wie wir sehen werden, zwanglos kombinieren: wir gewinnen tatsächlich eine gesicherte Folge wichtiger Denkmäler, eine Folge, in die sich andere Denkmäler leicht einordnen lassen (vgl. die Tabelle S. 48).

Ich beginne mit dem Motiv der *zwei miteinander verflochtenen Quadrate, Rechtecke oder Rhomben*. Das Motiv ist sehr alt: ich komme darauf weiter unten zurück. Wir eröffnen unsere Übersicht mit einer Platte im sogenannten *Tempel der Fortuna Virilis* (Abb. 1)¹¹. Sie zeigt in der Mitte ein Rechteck und einen Rhombus miteinander verflochten, rechts und links je einen auf die Spitze gestellten Rhombus mit auswärts gerichteten Kielbogen an allen vier Seiten, die die Zwickel füllen. In jeder der drei Figuren ein Kreuz. Die Seiten der Rahmenfiguren sind zweimal gekerbt, sie sind also dreistufig, die Kielbogen nur einmal. Wir beachten auch den Rahmen der ganzen Platte: er weist von außen nach innen drei senkrecht in den Grund gegrabene Rillen auf, dann ein breiteres Band, das von dem gleichfalls senkrecht in die Tiefe geführten Einschnitt aus schräg nach vorn gelegt, innen aber wieder senkrecht zum Grunde abgeschnitten ist. In dem auf diese Weise flach vertieften Innenfeld sitzen die oben beschriebenen Figuren. Wir werden uns später überzeugen, daß die Stege zwischen senkrecht eingeschnittenen Rillen in den Plattenrahmen bald durchweg durch schräg

¹¹ A. Muñoz, Il restauro del tempio della Fortuna Virile. Roma 1925. Der sogenannte Tempel der Fortuna Virilis wurde wahrscheinlich schon früh in eine christliche Kirche umgewandelt. Die Kirche S. Maria Egiziaca wurde unter Papst Johann VIII. (872–882) mit Maleien geschmückt, bestand also spätestens damals. Wenn die Überreste, die bei der Herstellung gefunden worden sind, wirklich alle aus der Kirche der Ägyptischen Maria stammen, dann ist diese mindestens im 5. Jahrhundert – wenn auch vielleicht als Kirche eines anderen Patrons – schon dagewesen.



Abb. 1. Tempel der Fortuna Virilis

Werk hervor. Zunächst zeigt der Rahmen der Platten innerhalb der etwas breiteren Außenleiste nur drei Sägezähne: wir haben also hier schon die jüngere Rahmenform. Weiter sind alle Rahmenfiguren im Innenfeld nur zweistreifig; die Form folgt also, wie wir noch sehen werden, byzantinischen Gepflogenheiten und ist danach auf unserem Boden als altertümlich anzusprechen. Die Ecken des Rechtecks und der Rhomben sind mit Lilien ausgestattet, so wie schon die ganz entsprechenden Figuren z. B. auf Brüstungsplatten der Sophienkirche in Konstantinopel (siehe unten S. 61). Also ist auch dieses Motiv altertümlich. Dennoch können wir die Platten in S. Prassede nicht etwa vor die Platte im Tempel der Fortuna Virilis an den Anfang unserer Reihe setzen: das verbietet die sonstige Ausstattung unserer Stücke (auch abgesehen vom Rahmen). Schon daß überhaupt fast jedes freie Fleckchen in den Innenfeldern mit irgendeinem Schmuckstück zugedeckt wird, ist der älteren Überlieferung gegenüber bezeichnend. Dann aber werden uns diese Kreuze aus vier Lilien, diese Dreispitzenknoten, Rosetten auf Tellerchen und Wirbelrosetten nun immer wieder begegnen. Die Schrankenplatten in S. Prassede sind jünger als die Platte im Tempel der Fortuna Virilis¹².

In der *Vorhalle* von S. *Cecilia* sind Bruchstücke von drei quadratischen Platten erhalten (Abb. 2). Auf jeder ist die Hauptfigur unseres Typus zu sehen; die Nebenfiguren, die auf die Spitze gestellten schlanken Rhomben, fehlen. Das ist kein Zufall: die Anordnung einer mittleren Hauptfigur mit begleitenden Seitenfiguren wird nun überhaupt nicht mehr vorkommen; jetzt stellt man auf querrechteckigen Platten zwei gleiche Gebilde nebeneinander. In S. *Cecilia* ist – auf der einen Platte wenigstens – alles breiter und mächtiger (aber nicht plastischer) geworden. Das Kreuz hat sich an den Enden der Arme mit gewaltigen Voluten geschmückt. Aber die Zwickelfüllungen inner- und außerhalb der Rahmenfiguren sind auf der besser erhaltenen Platte weggelassen. Auf der anderen (Abb. 18), die auch in ihrem dünneren Stabwerk den Schrankenplatten in S. Prassede noch ähnlicher ist

gelegte Bänder, „Sägezähne“, ersetzt werden, wie schon Mazzanti und andere erkannt haben. Unsere Platte ist also schon aus diesem Grunde früh anzusetzen.

Die nächsten Beispiele unseres Typus finden wir in der Kirche S. *Prassede*, zwei Platten ganz derselben Anlage, wie sie die eben beschriebene Platte aufwies (Abb. 3). Die beiden Stücke sind unter sich fast gleich, ich hebe nur die Unterschiede von dem zuerst genannten

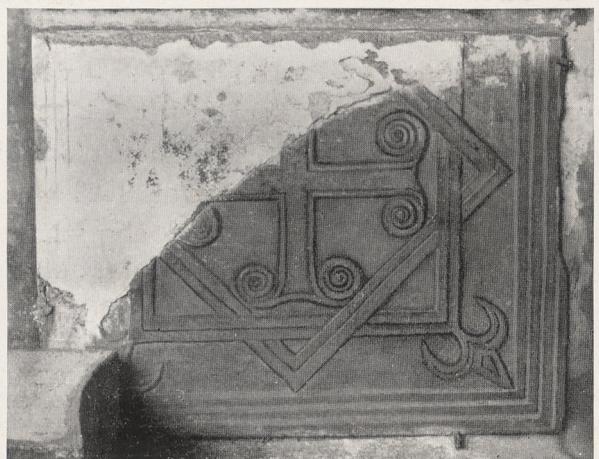


Abb. 2. S. Cecilia, Vorhalle

¹² Auf beiden Platten sind die Querarme aller großen Kreuze und in den Vierlilienkreuzen je zwei oder auch alle vier Lilienstengel abgearbeitet. Ebenso ist das Kreuz auf einer der beiden Platten in S. *Cecilia*, die wir sogleich erörtern werden, verstümmelt. Wenn Rom je unter der Macht des Islams gestanden hätte, wären diese Erscheinungen ohne weiteres zu verstehen. So kann ich sie nicht erklären.

als die andere erste, sind in den Winkeln zwischen den Spitzen des Rhombus und den Ecklilien des Quadrats (oder Rechtecks) die Spitzen von Kielbogen zu sehen, wie sie uns auf der oben an erster Stelle beschriebenen Platte begegnet sind. Alles in allem: die Reste in S. Cecilia stehen den Platten in S. Prassede sehr nahe. Wir können nicht mit Sicherheit sagen, ob jene vor diesen, oder diese vor jenen entstanden sind.

Dagegen ist sicher jünger als alle bisher besprochenen Arbeiten eine Schrankenplatte an der Nordseite der *schola cantorum* in S. Sabina (Abb. 4). Zwar finden wir hier wieder ein dünnes dreistreifiges Stabwerk wie schon auf der allerersten Platte, und auch die Zwickelfiguren oberhalb der Kreuzarme, Dreispitzenknoten, haben wir schon ebenso an derselben Stelle (in S. Prassede) angetroffen. Aber vor allem anderen ist das Kreuz ein ganz anderes: es ist aus fünf Kreisschlingen gebildet. Und auch im übrigen ist alles Weitere mit einer gewissen freien Willkür geformt und angeordnet: unter den Kreuzarmen stehen steife Lilien, ebensolche füllen den Raum unter- und oberhalb des Quadrats bis zum Plattenrahmen. Dagegen sind die Ecklilien des Quadrats, die noch in S. Cecilia zu sehen waren, verschwunden. In die seitlichen Spitzen des Rhombus sind Giebel mit Voluten eingesetzt, und die leeren Flächen unter- und oberhalb dieser Spitzen füllen Bäumchen oder Palmetten, diese gleichfalls zu Bäumchen in die Länge gezogen. Daß wir diese Schöpfung hinter die bisher erörterten Werke stellen müssen, ist wohl ohne weiteres klar.

Eher kann man darüber im Zweifel sein, wo die Platte unseres Typus, die sich in der *Vorhalle* von S. Maria in Trastevere findet, einzuordnen ist (Abb. 5). Sie hat das schlanke dreistreifige Stabwerk der vorigen Platte, dazu das breite Volutenkreuz der Platten in S. Cecilia, verzichtet aber auch wie wenigstens eine von diesen auf alle Füllung der Zwickel und sonstigen freien Räume. Die Zweige zwischen den beiden Hauptfiguren könnte man auf die Palmettenbäume in S. Sabina zurückführen. Und so kann man fragen, ob die Platte zwischen die Werke in S. Cecilia und S. Sabina einzuordnen, oder ob sie später als das Stück in S. Sabina entstanden ist. Was mich bestimmt, die Platte spät anzusetzen, ist die Anordnung der Ecklilien am Quadrat: hier zum ersten Male beobachten wir an jeder Ecke zwei Lilien, je in der Verlängerung einer Quadratseite eine; die einzelne diagonal gestellte Ecklilie ist aufgegeben. Diese Anordnung ist neu, hält sich aber nun, wie wir gleich sehen werden, kraft der ihr innewohnenden Logik länger.

Etwa gleichzeitig mit dem Stück in S. Maria in Trastevere könnte ein leider nur kleines Bruchstück in S. Saba (Abb. 26) entstanden sein: es teilt mit dem eben genannten die Stellung der Außen-

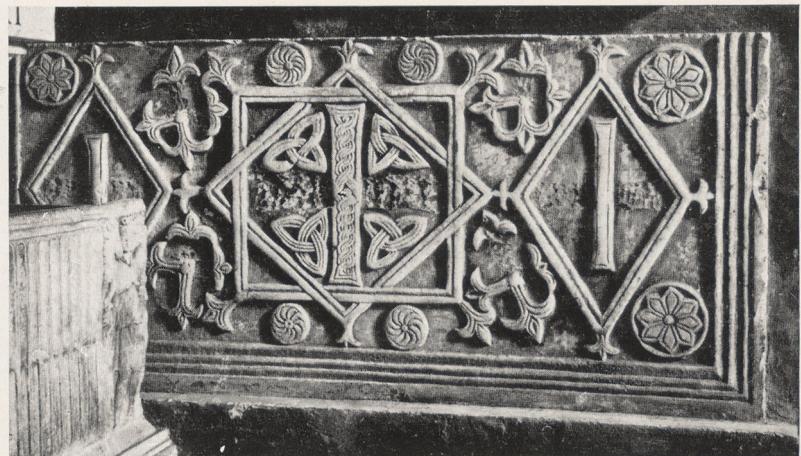


Abb. 3. S. Prassede, Cappella del Crocifisso

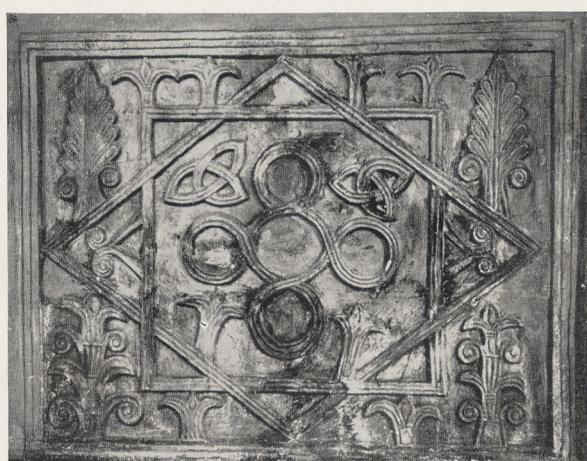


Abb. 4. S. Sabina



Abb. 5. S. Maria in Trastevere, Vorhalle

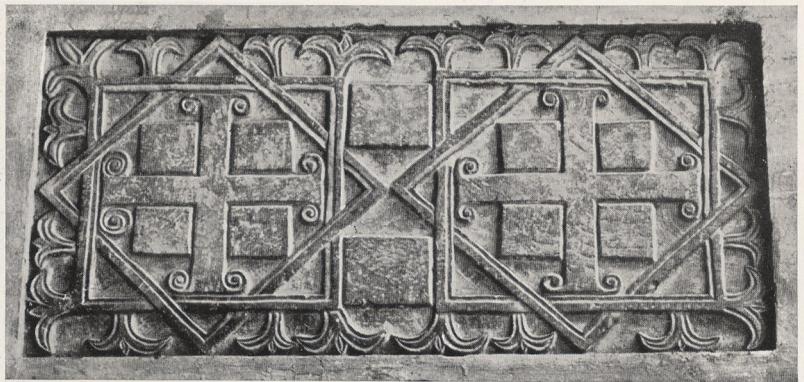


Abb. 6. Palazzo del Governo Vecchio, Torweg

lilien an den Quadraten und hat mit den Werken in S. Sabina und S. Maria in Trastevere die langgezogene Palmette zwischen den beiden Hauptfiguren der Platte gemein.

Neben der Überlieferung, die in den besprochenen Werken sich niederschlug, hat es nun offenbar noch eine zweite gegeben, die schon früh von der gemeinsamen Wurzel abzweigte und eigene Wege verfolgte. Da ist eine Platte im *Torweg* des *Palazzo del Governo Vecchio* eingemauert (Abb. 6). Sie zeigt in den beiden Hauptfiguren (die nebeneinander gestellt sind, wie wir das seit S. Cecilia erwarten müssen), dünnes zweistreifiges Stabwerk, wie die Platte in S. Prassede. Weiter ein kräftiges Volutenkreuz. Dagegen nur noch eine einzige diagonale Ecklilie, sonst lauter rechtwinklig an die Rechteckseiten oben und unten angesetzte (vgl. die Platte in S. Sabina). Die Figur der zwei rechtwinklig zueinander stehenden Lilien an jeder Ecke tritt noch nicht auf. Die Platte ist interessanterweise nicht vollendet: es waren Füllfiguren zwischen den beiden Quadraten und ebenso in den vier Winkeln der beiden Kreuze vorgesehen, die nicht ausgeführt worden sind. Was wir hier zu ergänzen haben, läßt sich aus einem Bruchstück in dem kleinen *Museum* auf dem *Forum* (unterhalb der Kirche SS. Cosma e Damiano) erschließen (Abb. 8). Da stehen Lilien schräg nach außen gerichtet in den Kreuzwinkeln. Da das Bruchstück auch sonst in allen Zügen, soweit es erhalten ist, mit der Platte des Governo Vecchio übereinstimmt, trage ich kein Bedenken, die unausgeführten Teile unserer Platte nach dem Bruchstück auf dem Forum zu ergänzen. Damit aber

gesellt sich unser Stück einer größeren Gruppe von Arbeiten desselben Charakters zu, die wohl ungefähr um dieselbe Zeit, z. T. vielleicht auch etwas später, entstanden sein dürften: außer dem genannten Bruchstück in der Sammlung des Forums ein größeres Fragment in der Christlichen Abteilung des *Museo Laterano*¹³ und ein kleineres im Garten der *Abtei Tre Fontane*. Den drei Stücken ist eigentlich, daß sie auch noch einwärts gekehrte Lilien in den Ecken des Quadrats oder Rechtecks haben. Endlich reihen sich dieser Gruppe weiter an das Bruchstück einer Platte mit zwei halben Hauptfiguren im Kreuzgang der SS. *Quattro Coronati* (Abb. 7)¹⁴ und zwei Eckstücke wiederum in der *Sammlung des Forums*



Abb. 7. SS. Quattro Coronati, Kreuzgang

(Abb. 8 links). Alle drei haben mit dem Stück in Tre Fontane (und mit dem in S. Maria in Trastevere) die zwei rechtwinklig zusammen gestellten Lilien an den Ecken der Quadrate gemein, geben aber die Lilien in den Winkeln der Kreuzarme wieder auf und führen dafür kraus zusammengehäufte Füllmotive – Rosetten, Lilien, Efeublätter, Dreispitzenknoten – ein. Ich stehe nicht an, diese drei Stücke ans Ende unserer ganzen Reihe zu stellen. Die Platte im Governo Vecchio dürfen wir etwa parallel den Werken in S. Prassede und S. Cecilia (oder wenig später) ansetzen, mit den drei letztgenannten Werken kommen wir mindestens in die Zeit von S. Maria in Trastevere, eher noch etwas weiter herunter. Und danach dürfen wir die sämtlichen besprochenen Stücke in die Reihenfolge bringen, die unsere Tabelle (S. 48) zeigt (die Stücke, die sich heute in Sammlungen befinden, verzeichne ich in der Tabelle in der Regel nicht).

Ein anderes zentrales, d. h. auf eine Mitte bezogenes, Motiv ist der sogenannte *Korboden*. Wir finden die Figur auf einer Platte, die, leider seitlich verstümmelt, zur Verkleidung eines Altars in der Kirche S. Silvestro bei S. Oreste auf dem Sorakte wiederverwendet worden ist (Abb. 10). Man kann die Figur etwa so beschreiben: vier Bänder sind so zusammengewunden, daß sie zusammenhängend einen kleineren inneren Kreis, vier Arme eines Kreuzes und einen größeren äußeren Kreis bilden. Dieser äußere Kreis, ein flaches Band (breiter Mittelstreifen, durch eine Kerbe abgesetzte Außenkanten), tangiert die Ränder der flach vertieften quadratischen Grund ebene, die Kreuzarme folgen der Richtung der Diagonalen dieser Grundebene. Sie und der kleine Innenkreis zeigen das wohlbekannte Bild eines Zweiriemenflechbandes: die im Außenkreis glatten Bänder sind hier plötzlich dreisträhnig. Dem großen Kreis ist ein auf die Spitze gestelltes Quadrat einbeschrieben, ein breites flaches Band mit abgesetzten Außenkanten wie im großen Kreis außen.

In den vier Ecken des Quadrats als Füllung Kielbogen, in den vier Ecken der Grundfläche große Lilien, die sozusagen das Diagonalkreuz über den großen Kreis hinaus fortsetzen, in den Zwinkeln zwischen Quadrat und großem Kreis je zwei in die Länge gezogene Efeublätter, die von dem gedrehten Band ausgehen, und in der Mitte eine Rosette.

Dieser Figur sehr ähnlich ist die entsprechende Figur auf einer jetzt quadratisch zugeschnittenen

¹³ Anderson 28885.

¹⁴ A. Muñoz, Il restauro della chiesa . . . dei SS. Quattro Coronati. Roma 1914. S. VIII u. S. 49.



Abb. 9. Ferentino, Bischoflicher Palast



Abb. 8. Sammlung des Forums



Abb. 10. S. Silvestro auf dem Sorakte



Abb. 11. S. Prassede, Cappella del Crocifisso

Ferentino kommt die Figur noch einmal, vielmehr gleich noch zweimal vor: eine Schrankenplatte am Chor im Dom¹⁵ zeigt an ihrer Innenseite zwei Korbböden nebeneinander. Hier finden sich Zwickelfüllungen in den Innenecken der Quadrate, nämlich Lilien. Die Außenzwickel, die Ecken der Grundfläche, sind meist zerstört, einmal ist noch eine Lilie, einmal ein Dreispitzenknoten zu erkennen. Ich kann nicht sagen, ob die Platten in Ferentino vor der zu S. Oreste entstanden sind oder umgekehrt; daß sie alle drei früh sind, wird sich aus dem folgenden ergeben.

In S. Prassede stoßen wir auf eine große Marmorplatte mit zwei Korbböden (Abb. 11). Die Figuren, einander gleich, stimmen mit der Figur in S. Oreste überein, nur daß der große Kreis, das Quadrat und auch der kleine Innenkreis schmal dreistreifig sind (noch dünner als in Ferentino), daß die Efeublätter in den Zwickeln zwischen Quadrat und großem Kreis fehlen, und daß im Zentrum eine Wirbelrosette sitzt. Da das dünne dreistreifige Bandwerk später, wie wir sehen werden, in einem unzweifelhaft jüngeren Beispiel wiederkehrt und zwar so ähnlich, daß wir an einen Zusammenhang glauben müssen, halte ich die Platte in S. Prassede zunächst für jünger als die Platten in S. Oreste und Ferentino.

Mit der Platte in S. Prassede geht durchaus zusammen ein Bruchstück in der *Vorhalle* von S. Cecilia (Abb. 12). Die Figuren da und dort stimmen in allen Einzelheiten, auch in auffallenden Zügen – so sind die Zweiriemenflechtbänder des Kreuzes hier wie dort von Seitenstegen begleitet – genau überein, nur daß in S. Cecilia alle Bänder breiter, überhaupt alle Einzelformen mächtiger sind.

Auch die Schranken der *schola cantorum* in S. Sabina haben eine Platte mit zwei Korbböden (Abb. 13). Der eine hat die Gesamtanlage und das



Abb. 12. S. Cecilia, Vorhalle

¹⁵ Kingsley Porter, Lombard architecture Taf. 198, 7. Mazzanti S. 172.

dünne Bandwerk der Platte in S. Prassede, aber von den Kielbögen der Innenzwickel sind der obere und der untere mit einwärts geschwungenen Seiten beiderseits durch je ein Segment des kleinen Innenkreises unmittelbar miteinander verbunden, während das obere und das untere Kreisviertel einfach weggelassen ist¹⁶. Die Kielbögen rechts und links sitzen wie in S. Prassede richtig auf den entsprechenden Kreissegmenten auf. Im Zentrum findet sich, ganz anders als in S. Prassede, ein Kreuz mit X, die Enden aller acht Arme mit Voluten ausgestattet. Und in den Zwickeln zwischen Quadrat und großem Kreis treten die Efeublätter, die wir in den oben zuerst besprochenen Figuren beobachtet haben, wieder auf. Erst recht unterscheidet sich der andere Korbboden von den Figuren der Platte in S. Prassede. Hier ist zwar der innere Kreis wieder hergestellt, aber in den Zwickeln erscheinen statt der Kielbögen Vögel mit Blättern im Schnabel und Lilien, und das Zentrum nimmt an Stelle einer Wirbelrosette gleichfalls ein Vogel mit ausgebreiteten Flügeln ein. Die Außenecken der Platte endlich und die Zwickel zwischen den beiden großen Kreisen füllen große schmetterlingsartige Palmetten. Es ist deutlich: die Platte in S. Sabina muß jünger sein, als die Platten in S. Prassede und in S. Cecilia, und die Freiheit, mit der in der einen Figur der Innenkreis einfach aufgelöst wird, erinnert uns an die freie Behandlung vieler Einzelheiten in der Platte der miteinander verflochtenen Quadrate in S. Sabina, die wir oben (S. 7) erörtert haben.

Eine zweite Reihe von Korbbödenfiguren eröffnet eine Platte im *Museo Petriano*. Was diese zweite Reihe von der ersten unterscheidet, ist die Stellung des mittleren Quadrates: es ist in der zweiten Reihe der Figuren nicht auf die Spitze gestellt, vielmehr laufen seine Seiten den Kanten der Platte parallel. Auf den Gedanken, das mittlere Quadrat zu drehen, konnte man natürlich im Verlauf der Gesamtentwicklung ebensogut früh wie spät verfallen. Und so haben wir zunächst keinen Anhaltspunkt für einen Ansatz der Platte im Museo Petriano. Mit der gehäuften Anwendung des – übrigens mißverstandenen – Kielbogens steht sie auch weiter-

¹⁶ Vorausgesetzt, daß die Wiederherstellung der zerstörten Mitte an Ort und Stelle richtig ist, was mir angesichts der Photographie von Anderson nicht vollenommen feststeht.



Abb. 13. S. Sabina



Abb. 14. S. Maria in Trastevere, Vorhalle



Abb. 15. Castel S. Elia

Ecken der Platte wieder die alten Kielbögen, und der große Kreis ist wieder dreisträhnig. Aber die mißverstandenen, willkürlich zu einem Ornament mit auswärts geschwungenen (statt mit konvex geführten) Seiten umgebildeten Kielbögen in den Ecken des Quadrats und dessen ährenartig ornamentierte Seiten beweisen, daß unser Stück schon einem vorgerückten Stadium der Entwicklung angehören muß. Die Rosette im Zentrum hat es mit der Platte in S. Maria in Trastevere gemein. Ähnlich eine zweite Platte ebenda mit zwei kleineren Korbböden derselben Anlage.

Endlich finden wir eine Platte mit zwei Korbböden und ein weiteres verwandtes Stück im Kreuzgang des Klosters SS. Quattro Coronati (Abb. 16). Hier ist wie in S. Maria in Trastevere der große äußere Kreis als Zweiriemenflechtband ausgeführt; der kleine innere Kreis dagegen wird vor unseren Augen aufgegeben: von Figur zu Figur in den drei hier erhaltenen Beispielen wird er immer mehr nur zur einfachen Verbindung der vier Kreuzarme zusammengezogen und verschwindet schließlich ganz. Die vier Lilien in den vier Plattencken erinnern an die gut motivierten Lilien der Platten mit übereck gestelltem Quadrat und Diagonalkreuz in S. Oreste, S. Prasede und S. Cecilia, stehen hier aber recht unglücklich da. Das genannte Bruchstück mit einer ähnlichen Figur ebenfalls im Kloster der SS. Quattro Coronati führt mit der willkürlichen Umbildung auch wesentlicher Züge und mit neu eingeführten Einzelmotiven die Entartung der alten Figur zu Ende.

Wenn wir die so gewonnene Reihe neben die oben ermittelte stellen, bemerken wir, daß die einzelnen Kirchen in den beiden Folgen an denselben Stellen, sozusagen jedesmal auf derselben Höhe, erscheinen.

Wir prüfen dieses Ergebnis an einer



Abb. 16. SS. Quattro Coronati, Kreuzgang

hin allein. Ich möchte glauben, daß die Platte nicht sehr spät entstanden ist, aber beweisen kann ich das nicht.

Dagegen werden wir eine große Platte in *S. Maria in Trastevere* (Abb. 14) in die Nähe der Platte von S. Sabina oder in eine etwas spätere Zeit setzen dürfen: sie teilt mit jener die großen Schmetterlingspalmetten in den vier Ecken des Bildfeldes. Und auch die mißverstandenen, irgendwo zwischen den genannten Eckpalmetten in den Mitten der Schmalseiten der Platte angebrachten Lilien sprechen nicht für einen früheren Ansatz. Endlich ist der große Kreis hier nicht glatt dreisträhnig, sondern als Zweiriemenflechtband gegeben, was wir nur noch einmal auf einem ganz sicher späten Denkmal wiederfinden werden.

In die Nähe der Platte in S. Maria in Trastevere gehört eine Platte am *Ambo* in der Kirche zu *Castel S. Elia* (Abb. 15)¹⁷. Zwar stehen hier in den vier

¹⁷ Mazzanti im Nuovo Bollettino di archeologia cristiana II. 1896.

dritten Folge nach, einer möglichst andersartigen Folge, der Folge der *Wellenrundranken mit rotierenden Blättchen*. Wir beginnen unsere Übersicht mit dem Bruchstück einer sehr schönen Platte in *S. Cecilia* (Abb. 18), das wir glücklicherweise nach einem genau entsprechenden Stück in *S. Sabina* (Abb. 19) vollkommen sicher ergänzen können. Danach gingen die Ranken auf beiden Platten von einem kurzen dicken Stamm in der Mitte, den eine Lilie krönt, aus, wandten sich zunächst beiderseits nach außen und bildeten so auf beiden Seiten der Mitte je eine untere Reihe von vier Kreisen, zogen sich dann nach oben und innen, um hier eine zweite Reihe von je drei Runden nach innen und je ein Rund nach außen entstehen zu lassen. Von diesen zuletzt genannten Außenrunden zweigte nunmehr ein weiterer Rankenzug ab, der, sich abermals teilend, eine dritte und vierte Reihe wiederum von je vier Runden gestaltete. So entstanden beiderseits der Mitte je vier Reihen von je vier Runden. Da, wo die Runde in der Mitte sich einander nähern, nehmen sie jedesmal eine Lilie zwischen sich. Soweit stimmt das Bruchstück in *S. Cecilia* genau mit der Platte in *S. Sabina* überein, auch in Kleinigkeiten, z. B. in der Art, wie sich in den Zwischenräumen zwischen den Reihen je entweder zwei Endvoluten oder zwei Zwickelfüllungen gegenüberstehen. Die Zwickelfüllungen selber freilich sind verschieden. Aber die Tropfen, die wir in *S. Cecilia* beobachten, kehren genau so auf einer anderen Platte in *S. Sabina* (Abb. 42) wieder. Und da auch der elegante Schwung der Ranken, die feine Zeichnung, die höchst exakte Arbeit hier wie dort ganz gleich sind, habe ich kein Bedenken, mindestens dieses Bruchstück in *S. Cecilia* derselben Werkstatt zuzuweisen, die jedenfalls den größeren Teil der Platten in *S. Sabina* hergestellt hat.

Die damit geschaffene Überlieferung wirkte noch lange fort. Wir begegnen ihr wieder auf einem kleinen Bruchstück im Kreuzgang von *S. Paolo fuori le mura*, aber auch, wenn schon nicht mehr in derselben vorzüglichen Ausführung, auf einem Bruchstück in der Sammlung des Forums, an einem Altar in *S. Maria Maggiore* in Tuscania und am Ambo in der Kirche zu *Castel S. Elia*. Überall ist die Gesamtanordnung der Ranken anders, als in *S. Cecilia* und *S. Sabina*. In der *Sammlung des Forums* (Abb. 17) gehen von einem aufsteigenden Rankenbaum in der Mitte nach beiden Seiten je vier einzelne Rankenzüge übereinander aus. Sie bilden immer nur zwei Runde. Da nun bei dieser Gesamtanordnung niemals die Endvoluten zweier Runde übereinander zu stehen kom-



Abb. 17. Sammlung des Forums



Abb. 18. *S. Cecilia*, Vorhalle



Abb. 19. *S. Sabina*



Abb. 20. Tuscania, S. Maria Maggiore: Altar

(Abb. 20.) Hier ist die ganze Fläche von einem einzigen Rankenzug übersponnen, der mit seinen verschiedenen Abzweigungen einst – die Platte ist nicht mehr vollständig – vier Reihen mit je fünf Runden bildete. Auch hier stehen Zeichnung und Ausführung nicht auf derselben Höhe, wie in S. Cecilia und S. Sabina. Endlich wahrt auch noch eine Platte am Ambo in *Castel S. Elia* (Abb. 21) unverkennbare Erinnerungen an die Werke, von denen unsere Erörterung des Motivs ausgegangen ist. Auch hier füllt ein einziger Rankenzug mit seinen Verzweigungen die ganze Fläche und bildet wie in Tuscania viermal fünf Runde. Aber die Ranken entwickeln sich nicht mehr organisch auseinander: mehrfach zweigen von den Hauptstämmen Nebenzweige gegenläufig ab. Natürlich ist es möglich, daß verschiedene Werkstätten die Platten für Tuscania und Castel S. Elia gleichzeitig angefertigt haben. Einstweilen aber wollen wir uns die Folge S. Sabina, Forum, Tuscania, Castel S. Elia so notieren.

Dieser Folge geht nun eine zweite desselben Motivs wenigstens teilweise parallel. Ich beginne mit einer Platte in *S. Giovanni a Porta Latina* (Abb. 22)¹⁸. Sie zeigt einen schlanken Baum, der nach beiden Seiten Ranken entsendet. Diese Ranken unterscheiden sich nun durch einen Zug von allen anderen, die wir bisher betrachtet haben: hier sind die rotierenden Blättchen nicht durch eine

deutliche Kerbe von dem dreisträhnigen Stamm der Ranke abgeschieden, vielmehr wachsen sie organisch aus dem mittleren Strang der Ranke heraus. Es ist klar: darin kommt eine Erinnerung an das naturnahe Gebilde zum Ausdruck, von dem unsere Ranken abzuleiten sind. Späterhin ging diese Erinnerung verloren. Mir sind in und um Rom nur noch drei Stücke mit Wellenrundranken bekannt geworden, die gleichfalls jene Erinnerung erhalten haben: eine Wellenrundranke mit rotierenden Blättern auf einer Platte an dem schon genannten Altar in *S. Silvestro* auf dem *Sorakte* (Abb. 23) und zwei Bruchstücke in der reichen



Abb. 21. Castel S. Elia

men können (wie in S. Sabina), hat man versucht, die Wirkung der Platte von S. Sabina durch die Einführung kleiner Sondervoluten, die willkürlich an die Runde angesetzt wurden, zu erreichen. Auch die Gliederung des Rankenbaums in kurze Abschnitte, deren jeder mit einem hochgezogenen Kelch belegt wurde, kann einigermaßen an die Lilien übereinander auf der Platte in S. Sabina erinnern. Das alles nötigt uns, dieses Bruchstück später anzusetzen, als die Arbeiten in S. Cecilia und S. Sabina. Und dasselbe gilt auch von der Platte an dem Altar in *Tuscania*

¹⁸ In der Vorhalle der Kirche S. Giovanni a Porta Latina sind vier Platten eingemauert, die aus S. Cesareo an der Via Appia stammen. Diese Überreste sind daher in unserer Tabelle unter S. Cesareo eingetragen. Aufnahme des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom: Inst. Neg. 1929, 310.

Sammlung der Engelsburg. Das zuerst genannte Stück ist sicher früh anzusetzen, von den beiden anderen möchte ich das nicht ohne weiteres behaupten. Es ist ja natürlich auch denkbar, daß sich in irgend einer Werkstatt jene Überlieferung des organischen Herauswachsens der Blättchen aus der Ranke länger gehalten hat. Über die Entstehungszeit der Stücke sagt uns also die beschriebene Eigentümlichkeit nichts Sichereres, immerhin werden wir geneigt sein, Arbeiten solcher Art nicht sehr spät anzusetzen. Sehen wir uns die Platte in S. Giovanni a Porta Latina noch etwas genauer an. Die Rankenausläufer, die die Runde bilden, enden in Lilien von sehr ausgeprägter Gestalt. Der Rankenbaum ist schlank und dreistufig: schmale Randstege sind durch Kerben von einem breiteren Mittelstreifen abgesetzt. Die übereinanderstehenden Runde sind durch Klammern miteinander verbunden.

Alle diese Eigentümlichkeiten kehren an einer Platte in dem dunkeln Eingangs- und Durchgangsraum von *S. Maria in Trastevere* wieder (Abb. 24). Aber die rotierenden Blättchen sind hier durch eine deutliche Kerbe vom Mittelstrang der Ranke geschieden, und die Rankenausläufer enden nicht immer in einer Lilie, sondern oft genug nur in einer stumpfen Spitze, von der das letzte Blättchen nach innen abzweigt.

Mit dieser Platte ist in den Endungen der Rankenausläufer verwandt ein Bruchstück in *S. Saba* (Abb. 26). Und mit diesem Bruchstück wieder kann man zusammenstellen (vgl. die Behandlung des Rankenbaumes und die Endungen der Rankenausläufer, soweit sie Lilien sind) eine Platte im Kreuzgang von *S. Cosimato* (Abb. 25). Diese Platte nun schlägt eine Brücke von den älteren Stücken, die wir besprochen haben, herüber zu einigen jüngeren. Sie hat zwar denselben viermal gerieften Rankenbaum wie das Bruchstück in *S. Saba*, und die Rankenausläufer enden ausnahmslos in Lilien. Aber alle Zwickel sind ausgefüllt mit Kreuzen oder Lilien. Und diese Lilien werden mindestens teilweise auf eine sehr seltsame Weise balanciert von den Außenblättern der Endlilien der Rankenausläufer. Endlich noch ein deutliches Merkmal der späten Entstehungszeit unserer Platte: sie zeigt wenigstens in einem Stück jene Vermischung verschiedener Typen, die immer erst eintreten wird, wenn die einzelnen Typen sich einigermaßen ausgelebt haben. Der Rankenbaum entläßt beiderseits je vier Ranken. Diese Ranken bilden je zwei Runde (vgl. oben das Bruchstück auf dem Forum S. 13). Die vier übereinanderstehenden Außenrunde nun auf beiden Seiten sind senkrecht miteinander verflochten, als ob ein Kreisschlingen- netz entstehen sollte.



Abb. 22. S. Giovanni a Porta Latina, Vorhalle



Abb. 23. S. Silvestro auf dem Sorakte



Abb. 24. S. Maria in Trastevere, im Eingang



Abb. 25. S. Cosimato, Kreuzgang

Das seltsame Balancieren der Zwickellilien auf den Spitzen der Außenblätter der Rankenausläufer kehrt auf einer Platte wieder, die in einem Vorraum der Sakristei bei *S. Maria Nova* (= S. Francesca Romana) in eine Wand eingelassen ist (Abb. 27). Hier hat der Rankenbaum, ein schlanker dreisträhniger Stab, keine Lilienspitze mehr, die Rankenausläufer enden spitz, auf den Spitzen schaukeln Zwickellilien. Zur Füllung der Außenwickel dienen kleine Voluten, willkürlich irgendwo an die Runde angesetzt (so schon vereinzelt auf der Platte in S. Cosimato) und merkwürdige dreisträhnige Bögen oder Bügel, teils an die Plattenrahmen innen angeschlossen, teils zwei Runde miteinander verbindend.

Dieser Platte in S. Maria Nova scheint nicht fernzustehen ein leider nur kleines Bruchstück in *S. Maria Antiqua*, das dann also etwas älter als die eben besprochene Platte sein müßte. Ganz sicher aber reiht sich ihr an eine Platte an dem Altar im *Priorat der Malteser*, der neuerdings mehrfach besprochen worden ist¹⁹. Der Rankenbaum (wenn auch mit Lilienspitze), die Rankenausläufer, die balancierenden Lilien, die Riegel, die die übereinander stehenden Runde miteinander verbinden, jene auffallenden Bogen in den Außenwickeln, das alles ist hier ganz ebenso wie auf der Platte in

¹⁹ Zuletzt von Haseloff: Die vorromanische Plastik in Italien, zu Taf. 59.



Abb. 26. S. Saba



Abb. 27. S. Francesca Romana, Sakristei



Abb. 28. Ferentino, Bischöflicher Palast

S. Maria Nova gebildet. Nur ein Zug ist neu, bezeichnenderweise ist es wieder ein synkretistischer: die rotierenden Blättchen sind klein gestaltet, so daß sie flache Schüsselchen oder Teller mit Sternrosetten in ihre Mitte nehmen können. Solche Tellerrosetten finden sich sonst im Bereich der Wellenranken mit Füllstücken (z. B. in S. Sabina) oder der Kreisschlingennetze (sehr häufig), hier ist ihr Auftreten ebenso zu beurteilen, wie die oben behandelte Umbildung übereinander stehender Wellenrundranken in ein Kreisschlingennetz.

Die Folge der Platten mit Wellenrundranken und rotierenden Blättchen läßt sich ohne Zwang neben die beiden anderen Folgen stellen, die wir kennengelernt haben (vgl. unsere Tabelle).

Wir betrachten noch eine andere *Wellenrundranke*, die mit *Halbpalmetten*. Wir lernen sie in noch recht „richtiger“ Gestalt in *Ferentino* kennen. Unter den Bruchstücken unseres Stils im Bischöflichen Palast ist da eines mit drei parallelen Rankenzügen mit Halbpalmetten (Abb. 28). Die Rankenausläufer, die die Runde bilden, enden in geschwungenen Spitzen, die Halbpalmetten haben am unteren Ende eine kleine Volute.

Eine Platte in *S. Prassede* (Abb. 29) hat ein ganz anderes Aussehen. In dem querrechteckigen Feld läuft die Ranke zunächst senkrecht in die Höhe, dann ebenso wieder herunter, dann wieder



Abb. 29. S. Prassede, Cappella del Crocifisso



Abb. 30. S. Maria in Trastevere, Vorhalle



Abb. 31. Anagni, Kathedrale

hinauf und so fort immer auf und ab. Die Rankenausläufer enden zwar wie in Ferentino, aber innerhalb eines jeden Rundes ist jedesmal eine Halbpalmette verkehrt eingesetzt, so daß die beiden Halbpalmetten des Rundes nicht, wie es sein müßte (und in Ferentino tatsächlich ist), in zwei einander entgegengesetzte Richtungen weisen, sondern in jedem Rund beide in dieselbe. Die Halbpalmetten sind auch sonst nicht mehr „richtig“ verstanden. In den Zwickeln kleine Knospen.

In *S. Maria in Trastevere* finden wir eine Platte mit zwei parallelen Rankenzügen (Abb. 30). Hier haben die Halbpalmetten überall die richtige Richtung, aber sie sind eher noch weiter verkümmert als in *S. Prassede*. Die kleine Volute am unteren Ende der Palmetten tritt wieder auf, aber die Palmetten haben nicht selten nur noch zwei Lamellen, und diese beginnen, sich voneinander zu lösen. Die Enden der Rankenausläufer schließlich sind stumpfe Spitzen, und diese tragen – nicht immer – eine kleine Volute wie ein Nashorn, die sich bald nach hinten, bald nach vorn einrollt. Ähnliche Voluten sind auch sonst zur Füllung der Zwickel zwischen den beiden Rankenzügen den Ranken angesetzt.

In die Nähe der Platte in *S. Maria in Trastevere* möchte ich sodann das Bruchstück vermutlich eines Pfeilerchens, eingemauert an der Fassade der *Kathedrale zu Anagni*, stellen (Abb. 31). Die Richtung der Halbpalmetten ist ebenso seltsam wie in *S. Prassede*, und in den Zwickeln der Ranken sitzen Knospen oder Tropfen, ähnlich denen ebenda, aber die Rankenausläufer enden in Voluten.



Abb. 32. S. Maria in Cosmedin

Entscheidend ist, daß die Umbildung der Halbpalmetten und insbesondere auch deren Auflösung – die Lamellen trennen sich noch deutlicher voneinander – eher noch weiter gediehen ist, als in *S. Maria in Trastevere*. Trotzdem könnte das Stück in Anagni natürlich gleichzeitig mit jenem in einer anderen Werkstatt entstanden sein, vielleicht sogar noch etwas früher. Jedenfalls tun wir gut, mit dem Ansatz in der Nähe der Platte von *S. Maria in Trastevere* zu bleiben.

An das Bruchstück in Anagni lassen sich dann noch an-



Abb. 33. S. Maria in Trastevere, Vorhalle



Abb. 34. S. Cosimato, Kreuzgang

reihen eine Platte in Castel S. Elia²⁰, ein Bruchstück in S. Saba (Abb. 26), ein Pfeiler im Thermenmuseum und Bruchstücke in S. Cosimato: von Beispiel zu Beispiel wird die Auflösung der Halbpalmetten und ihre Entartung vollständiger.

Alle die bisher betrachteten Motive sind entweder zentral angelegt, oder irgendwie begrenzt: auch die freieste Ranke muß von irgendeinem Punkt ausgehen. Wirklich ein Muster ohne Ende ist dagegen z. B. das *Kreisschlingennetz*. Wir verfolgen auch dieses Motiv im Bereich der Denkmäler Roms und seiner Umgebung. Ein frühes gesäumtes Kreisschlingennetz haben wir offenbar auf einer Platte in *S. Maria in Cosmedin* (Abb. 32)²¹. Da sitzen Wirbelrosetten und mehr oder weniger lockere Blattrosetten in den Runden, aufwärts strebende – die querrechteckige Platte ist deutlich orientiert – langstielige Lilien in den Innenzwickeln und kürzere, auswärts gerichtete wenigstens an drei Seiten in den Außenwickeln. Die Qualität der Platte steht nicht sehr hoch.

Die Kirche *S. Prassede* bewahrt das Bruchstück einer Platte, die hierher gehört. Das querrechteckige Feld ist in der Mitte senkrecht geteilt durch einen breiten Streifen mit einem Vierriemenflechtbau. Rechts wie links davon füllten ursprünglich offenbar je zweimal drei Kreisschlingen die Felder. In den Runden ausnahmslos Wirbelrosetten, in den zwei allein erhalten gebliebenen Außenwickeln nach außen gerichtete Lilien, in den Ecken der Bildfelder kleine Kreisschlingen.

Ein glücklicherweise viel größeres Bruchstück einer ganz ähnlichen Platte ist in der *Vorhalle* von *S. Cecilia* erhalten (Abb. 18). Auch hier ist der Bildgrund durch einen Streifen – hier mit einem Zweiriemenflechtbau – in zwei Felder zerlegt, in jedem Feld ein Netz aus vier(?) mal vier Kreisschlingen. In den Kreisschlingen der einen Seite ausnahmslos Vierlilienkreuze, in denen der an-

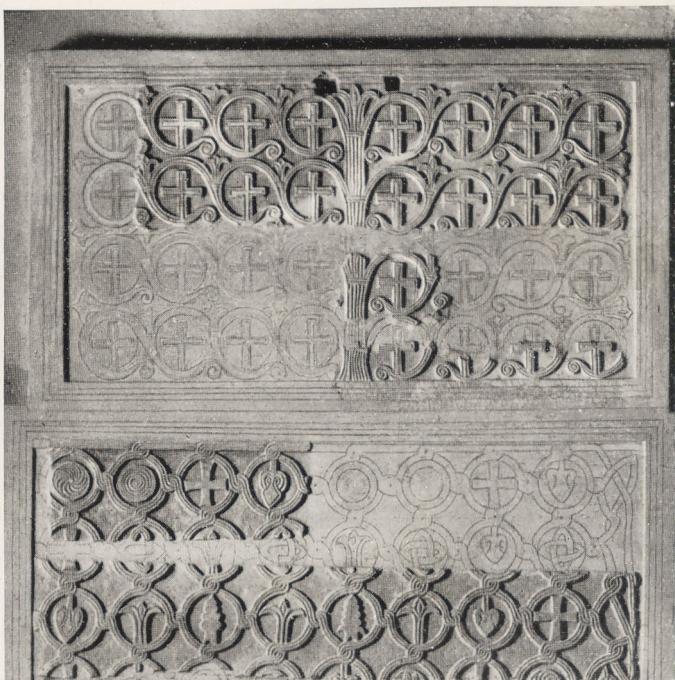


Abb. 35. S. Sabina

²⁰ Nuovo Bollettino di archeologia cristiana II.

²¹ G. B. Giovenale, La basilica di S. Maria in Cosmedin. Roma 1927. 313 ff.



Abb. 36. SS. Quattro Coronati, Kreuzgang

deren je vier Lilien, die, vom Kreisschlingenband ausgehend, zu rotieren scheinen; in den Innenzwickeln ganz gleiche kleine Wirbelrosen, in den Außenwickeln nach außen gerichtete Lilien. In den Ecken der Bildfelder haben die Runde jedesmal eine kleine Schlinge zur

Füllung der Zwickel – wie in S. Prassede. Daß die Einreihung dieser beiden Plattenreste hinter der Platte in S. Maria in Cosmedin gerechtfertigt ist, scheint mir ein Bruchstück in der Accademia Etrusca in Cortona, aus der Kirche S. Vincenzo stammend²², zu beweisen, der Rest eines Kreisschlingennetzes, abwechselnd mit Kreuzen und drei herumwirbelnden Lilien in den Runden, in den Zwickeln breit ausgreifende Lilien. Die Form des erhaltenen Kreuzes in dem einen Rund und die Form der Zwickellilien, auch die gegeneinander gekehrten Lilien in zwei übereinander liegenden Zwickeln finden wir genau so auf verschiedenen Platten in S. Sabina wieder. Und dasselbe Motiv der rotierenden Lilien verbindet das Bruchstück in Cortona mit dem in S. Cecilia. Es ist deutlich: alle diese Stücke können nicht allzuweit auseinander entstanden sein.

Die Überlieferung dieser Gruppe von Arbeiten ist auch noch lebendig im Schmuck eines Pfeilers in der Brüstung der Kanzel in der Kirche *S. Maria Maggiore in Tuscania* (Abb. 47) und in einer schönen Platte der Vorhalle von *S. Maria in Trastevere* (Abb. 33): hier haben wir lauter gleich große Blütenrosen in den Runden, gleich große Tellerrosen – mit Wirbeln, Spiralen oder Flechtbandknoten – in den Innenzwickeln und Lilien in den Außenwickeln, also dieselbe Ausgeglichenheit und Regelmäßigkeit wie bisher. Aber die Zeichnung der Einzelheiten ist anders, und einzelne neue Motive (in den Rundrosen) beweisen die spätere Entstehung unserer Platte.

Frühestens gleichzeitig mit der Platte in S. Maria in Trastevere ist ein Plattenbruchstück in *S. Cosimato* (Abb. 34). Die Platte gehört zu der Gattung von Arbeiten, die die Motive vermischen. Hier sind von den Wellenranken mit rotierenden Blättchen die rotierenden Blättchen zur Füllung der Runde herübergenommen. In allen Zwickeln stehende Lilien.

Einer anderen Überlieferung folgt eine etwa zur Hälfte erhaltene Platte in *S. Sabina* (Abb. 35). Hier gibt es keine Zwickellilien mehr, und die Füllungen der Runde: Wirbelrosen, Spiralarosetten, Kreuze, hängende Blätter, Vierspitzenknoten (zwei kreuzweise miteinander verflochtene Spitzovale), stehende Lilien und schlank Palmetten fügen sich ohne Regel bunt durcheinander zusammen. Bezeichnenderweise begegnet uns diese neue Manier zuerst in S. Sabina. Die Schrankenplatten des Chors und der *schola cantorum* in dieser Kirche zeichneten sich, wie wir gesehen haben, wiederholt durch eigenartige Fassung der Themen aus. Natürlich ist damit über die Zeit der Entstehung dieser Arbeiten gar nichts ausgesagt: die Werkstatt, die für S. Sabina tätig war, kann früher oder später ihre eigenen Wege eingeschlagen haben. Unsere Platte kann also sehr wohl

²² Alinari 42 440.

vor den Platten in S. Maria in Trastevere und in S. Cosimato entstanden sein. Das wissen wir zunächst nicht. Da die Stilisierung bestimmter Blätter in S. Sabina genau die gleiche ist wie auf einer Platte in S. Cecilia (die wir noch kennenlernen werden), und da sich Spiralrosetten ganz wie in S. Sabina auch in S. Maria in Trastevere finden (sonst nicht oft), werden wir die Platte in S. Sabina am liebsten zwischen die Arbeiten in S. Cecilia und in S. Maria in Trastevere einordnen.

Jünger als die Platte in S. Sabina sind sicher zwei Platten im Kreuzgang des Klosters *SS. Quattro Coronati* (Abb. 7 und 36). Auch hier keine Zwickelfüllungen und in den Runden alle möglichen, auch wieder neue, Motive durcheinander gewürfelt.

Und noch jünger ist ein gesäumtes Kreisschlingennetz an dem schon einmal genannten Altar im *Priorat der Malteser*²³. Hier tritt neben zahlreichen anderen Füllungsmotiven in einem Rund ein größerer steifer Kiel oder Giebel auf, unter dem eine Lilie steht (der Kiel wird als Füllmotiv in der Spätzeit neu belebt, so auf einer der Platten in SS. Quattro Coronati – s. oben –, in Orvieto – s. unten – und anderwärts), also ein Synkretismus. In den Zwickeln erscheinen die stehenden Lilien wieder, daneben aber auch jene seltsamen Bügel, die uns schon wiederholt begegnet sind.

Eine besondere Eigentümlichkeit verbindet eine Platte im *Museum in Orvieto* (Abb. 37) mit einer der Platten an der Pergola der Kirche *S. Leone* bei *Leprignano*²⁴, und diesen beiden läßt sich noch eine kleinere Platte in der Christlichen Abteilung des *Lateranmuseums* (Abb. 38) zugesellen. Auf allen drei Stücken bildet der Saum der Kreisschlingennetze überflüssige kleine Schlingen, um die Außenwickel der Runde einigermaßen zu füllen. Auch die Innenzwickel sind ausgestattet großenteils mit neuen und oft recht seltsamen Motiven. In den Runden der bunteste Wechsel von Füllstücken aller Art.

Schließlich vergleichen wir noch die *Platten mit viereckigen Feldern*, die gerahmt und voneinander geschieden sind durch kreuzweise miteinander verflochtene Zweiriemenflechtbänder. In der Vorhalle der Kirche *S. Cecilia* finden wir ein Bruchstück einer solchen Platte (Abb. 12). Die Felder sind hier innerhalb der Flechbandstreifen noch einmal eingefaßt von schmalen Stegen, so daß die Felder wie Kästchen wirken. Darin hängende Blätter, hängende Trauben, eine Giebelpalmette, ein Vogel, der an einer von oben herunterreichenden Traube pickt, ein Vogel mit ausgebreiteten Flügeln, ein Palmettenbäumchen, eine Lilie.

Eine genau entsprechende Platte, hier aber schmalhoch, mit zweimal vier Feldern steht in den Schranken der *schola cantorum* in S. *Sabina*²⁵. Die Ähnlichkeit mit der Platte in S. Cecilia ist so groß, daß man von einer Identität des Stiles sprechen kann. Nicht nur die kastenartige Umrahmung der Felder kehrt in S. Sabina wieder, nicht nur sind die Motive der Felderfüllungen dieselben, auch die Zeichnung und der Schnitt der flachen Reliefs sind gleich. Ich meine, die Platten stammen aus derselben Werkstatt, ebenso, wie die Platten mit Wellenrundranken mit rotierenden Blättchen da und dort (s. oben S. 13).

Den Füllungen der Felder nach läßt sich mit diesen beiden Platten eine weitere in *Castel S. Elia*²⁶ vergleichen. Es ist wieder ein hochrechteckiges Stück mit dreimal drei Feldern. In den Feldern



Abb. 37. Orvieto, Museum

²³ Haseloff Taf. 59.

²⁴ Vat. XIX, 10. 11.

²⁵ Cattaneo S. 156.

²⁶ Nuovo Bollettino di archeologia cristiana II.



Abb. 38. Lateranmuseum

sehen wir Kreuze aus vier Lilien (s. oben S. 6), Palmettenbäumchen, einen Vogel mit ausgebreiteten Flügeln, den Vierspitzenknoten, eine Wirbel- und eine Tellerrosette, die Giebellilie, also mindestens ähnliche Motive wie in S. Cecilia. Aber die inneren umrahmenden Stege um die Felder fehlen, wie auch bei den folgenden Platten, und die Zeichnung ist einigermaßen anders. Stärker unterscheidet sich von den genannten Platten eine zweite in Castel S. Elia. Sie ist querrechteckig und hat zweimal vier Felder. In der oberen Felderreihe gleiche kleinere Sternrosetten, in der unteren durchweg Vierspitzenknoten. Diese Uniformierung der Füllungen treffen wir wieder auf einer Platte in S. Maria in Trastevere²⁷.

Hier sitzen in allen Feldern gleich große Rosetten, Wirbelrosetten oder Tellerrosetten mit Sternen oder Blüten.

Dagegen hat ein Bruchstück im Kreuzgang von S. Giovanni in Laterano wiederum ähnliche Füllmotive in den Feldern wie das Bruchstück in S. Cecilia, freilich wieder in anderer Zeichnung und in geringerer Qualität. Es mag mit den beiden zuletzt genannten Platten annähernd gleichzeitig sein. Zwei weitere Bruchstücke in S. Cosimato und im Höfchen der Deutschen Nationalkirche S. Maria dell' Anima sind wohl noch jünger.

Wir nehmen an, daß die oben jeweils als Besitz einer und derselben Kirche bezeichneten Platten und Bruchstücke von solchen ursprünglich einmal je zu demselben Ausstattungswerk der betreffenden Kirche gehört haben. Nun sind aber bei den genannten Kirchen ausnahmslos noch zahlreiche andere Platten und Plattenbruchstücke erhalten. Ich versuche also, durch eine Reihe weiterer Beobachtungen das bisher ermittelte zeitliche Verhältnis der verschiedenen Plattengruppen zueinander noch genauer zu bestimmen, zu festigen und zu klären. Dabei sollen aber nun nicht mehr die einzelnen Motive den Leitfaden abgeben. Vielmehr will ich von Kirche zu Kirche den in einer jeden erhaltenen Bestand an Arbeiten unseres Stiles jeweils erschöpfend besprechen.

Die Platten und Bruchstücke, die in S. Prassede erhalten sind, habe ich oben sämtlich erörtert, abgesehen von ein paar Stücken, die kein klares Bild mehr ergeben. Ich hebe hier nur die enge Zusammengehörigkeit mit den Stücken in der Vorhalle von S. Cecilia noch einmal hervor. Man vergleiche, was ich über die Platten mit verflochtenen Quadraten, Rechtecken oder Rhomben, über die Korbböden und über die Kreisschlingennetze gesagt habe. Dabei bestehen gewisse Beziehungen zu den Platten der Chor- und Sängerchor-schränken in S. Sabina (verflochte Quadrate, Korbböden), auch im Stil. Zwischen S. Cecilia freilich und S. Sabina sind diese Beziehungen viel enger. Sie sind teilweise so eng, daß man an eine Identität der Werkstätten glauben muß. Dabei ist, wie man beachten muß, weder hier noch dort



Abb. 39. S. Sabina

²⁷ Mazzanti S. 34.

alles von einer Hand: gewisse Unterschiede in der Zeichnung und Ausführung (im Stil) ebenso wie in der Qualität lassen sich wahrnehmen. Die Schranken in S. Sabina sind den Arbeiten in S. Prassede und S. Cecilia gegenüber bei aller Verwandtschaft jünger: wir haben beobachtet, daß sich in S. Sabina eine gewisse Auflockerung der Überlieferung zeigt, ein freieres Schalten mit den überkommenen Typen.

Von den Platten und Bruchstücken in *S. Cecilia* habe ich die meisten besprochen. Zu erwähnen bleiben noch zwei kleinere Bruchstücke und drei Pfeilerchen – vermutlich ebenfalls von den einstigen Schranken. Von den beiden Bruchstücken zeigt das eine eine große Kreisschlinge²⁸, die mit drei oder mehr Schlingen ihresgleichen einmal ein Netz gebildet haben wird. In das große Rund ist konzentrisch ein kleineres eingeschlossen, ein breites Band, mit einem Zweiriemenflechtkreis belegt. In diesem inneren Rund eine Wirbelrosette. Das zweite Bruchstück (Abb. 53) weist ein größeres Rund – einst mit vier Schlingen – auf, wieder belegt mit einem Zweiriemenflechtkreis. Darin ein Kreuz mit Voluten an den Enden der Balken. Ein ähnliches größeres Kreuz mit reich verzierten Balken steht auf dem Rund. Wir werden uns dieser Stücke zu erinnern haben, wenn von S. Giorgio in Velabro die Rede sein wird.

Auch die drei Pfeiler verdienen noch, erwähnt zu werden. Der eine trägt ein Kreisschlingenband. Den großen Kreisen sind kleinere konzentrisch eingeflochten. Im Innern Kreuzchen und kleine Rosetten, in den Zwickeln nach außen gerichtete Lilien (Abb. 40). Der zweite Pfeiler hat ein Muster aus zwei Wellenranken, die, parallel geführt, sich immer wieder berühren, so daß Runde oder Ovale entstehen. In diesen Runden sind je eine Lilie und ein Kielbogen so zusammengestoßen, daß die Spitze des Kielbogens mit dem mittleren Blatt der Lilie zusammenfällt. In den Außenzwickeln kleine Lilien. Dieses Muster ist mir nur noch einmal begegnet: es findet sich an dem einen der Pfosten des Portals, das von der Straße zum Atrium von S. Clemente führt²⁹. Der dritte Pfeiler endlich ist mit einer Wellenrundranke geschmückt. Die Ausläufer, die die Runde schließen, sind gegen ihr Ende je mittels einer Schlinge ins Innere der Runde eingebogen, hier rechtwinklig umgebrochen und zu Lilien ausgebildet. Dies seltsame Motiv kommt ähnlich – aber ohne den Umbruch im rechten Winkel – in S. Saba und am Ambo in S. Maria Maggiore in Tuscania vor, was nichts gegen den früheren Ansatz von S. Cecilia beweist. Ich nehme an, daß alle diese Überreste zu einer einheitlichen Ausstattung der Kirche gehört haben. Ich sehe keinen Anlaß, das eine oder andere Stück für jünger zu halten als die übrigen.

Dagegen sind die Schranken in *S. Sabina*, wie schon gesagt, jünger. Ich habe auch hier den größeren Teil der Platten schon besprochen. Immerhin bleiben noch einige wichtige Stücke. Da sind zwei Platten mit *Rankenbäumen* (Abb. 35). Die Rankenbäume sind breit, fünfsträhnig. Der eine entsendet nach jeder Seite vier Ranken. Diese biegen sich zum Rund



Abb. 40. S. Cecilia, Vorhalle



Abb. 41. Tempel der Fortuna Virilis

²⁸ Mazzanti S. 172.

²⁹ Cattaneo S. 160.



Abb. 42. S. Sabina

und entlassen, merkwürdigerweise gegenläufig, jede wieder eine ebensolche Ranke und so fort, bis auf jeder Seite vier Runde, also beiderseits viermal vier Runde stehen. Die Ranken enden in Voluten (wie die oben beschriebenen Wellenrundranken mit rotierenden Blättchen in S. Sabina). In jedem Rund trägt die Ranke ein Kreuz. In den Zwickeln stehende Lilien. Der Rankenbaum der anderen Platte (Abb. 39) hat auf jeder Seite nur drei Ranken, aber diese laufen richtig als Wellenranken durch und bilden mit ihren Ausläufern je drei Runde. Hier haben wir also im ganzen dreimal drei Runde. In jedem steht ein Kreuz, die Kreuze sind mit Zweiriemenflechtbändern belegt.

Ähnliche Rankenbäume finden wir auf einer Platte im Tempel der *Fortuna Virilis* (Abb. 41). Die Platte ist durch ein Doppelbrezelflechtbodyn in zwei hochrechteckige Felder zerlegt. In jedem erhebt sich ein Rankenbaum von der Art des Rankenbaums auf den beiden oben beschriebenen Platten in S. Sabina. Nur daß hier beiderseits dreimal nur je ein Rankenrund von dem Stamm ausgeht und die Fortsetzungen nach außen wegbleiben. Die Kreuze haben genau dieselbe Form wie auf der ersten der beiden Platten in S. Sabina. Man gewinnt den Eindruck: die Platte im Tempel der Fortuna Virilis hat die ursprünglichere Fassung des Motivs, die erste Platte in S. Sabina zeigt eine etwas gewaltsame Weiterbildung, was wiederum zu dem Gesamtcharakter der Arbeiten in S. Sabina sehr gut paßt. Und die Platte im Tempel der Fortuna Virilis wird damit als früh gekennzeichnet und bestätigt so noch einmal den frühen Ansatz der anderen Platte ebenda, die wir oben an die Spitze der Platten mit den verflochtenen Quadraten (Rechtecken) und Rhomben gesetzt haben. Zu allem Überfluß haben auch die Kreuze auf dieser zuletzt genannten Platte dieselbe Zeichnung, wie die Kreuze auf der Platte mit dem Rankenbaum.

Weiter gibt es in S. Sabina eine Platte mit Wellenrundranken, in denen hängende Blätter und

Trauben oder Teller- und Wirbelrosetten zu sehen sind (Abb. 42). Die sehr elegante Zeichnung der Ranken mit den Endvoluten und den Knospen oder Tropfen in den Zwickeln erinnert sofort an die oben erörterten Wellenrundranken mit rotierenden Blättchen in S. Cecilia und S. Sabina (S. 13). Und auch die Blätter und Trauben, die Teller- und Wirbelrosetten haben ihresgleichen in S. Cecilia (Platte mit den flechbandumrahmten Vier- eckfeldern) und S. Prassede (Rosetten S. 6f.).

Dann ist da noch eine Platte mit einem sehr komplizierten *Bandgeflecht* (Abb. 43). Ver-



Abb. 43. S. Sabina

wickelte Bandgeflechte treten schon früh auf: ich erinnere an das oben S. 23 Gesagte. Aber man muß einräumen: hier handelt es sich schon um einen nicht gewöhnlichen Fall. Ich kann nur in S. Giorgio in Vellabro, im Garten der Tre Fontane, in S. Clemente, am Ambo der Kirche S. Maria Maggiore in Tuscania, in S. Maria in Trastevere und in S. Cosimato ähnlich verwinkelte Geflechte an Pfeilerchen und Platten nachweisen, also nicht an eigentlich frühen Werken. Übrigens ist noch zu bemerken, daß verwinkelte Geflechte an Pfeilerchen häufiger sind und offenbar da früher auftreten, als an Platten: für einen verhältnismäßig schmalen Streifen war das schwierigere Muster natürlich leichter zu entwerfen, als für eine größere Fläche. Auch diese Beobachtungen bestätigen unseren Ansatz der Arbeiten in S. Sabina in schon etwas vorgerücktene Zeit.

Ich lasse ein paar weniger wichtige Reste³⁰, die uns nichts Neues lehren, beiseite und erwähne nur noch, daß wir an den Schranken in S. Sabina auch mehrere Platten mit Kreuzen unter Bogen finden. Auf dieses Motiv werde ich weiter unten zurückkommen.

Im Garten der *Abtei delle Tre Fontane* liegen zerstreut allerlei Bruchstücke herum, die uns hier angehen. Einiges wurde schon erwähnt. So eine Platte mit recht kompliziertem Bandgeflecht. Die Figur ist ähnlich entworfen, wie die schönen Figuren zweier Platten in S. Maria in Trastevere (Abb. 44), aber einfacher. Auch auf der Platte in Tre Fontane waren mehrere solche Figuren, vielleicht vier, wie in S. Maria in Trastevere zwei, durch Kreisschlingen zu einem Ganzen vereinigt. Der Schluß liegt nahe: die Platte in Tre Fontane ist wenig älter als die Platte in S. Maria in Trastevere.

Eingereiht wurde schon oben der Rest einer Platte mit zwei ineinander verflochtenen Quadraten (S. 8 f.). Auch dieses Stück haben wir kurz vor die entsprechende Platte in S. Maria in Trastevere gesetzt. Überreste eines oder zweier Ziborien (?) sollen später gewürdigt werden, desgleichen ein Bruchstück mit zwei Kreuzen unter Bogen. Andere weniger wichtige Reste übergehe ich.

S. Maria in Trastevere: nicht nur in der Vorhalle der schönen Kirche, auch in dem dunklen Eingangsraum sind zahlreiche Platten in die Wände eingelassen. Wenn wir sie durchmustern, bemerken wir bald, daß sie nicht alle aus derselben Zeit stammen können. Ohne weiteres sondern sich ab die Platten mit den Diagonalkreuzgittern, teils durchbrochen, teils in Relief und eine Platte mit Halbkreisbogengitter in Relief: diese Stücke sind sicher älter als alles, was wir



Abb. 44. S. Maria in Trastevere, Vorhalle



Abb. 45. S. Maria in Trastevere, im Eingang

³⁰ Eine Platte mit einem Kreisschlingennetz, durchflochten von rechtwinklig gekreuzten geraden Bändern und eine Platte mit einem Viereckschlingennetz mit Kreuzen, Palmetten und Lilien. Anderson 2835. Alinari 40936.

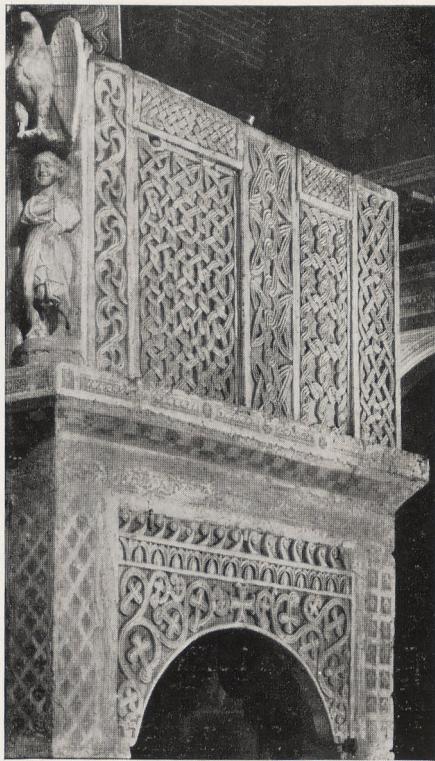


Abb. 46. Tuscania, S. Maria Maggiore: Ambo

hier zunächst betrachten. Ich komme auf die Überreste dieser Art zurück. Aber auch die Arbeiten unserer Zeit scheinen nicht einheitlich: sie haben schwerlich alle zu einem und demselben Ausstattungswerk gehört. Besprochen wurden eine Platte mit zwei ineinander verflochtenen Quadraten und Rhomben; weiter eine Korbodenplatte; zwei Platten mit Wellenrundranken: eine mit rotierenden Blättchen und eine mit Halbpalmetten; eine Platte mit einem Kreisschlingennetz (S. 20); eine Platte mit Viereckfeldern von Zweiriemenflechtbändern umrahmt (S. 22); zuletzt Platten mit komplizierten Geflechten (Abb. 44). Alle diese Arbeiten könnten ungefähr zu derselben Zeit ausgeführt worden sein, wenn sie auch vielleicht nicht alle zu derselben Schranke (oder was es war) gehört haben. Und mit ihnen lassen sich zusammenstellen einige Platten mit einfacheren Bandgeflechten und Bruchstücke von solchen (Doppelbrezelflechtbody; Kreisschlingennetz, durchflochten von rechtwinkelig [oder in Rhombenform] gekreuzten Bändern³¹; zwei Kreisschlingennetze übereinander gelegt und miteinander verflochten³²). Sodann vielleicht – wenn sie nicht älter ist – eine Platte mit einem Rankenbaum, von dem beiderseits je drei Wellenrundranken ausgehen, deren Ausläufer

rechtwinkelig (oder nahezu rechtwinkelig) eingeknickt sind und in Kreuzen enden³³. Diese seltsame und unorganische Form sieht so aus wie eine willkürliche Umbildung und Abkürzung der älteren und organischen, die wir im Tempel der Fortuna Virilis und in S. Sabina kennengelernt haben (s. oben S. 23 f.). Schließlich auch noch ein größeres Bruchstück eines Kreisschlingennetzes mit Wirbelrosetten, tiefplastischen Blütenrosetten, Vierspitzenknoten und Vögeln, die ein Blatt oder eine Traube im Schnabel tragen, in den Runden und mit auswärts gerichteten Lilien in den Außenwickeln, mit Einzellilien, gegeneinander gekehrten Lilien, Trauben und Blättern in den Innennwickeln. Dieses Bruchstück, das im Eingangsraum der Kirche zu finden ist, kann nicht älter sein als die Arbeiten in S. Sabina, ist eher jünger. Es wird also wohl mit dem Hauptteil der Werke unseres Stiles in S. Maria in Trastevere zusammengehören.

Dagegen scheint es mir unmöglich, eine Platte mit einem *Viereckschlingennetz*, die im Eingangsraum der Kirche an einer Wand steht (Abb. 45), mit den genannten Arbeiten zusammenzustellen. Sehen wir uns den Sachverhalt genauer an. Es gibt in S. Maria in Trastevere zwei Viereckschlingenplatten nebeneinander, eine mit größeren, querrechteckigen Feldern und eine andere mit kleineren quadratischen Feldern. Während jene deutliche Beziehungen zu jüngeren Platten mit Viereckschlingennetzen hat, z. B. zu solchen in S. Sabina und in SS. Quattro Coronati, steht diese recht allein. Es ist eine große querrechteckige Platte, oben und unten unvollständig: es fehlt mindestens unten eine ganze Reihe Vierecke. Erhalten sind drei Reihen Vierecke; in der oberen und in der unteren Reihe hängen Trauben, in der mittleren Blätter. Solche hängende Blätter sind nun schon in S. Cecilia zu finden, dann in S. Sabina, weiter in S. Maria Maggiore in Tuscania, in S. Saba, in S. Leone bei Leprignano usw., immer auf dieselbe Weise – wenn auch innerhalb des Schemas mit kleinen Abweichungen – stilisiert. Hier allein bemerken wir eine von allen den anderen genann-

³¹ Mazzanti S. 161.

³² Mazzanti S. 53.

³³ Cattaneo S. 158.

ten Beispielen abweichende Art, und zwar eine Stilisierung, die unleugbar einen recht primitiven Eindruck macht. Nun könnte man ja sagen: die Platte stammt von der Hand eines einzelnen zurückgebliebenen Gesellen. Aber das wäre doch recht merkwürdig. Eher glaube ich: wir haben in der Platte ein älteres Stück vor uns, das einst mit anderen verlorengegangenen Platten zusammen in einer älteren Schranke in der Kirche oder an einem Ambo seinen Platz hatte. Da in S. Maria in Trastevere noch eine zweite Platte erhalten ist, die meines Erachtens älter sein muß als der Hauptteil der sonst dort noch nachweisbaren Stücke (s. unten), so glaube ich: wir haben in S. Maria in Trastevere Überreste aus mindestens drei verschiedenen Perioden, älteste, noch frühchristliche, dann die beiden eben genannten Platten, die ich unter der Bezeichnung S. Maria in Trastevere I in unsere Tabelle aufnehmen will (den Ansatz werde ich später noch näher begründen) und endlich alle die übrigen oben beschriebenen Werke: S. Maria in Trastevere II. Von zwei Bogen, die zu einem Ziborium gehört haben, sehe ich hier ab.

Aus den Platten und Pfeilerchen, die sich in der Kirche zu *Castel S. Elia* noch vorfinden, hat Mazzanti – auf dem Papier – einen Ambo rekonstruiert³⁴, vollständiger als der, der heute aus alten Überresten zusammengebaut, tatsächlich in der Kirche steht. Das Inventar dieses Ambo habe ich oben so ziemlich vollständig besprochen. Noch nicht erwähnt wurden zwei Platten mit gesäumten Viereckschlingennetzen. Diese Platten lassen sich etwa zwischen die unten noch zu beschreibenden älteren Arbeiten in S. Giovanni a Porta Latina (aus S. Cesareo) und die jüngeren in S. Maria in Trastevere und SS. Quattro Coronati einordnen. Von den Überresten eines Ziboriums in Castel S. Elia wird später die Rede sein.

In der Kirche *S. Maria Maggiore* in *Tuscania* steht ein Ambo, der wohl im 13. Jahrhundert aus älteren Resten, Bögen eines Ziboriums, Pfeilerchen und Platten neu geschaffen worden ist (Abb. 46 und 47). Auf die Bögen des einstigen Ziboriums komme ich später zurück. Von den Platten und Pfeilerchen wurden einige schon erörtert, wie auch die Platte, die zur Verkleidung der Mensa eines Altars wieder verwendet wurde. Hier will ich nur noch auf einiges wenige hinweisen. Da ist eine Platte mit einem gesäumten Viereckschlingennetz am Ambo. Die Platte läßt sich mit den Bruchstücken einer entsprechenden Platte in S. Saba zusammenstellen. Beide haben noch Beziehungen zur Kunst von S. Sabina und scheinen älter als die Platten mit gesäumten Viereckschlingennetzen in S. Maria in Trastevere und im Kreuzgang der Kirche SS. Quattro Coronati. Sodann verdient eine Platte mit einem Viereckschlingennetz, dicht durchflochten von einem Rhombennetz, Erwähnung – gleichfalls am Ambo. Die Kreisschlingen gehen an den Rändern der Schmalseiten in Brezelform in das Rhombennetz über. Bruchstücke einer entsprechenden Platte – das Muster ist allerdings an sich lichter, dann aber wieder mit Zwickelfiguren gefüllt – in der Sammlung auf dem Forum und einer ähnlichen im Museum in Orvieto. Die übrigen noch nicht besprochenen Platten

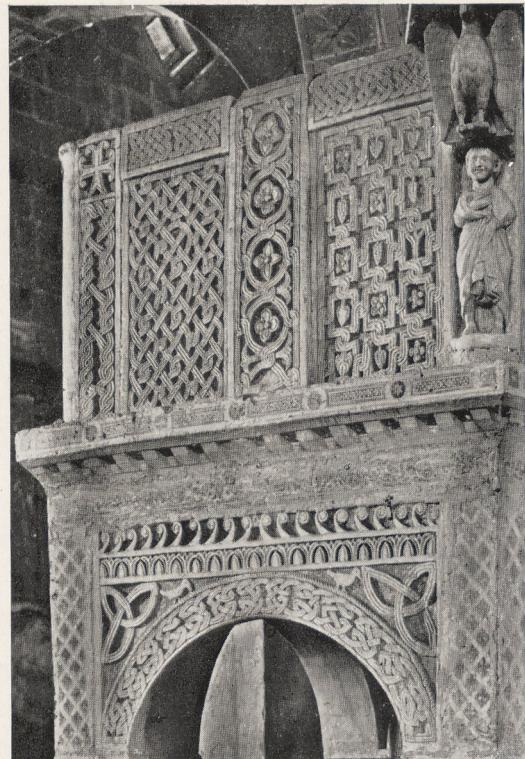


Abb. 47. Tuscania, S. Maria Maggiore: Ambo

³⁴ Nuovo Bollettino di archeologia cristiana II. 1896. Alinari 36058.



Abb. 48. S. Giovanni in Laterano, Kreuzgang

und Pfeilerchen am Ambo in S. Maria Maggiore in Tuscania zeichnen sich alle durch mehr oder weniger verwickelte Bandgeflechte aus (s. o. S. 25).

Bei *S. Saba* muß eine größere Anzahl recht wesentlicher Bruchstücke unseres Stils – viel mehr als heute in der Unterkirche oder oben noch zu sehen ist – vorhanden gewesen oder noch irgendwo vorhanden sein. Was ich oben beschrieben habe, und das sind wenigstens die wichtigeren Stücke, kenne ich nur nach den Aufnahmen der photographischen Anstalt Luce³⁵. Der Rest eines Ziboriums wird noch erörtert werden.

S. Giovanni in Laterano : im Kreuzgang sind an einer Wand zahlreiche Bruchstücke eingemauert; andere, bei den jüngsten Untersuchungen in der Kirche zutage gekommen, harren noch der endgültigen Aufstellung. Von den Resten älterer Schrankenplatten und von dem Bogen eines Ziboriums wird an anderer Stelle die Rede sein. Hier will ich nur eine Platte mit tiefplastischen Rosetten erwähnen, wie solche in Castel S. Elia auf Bekrönungsstücken (vielleicht vom einstigen Ambo), wiederverwendet am Hauptportal, vorkommen, ferner in Quattro Coronati, in S. Leone bei Lepriagnano usw. Auch eine Platte mit einem Kreisschlingennetz verdient Erwähnung (Abb. 48): jedes Rund ist da mit einem Vierschlingenkreuz durchflochten. Ich habe das Motiv nur noch einmal im Umkreis von Rom, und zwar an einem Pfeilerstück, eingemauert an der Fassade der Kathedrale von Anagni neben dem Hauptportal, beobachtet (Abb. 31). Dieses Pfeilerstück hat zum Nachbarn an der genannten Fassade jenes andere oben behandelte Pfeilerchen mit Halbpalmettenranken, das wir in die Nähe der Arbeiten in S. Maria in Trastevere gestellt haben. Dahin und in die Nähe von Castel S. Elia gehören auch die hier erörterten Stücke im Kreuzgang von S. Giovanni in Laterano. Ein Bruchstück mit viereckigen Feldern, gerahmt von Zweiriemenflechtbändern, wurde schon oben besprochen. Auf die neu gefundenen Bruchstücke mit Kreuzen unter Bogen gehe ich später ein.

Von den Bruchstücken, die im Kreuzgang von *S. Cosimato* bewahrt werden, habe ich die meisten schon gewürdigt. Es ergab sich, daß wir diese Arbeiten für jünger erklären müssen, als z. B. die Werke in S. Maria in Trastevere oder in Castel S. Elia. Da aber immerhin noch gewisse Erinnerungen an die älteren Überlieferungen in ihnen lebendig sind, können wir sie nicht wesentlich später ansetzen als jene. Ich nenne noch Platten oder Bruchstücke mit Kreisschlingennetzen³⁶, durchflochten von rechtwinklig oder in Rhombenform gekreuzten Bändern; oder auch mit zwei Kreisschlingennetzen, die übereinander gelegt und miteinander verflochten sind. Ferner Pfeilerchen mit interessanten Bandgeflechten. Endlich Bruchstücke mit Kreuzen unter Bogen, auf die ich

³⁵ Luce 36179 und 36187.

³⁶ Mazzanti S. 162.

unten zurückkomme, und ein Bruchstück eines Viereckschlingennetzes mit Tieren. Das Stück kann ganz entfernt an die prachtvolle Platte mit Tieren in Grottaferrata erinnern: früh ist es sicher nicht.

Die Platten und Bruchstücke im Kreuzgang von SS. *Quattro Coronati* mit ineinander geflochtenen Quadraten, mit Korbböden, Kreis- und Viereckschlingennetzen wurden oben gewürdigt. Sie sind spät anzusetzen, später als die Werke in Castel S. Elia, in S. Maria in Trastevere und ihre Verwandten, später wohl auch als die Arbeiten in S. Cosimato. Zur Ergänzung will ich noch anführen ein Bruchstück einer Platte mit einem Kreisschlingennetz: erhalten ist nur eine Reihe Kreisschlingen (Abb. 49). Das Netz war ungesäumt. Die Runde bilden daher an Stelle der einen Außenschlinge zum Saum hin zwei überflüssige Schlingen nach außen. In den Runden plastisch tiefe Blütenrosetten, in den Innenzwickeln Lilien mit zu Voluten eingerollten Seitenblättern. Diese Form haben die Kiele oder Giebellilien, wie wir sie z. B. auf jener Platte mit überflüssigen Saumschlingen im Museum in Orvieto beobachtet haben (s. o. S. 21). Plastisch tiefe Blütenrosetten gibt es in Castel S. Elia, in S. Maria in Trastevere, aber auch auf einer Kreisschlingennetzplatte an der Pergola in S. Leone bei Leprignano. Diese Platte ist mit der im Museum in Orvieto, wie wir gesehen haben (s. o. S. 21) verwandt, und es bedarf nun keiner weiteren Begründung mehr, wenn wir urteilen: auch diese Beobachtungen bestätigen den späten Ansatz der Überreste in *Quattro Coronati*.

In der karolingischen Kapelle am Kreuzgang des Klosters finden sich noch zwei weitere Platten³⁷. Zunächst ein ungesäumtes Kreisschlingennetz (Abb. 50) ganz von der Art des eben beschriebenen Bruchstücks, also mit je zwei überflüssigen Schlingen an jedem Rund nach außen. Aber in den Runden sitzen nicht plastische Blütenrosetten, sondern Bäumchen, Lilien und Rosetten etwa von der Art der Füllfiguren in den Viereckschlingen einer Platte am Ambo in S. Maria Maggiore in Tuscania (s. o. S. 27). Seltsamerweise ist mitten zwischen die Kreisschlingen ein Vierfüßler gestellt, die entstehenden leeren Stellen sind mit Bäumchen gefüllt. Endlich eine Platte mit einem Kreuz im Rund und zwei Pfauen. Das Kreuz und das Rund, dem es einbeschrieben, richtiger eingeflochten ist, sind aus einem Zweiriemenflechtband gebildet. In allen vier Zwickeln Wirbelrosetten. Auf dem Rund sitzen zwei Pfauen, die aus einem einhenkeligen Gefäß in der Mitte trinken. In den oberen Ecken des Bildfeldes je eine Wirbelrose, unten Bäumchen und eine Lilie.

Damit habe ich genannt, was in den bisher hauptsächlich herangezogenen Kirchen an Arbeiten unseres Stiles noch erhalten ist. Nun gibt es aber in Rom noch eine ganze Reihe weiterer Kirchen, die Überreste dieser Art bewahrt haben. Ich habe sie bis hieher beiseite gelassen, weil ich erst einmal eine einigermaßen übersichtliche Folge der wichtigsten Denkmälergruppen aufstellen wollte. Das war nur zu erreichen, wenn wir uns zunächst auf eine Auswahl besonders bezeichnender

³⁷ Muñoz S. 51, 53.



Abb. 49. SS. *Quattro Coronati*, Kreuzgang



Abb. 50.

SS. Quattro Coronati, Kapelle am Kreuzgang

Schmuckmotive beschränkten. Diese Schmuckmotive kommen – vielleicht zufällig – in den noch nicht behandelten Kirchen meist nicht vor, so blieben diese einstweilen außer Betracht. Um der Vollständigkeit willen wollen wir nun aber auch diese Kirchen in alphabetischer Folge kurz durchgehen und versuchen, die Arbeiten, die wir da finden, in unsere Liste einzuordnen.

S. Agnese : abgesehen von der bekannten schönen Platte mit einer stehenden Frauengestalt und zwei anderen verwandten Stücken, abgesehen auch von zwei größeren Bruchstücken mit dichtem Mattengeflecht von der Art der oft abgebildeten Platten in den Schranken von S. Clemente, abgesehen endlich von mehreren Platten mit Kassetten, finden sich in dem abwärts führenden Zugang zur Kirche in den Wänden vermauert drei Bruchstücke, die uns hier angehen. Ein größeres und ein kleineres zeigen je einen Bogen oder Bogenrest (Abb. 51). Der Bogen ist in beiden Fällen mit einem Zweiriemenflechtfeld belegt und ruht je auf einem Pfeiler (der andere fehlt auf beiden Stücken), der entweder mit einem eben-solchen Flechtfeld geschmückt oder ährenartig schraffiert ist. In dem so umrahmten Feld unten zwei konzentrisch ineinander gelegte und miteinander verflochtene Runde, im Zentrum eine Blütenrosette. Diese Figur ist flankiert von vier aus den Pfeilern vorstoßenden Weintrauben. Über den Runden ein Kreuz mit großen Endvoluten. Daneben ein Blatt, auf der einen Platte von der Form der Blätter in S. Cecilia und S. Sabina (z. B. Abb. 42), auf dem anderen Stück von einer Form, nicht unähnlich der der Blätter in dem Viereckschlingennetz zu S. Maria in Trastevere I (s. o. S. 25). Um nun annähernd zu bestimmen, wo wir diese Arbeiten einzuordnen haben, sehen wir uns nach weiteren Beispielen des Motivs um. Es ergibt sich, daß Platten mit Kreuzen unter Bogen gar nicht selten vorkommen. In der Gesamtanlage steht den Stücken in S. Agnese am nächsten ein Bruchstück in S. Cecilia (Abb. 53). Freilich ist von der Bogenstellung gar nichts erhalten, und an die Stelle der konzentrischen Runde ist ein einzelnes Rund getreten, gebildet aus einem breiten Band mit vier Schlingen, belegt mit einem Zweiriemenflechtfeld. Das Kreuz über dem Rund ist reich ornamentiert, im Rund ein zweites Kreuz. Aber trotz dieser Unterschiede kann man die Stücke zusammenstellen: die konzentrischen miteinander verflochtenen Runde finden sich auf einem Pfeiler in S. Cecilia (Abb. 40), und auch die übergroßen Voluten an den Kreuzen in S. Agnese und, wie schon erwähnt, die Form des einen Blattes kehren in S. Cecilia wieder.

Sind die Platten in S. Agnese mindestens so früh wie die Arbeiten in S. Cecilia, so werden wir geneigt sein, die wenigen noch vorkommenden Gestaltungen des Motivs mit zweiteiligem Aufbau unter dem Bogen sämtlich für früh zu halten. Wenigstens für die schöne Platte mit zwei Bogen auf Pfeilern, die aus der Kirche *S. Maria d'Aracoeli* in die Sammlung der *Engelsburg* gekommen ist, wird das auch gelten. Und dann wohl ebenso für zwei weitere Bruchstücke aus Aracoeli, eines noch in der Kirche, in den südlichen Ambo verbaut, ein anderes mit zwei Bogen ebenso wie das zuerst genannte in die Sammlung der Engelsburg gelangt³⁸.

³⁸ Mazzanti S. 170.

Schmuckmotive beschränkten. Diese Schmuckmotive kommen – vielleicht zufällig – in den noch nicht behandelten Kirchen meist nicht vor, so blieben diese einstweilen außer Betracht. Um der Vollständigkeit willen wollen wir nun aber auch diese Kirchen in alphabetischer Folge kurz durchgehen und versuchen, die Arbeiten, die wir da finden, in unsere Liste einzuordnen.

S. Agnese : abgesehen von der bekannten schönen Platte mit einer stehenden Frauengestalt und zwei anderen verwandten Stücken, abgesehen auch von zwei größeren Bruchstücken mit dichtem Mattengeflecht von der Art der oft abgebildeten Platten in den Schranken von S. Clemente, abgesehen endlich von mehreren Platten mit Kassetten, finden sich in dem abwärts führenden Zugang zur Kirche in den Wänden vermauert drei



Abb. 51. S. Agnese

Die zuerst genannte, am besten erhaltene Platte (Abb. 52) zeigt unter den Bogen unten je ein großes Rund wie in S. Cecilia, ein breites Zweiriemenflechtband mit vier Schlingen, darin eine Doppelrosette. Darüber das Kreuz auf einem Fuß, schon schlanker. Es ist hier wie von nun an immer mit einem Zweiriemenflechtband belegt, was übrigens alter Überlieferung entspricht und nur an den Kreuzen in S. Agnese und S. Cecilia außer acht gelassen wird. Der Bogen, noch ohne Krabben wie bisher, ruht auf kannelierten Pfeilern mit Füßen und richtigen Kapitellen. Die Zwickel oberhalb der Bogen sind mit Blattwerk gefüllt, das noch recht organisch bewegt ist. Unter jedem Kreuz ein Pfauenpaar mit seltsam eingebogenen

Schweifen. Das Gefäß, aus dem die Pfauen trinken, steht jedesmal hinter dem Kreuz, so daß es nur mit seinem oberen Rand herausschaut. In den Zwickeln oberhalb der Kreuze Blütenrosetten.

Das Bruchstück im Ambo der Kirche S. Maria Aracoeli steht der eben beschriebenen Tafel so nahe, daß man diese Stücke nicht voneinander trennen kann. Auch das zweite Bruchstück in der Sammlung der Engelsburg, das wie gesagt ebenfalls aus Aracoeli stammen soll, gehört hierher, wenns schon die beiden Bogen hier mit Krabben besetzt sind und oben zwischen ihnen ein Vogel erscheint. Da auf der Hauptplatte alles noch so „richtig“, das heißt noch so wenig umstilisiert gegeben ist, bin ich geneigt, die ganze Gruppe nicht für spät zu halten, wenn auch für jünger, als die beiden Überreste in S. Agnese und S. Cecilia. Ein Bruchstück in der Christlichen Abteilung des Lateranmuseums (Abb. 54) mag zu der folgenden Gruppe überleiten.

Alle weiteren Gestaltungen des Motivs scheinen jünger. Da haben wir zunächst Platten oder Bruchstücke mit Kreuzen unter Bogen in S. *Sabina* (Abb. 55-57), in Tre Fontane, im Kreuzgang der Laterankirche und in S. *Cosimato* (Abb. 58). Ich will auf eine Beschreibung im einzelnen verzichten und nur hervorheben, was alle diese Arbeiten miteinander verbindet. Die Kreuze sind größer geworden und stehen überall mit den Pfeilern oder Säulchen, die die Bogen tragen, auf demselben Boden. Unter den Kreuzen durchweg Palmetten oder Palmettenbäumchen. Mehrfach

sind diese mit den Kreuzen und mit den Bogenstützen verbunden: die Palmetten teilen sich unten und senden nach beiden Seiten Wurzeln, aus denen dann so Kreuze wie Bogenstützen aufwachsen (so in S. *Sabina*, S. *Giovanni* in Laterano, S. *Cosimato*). Die Bogen sind allermeist mit Krabben besetzt und entweder mit Flechtband belegt, oder quer geriefelt (Tre Fontane, S. *Cosimato*). In den Zwickeln oberhalb der Kreuze entweder Rosetten verschiedener Art (S. *Sabina*, S. *Cosimato*) oder Vierspitzenknoten (S. *Sabina*, Tre Fontane) oder Weintrauben (S. *Cosimato*) oder Vögel (Tre Fontane, S. *Giovanni* in Laterano). Auf dem Bruchstück in Tre Fontane sitzen diese Vögel wie Spechte am Oberbalken des einen Kreuzes, auf jeder Seite einer. Diese merkwürdige Zwickelfüllung wollen wir uns einprägen, da sie uns noch einmal begegnen wird. Endlich



Abb. 52. Sammlung der Engelsburg



Abb. 53. S. Cecilia, Vorhalle



Abb. 54. Lateranmuseum



Abb. 55. S. Sabina

hebe ich noch hervor, daß in den Zwickeln oberhalb der Bogen sowohl Rosetten, wie Lilien, wie Schmetterlingspalmetten vorkommen (diese in S. Sabina und S. Cosimato), und daß ebenso auf einer Platte in S. Sabina, wie auf einem Bruchstück im Kreuzgang des Laterans auch noch außerhalb der Bogenstützen gegliederte Palmettenbäumchen stehen.

Ich wage es nicht, die Arbeiten dieser Gruppe unter sich zeitlich zu ordnen. Ich kann nur sagen, daß die ganze Gruppe offenbar später ist, als jene Stücke mit zweigeschossigem Aufbau unter den Bogen. Vielleicht kann man unserer zweiten Gruppe auch noch ein Bruchstück im Kreuzgang von S. Lorenzo fuori le mura anreihen. Es kann aber auch jünger sein: es ist nicht so viel erhalten, daß sich ein bestimmter Schluß ziehen ließe.

Weiter kommt ein Bruchstück in der Vorhalle der Kirche SS. *Apostoli* in Betracht, das Bruchstück einer Platte mit zwei Bogen (Abb. 59). Es bringt kein einziges neues Motiv, verwendet aber die früher sinnvoll gebrauchten nun teilweise an unpassenden Stellen, so z. B. die auf einer Platte in S. Sabina sehr gut zur Füllung der Zwickel oberhalb eines Bogens eingeführten nach innen gewandten Lilien hier in den Zwickeln oberhalb eines Kreuzes so ungeschickt, daß man das hilflose Herumtappen dieses Epigonenmeisters deutlich vor Augen hat. Das Stück ist sicher spät.

Schließlich sind noch einige Bruchstücke in S. *Giorgio* in *Velabro* zu würdigen³⁹. Es handelt sich um die Überreste von zwei verschiedenen Platten mit je zwei Kreuzen (Abb. 60) und um das Bruchstück einer dritten, das nur noch den oberen Teil eines Kreuzes und einen Bogen zeigt. Unter der Voraussetzung, daß die drei Platten ursprünglich zusammengehörten und also gleichzeitig entstanden sind, läßt sich sagen:

sie können nicht wesentlich älter sein als z. B. die Platten in S. Sabina; die Bogen wenigstens der einen Platte sind mit Krabben besetzt, und unter dem Kreuz derselben Platte erheben sich Bäumchen. Zwar stehen diese nicht mit den Kreuzen und den Bogenstützen in Wurzelverbindung



Abb. 56. S. Sabina



Abb. 57. S. Sabina

³⁹ A. Muñoz, Il restauro della basilica di S. Giorgio al Velabro, Roma 1926, Taf. 22.

(s. oben), aber das ist auch nicht auf allen Platten in S. Sabina der Fall. Auf der zweiten Platte in S. Giorgio haben wir allerdings keine Bäumchen unter den Kreuzen, sondern Vierspitzenknoten und darüber noch Rosetten. Aber die Vierspitzenknoten sind uns auf Platten in S. Giorgio in Velabro sind bald nach den Arbeiten in S. Sabina anzusetzen, vermutlich vor den Überresten in Tre Fontane.

Wir kehren nach dieser Abschweifung noch einmal nach S. Agnese zurück. Leider findet sich dort nur noch ein (drittes) Bruchstück unseres Stiles: es ist der Rest eines Kreisschlingennetzes. Da hat jedes Rund außer den vier zur Verknüpfung mit den anderen Runden nötigen Schlingen noch vier überflüssige freie. Ein solches Kreisschlingennetz habe ich nur noch einmal, und zwar auf einem Bruchstück im Bischöflichen Palast in Ferentino⁴⁰ gefunden (Abb. 28). Diese Feststellung spricht wenigstens nicht gegen den frühen Ansatz der Überreste in S. Agnese.

Anagni: in der Fassadenwand der Kathedrale ist rechts wie links vom Hauptportal unterhalb des Sturzes je eine Reihe Pfeilerchen oder Gesimsstücke in einer Schicht liegend eingemauert, die in unserer Art geschmückt sind. Man sieht sofort, es handelt sich um eine Wiederverwendung älterer Stücke: die meisten sind gekürzt, keines paßt recht zu seinen Nachbarn. Ein Stück mit einer Wellenrundranke mit Halbpalmetten wurde schon erörtert. Ebenso ein anderes mit einem Kreisschlingengband, dessen Runde je mit einem Vierschlingenkreuz durchflochten sind (Abb. 31). Dieses hübsche Motiv ist uns auch im Kreuzgang von S. Giovanni in Laterano begegnet (s. o. S. 28). Die übrigen Stücke sind meist mit Bandgeflechten verschiedner Art geschmückt. Es findet sich aber auch ein Bruchstück mit einem Kreisschlingenstreifen mit Trauben und Blättern. Und endlich und vor allem ist da ein Steinbalken mit einer Inschrift: ein einfaches Brezelband, oben und unten von einem Schriftstreifen begleitet. Der Stein hat offenbar mit den anderen genannten zusammen zu einem Ausstattungsstück der Kathedrale gehört, dessen Stiftung er verewigen sollte. Wir lesen: ... *Ego Rumaldus indignus episcopus offero* ... Bischof Romualdus von Anagni hat im Jahr 826 an dem Konzil der 63 Bischöfe teilgenommen, das Eugen II. im Vatikan hielt^{40a}. Mehr habe ich nicht über ihn erfahren. Halten wir immerhin die Nachricht fest.

In der Vorhalle der Kirche SS. Apostoli ist außer dem schon besprochenen Stück mit den Kreuzen unter Bogen noch ein zweites in der Rückwand eingemauert, etwa die



Abb. 58. S. Cosimato, Kreuzgang

einer Platte in S. Sabina immerhin in den Zwickeln oberhalb eines Kreuzes begegnet. Undendlich finden wir auf dem Bruchstück der dritten Platte die Vögel wieder, die wie Spechte am Oberbalken des Kreuzes kleben (s. o. S. 31). Nach alledem scheint mir, die



Abb. 59. SS. Apostoli, Vorhalle

Hälfte einer Platte mit einem schlanken dreisträhnigen Rankenbaum, von dem beiderseits je vier Wellenrundranken mit rotierenden Blättchen

⁴⁰ Auch die Überreste eines zweiten Kreisschlingennetzes (mit ganz großen Runden) im Bischöflichen Palast in Ferentino scheinen früh, vgl. Mazzanti S. 172.

^{40a} Alessandro de Magistris, *Istoria della Città e S. Basilica Cattedrale d'Anagni*. Roma 1749. S. 125. Auf diese Nachricht hat mich Herr Dr. Schudt aufmerksam gemacht, dem ich auch hier sehr herzlich danke.



Abb. 60. S. Giorgio in Velabro

unter allen Umständen spät. Der Rankenbaum gleicht dem Rankenbaum in S. Maria Nova. Das unorganische Aneinander der vereinzelten Rankenrunde zeigt, daß das Gefühl für die gleichmäßige und ununterbrochene Bewegung einer Wellenranke völlig verlorengegangen ist. Aus verschiedenen ursprünglich getrennten Überlieferungen werden die Motive zusammengesucht und bunt durcheinander verwendet. Das alles beweist, daß wir unser Stück so ziemlich ans Ende unserer Reihen setzen müssen.

S. Cesareo (ecclesia S. Caesarii de Appia): aus dieser Kirche sind vier Platten – leider verstümmelt – in die Vorhalle der Kirche S. Giovanni a Porta Latina gelangt, wo sie an der Vorderwand der Kirche befestigt sind. Eine der Platten, die einen Rankenbaum mit Wellenrundranken und rotierenden Blättchen aufweist, habe ich schon oben (S. 14) erörtert. Eine zweite Platte in S. Giovanni a Porta Latina (Abb. 62) zeigt ein Kreisschlingennetz mit Kreuzen, auch Vierlilienkreuzen, mit Blütenrosetten, Wirbelrosetten und Doppellilien (zwei nach außen gerichtete dicke Lilien aneinander gestoßen und umschnürt) in den Runden, mit eben solchen Doppellilien oder mit kleineren Wirbelrosetten in den Innen- und mit nach außen gerichteten Lilien in den Außenwickeln. Diese Platte kann man mit ziemlicher Sicherheit zwischen die Arbeiten in S. Cecilia und in S. Maria in Trastevere einordnen.

Das dritte Stück aus S. Cesareo ist mit einem Viereckschlingennetz ausgestattet (Abb. 63). In den Vierecken Vierspitzenknoten, Blütenrosetten (wie oben), Giebelpalmetten, Lilienbäumchen. Diese Füllfiguren erinnern einigermaßen an entsprechende Füllfiguren auf Platten in S. Sabina. Die vierte Platte schmückt ein Kreisschlingennetz, mit gekreuzten Bändern recht unregelmäßig verflochten. Die Kreisschlingen gehen an zwei Rändern in Brezelform in die geraden Bänder über.

Dasselbe Muster kehrt auf einer Platte in dem Eingangsraum von S. Maria in Trastevere wieder.

Nach alledem habe ich kein Bedenken, unsere vier Platten in die Zeit zwischen den Werken in S. Sabina und in S. Maria in Trastevere zu setzen.

S. Clemente: auf die herrliche Schrankenanlage des 6. Jahrhunderts komme ich weiter unten zurück. Abgesehen von ihr ist aber noch erhalten einmal die Umrahmung des Portals, das von der Straße in das Atrium führt, und sodann eine Anzahl Bruchstücke in der Unterkirche. Das Portal⁴¹ läßt sich in unsere Reihen schwer eingliedern. Der Sturz zeigt ein Flechtband aus vier Riemen, der Pfosten links (von der Straße aus gesehen) ein Doppelbrezelband, der Pfosten rechts ein



Abb. 61. SS. Apostoli, Vorhalle

⁴¹ Cattaneo S. 160.

Kreisschlingenband mit Zwickellilien und einer Füllfigur, wie wir sie sehr ähnlich schon einmal in S. Cecilia angetroffen haben (s. o. S. 23). Das alles genügt nicht, dem Portal eine einigermaßen bestimmte Stelle in unserer Übersicht anzugeben: die Schmuckmotive sind zu alltäglich. In der Unterkirche findet sich, abgesehen von kleineren und schlecht erhaltenen Stücken (u. a. einem kleinen Bruchstück mit einem Vierlilienkreuz), das Bruchstück eines Netzes, das Erwähnung verdient. Die Figur, aus der sonst die Kreisschlingennetze geflochten werden, ein



Abb. 62. S. Giovanni a Porta Latina, Vorhalle

Viereck mit gerundeten Ecken und konkaven Seiten, diese Figur ist hier nicht übereckgestellt mit ihresgleichen verflochten, sondern die Vierecke sind in waagerechten und senkrechten Reihen schachbrettartig ineinandergehängt. Und dieses Netz ist dann wiederum rechtwinkelig mit geraden Riemen durchflochten. Dieses schöne Motiv ist mir nur dies eine Mal begegnet. Weiter habe ich mir noch notiert ein Bruchstück mit einem großen Kreuz, dessen glatte Balken mittels einer Kerbe abgesetzte Ränder haben. An den Enden der Balken große Voluten, in den vier Winkeln diagonal gestellte Palmetten, lang, ohne Füße. Solche Kreuze gibt es in S. Cecilia, aber auch noch in S. Maria in Trastevere, nur ohne die Winkelpalmetten. In die Kreuzwinkel diagonal eingestellte Lilien haben wir an Kreuzen in miteinander verflochtenen Quadraten (Rechtecken) und Rhomben beobachtet (in Tre Fontane, in den Sammlungen des Forums und des Lateran); auch wird uns das Motiv noch einmal begegnen in S. Giorgio in Velabro. Endlich rekonstruiert Mazzanti auf Grund eines Bruchstücks wenigstens auf dem Papier eine Platte mit einem Rankenbaum, der beiderseits je drei Wellenrundranken entsendet⁴². Die Form des Rankenbaums und der Wellenrundranken erinnert etwa an den Rankenbaum und die Wellenrundranken auf einem Bruchstück in S. Saba (s. o. S. 15f.), die Zwischenfüllungen eher noch an die Platte mit dem Kreisschlingennetz an der Pergola in S. Leone bei Leprignano. Dieses Bruchstück in S. Clemente wird jedenfalls spät sein. Ob die genannten anderen Stücke alle auch erst so spät entstanden sind, ist schon deshalb sehr zweifelhaft, weil diese Reste ja nicht notwendig in einer und derselben größeren Anlage in der Kirche ihren Platz gehabt haben müssen: Chorschranken und schola cantorum waren ja seit dem 6. Jahrhundert da und bedurften kaum der Ergänzung. Unsere Bruchstücke werden also eher zu kleineren Ausstattungsstücken gehört haben, zu Nebenaltären oder Schranken von solchen usw. Dann aber können sie auch zu ganz verschiedenen Zeiten entstanden sein. Es scheint mir nicht möglich, hier zu sicheren Schlüssen zu kommen.

In S. Crisogono (unten) sind einige



Abb. 63. S. Giovanni a Porta Latina, Vorhalle

⁴² Mazzanti S. 167.

Bruchstücke unseres Stils erhalten, dabei Pfeilerchen mit hübschen Bandgeflechten. Aber das alles ist zu wenig, um die Entstehungszeit bestimmen zu können.

In der Kirche *Nostra Signora del Sacro Cuore* an der Piazza Navona finden sich – abgesehen von einigen älteren wichtigen Platten, auf die ich zurückkomme – an der Innenseite der Fassadenwand noch zwei Bruchstücke vermauert, die uns hier angehen: eines mit einem Viereckschlingennetz mit breitgreifenden Lilien und ein zweites mit Resten eines Kreisschlingennetzes. Von beiden ist nicht genug erhalten, um etwas Zuverlässiges über die Entstehungszeit aussagen zu können.

Der sogenannte *Tempel der Fortuna Virilis* enthält außer den beiden oben besprochenen Platten (S. 5 und S. 24) noch zahlreiche Bruchstücke. Darunter ist eines mit zwei rundstieligen Wellenranken, die sich fortlaufend so überkreuzen, daß sie Runde bilden. In den Runden vierblättrige Rosetten. Dieses Stück könnte sehr wohl ebenso alt sein, wie die oben beschriebenen Platten, d. h. früh. Auch ein Bruchstück mit einem Kreisschlingennetz von rechtwinkelig gekreuzten Bändern durchflochten könnte allenfalls mit den genannten Arbeiten zusammengehören. Von den übrigen Bruchstücken aber möchte ich das nicht ohne weiteres behaupten: sie scheinen mir im Gegenteil jünger. Doch sind sie – abgesehen von einem Pfeilerchen, das mit zwei im Zickzack gekreuzten Zweiriemenflechtbändern geschmückt ist – sämtlich so klein, daß sie sich einer genaueren Bestimmung entziehen. Nur so viel ist
stet, z. B. mit dem Rest eines Kreisschlingennetzes u. dgl., auch verschiedene Pfeilerchen mit z. T. verwickelten Bandgeflechten sollen uns hier nicht weiter beschäftigen. Dagegen muß ich kurz auf vier Platten eingehen, die aus zahlreichen Bruchstücken wieder zusammengesetzt worden sind. Drei von ihnen haben zum Hauptmotiv einen oder zwei große Ringe, je mit vier Schleifen⁴³ (Abb. 64). Diese Ringe sind aus breiten Bändern gebildet und mit Zweiriemenflechband belegt. In jedem Ring ein stämmiges Kreuz mit großen Endvoluten, ebenfalls mit Zweiriemenflechband belegt. In den Kreuzwinkeln Lilien oder Ringknoten. Eine ähnliche, aber kleinere Ringfigur mit einem Kreuz haben wir in S. Cecilia gefunden (s. o. S. 30f.). Eine auch in der Größe verwandte sah ich auf einer Platte in der Eingangshalle eines Palastes zu Orvieto, dem Dom gegenüber.

Die vierte Platte (Abb. 65), von der hier noch gesprochen werden soll, hat mit den anderen gemein, daß überall ein quadratisches oder querrechteckiges Innenfeld an drei oder auch an allen vier Seiten umgeben ist von Flechbandstreifen, wobei mehrfach erst der Rahmen des Innenfeldes das bekannte Sägezahnprofil aufweist. Im Innenfeld der vierten Platte finden wir zweimal zwei konzentrische Ringe, diese jeweils und ebenso die beiden Ringpaare miteinander verflochten. In den Zentren Rosetten, in allen Zwickeln Lilien. Wieder kann ich zum Vergleich nur S. Cecilia anführen, wo wir einen Pfeiler mit einem Kreisschlingenstreifen aus konzentrischen Kreispaaren



Abb. 64. S. Giorgio in Velabro

deutlich: einige wenige Stücke sind älter als alle übrigen, älter auch als die drei oder vier oben zuerst genannten Werke (nämlich frühchristlich aus dem 4. oder 5. Jahrhundert), die übrigen dagegen scheinen jünger als jene, so daß wir hier mit drei verschiedenen Entstehungszeiten zu rechnen hätten.

S. Giorgio in Velabro: von den drei Platten oder Plattenresten mit Kreuzen unter Bogen war schon die Rede. Kleinere Bruch-

⁴³ A. Muñoz, Il restauro della basilica di S. Giorgio al Velabro. Roma 1926. Taf. 21 und 22.

ähnlicher Konstruktion beobachtet haben (Abb. 40). Aber natürlich können die Platten in S. Giorgio in Velabro jünger sein. Ich erinnere noch einmal daran, daß wir Anlaß hatten, die Platten mit Kreuzen unter Bogen in S. Giorgio hinter den entsprechenden Platten in S. Sabina einzuordnen, etwa in der Nähe von Tre Fontane.

S. Leone bei Leprignano: die einzige erhaltene Pergola unseres Gebietes⁴⁴, in der Renaissance mit Renaissance-Balustern wieder aufgebaut, hat Pfeiler mit reichen Bandgeflechten, einen Ar- chitrav und einen Bogen mit sehr unorganisch ablaufender Wellenrundranke (vgl. das oben S. 34 über solche Ranken Bemerkte), deren Ausläufer, rechtwinkelig eingeknickt, in Dreiblatt- form, in Spiralen oder kleinen Trauben enden. In der Brüstung Platten, von denen sofort noch einiges gesagt werden soll, und zu ihrer Bekrönung Balken mit einer Hecke, in deren Bogen Tropfen oder Eier eingesetzt sind. Von den Platten haben wir die mit dem Kreisschlingennetz – rechts – schon kennengelernt (s. oben S. 21). Links haben wir ein Kreisschlingennetz, das von rechtwinkelig gekreuzten Bändern durchflochten ist, und ein Viereck- schlingennetz, dessen Füllmotive – Lilie, Blatt, Traube, plastisch tief gehöhlte Blüte, kleinere und größere Knoten, eine Tellerrosette und eine Spiralrosette je mit vier Ohren, einschlankes Kreuz mit großen Endvoluten – ganz im Stil der Füllmotive des Kreis-



Abb. 65. S. Giorgio in Velabro

schlingennetzes rechts gehalten und also deutlich spät sind.

S. Lorenzo fuori le mura: auf ein leider zu kleines Bruchstück mit Resten von einem Kreuz und zwei Bogen habe ich schon hingewiesen. Einen Türsturz mit einer Wellenrundranke mit Vögeln, das Bruchstück eines Kreuzes mit Volutenenden, belegt mit ei-

nem Zweiriemenflechtband und mit einer steifen Lilie in dem einen erhaltenen Kreuzwinkel, und das Bruchstück eines Kreisschlingennetzes durchflochten von rechtwinkelig gekreuzten Bändern führe ich nur eben an: ich kann ihnen zur Bestimmung der Entstehungszeit dieser Arbeiten nichts entnehmen. Es bleiben noch zwei zusammenpassende Bruchstücke einer Platte mit einem Kreisschlingennetz. Die Runde am Rand haben, da das Netz ungesäumt ist, überflüssige Schlingen nach außen. Die sind seitlich verschoben, so daß sie in die Zwickel der Runde gegen den Rand hin zu liegen kommen. In den Innenzwickeln langstielige Lilien, in den Runden Rosetten und Blüten verschiedener Art. Ähnliche Blüten finden wir z. B. in den Runden eines Kreisschlingenstreifens am Ambo in S. Maria Maggiore zu Tuscania oder auf der Platte mit dem Viereckschlingennetz an der Pergola in S. Leone bei Leprignano. Also jedenfalls nicht früh. Und da auch die überflüssigen Schlingen an der Pergola von S. Leone eine Rolle spielen, stehe ich nicht an, die Überreste im Kreuzgang von S. Lorenzo fuori le mura ganz allgemein für spät zu erklären.

S. Marco: in der Vorhalle wird, abgesehen von ein paar älteren Stücken, ein Bruchstück einer Platte mit einem Kreisschlingennetz bewahrt. Das Netz ist nicht gesäumt. In den Zwickeln stehen steife Lilien. In den Runden Wirbelrosetten und vierblättrige Blütenrosetten. Die Arbeit läßt sich etwa mit dem Kreisschlingenstreifen an dem oben erwähnten Pfeiler im Ambo von S. Maria Maggiore zu Tuscania vergleichen.

⁴⁴ Vat. XIX, 10. 11. Mazzanti S. 170.



Abb. 66. S. Maria in Cosmedin

S. Maria Antiqua: ein kleineres Bruchstück mit dem Rest einer Wellenrundranke mit rotierenden Blättchen wurde oben besprochen (s. oben S. 16). In einem Raum vor der Kirche finden sich zusammengestellt noch weitere Überreste⁴⁵. So Bruchstücke einer Platte mit einem gesäumten Rechteckschlingennetz: in den Rechtecken Lilien, entweder schlank aufsteigend oder breit ausladend, weiter Vierspitzenknoten und Rosetten von der Art, die wir eben in Tuscania und in S. Leone bei Leprignano festgestellt haben. Die breit ausladenden Lilien finden wir in SS. Quattro Coronati wieder. Die vergleichbaren Stücke weisen also in die Spätzeit, und wir erinnern uns, daß wir auch jenes Bruchstück mit der Wellenrundranke spät ansetzen mußten (S. 16).

Zu demselben Schluß führt uns weiter ein langer Steinbalken mit einer Wellenrundranke. Die Ausläufer der Runde enden in Voluten, die die entsprechenden Zwickel füllen. Aber auch die jeweils gegenüberliegenden Zwickel sind mit Voluten gefüllt, die von der Ranke abzweigen. In jedem Rund ein Vogel, der ein Blatt oder eine kleine Traube an ihrem Stiel im Schnabel hält. Die Stellung der Vögel wechselt von Rund zu Rund. Ich habe diese Ranke genauer beschrieben, weil sie das genaue Gegenstück zu der oben nur kurz erwähnten Ranke an einem Türsturz im Kreuzgang bei S. Lorenzo fuori le mura ist. Ein Unterschied allerdings ist vorhanden: in S. Maria Antiqua ist die Ranke rundstielig, in S. Lorenzo dreisträhnig. Rundstielige Ranken kommen zwar selten, gelegentlich aber doch immer wieder vor. So bestärkt denn auch der Türsturz in S. Lorenzo den späten Ansatz der Überreste in S. Maria Antiqua. Was wir sonst noch hier finden, ist unerheblich: Pfeilerchen mit den üblichen Flechtbändern, ein Kreisschlingennetz von rechtwinkelig gekreuzten Bändern durchflochten usf. Nur eine Platte wird uns noch ein Rätsel aufgeben, der Bogen eines Ziboriums. Davon später.

S. Maria del Priorato: der Reliquienaltar des Malteser-Priorats ist wiederholt erörtert worden⁴⁶. Uns interessieren vor allem die beiden Tafeln, die ich oben beschrieben habe. Die Vorderseite hat z. B. Haseloff sehr gut abgebildet. Ich gehe hier nicht weiter auf sie ein. Das Ganze ist offensichtlich sehr spät anzusetzen.

S. Maria in Cosmedin: ich habe, abgesehen von einer einzigen oben beschriebenen Platte, die Erörterung der Überreste unseres Stils in S. Maria in Cosmedin bis hierher verschoben, weil es sich da um einen einigermaßen verwickelten Sachverhalt handelt⁴⁷. Offenbar ist auch hier nicht alles aus einer Zeit. Nicht nur sind in den eigentlichen Chorschranken der Kirche, auf beiden Seiten zwischen Chor und Seitenschiff, ältere Platten erhalten, auch was sonst noch im Besitz der Kirche ist, ist nicht einheitlich. Da finden sich vor allem Reste einer Pergola: zwei Pfeiler, die eine noch mit der zugehörigen angearbeiteten Säule⁴⁸, und ein wesentliches Stück des Architravs mit einer Inschrift des Papstes Hadrian (772–795)⁴⁹. Dieser Architrav hat an seiner Vorder-, der Inschriftseite, kleine Arkaden, wie solche sehr häufig an Architravbalken, wohl auch an Tür-

⁴⁵ W. de Grüneisen, *Sainte Marie Antique*. Rome 1911. S. 74f.

⁴⁶ Haseloff zu Taf. 59.

⁴⁷ G. B. Giovenale, *La basilica di S. Maria in Cosmedin*. Roma 1927. Taf. 39ff.

⁴⁸ Giovenale S. 314. Taf. 39 und 40.

⁴⁹ Giovenale Taf. 42. Cattaneo S. 147.

stürzen, zu finden sind (so z. B. im Kreuzgang des Lateran [viele Meter], oder als oberer Abschluß etwa eines Ziboriums usf. in S. Saba, in der Sammlung der Engelsburg). Die Rückseite unseres Architravs in S. Maria in Cosmedin ist mit einer Hecke und darüber wieder mit Arkaden – wie vorn – ausgestattet. An der Unterseite große Rosetten. Was kann an Platten zu dieser Pergola des Papstes Hadrian gehört haben? Zunächst doch wohl die Platte, die wir oben (S. 19) schon behandelt haben und die damit datiert wäre. Sodann vielleicht eine oder mehrere Platten mit irgendwelchem Bandwerk: von solchen Arbeiten sind zahlreiche Bruchstücke noch vorhanden⁵⁰. Endlich scheint wenigstens gleichzeitig die Platte mit zwei Pfauen, die möglicherweise als Vorsatz eines der drei Altäre gedient hat. Ob in der Pergola die älteren heute in den Schranken des 13. Jahrhunderts erhaltenen oder sonst nachweisbaren Platten wieder verwendet waren, können wir natürlich nicht wissen. Es ist durchaus denkbar, daß Hadrian für die Schranken das alte Material wieder verwendete und nur zum Abschluß des Chores vorn eine neue Pergola schuf⁵¹.

Auf die Tafel mit den Pfauen muß ich noch einen Augenblick eingehen (Abb. 66). Da ist ein breites Kreuz: breite Balken, mit Flechtband belegt, große Endvoluten. Oberhalb des Kreuzes beiderseits je ein Pfau, aus einem Gefäß trinkend. Unter dem Kreuz Wirbelrosen und merkwürdige Gewächse. Mit dieser Platte darf man zusammenstellen eine andere mit zwei Pfauen in S. Maria in Trastevere (Abb. 67). Beide Platten haben denselben glatten Leistenrahmen und die Eigentümlichkeit gemein, daß die Komposition sehr in die Breite gedehnt ist, obwohl sie sich recht gut hätte in die Höhe entwickeln lassen, und daß nun, um die richtigen Verhältnisse zu erreichen, oben ein Zierstreifen eingesetzt werden mußte, eine Hecke in S. Maria in Cosmedin, ein Flechtband in S. Maria in Trastevere. Auf der Platte in S. Maria in Trastevere finden wir zwei niedrige Kreuze, auf jedem steht ein Pfau. Die Vögel trinken gemeinsam aus einem Gefäß, das in der Mitte in der Luft schwebt. Über dem Pfau links eine Schlange. Rechts und links außen je ein Bäumchen. Auf dem Grund sind zur Füllung leerer Stellen eine Traube, ein Blatt an zwei Stielen, und drei vierblättrige Blüten verstreut. Die vierblättrigen Blüten kann man mit ihresgleichen in dem Kreisschlingennetz auf der oben beschriebenen Platte in S. Maria in Cosmedin (s. S. 18f.) und das zweistielige Blatt mit den Blättern und Trauben auf der Platte in S. Agnese vergleichen, die ich genannt habe (S. 51). Keinesfalls kann diese Platte in S. Maria in Trastevere mit dem Hauptteil der in dieser Kirche erhaltenen Arbeiten zusammengehören: sie ist wesentlich älter. Dagegen steht nichts im Wege, sie für gleichzeitig mit der oben erörterten Platte mit einem Viereckschlingennetz zu halten, die wir auch für älter als die anderen Stücke in S. Maria in Trastevere erklären mußten (S. 26). Wir bezeichnen die beiden älteren Platten in unserer Tabelle als S. Maria in Trastevere I, die anderen als S. Maria in Trastevere II.



Abb. 67. S. Maria in Trastevere, Vorhalle

⁵⁰ Giovenale Taf. 39–41.

⁵¹ Versuch einer Rekonstruktion der Pergola bei Mazzanti S. 163. Gegenvorschlag von Giovenale S. 313 ff.



Abb. 68. Tuscania, S. Pietro

Mazzanti verzeichnet und rekonstruiert weiter eine Platte mit einem Rankenbaum, der beiderseits je vier wellenmäßig bewegte Wellenrundranken mit rotierenden Blättchen entsendet⁵³. Die Rankenausläufer enden in Lilien, deren Außenblätter Voluten entwickeln. Nehmen wir diese Rekonstruktion als richtig an, so erhebt sich die Frage: kann auch dieses Stück der Zeit Hadrians angehören? Ich muß sagen: schwerlich. Und sicher ist jünger der obere Teil einer Platte mit dem Oberbalken eines Kreuzes⁵⁴. So ergänzt wenigstens Giovenale den erhaltenen merkwürdigen Stab auf der Platte, von dem nach oben Zweige ausstrahlen, während den Grund rechts und links Wellenrundranken mit rotierenden Blättchen bedecken. Wenn man die völlig unorganischen, z. T. rückläufigen Verzweigungen der Ranken beachtet, oder die stumpfen Ausgänge der Rankenausläufer, denen teilweise eine kleine Volute wie ein Nasenhorn aufgesetzt ist, wird man gewiß zugeben: diese Ranken lassen sich nicht mit den älteren, sie lassen sich allenfalls mit Ranken auf Platten in S. Saba und noch jüngeren vergleichen. Da die Tafel schon ihres zu erschließenden Formates wegen nicht zu einer Pergola von der Art der Pergola des Papstes Hadrian gehört haben kann, auch nicht zu einer Schranke vom üblichen Typus, müssen wir annehmen, daß sie ein Überrest eines einzelnen Ausstattungsstückes ist, eines Ambo oder was es sonst war. Und damit ist gegeben, daß sie zu irgendeiner späteren Zeit entstanden und in die Kirche gekommen sein kann.

Jünger als die Zeit Hadrians dürften wohl auch die Bruchstücke einer Platte mit komplizierterem Bandgeflecht sein, die sich noch vorfinden⁵⁵. Doch kann ich das nicht ebenso sicher behaupten.

Dagegen trennen sich deutlich von allen übrigen die Werke des Johannes de Venezia, nach Giovenale aus der Zeit des Papstes Nikolaus (858–867). Wenn Giovenale recht hat, dann sind in den Arbeiten dieses Meisters die stärker byzantinisch gefärbten Teile (zu denen u. a. ein Pfeilerstück mit einer zweisträhnigen Ranke in doppeltem verziertem Rahmen gehört⁵⁶) von den anderen römischer (oder oberitalischer) Überlieferung zu scheiden.

S. Maria in Via Lata: in der Unterkirche eine quadratische Platte mit einem Rund, durchsetzt von einem Kreuz. Ein innerer Rahmen, das Rund und das Kreuz sind belegt mit einem Zweiriemenflechtband. In den inneren Zwickeln zwischen Kreuz und Rund Wirbel- und Blütenrosette und zwei Flechtbandknoten. In den äußeren Zwickeln zwischen Rund und Rahmen Schmetterlingspalmetten. Eine ähnliche, wie die unsere doch schließlich vom Korbboden ab-

Zurück zu den Überresten in S. Maria in Cosmedin. Hier gibt es weiter ein Bruchstück mit zwei einander gegenübergestellten Tieren – eins ist ein Löwe – und einem Baum in der Mitte⁵². Der Grund scheint wenigstens teilweise mit Ranken und mit Blattwerk gefüllt gewesen zu sein. Die Entstehungszeit dieses Stücks kann ich nicht bestimmen. Gefühlsmäßig möchte ich es für früh halten, aber begründen kann ich das nicht.

⁵² Giovenale Taf. 39.

⁵³ Mazzanti S. 163.

⁵⁴ Giovenale Taf. 43.

⁵⁵ Giovenale Taf. 39.

⁵⁶ Giovenale Taf. 34.

zuleitende, Komposition im Kreuzgang von S. Giovanni in Laterano. Das Stück ist sicher nicht früh⁵⁷.

S. Martino ai Monti: abgesehen von zahlreichen Bruchstücken frühchristlicher Schranken wird hier ein sehr bedeutsames Stück aus der Werdezeit unseres Stiles aufbewahrt, eine aus vielen kleinen Bruchstücken wieder zusammengesetzte Platte, auf die ich später zurückkomme. Und dann ist da noch eine Platte mit einem Kreisschlingennetz, in den Runden Lilien, Trauben, Blätter von der Stilisierung, die wir in S. Maria Maggiore in Tuscania oder in S. Saba beobachten können, Efeublätter, Vierspitzenknoten. Das Stück mag um die Zeit der eben vergleichsweise genannten Arbeiten entstanden sein.

S. Pietro in Tuscania: hier sind aus älteren Pfeilern, Platten, Steinbalken und zahlreichen Bruchstücken irgendeinmal Chorschranken wieder aufgebaut worden, die so eine Fülle interessanten Materials enthalten. Die Stücke müßten sich, schon der großen Zahl wegen, trotz der recht derben Ausführung einigermaßen sicher datieren lassen. Ich habe aber leider die Kirche nicht selbst gesehen und bin also auf einige wenige Photos angewiesen. Was ich darüber sagen kann, ist dies. Die Pfeilerchen und Steinbalken sind mit komplizierteren Bandgeflechten ausgestattet. Eine Platte neben dem Zugang zum südlichen Nebenchor hat ein Viereckschlingennetz, das an das Viereckschlingennetz in S. Maria Maggiore in Tuscania erinnert. Ein zweites Viereckschlingennetz schmückt eine große querrechteckige Platte mit siebenmal drei Feldern (Abb. 68). Es ist sehr ungeschickt ausgeführt, läßt sich aber doch mit einiger Bestimmtheit in die Nähe der Arbeiten in SS. Quattro Coronati und in S. Leone in Leprignano stellen. Eine Platte mit zwei Kreuzen unter Bogen⁵⁸ ist sicher ebenfalls nicht früh anzusetzen: das Zweiriemenflechband der Bogen und der äußeren Bogenstützen (!) entbehrt der Unterlage, aus den Kapitellen sind Deckplatten mit Voluten geworden, die Bogen haben große Krabben, unter den Kreuzen hohe Palmettenbäume. Das alles wird wohl besagen, daß die Platte nicht nur jünger ist als die Platten mit Kreuzen unter Bogen in S. Sabina, sondern wohl auch jünger als die entsprechenden Platten und Bruchstücke in Tre Fontane und S. Cosimato (s. oben S. 31). Zwei Bruchstücke, ein größeres und ein kleineres, mit Teilen von Kreisschlingennetzen widersprechen der späten Datierung nicht, besonders das kleinere, dessen Runde je vier überflüssige Schlingen nach innen haben. Und im vollen Einklang mit dieser Künstlichkeit weist das Bruchstück einer weiteren Platte ein sehr verwickeltes Bandgeflecht auf.

Dieser langen Reihe von Altar-, Ambo- und Schrankenplatten verschiedener Art lassen sich nun noch zwei sehr viel kürzere Reihen verwandter Arbeiten gegenüberstellen. Einmal sind in Rom und in seiner Umgebung mehrere Ziborien und sehr zahlreiche Bruchstücke von solchen erhalten. Und sodann gibt es da noch eine Anzahl von Brunnen, meist wohl Taufbrunnen, aus und in dem Bereich der Kirchen, die hierhergehören. Ich will diese Denkmäler unserer Kunst hier mit ganz knapper Charakteristik zusammenstellen.

⁵⁷ Verglichen kann man schließlich auch noch die quadratische Platte in S. Sabina, die auf der Aufnahme Alinari 27965a die Mitte hält. Hier sind die Beziehungen zu den Korbböden noch deutlicher.

⁵⁸ Alinari 26159.



Abb. 69. Bolsena



Abb. 70. Cortona, Accademia Etrusca

Die Reihe der *Ziborien* mag das berühmte Ziborium in *Bolsena* eröffnen (Abb. 69)⁵⁹. Es ist früh anzusetzen, das beweisen die Schmuckmotive, die in ganz flachem Relief die vier Bogenflächen füllen: der Perlstab, der sie umsäumt, die seltsamen Tiere, Zweige und Ranken, das Muster einer Schranke mit Andreaskreuzen in flachem Relief an der Vorderseite, deutliche Beziehungen zu den Platten des Ursus magester in Ferentillo (739)⁶⁰. Das alles läßt keinen Zweifel aufkommen: das Ziborium in *Bolsena* gehört der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts an.

Auch der Bogen eines Ziboriums in *S. Maria Antiqua*⁶¹ muß früh angesetzt werden – beträchtlich

früher als die sonstigen dort noch vorhandenen Bruchstücke von Pfeilern und Platten. Die Rundung des Bogens begleitet hier ein Ornamentstreifen, was von nun an die Regel wird. Diesen Streifen säumt innen ein Perlstab mit in die Länge gezogenen Hauptperlen, außen ein Tau. Ebenso sind die Zwickelflächen eingesäumt, in denen je eine große Wirbelrosette und Ranken zu sehen sind, die deutlich an den Zweig am Ziborium in *Bolsena* erinnern.

In *S. Alessio*, in der Krypta, ist ein Steinsitz: offenbar hat man hier die beiden Schmalseiten eines Ziboriums zu Wangen eines Sitzes verarbeitet. Dieses Ziborium bewahrt noch Erinnerungen an den Typus, der in dem Ziborium in *Bagnacavallo*⁶² gestaltet wurde. Man vergleiche z. B. die merkwürdige Anordnung von Krabben um ein Flechtband, das den Bogen innen begleitet. Auch das säumende Tau und der in die Länge gezogene Perlstab treten hier wieder auf.

Weiter kann ich das Bruchstück eines Bogens von einem Ziborium im Kreuzgang der *Laterankirche*⁶³ nicht für spät halten. Es teilt entscheidende Züge mit dem Typus des Ziboriums in *S. Giorgio* in *Valpolicella*⁶⁴: die Schrägstellung eines Kreuzes, begleitet von Rosetten, in einem

⁵⁹ Cozza-Luzi, L'antico Ciborium dell'Ipogeo di *Bolsena*. Röm. Quartalschr. 6. 1892. 67. Nuovo Bollettino di archeologia cristiana 2. 1896. 34.

⁶⁰ Emmerich Herzig, Die longobardischen Fragmente in der Abtei S. Pietro in Ferentillo (Umbrien). Röm. Quartalschr. 20. 1906. 49.

⁶¹ W. de Grüneisen a. O. S. 71. 80. Der Einfachheit wegen bespreche ich auch alle die Einzelbogen, die uns erhalten sind, hier als Ziboriumbogen. Man darf aber wohl die Frage aufwerfen, ob nicht der eine oder andere dieser Bogen ursprünglich eine andere Funktion gehabt hat. Seit wann gibt es Ambonen auf Bogen und Säulen?

⁶² Cattaneo S. 107 und 109.

⁶³ Mazzanti S. 167.

⁶⁴ Cattaneo S. 80.



Abb. 71. Lateranmuseum

Bogenzwinkel, die Krabben nicht nur oben, sondern auch an den Seiten der Bogenflächen. Und altertümlich ist auch die Form der Trauben und der Zweig rechts. Das Stück trägt eine Inschrift: man liest: *Mirifice condidit aulam Leo Sanctis qui fulcet . . orbe.* Wenn, was doch wohl nicht zu bezweifeln ist, hier von einem Papst Leo gesprochen wird, so kann meines Erachtens nur Leo III. (795–816) in Frage kommen. Hadrian I. hatte die Laterankirche gründlich erneuert, sein Nachfolger mochte die Ausstattung vollenden.

Es folgt eine Gruppe von drei Ziborien in der Accademia Etrusca in *Cortona* (aus der Kirche S. Vincenzo ebenda: Abb. 70), in der Christlichen Abteilung des *Lateranmuseums* (aus *Porto*: Abb. 71) und im Kaiser-Friedrich-Museum in *Berlin* (aus Rom)⁶⁵. Alle drei gehören, wie ihre Inschriften bezeugen, den Zeiten Kaiser Karls des Großen (Cortona) und des Papstes Leo III. (die beiden anderen) an. Der Bogen in *Cortona* wird von einem Giebel gekrönt. Ein Kreuz, zwei Bäumchen, zwei Pfauen, zwei Lilien füllen die Fläche über dem Bogen, den, wie schon länger üblich, innen ein Flechtband (und der Inschriftstreifen) begleitet. Die beiden römischen Stücke sind unter sich näher verwandt: Bandgeflechte, Rosetten und Lilien bilden den Schmuck.

Wiederum für jünger halten muß ich sodann die Ziborienbogen in *Ferentino* (ein Ziborium ist hier in der Sakristei zu einem Altar verarbeitet: Abb. 72), in S. Maria Maggiore in *Tuscania* (am Ambo: Abb. 46 und 47), in *Castel S. Elia* (am linken Seitenportal vermauert)⁶⁶, in *S. Maria in Trastevere* (in der Vorhalle: Abb. 73). Sie sind miteinander durch die Anlage und die Motive des Schmuckes enger verbunden. Das Ziborium in *Ferentino* ist demnach jünger als die Überreste von Schrankenplatten ebenda.

Nicht ganz sicher beurteilen kann ich das Bruchstück eines Ziboriums in S. *Saba* (Abb. 26). Es kann derselben Zeit angehören, wie die eben erwähnte Gruppe, kann aber auch etwas älter sein: einzelne Züge erinnern an die Ziborien der Zeit Leos III.

Ein Bruchstück in *Tre Fontane*, das wohlerhaltene Ziborium in S. *Lorenzo* in *Orvieto* (Abb. 74) und das Ziborium in S. *Giovanni* in *Argentella* in *Palombara Sabina*⁶⁷ mögen den Beschuß machen. Das Bruchstück in *Tre Fontane* ist wohl älter als die beiden ganzen Ziborien: die Über-

⁶⁵ W. F. Volbach, Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz. Berlin 1930. Nr. 6276/7.

⁶⁶ Luce 36173.

⁶⁷ Luce 227 und 233.



Abb. 72. Ferentino, Kathedrale: Sakristei



Abb. 73. S. Maria in Trastevere, Vorhalle

lieferungen, die in der Gruppe Ferentino usw. wirksam waren, sind auch hier spürbar. Die beiden Ziborien in Orvieto und Palombara sind mit Bandgeflechten, z. T. ganz irrational, übersponnen.

Tauf- (?) Brunnen gibt es in Rom noch vier oder fünf. Sie sind ausnahmslos so derb, um nicht zu sagen roh, gearbeitet, daß es nicht ohne weiteres möglich ist, sie irgendwo mit einiger Zuversicht einzureihen. Die älteren scheinen mir die beiden in der Sammlung der *Engelsburg* zu sein. Der eine, einst im Eingang zum Landwirtschaftsministerium verwahrt und von Cattaneo abgebildet⁶⁸, ist mit locker gestellten Arkaden geschmückt, unter denen Palmettenbäumchen stehen. Die Bogen, quer schraffiert, haben Krabben. Zwischen den Bogen Lilien. Oben waagrecht ein Zopfband zwischen einem Tau und einem heute ganz glatten Oberrandstreifen. Ich möchte glauben, daß das Stück etwa um die Zeit der Platten mit Kreuzen unter Bogen in S. Cosimato usf. entstanden ist. Der zweite Brunnen der *Engelsburg* ist dem eben beschriebenen ähnlich und mag gleichzeitig sein.

Ein dritter steht in der kleinen Vorhalle der Kirche *S. Giovanni a Porta Latina*⁶⁹. Er zeigt einen Rankenbaum mit Wellenrundranken und abgetrennten rotierenden Blättern in den Runden. Wir haben dieses Motiv in S. Cecilia und in Cortona beobachtet. Ich bezweifle aber, daß unser Brunnen der Zeit der entsprechenden beschriebenen Arbeiten dort angehören kann: die Endungen der Wellenrundranken deuten eigentlich auf eine spätere Zeit. Mehr kann ich nicht



Abb. 74. Orvieto, S. Lorenzo

sagen. In einer Inschrift nennt sich der Verfertiger: Stefanus.

Der vierte Brunnen ist der wohlbekannte im Kreuzgang der *Laterankirche*⁷⁰. Ihn teilt waagrecht ein Zopfband in zwei Zonen. Unten stehen breite Kreuze – z. T. mit Zweiriemenflechtfeld belegt – und Lilienbäume. Oben sind Arkaden, die Bogen segmentförmig gebogene dünne Stäbe, mit ebenso dünnen Krabben besetzt. Unter ihnen Kreuze, Lilien, ein Vogel, der an einer Traube nascht. Ich kann dies Stück nicht mit Cattaneo der Zeit Hadrians zuschreiben: es ist sichtlich bedeutend jünger.

Nach Cattaneo befindet sich noch ein weiterer Brunnen im Atrium des *Museo Artistico Industriale*. Diesen habe ich nicht gesehen.

Ich muß darauf verzichten, auch den Besitz der verschiedenen Sammlungen in Rom hier zu beschreiben. Ich hatte während meines – zu kurzen – Aufenthaltes in Rom nicht die Möglichkeit, die Herkunft der nirgends einheitlichen Bestände der Sammlungen im einzelnen festzustellen. Und so würde eine Erörterung der einzelnen Stücke hier unser Hauptanliegen nicht fördern: in keinem Falle könnte eine schriftliche Überlieferung unsere Datierung bestätigen. Dennoch will ich ihrer Bedeutung wegen die Sammlungen hier anführen und ihre Bestände ganz kurz charakterisieren.

Die Christliche Abteilung des Lateranmuseums bewahrt außer den oben schon genannten Stücken noch ein paar weitere: Anderson hat alle – auf einem Blatt – sehr gut aufgenommen⁷¹.

Im Museo Petriano finden sich vor allem frühe Stücke, die nach dem Abbruch der alten Peterskirche im Fußbodenbelag der neuen wiederverwendet und in neuester Zeit endlich in dem genannten Museum geborgen worden sind. Einiges stammt wohl auch aus den Vatikanischen Grotten. Ich werde auf einige besonders wichtige Arbeiten noch zurückkommen.

⁶⁸ Cattaneo S. 162.

⁶⁹ Mazzanti S. 167.

⁷⁰ Anderson 20951. Brogi 16707. Cattaneo S. 149.

⁷¹ Anderson 28885.

Auf dem Forum ist zu Füßen der Kirche SS. Cosma e Damiano ein kleines Museum eingerichtet, das vor allem die Funde aus der christlichen Kirche, die in der Basilica Giulia eingerichtet war, aufgenommen hat; offenbar aber auch andere. Hier handelt es sich – abgesehen von einigen Pfeilerchen – eigentlich nur um größere und kleinere Bruchstücke, freilich z. T. sehr interessante. Ich will nur eine – offenbar späte – Platte ausdrücklich erwähnen (Abb. 75). Sie ist aus vielen Bruchstücken zusammengesetzt und zeigt ein Kreisschlingennetz (zwei Reihen großer Runde!) verflochten mit einem Rhombennetz: die Kreisschlingen gehen an den Rändern in Brezelform in die Rhomben über. In allen Zwickeln innerhalb der Runde Giebelchen mit Voluten, eine Form, die offenbar aus der Giebellilie abgeleitet ist.

Auch außerhalb dieses kleinen Museums finden sich auf dem Forum noch Bruchstücke unseres Stiles. So – abgesehen von den Überresten in S. Maria Antiqua – im Bereich der Basilica Giulia und der Basilica Emilia.

Die stattlichste Sammlung von Platten und Bruchstücken des 8. und 9. Jahrhunderts aber verwahrt die Engelsburg. So gut wie alle die oben erörterten Motive sind hier in kleineren oder größeren Bruchstücken auch vertreten. Auch einige wohlerhaltene größere Platten sind da (Abb. 76). Hinweisen will ich nur auf ein paar besonders interessante Bruchstücke von Ziborien.

Das Museo Nazionale delle Terme hat seinen hier in Betracht kommenden Besitz offenbar an die Engelsburg abgegeben. Geblieben sind nur einige wenige Stücke, im Garten gegen die Piazza dei Cinquecento hin, dabei ein Pfeilerchen mit Wellenrundranken und Halbpalmetten.

Außerhalb Roms soll hier nur noch das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin genannt werden, das außer dem oben beschriebenen Ziborium eine größere Zahl von Platten aus Rom besitzt. Sie sind im Katalog der Bildwerke sorgfältig beschrieben und abgebildet⁷².

Nun endlich dürfen wir die Frage aufwerfen: wie verhält sich die schriftliche Überlieferung zu der Reihenfolge, in die wir die Werke unseres Stiles in Rom gebracht haben. Ich stelle zusammen, was wir im Liber Pontificalis an Nachrichten über Neubauten, Erneuerungen und Einrichtungen an und in römischen Kirchen seit dem 8. Jahrhundert finden. Ich ordne diese Nachrichten zeitlich nach den Päpsten, von denen sie berichten. Stiftungen von Ausstattungsstücken in Edelmetall mit Edelsteinen und ohne solche, von kostbaren Beleuchtungskörpern und Textilien und dergleichen führe ich nur ausnahmsweise an.



Abb. 75. Sammlung des Forums



Abb. 76. Sammlung der Engelsburg

⁷² W. F. Volbach, Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz. Berlin 1930.

⁷³ L. Duchesne, Liber Pontificalis. Paris 1866.

Johannes VI. (701–705): *Hic super altare ecclesiae sancti Marci coopertorium fecit.*

Johannes VII. (705–707): *Basilicam . . . (nämlich S. Maria Antiqua) . . . pictura decoravit, illicque ambonem noviter fecit.*

Gregor II. (715–731): stellt S. Lorenzo fuori wieder her.

Gregor III. (731–741): stellt sechs Säulen vor der Konfessio von S. Peter auf und richtet ebenda ein Oratorium mit Schranken und einer Pergola ein.

Zacharias (741–752): birgt das Haupt des hl. Märtyrers Georg in der Kirche S. Giorgio in Velabro.

Hadrian I. (772–795): stellt wieder her S. Agnese, S. Lorenzo fuori, S. Marco, S. Prassede; bessert die Dächer von S. Clemente, S. Peter, SS. Quattro Coronati; erneuert gründlich S. Giovanni in Laterano, S. Giovanni ad Portam Latinam, S. Martino ai Monti, S. Maria trans Tiberim und S. Maria in Cosmedin: die Erneuerung dieser Kirche kommt einem Neubau gleich, die drei neuen Apsiden werden ausdrücklich erwähnt.

Leo III. (795–816): stiftet Silberziborien in die Kirchen S. Maria Antiqua und S. Maria trans Tiberim; stellt S. Sabina wieder her; erneuert das Dach von S. Agata.

Paschalis I. (817–824): baut die beiden Kirchen S. Cecilia und S. Prassede neu und stattet sie großartig aus.

Eugen II. (824–827): erneuert S. Sabina gründlich und stiftet ein Silberziborium dahin. Die bronzenen Gittertür in den Chorschranken trug eine Inschrift mit dem Namen des Papstes⁷⁴.

Gregor IV. (827–844): erweitert S. Giorgio in Velabro: die Erweiterung wird nahezu ein Neubau; daß die Apsis neu gebaut wird, wird ausdrücklich erwähnt. Erneuert gründlich die Kirche zu Castel S. Elia. Ebenso S. Marco: die baulich erneuerte Kirche wird zudem kostbar ausgestattet. Baut den Chor in S. Maria trans Tiberim um: über einer neuen Krypta und Konfessio wird der Altarplatz höher gelegt.

Sergius II. (844–847): erneuert gründlich (*a fundamentis*) die Kirche der hl. Silvester und Martin (S. Martino ai monti), läßt farbige Fenster in der Apsis einsetzen, *sed et presbyterium ex marmoribus sculptis ornavit*. Auch stellt er ein silbernes Ziborium mit vier Porphyrsäulen daselbst auf usw. Erbaut in S. Giovanni in Laterano eine Konfessio und gestaltet den Altar sowie den Altarplatz daselbst vollständig um.

Leo IV. (847–855): baut S. Maria Nova völlig neu, bessert die (möglicherweise durch den Umbau des Chores unter Gregor IV. zu Schaden gekommene) Apsis an S. Maria trans Tiberim und erneuert SS. Quattro Coronati gründlich.

Benedikt III. (855–858): baut die (offenbar immer noch nicht zu Ruhe gekommene) Hauptapsis an S. Maria trans Tiberim neu.

Nikolaus I. (858–867): erneuert die Vorhalle neben dem Secretarium bei S. Maria in Cosmedin.

Stephan V. (885–891): erneuert SS. Apostoli.

Ich stelle in unserer Tabelle jeweils den Namen und die Regierungsjahre des Papstes, von dem eine wesentliche Unternehmung in bestimmten Kirchen berichtet wird, zu diesen Kirchen. Man wird sich bei einer genauen Nachprüfung leicht überzeugen können, daß die Nachrichten des Liber Pontificalis, auch soweit sie nicht ausdrücklich von einer neuen Ausstattung des Chores oder doch von einer Erneuerung des Chorplatzes reden, überall den Schluß nahelegen: wurde der Chor neu gebaut oder doch gründlich erneuert, so wurden auch neue Chorschranken errichtet. Kurz, ich glaube, die Notizen des Liber Pontificalis lassen sich ohne Gewaltsamkeit auch auf die in den einzelnen Kirchen erhaltenen, oben erörterten Überreste einstiger Chorausstattungen beziehen.

⁷⁴ Liber Pontificalis II, 70 Anm. 5.

Zur Auswahl und Deutung der Nachrichten selber habe ich nur einiges wenige zu bemerken. Gregor III.: der Nachricht über St. Peter werden wir uns später zu erinnern haben.

Zacharias: es geht nicht an, die in der Kirche S. Giorgio erhaltenen Ausstattungsstücke etwa mit der Nachricht über die Reliquien in Zusammenhang zu bringen. Jene sind später entstanden.

Hadrian: die oben erörterten Überreste in S. Agnese, die älteren in S. Maria in Trastevere und die näher bezeichneten Stücke in S. Maria in Cosmedin können ohne Bedenken der Zeit Hadrians zugeschrieben werden.

Paschalis und Eugen II.: der Liber Pontificalis bestätigt glänzend die wiederholt hervorgehobene nahe Verwandtschaft der Arbeiten in S. Prassede, S. Cecilia und S. Sabina. Den Namen des Papstes Eugen II. las man in S. Sabina an der bronzenen Gittertür der im übrigen natürlich marmorenen Chorschranken noch im 16. Jahrhundert⁷⁴.

Gregor IV.: außer den im Liber Pontificalis ausdrücklich genannten Kirchen müssen in den Zeiten dieses Papstes noch zahlreiche andere – vielleicht aus anderen als päpstlichen Mitteln – neu ausgestattet worden sein. So jetzt wohl auch der Dom zu Anagni, der „um 826“, wie wir gehört haben, einen neuen Schmuck erhielt. Die gründliche Erneuerung des Chorplatzes in S. Maria in Trastevere durch unseren Papst, von der der Liber Pontificalis ausführlich berichtet, wird auch den Anstoß zur Herstellung des Hauptteils der in der Kirche noch vorhandenen Platten gegeben haben, und nicht eine der Wiederherstellungen unter Leo IV. oder Benedikt III.

Sergius II.: vielleicht darf man die oben im Wortlaut angeführte Nachricht über eine Ausschmückung des Presbyteriums in S. Martino ai Monti mit Bildhauerwerk in Marmor (soviel ich sehe, die einzige Nachricht im Liber Pontificalis, die unseren Gegenstand deutlicher bezeichnet!) auf die Platte mit einem Kreisschlingennetz beziehen, die ich (S. 41) beschrieben habe.

Nikolaus: der Erneuerung der Vorhalle vor S. Maria in Cosmedin rechnet Giovenale⁷⁵ auch das Portal des Johannes de Venezia zu, und dieser Johannes hätte nach ihm auch den Altar(?) in S. Maria del Priorato auf dem Aventin geschaffen. Wenn sich Giovenale nicht irrt, dann hätten wir damit auch ein Datum für unseren Altar, das vortrefflich zu unserer Charakteristik seines Schmuckes passen würde.

Ich ziehe den Schluß: bestehen meine Darlegungen zu Recht, so haben wir damit ein festes Gerüst zuverlässig datierter Denkmäler gewonnen, in das sich auch die übrigen Stücke, über die keine schriftlichen Nachrichten vorliegen, ohne Schwierigkeit einordnen lassen.

⁷⁵ G. B. Giovenale, *La basilica di S. Maria in Cosmedin. Roma 1927.*

Quadrat (Rechteck) und Rhombus verflochten	Korboden	Wellenrundranken mit rotierenden Blättchen	Wellenrundranken mit Halbpalmetten	Kreisschlingennetz	Flechtbandrechteckfelder	Verschiedene Motive
Hadrian I. 772-795				S. Maria i. C.		S. Agnese S. Maria i. C. S. Maria i. Tr. I 772-795
Leo III. 795-816	Tempel der F.V.	Ferenino S. Silvestro	S. Silvestro	Ferenino		Tempel der F.V. 795-816
Paschalis I. 817-824	S. Prassede S. Cecilia	S. Prassede S. Cecilia	S. Prassede S. Cecilia	S. Prassede S. Cecilia		Paschalis I. 817-824
Eugen II.	Governo Vecchio	S. Sabina	S. Sabina	S. Sabina		Eugen II.
Gregor IV. 827-844	S. Maria i. Tr. II	S. Maria i. Tr. II Castel S. Elia	Tuscania Castel S. Elia	S. Maria i. Tr. II Amagni	Tuscania S. Maria i. Tr. II Amagni	S. Giorgio i. Vel. S. Cesareo S. Marco Tre Fontane 827-844
Sergius II.						S. Martino ai monti S. Giov. i. L. Sergius II.
Leo IV. 847-855	S. Saba	Quattro Coronati	Quattro Coronati	S. Saba S. Cosimato S. Maria N.	Quattro Coronati	Leo IV. 847-855
Benedikt III.						Benedikt III.
Nikolaus 858-867				S. Maria del Priorato		Nikolaus 858-867
Stephan V. 885-891				S. Leone bei Lepriano SS. Apostoli		Stephan V. 885-891

Das Ergebnis, zu dem wir gelangt sind, sieht in mancher Hinsicht merkwürdig aus. Ich hebe nur dies hervor: die neue Kunst tritt in Rom erst in den Tagen des Papstes Hadrian, da aber offenbar fertig ausgebildet, auf^{75a}. Ein allmähliches Werden der neuen Art können wir an den Werken, die wir besprochen haben, nicht feststellen. Allenfalls lassen sich ein paar Ziborien, wie wir gesehen haben, als Vorläufer des eigentlichen neuen Stils betrachten. Aber Werke eines Übergangs von einer älteren zu einer neuen Weise sind auch sie nicht, viel eher versprengte Abkömmlinge einer Kunst, die anderswo aufgeblüht ist. Da erhebt sich nun sofort die Frage: wie sahen denn die Schrankenplatten in Rom *vor* den Zeiten des Papstes Hadrian aus?

Wenn wir die gesamten Überreste älterer Platten, die sich in Rom noch vorfinden, und es sind erfreulicherweise noch recht viele, zusammenstellen, so lassen sich deutlich zwei Gruppen scheiden. Der ersten Gruppe sind die Platten zuzurechnen, die, in Rechteckfelder eingeteilt, Gitter aus Andreaskreuzen, sei es durchbrochen, sei es in Relief, zeigen. Bruchstücke von solchen Platten mit durchbrochenen Gittern finden wir in der Christlichen Abteilung des Lateranmuseums, im Tempel der Fortuna Virilis, in S. Maria Antiqua, S. Maria in Trastevere, S. Martino ai Monti, S. Sebastiano fuori le mura⁷⁶. Platten mit Andreaskreuzen in Relief in S. Cecilia (unten), in S. Giorgio al Velabro, S. Giovanni in Laterano (im Kreuzgang), S. Marco, S. Maria in Trastevere, SS. Quattro Coronati⁷⁷.

Ebenso häufig wie die Platten mit Andreaskreuzen sind dann solche mit Gittern aus Halbkreisbogen, wiederum teils durchbrochen – so in der Unterkirche von S. Crisogono –, teils in Relief: in S. Agnese, S. Cecilia (unten), S. Giorgio al Velabro, S. Giovanni in Laterano, S. Maria Antiqua, S. Maria in Cosmedin, S. Maria in Trastevere, S. Paolo fuori le mura, S. Prassede, SS. Quattro Coronati⁷⁷, S. Saba, S. Sebastiano fuori le mura⁷⁶.

Neben den Platten mit Halbkreisbogengittern gibt es weiter solche mit Spitzbogengittern (in Relief): im Bereich der Basilica Emilia auf dem Forum, im Tempel der Fortuna Virilis, in S. Giovanni in Laterano und in S. Martino ai Monti. In beiden Mustern von Bogengittern treffen immer die Bogenfüße einer Reihe von Bogen auf den Scheiteln der darunter hinziehenden Bogenreihe zusammen. Die Halbkreisbogen lassen sich aber auch noch auf andere Weise zusammenordnen, und so finden sich schließlich Gitterplatten (in Relief) mit Mustern aus recht kompliziert zusammengestellten Halbkreisbogen, so in S. Agnese⁷⁸, auf dem Forum, in S. Lorenzo fuori le mura und in S. Martino ai Monti⁷⁹.

Alle die genannten Platten und Bruchstücke gehören zusammen zu einer ersten Gruppe von Schrankenplatten, die im 4. und 5. Jahrhundert entstanden sein muß. Das können wir mit Sicherheit aus der Tatsache folgern, daß Platten dieser Art in ihrer ursprünglichen Anordnung in Bauwerken erhalten sind, die in diesen Zeiten errichtet wurden. So z. B. in der Krypta der hl. Felicissimus und Agapitus aus dem 4. Jahrhundert⁸⁰: durchbrochene Platten. Auch daß unsere Muster in Relief die Rückseite des großen Sarkophags Nr. 191 in der Christlichen Abteilung des Lateranmuseums⁸¹ schmücken, bestätigt unsere Datierung. Man wird annehmen dürfen, daß die durch-

^{75a} Daß die in der Kirche der Heiligen Cosmas und Damian am Forum gefundenen Bruchstücke unseres Stils der Zeit des Papstes Sergius I. (697—701) angehören könnten (G. Biasiotti e Ph. Whitehead, La chiesa dei SS. Cosma e Damiano al foro Romano. Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di archeologia III. 1924/5, S. 83), ist eine unbegründete Vermutung und unmöglich. Es handelt sich um drei Marmorfeilerchen mit dem üblichen Schmuck. Die Stücke sind schwerlich vor 830, eher später, entstanden.

⁷⁶ G. Mancini, S. Sebastiano fuori le mura. Abb. 23.

⁷⁷ Muñoz S. 45.

⁷⁸ Alinari 28525.

⁷⁹ Mazzanti S. 42.

⁸⁰ Nuovo Bollettino di archeologia cristiana I. 1895. 172.

⁸¹ Anderson 1862.



Abb. 77. S. Clemente

Neubau der Kirche im 12. Jahrhundert aus der alten Kirche übernommen und in der neuen wieder aufgestellt worden. Die wenigen Veränderungen, die dabei und später vorgenommen worden sind, sind leicht zu erkennen. Da haben wir Platten mit dem Monogramm des Papstes in einem Kranz (Abb. 77). Die Bänder des Kranzes enden in Efeublättern, über denen je ein schlankes lateinisches Kreuz steht. Oder: die Mitte der Platte nimmt der nach innen profilierte Rahmen eines liegenden Quadrats ein, verflochten mit dem Rahmen eines übereck gestellten Quadrats (Abb. 78). Darin eine Blattrosette oder ein Kreuz mit X. Rechts und links von dieser Mittelfigur je ein auf die Spitze gestellter Rhombus mit einem Kreuz auf einer Rundscheibe. Die Spitzen der drei Rahmenfiguren enden oben und unten in Lilien, seitlich in Efeublättern. Oder: die Platte füllen zwei auf die Spitze gestellte Quadrate nebeneinander (Abb. 80). Ihre Spitzen enden wieder in Lilien und Efeublättern. In den Quadranten Kreuze oder große Blätter. Oder endlich: die Platte ist in zwei hochrechteckige Felder zerlegt; in jedem ein flach erhabenes kreisrundes oder ovales Feld, darin ein Kreuz (Abb. 79).

Außer diesen Platten sind noch zwei schmalhohe (neben dem Eingang zum Chor) je mit einem sehr schönen Mattengeflecht vorhanden (Abb. 81). Sie sind beide je an einer Schmalseite verstümmelt und haben ursprünglich nicht hoch, sondern quer gestanden: sie haben zwar an beiden Schmalseiten, aber nur an einer Langseite ein Flechtbody, eine Langseite ist glatt. Daraus folgt: die beiden Platten haben eine andere Höhe als alle übrigen, sie müssen also ursprünglich einem anderen Zusammenhang angehört haben als diese. Dennoch ist natürlich möglich, daß sie aus derselben Zeit stammen wie die anderen. Wesentlich jünger werden sie jedenfalls nicht sein.

Platten dieser Art treffen wir nun auch sonst in Rom an. Ein Bruchstück einer Platte mit Kranz (I und X darin), mit Bändern und Kreuzen über Efeublättern in S. Agata dei Goti⁸³. Das Stück ist schwerlich in der Zeit der Gründung der Kirche (zwischen 467

brochenen Platten vorzugsweise dem 4., die Reliefplatten vorzugsweise dem 5. Jahrhundert zuzurechnen sind. Solche Platten gab es aber, wie sich zeigen wird, auch noch im 6. Jahrhundert.

Für das 6. Jahrhundert haben wir nun in Rom ein großartiges Denkmal, das einer zweiten Gruppe von älteren Schrankenplatten den denkbar zuverlässigsten Rückhalt bietet. Das sind die wohlbekannten Schranken des Chors und der schola cantorum in S. Clemente⁸². Diese Schranken sind von Papst Johannes II. (also nach 532 und vor 535) gestiftet, beim

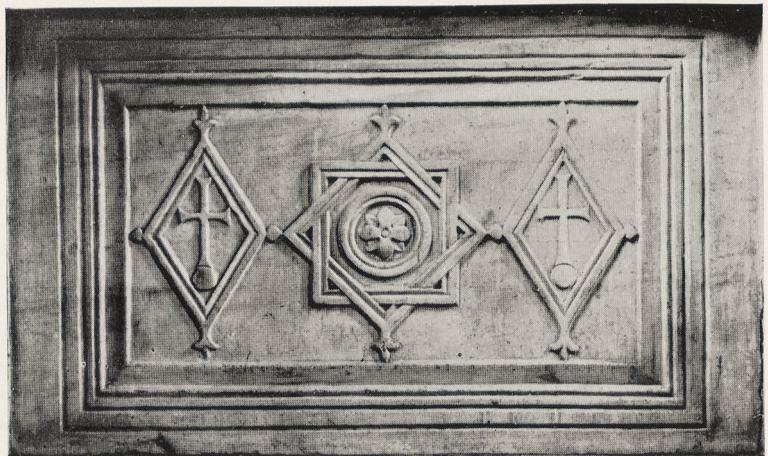


Abb. 78. S. Clemente

⁸² Anderson 696. Mazzanti S. 49.

⁸³ Luce 120.

und 470) entstanden, viel eher in der Zeit der Wiederweihe durch Papst Gregor den Großen (592 oder 593). Platten mit zwei verflochtenen Quadraten und einer Rosette darin gibt es im Museo Petriano (Abb. 82). Die Platten zeigen zwei gerahmte quadratische Felder nebeneinander – wie in S. Clemente die Platten mit flach erhabenen Rundscheiben und Kreuzen –, in jedem eine Figur. Die Quadrate haben freilich keine Spitzlilien mehr. Aber da auch das Rahmenprofil dasselbe ist – entweder drei Rillen und ein Sägezahn, oder ein vereinfachtes: eine Rille und ein Sägezahn; beide wie dort –, so werden diese Platten nicht weit von denen in S. Clemente abzurücken sein. Auch ein Bruchstück einer Platte mit einer Rundscheibe und schlankem lateinischem Kreuz wird in dem genannten Museum verwahrt, sehr ähnlich den entsprechenden Platten in S. Clemente.

Sicher stammen einige Platten in S. Maria in Cosmedin aus dem 6. Jahrhundert, aus der Zeit Belisars⁸⁴. Es sind drei Platten in den heutigen Chorschranken wiederverwendet (die östlichsten gegen die Seitenschiffe hin), eine mit einem hoch gestellten Rhombus mit Lilienspitzen, eine zweite mit einer flach erhabenen Rundscheibe und einem Kreuz darin und eine dritte, in zwei Felder geteilt, je mit Rundscheibe und Kreuz⁸⁵. Eine Platte mit flach erhabener Scheibe und lateinischem Kreuz darin ist auch in S. Cecilia (in den unterirdischen Räumen) zu finden. Und ein Bruchstück einer Platte mit einem übereck gestellten reich profilierten Quadrat mit Spitzlilien und Kreuz birgt das kleine Museum auf dem Forum (Abb. 8 S. 9).

Die schönen Platten mit den Mattengeflechten in S. Clemente stehen gleichfalls nicht allein da. Größere Bruchstücke von zwei solchen Platten sind in dem Treppengang hinunter zur Kirche S. Agnese vermauert. Und auch im Kreuzgang von S. Cosimato ist ein Bruchstück einer Platte mit Mattengeflecht anzutreffen.

Rom besaß bis vor noch nicht allzulanger Zeit noch Überreste eines zweiten großen genau datierten Denkmals aus dem 6. Jahrhundert mit Brüstungsplatten. Das war (bis zur letzten Herstellung) die Anio-Brücke der Via Salaria, der Ponte Salario. Diese Brücke hatte Narses laut

Inscription im Jahre 565 wiederherstellen lassen. Und aus dieser Zeit waren noch Brüstungsplatten oder Bruchstücke von solchen bis in unsere Tage an Ort und Stelle erhalten. Ich habe nichts dergleichen mehr dort finden können. Aber Seroux d'Agincourt⁸⁶ gibt eine Abbildung der Brücke, der wir fol-



Abb. 79. S. Clemente

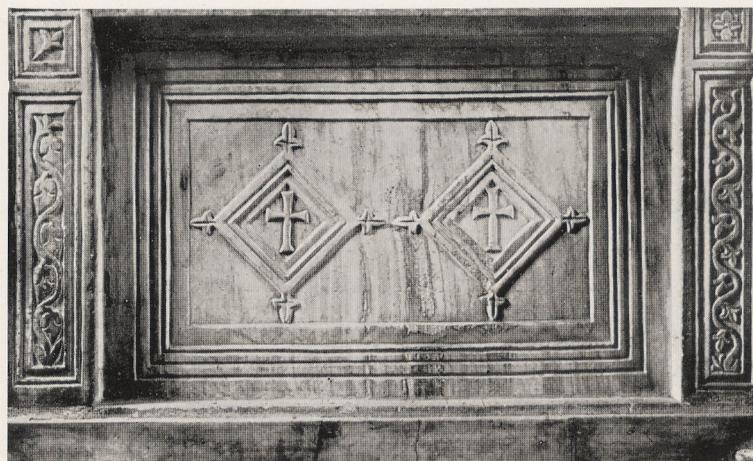


Abb. 80. S. Clemente

⁸⁴ Giovenale S. 329 f.

⁸⁵ Eine ebensolche „aus Rom“ besitzt das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin Nr. 2236.

⁸⁶ G. B. L. G. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, Paris 1823. IV. Taf. 19. Oder: *Storia dell'arte* II. Milano 1825. Taf. 19. Auch Mazzanti S. 51.

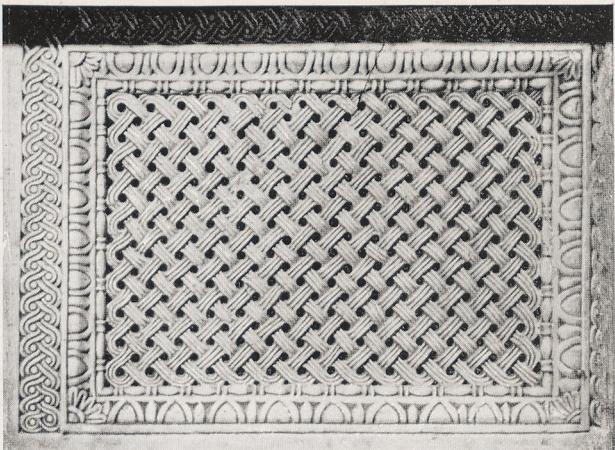


Abb. 81. S. Clemente

gendes entnehmen. Da waren Platten mit liegenden Rhomben, denen ein Rund einbeschrieben war, in dem Rund ein sechsstrahliger Stern. Andere Platten zeigten ein auf die Spitze gestelltes Quadrat in der Mitte, rechts und links davon je ein Rund. Auch in dem mittleren Quadrat war ein Rund eingeschlossen. In allen drei Runden sechsstrahlige Sterne oder Wirbelrosetten oder andere Rosetten (aus Kreisteilen gebildete Rundornamente). Eine Platte zeigte auch noch das altertümliche Gitter aus Halbkreisbogen: es bleibt ungewiß, ob auch diese Platte aus der Zeit des Narses stammte, oder ob es sich da um ein älteres wieder-

verwendetes Stück handelte. Der liegende Rhombus ist im Schmuck von Brüstungsplatten seit dem frühen 5. Jahrhundert nachweisbar, wie wir noch sehen werden. Die Wirbelrosette ist schon der Schmuckkunst der römischen Kaiserzeit bekannt, und der sechsstrahlige Stern ist zeitlos. Es ist deutlich: auch dieses Werk verrät noch nichts vom Werden der sogenannten langobardischen Kunst.

Gewinnen wir so eine sichere Vorstellung von der Schmuckkunst des 6. Jahrhunderts in Rom, so werden wir nun weiter fragen: wie sahen denn die Schrankenplatten des 7. und der 1. Hälfte des 8. Jahrhunderts aus? Da kommt uns leider kein zuverlässig datiertes Denkmal zu Hilfe. Wir müssen versuchen, mit einigen Stücken, die wir bisher noch nicht besprochen haben, auf dem Wege vergleichender Stilkritik fertig zu werden. Wir gehen aus von jener Platte mit zwei ineinander verschlungenen Quadraten in der Mitte und zwei auf die Spitze gestellten Rhomben rechts und links in S. Clemente, die oben (S. 50) erwähnt wurde. Wir erinnern uns, daß wir dieselbe Komposition, auch die drei Kreuze in den drei Figuren, schon auf einer Platte im Tempel der Fortuna Virilis festgestellt haben (S. 6). Diese Platte dürfen wir etwa, wenn wir einen weiten Spielraum lassen, der 2. Hälfte des 8. Jahrhunderts zuweisen. Älter kann sie nicht wohl sein: die Figuren sind dreisträhnig, während sie sogar auf der entsprechenden Platte in S. Prassede (S. 7) noch zweisträhnig sind, und die Kielbogen, die den vier Seiten der Rhomben angesetzt sind, sind ein zweifelloses Motiv der sogenannten langobardischen Kunst. Diese Kielbogen begegnen uns nun auch auf zwei Platten, die wir bisher noch nicht erörtert haben. Die beiden Platten dienen heute als Verkleidung der Vorderwand je eines Altars in der Kirche Unserer Lieben Frau del Sacro Cuore auf der Piazza Navonna (Abb. 84). Auf diesen Platten stehen zwei dem Quadrat sehr nahe kommende Rhomben auf den Spitzen nebeneinander. Die Rhomben sind mit Kielbogen besetzt, genau wie die Seitenrhomben der Platte im Tempel der Fortuna Virilis. Ihnen sind Kreuze gegeben wiederum wie jenen. Aber: die Rhomben auf den Platten der Kirche del Sacro Cuore haben wenigstens je an

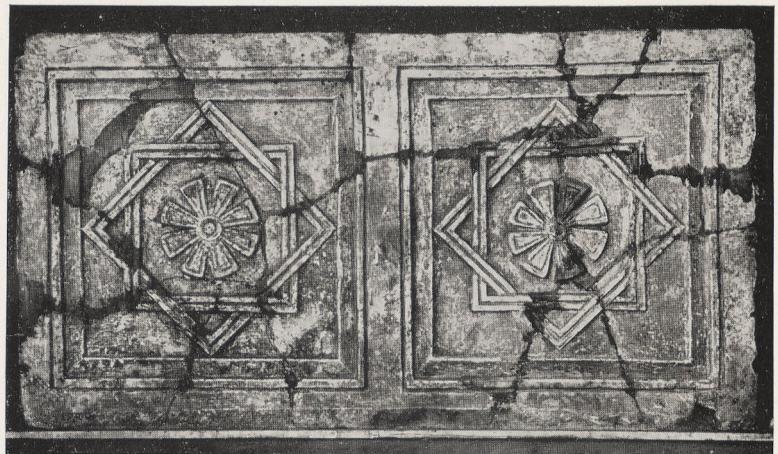


Abb. 82. Museo Petriano

einer Spalte, der nach innen in der Platte gekehrten, eine Lilie: so stoßen zwei Lilien in der Mitte aneinander; über und unter ihnen je eine Doppelrosette.

Diese Komposition finden wir wieder auf mehreren Bruchstücken des Museo Petriano (Abb. 83): zwei auf die Spitze gestellte quadratähnliche Rhomben nebeneinander, hier je mit Lilien an beiden Seitenspitzen (oben und unten nicht); über und unter diesen je eine Wirbelrosette, während in den Außenwickeln der Platten kleinere achtblättrige Blütenrosen sitzen. Dieselbe Komposition zeigten aber auch schon einige Platten in S. Clemente (S. 50f.), nur ohne die Rosetten in den Zwickeln. Mit anderen Worten: zwischen der Entstehung der Platten für S. Clemente und dem Auftreten der neuen Kunst im letzten Viertel des 8. Jahrhunderts unter Papst Hadrian finden wir nur eine ganz allmähliche und sehr sparsame Bereicherung der überlieferten Kompositionsschemata mit ein paar neuen Motiven – Rosetten, Kielbogen –, kein neues Hauptmotiv. Alles, was in Rom aus diesen Zeiten noch erhalten ist – mit einer Ausnahme, die für sich gewürdigt werden soll –, bestätigt diesen Schluß.

Da sind zunächst noch einmal im Museum Petriano ein paar Bruchstücke, die erwähnt werden müssen. Eins gehört zu der Gruppe der zuletzt beschriebenen Platten mit zwei auf die Spitze gestellten Quadraten nebeneinander usw. Nur ist das Kreuz hier mit einem Zweiriemenflechtband belegt. Weiter zwei Bruchstücke mit hochgestellten Rhomben. Die Kreuze in den Rhomben, entweder glatt oder dreistreifig, haben kleine Voluten an den Enden der Kreuzarme und fußen auf einer kleinen Rundscheibe (vgl. einige Kreuze in S. Clemente S. 50). Die Zwickel innerhalb der Rhomben sind mit Rosetten besetzt, plastisch tiefen Blütenrosen, Tellerrosen und anderen. Ähnliche größere Rosetten auch außerhalb der Rhomben. Endlich ein Bruchstück mit einem übereck gestellten Quadrat. Dessen Rahmen ist hier so behandelt wie sonst nur die Rahmen der ganzen Platten (auch dafür gibt es in S. Clemente Vorläufer), an allen vier Spitzen Lilien. Im Innenfeld eine plastisch tiefe Blüte in einem Rund mit vier Zwickellilien. Außerhalb des Quadrats in den Zwickeln des Plattengrundes vier große Blütenrosen, teils frei, teils in Schüsselchen.



Abb. 84. Nostra Signora del Sacro Cuore



Abb. 83. Museo Petriano

Im Atrium der Kirche S. Agata dei Goti ist ein Bruchstück einer Platte⁸⁷ aufgestellt ganz von der Art der oben beschriebenen Platten mit zwei übereck angeordneten Quadraten nebeneinander. Auch hier ist das Kreuz mit einem Zweiriemenflechtband belegt (s. oben). In den Zwickeln des Plattengrundes eine Wirbel- und eine Tellerrosette.

Weiter ist im Garten der Abtei delle Tre Fontane ein Bruchstück dieses

⁸⁷ A. Muñoz, S. Agata dei Goti. Roma 1924. S. 127.

Charakters zu finden⁸⁸. Die Platte zeigte zwei auf die Spitze gestellte Quadrate nebeneinander mit Lilien an allen vier Ecken. In den Quadraten je ein Vierlilienkreuz. Wir erinnern uns, daß uns das Vierlilienkreuz auf verhältnismäßig frühen Platten des neuen Stils begegnet ist, bezeichnenderweise z. B. in S. Prassede (s. S. 6f. und S. 19). Wieder ergibt sich ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen den Arbeiten in S. Prassede und den Stücken, die die Überlieferung von S. Clemente weiterpflegen.

Den Beschuß dieser Reihe mag eine Platte bilden, die ich nur aus der Abbildung Mazzantis kenne. Mazzanti hat sie im Kreuzgang von S. Paolo fuori le mura gesehen und gezeichnet⁸⁹. Ich habe sie dort nicht mehr finden können. Nach Mazzanti zeigte die Platte wiederum zwei Quadrate übereck nebeneinander. An den Spitzen der Quadrate oben und unten Lilien, seitlich nicht. Dagegen stand an jeder Quadratseite noch einmal eine Lilie starr nach außen. In jedem Quadrat ein Vierlilienkreuz.

Wenn wir überlegen, wie viele Überreste wir in Rom noch von der Schmuckkunst des 4. und des 5. Jahrhunderts haben, dann scheint es ausgeschlossen, daß uns von einer andersartigen Kunst des 7. und der 1. Hälfte des 8. Jahrhunderts gar nichts sollte erhalten sein. Die Übersicht, die wir uns soeben verschafft haben, beweist endgültig, daß man in dieser Zeit aus der Überlieferung des 6. Jahrhunderts nicht heraustrat. Ein paar neue Motive nahm man von draußen auf – Rosetten, Kielbogen, das Vierlilienkreuz –, aber die alten Kompositionsschemata behielt man bei. Danach haben wir die oben beschriebenen Arbeiten über das 7. und die 1. Hälfte des 8. Jahrhunderts zu verteilen: dem frühen 8. Jahrhundert mögen die letzten hier besprochenen Platten angehören.

Und dazu ein paar vereinzelte Überreste, die für sich erklärt sein wollen. In S. Martino ai Monti und im Museo Petriano ist je ein Bruchstück einer Platte mit einem Gitter aus Halbkreisbogen in Relief erhalten. Aber die Halbkreisbogen sind hier nicht glatt, wie im 4. und 5. Jahrhundert immer, sondern dreisträhnig, und in jedem Bogen sitzt eine dreisträhnige Lilie. Dieses neue Motiv läßt sich gewiß als Umbildung und Bereicherung des altüberlieferten im Sinne der neuen Kunst verstehen. Die Platten könnten danach im frühen 8. Jahrhundert entstanden sein⁹⁰.

Bedeutsamer ist eine – ergänzte – Platte im Museo Petriano mit drei Bogen auf vier Säulchen, unter den beiden äußeren Bogen je ein Palmbaum. Die Abbildungen ersparen mir eine genauere Beschreibung (Abb. 85)⁹¹. Das Berliner Museum besitzt ein Bruchstück einer genau entsprechenden Platte⁹². Hier haben wir nun wirklich ein neues Hauptmotiv vor uns. Und man denkt natürlich sofort an die Platten mit Kreuzen unter Bogen, die wir kennengelernt haben. Vergleicht man aber wirklich, so wird man rasch zu dem Schluß kommen, daß nur ein ganz allgemeiner Zusammenhang angenommen werden kann. Das Motiv unserer Platte ist ein anderes, als das der Platten mit – ausnahmslos höchstens – zwei Bogen mit Kreuzen. Beide Motive sind von der Sarkophagdekoration abzuleiten, haben sich aber parallel entwickelt. So ist es zu erklären, daß das Motiv der drei Bogen mit Palmbäumen (vielleicht stand unter dem mittleren Bogen ursprünglich ein Kreuz: die Mitte fehlt im Original des Museo Petriano!) in Rom vereinzelt blieb, während die zwei Bogen mit Kreuzen eine reiche Geschichte gehabt haben. Es handelt sich also auch hier um ein vereinzeltes Eindringen eines neuen Motives sozusagen vor der Zeit. Das Motiv selbst aber ist noch nicht im Sinne der neuen Kunst voll ausgebildet: entweder stammt es aus einer Sphäre

⁸⁸ Mazzanti S. 54.

⁸⁹ Mazzanti S. 57.

⁹⁰ Das Motiv, aber mit Kreuzen statt der Lilien unter den Halbkreisbogen, kommt schon an der Bronzetür des Hilarus im Baptisterium bei S. Giovanni in Laterano vor. Vgl. auch Mendel, Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines (in Kpl.) II. Nr. 714.

⁹¹ Römische Quartalschrift 24. 1910. S. 176. 178.

⁹² W. F. Volbach, Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz. 2. Berlin 1930. Nr. 6588.

und aus einer Zeit, die den entwickelten neuen Stil noch nicht kannten, oder man hat in diesem Falle einmal in Rom auf Grund nur allgemeiner und unbestimmter Kunde versucht, etwas Neues zu gestalten. Ähnlich sind jedenfalls die bekannten Werke in Anagni⁹³ und Ferentillo⁹⁴ zu erklären, auf die ich hier nicht weiter eingehen will.

Natürlich war Rom auch vor den Zeiten des Papstes Hadrian Einwirkungen von außen nicht absolut verschlossen. Aber es bleibt, wie wir gesehen haben, bei vereinzelter Aufnahme einiger weniger Nebenmotive. Das Werden einer neuen Kunst ist in Rom nicht zu beobachten. Der neue Stil wird endlich fertig übernommen.

Indessen, wenn wir auch, wie die neue Weise sich bildet, an der Hand der römischen Werke nicht verfolgen können, daß das auf dem Boden Italiens geschehen sein muß, das können wir zeigen. *Die sogenannte langobardische Kunst ist kein Geschenk des Ostens an Italien, sie ist in Oberitalien selbst gewachsen.* Ihre Voraussetzungen, alle ihre Motive sind in der Kunst spätestens des 6. Jahrhunderts schon gegeben. Diese Kunst des 6. Jahrhunderts ist freilich, zumal in Oberitalien, stark östlich, zuletzt frühbyzantinisch gefärbt. Und damit ist zugleich gesagt, daß auch allerlei Gut des alten Orients in ihr aufgegangen ist. Aber das ist längst, sei es durch die Kunst der römischen Kaiserzeit, sei es später



Abb. 85. Museo Petriano

durch Byzanz, einverlebt und verarbeitet. Eine ganz knappe Übersicht soll uns rasch noch einmal vergegenwärtigen, was die letzte Spätantike, die Kunst des 6. Jahrhunderts eingeschlossen, in der schmückenden Kunst in Stein als Erbe hinterlassen hat. Wir halten uns dabei vor allem an die Hauptmotive, wie

wir sie oben in der Erörterung der sogenannten langobardischen Kunst in Rom dargestellt haben.

Daß die Bogen mit Kreuzen oder Palmen vom Schmuck der Sarkophage abzuleiten sind, wurde schon gesagt. In Ravenna, in Mailand, gewiß auch sonst noch finden sich zahlreiche Beispiele, zunächst noch mit Muscheln in den Bogen, später ohne diese. Schon hier sind die Stützen der Bogen bald senkrecht kannelierte Pfeilerchen, bald spiral kannelierte Säulen: wir haben gesehen, daß beide Stützenformen auch noch auf den Platten der neuen Kunst, die Kreuze unter Bogen zeigen, erscheinen. Schließlich darf man daran erinnern, daß auch die Vögel, die wir auf diesen Platten nicht selten beobachtet haben, schon auf ravennatischen Sarkophagen vorkommen: auf dem sogenannten Sarkophag des Honorius im Mausoleum der Galla Placidia sitzt je ein Vogel auf den Querarmen des Kreuzes in der mittleren Aedicula⁹⁵.

Über die verschränkten Quadrate oder Rhomben ist nach den Darlegungen über die Schranken in S. Clemente und ihre Gefolgschaft einstweilen nichts mehr zu sagen. Ich werde später zeigen, daß dieses Motiv unter anderen auch im Schmuck der Sophienkirche vertreten ist.

Sehr bedeutsam ist die Geschichte des Korbodens. Das Motiv erfreute sich offenbar der in ihm beschlossenen Spannungen wegen besonderer Beliebtheit. Vorformen lassen sich in Syrien nach-

⁹³ Vat. XIX, 14. 25.

⁹⁴ Luce 5374 und 3332. E. Herzig, Die longobardischen Fragmente in der Abtei S. Pietro in Ferentillo (Umbrien). Röm. Quartalschr. 20. 1906. 49.

⁹⁵ Venturi, Storia dell'arte Italiana I, 216.



Abb. 86. Jerusalem, im Garten der Stephanskirche

nahmen aus Syrien ergänzen und vermehren können, so ist das gewiß nur ein Zufall: wenn Konstantinopel nicht so furchtbar zerstört wäre, würden wir höchstwahrscheinlich dort für alle Rankenarten unserer Kunst die Vorläufer nachweisen können. In Syrien sind oder waren an Architekturgliedern erhalten Wellenranken und Wellenrundranken mit Blättern (insbesondere das Efeublatt ist sehr beliebt), mit Trauben und Vögeln, mit Blüten und Rosetten, auch mit Voluten⁹⁸ u. a. m. Die Wellenrundranken mit rotierenden Blättchen sind aus den Wellenrundranken der justinianischen Zeit entwickelt. Das beweisen z. B. die Knöpfe in den Mitten der Runde, an die die Spitzen der rotierenden Blättchen röhren. Man vergleiche etwa die Ranken an den ionischen Kämpferkapitellen der Seitenemporen in der Sophienkirche⁹⁹. Frei herumwirbelnde Blätter in Wellenrunden gab es schon in Syrien¹⁰⁰, aber auch im Schmuck der Sophienkirche¹⁰¹. Und Wellenrundranken mit Halbpalmetten treffen wir wieder in Syrien¹⁰² und Palästina¹⁰³ an.

Der Rankenbaum (s. oben S. 13 f.) ist offenbar ein selteneres Motiv. Den Rankenbäumen unserer Kunst wirklich ähnliche Vorläufer sind mir nur an eigentlichen Sarkophagen aufgefallen, aber auch diese entlassen seitlich nicht eigentliche Ranken, sondern nur Halbpalmetten. Dadurch wird wahrscheinlich, daß sie von Gebilden abzuleiten sind, wie wir sie in Malerei oder Mosaik zur Felderteilung angewandt finden, z. B. an den Hochwänden der Geburtskirche in Bethlehem¹⁰⁴. Das Motiv kann also sehr wohl im 5. oder 6. Jahrhundert nach Oberitalien gelangt und dort später selbständig weiterentwickelt worden sein.

Die antithetischen Tiere (s. oben S. 39) treten schon in der Katakombenkunst, dann aber vor allem an Sarkophagen so reichlich auf, daß man wirklich nicht erst die „orientalischen Stoffe“ für ihr Auftreten in unserer Kunst verantwortlich zu machen braucht. Und dasselbe muß von den Meer- und anderen Ungeheuern gelten: jeder Gang durch eine Sammlung römischer Sarko-

weisen, z. B. an einer Schranke der Basilica in Zebed⁹⁶. Wenn dieses Beispiel wirklich schon dem 4. oder 5. Jahrhundert angehört, kann man nicht annehmen, daß es oder ein verwandtes Stück erst im 7. oder 8. Jahrhundert zur Weiterentwicklung gereizt hätte. Viel wahrscheinlicher ist, daß das Motiv schon von der Kunst des 6. Jahrhunderts aufgegriffen und fortgebildet wurde. Nur daß uns hier die Zwischenglieder fehlen.

Wellenranken und Wellenrundranken mit Voluten, mit Lilien und Dreiblättern abwechselnd, oder mit Blättern und Früchten finden sich wieder an Sarkophagen häufig⁹⁷. Und wenn wir diese Beispiele wiederum vor allem aus den Auf-

⁹⁶ H. C. Butler, Early churches in Syria. Princeton University 1929. S. 216.

⁹⁷ Beispiele bei G. Wilpert, I sarcofagi cristiani antichi und bei Garrucci, Storia dell'arte cristiana. Prato 1873–1880. Im fünften Bande.

⁹⁸ De Vogüé, Syrie centrale. S. 82. Taf. 24. 129. (H. C. Butler) Syria. Publications of the Princeton University Arch. Expeditions II. Architecture. B. Northern Syria. Leyden 1920. II, 67 und II, 81. H. C. Butler, Early churches in Syria. S. 40. 55. 135.

⁹⁹ R. Kautzsch, Kapitellstudien. Berlin und Leipzig 1936. Taf. 34 Nr. 558.

¹⁰⁰ De Vogüé Taf. 32. ¹⁰¹ O. M. Dalton, East christian art Taf. 65 zu S. 360.

¹⁰³ N. P. Kondakov, Archäologische Reise in Syrien und Palästina Taf. 66.

¹⁰⁴ R. de Lasteyrie, L'architecture religieuse en France à l'époque romane. Paris 1912. S. 11.

¹⁰² De Vogüé: El Barah.

phage führt sie uns in jenen Darstellungen der Fahrt zu den Gefilden der Seligen so massenhaft vor Augen, daß wir nicht weiter zu suchen brauchen.

Von kleineren Motiven ist die Hecke wenigstens in Syrien nachgewiesen¹⁰⁵. Und die Krabben, die gewiß nicht vom laufenden Hund, viel eher vom Schmuck der Eckakroterien an Sarkophagen und Stelen abstammen, gibt es schon in der spätantiken und frühbyzantinischen Kunst^{105a}.

Die Aufteilung größerer Flächen in quadratische oder Rechteckfelder, in deren jedes ein Vierfüßler, Vogel oder Fisch gesetzt wird, finden wir in Ravenna an den Amboen im Dom¹⁰⁶ und in SS. Giovanni e Paolo¹⁰⁷. Unsere Kunst hat die glatten oder profilierten oder irgendwie geschmückten Rahmen durch Flechtbandstreifen ersetzt und als Füllfiguren auch Trauben und Blätter verwandt, dann aber auch die Füllfiguren der Amboen auf Viereckschlingennetze übertragen, wie denn überhaupt Teilmotive eines Hauptmotivs nicht selten als Teilmotive eines anderen wieder erscheinen.

Daß auch die Bandgeflechte nicht etwa eine germanische Erfindung oder Neuerung, sondern wie die anderen Motive zunächst Erbgut der Spätantike sind, wird heute wohl kaum mehr bestritten¹⁰⁸. Die Fußbodenmosaike der römischen Kaiserzeit und der nächstfolgenden Jahrhunderte lassen die ständig wachsende Beliebtheit dieser Geflechte ebenso wie die Ausbildung immer komplizierterer Muster deutlich erkennen¹⁰⁹. Im Anfang überwiegt weit das aus zwei Riemen geflochtene Band. Allmählich treten Zopfbänder (aus drei Riemen) und Vierriemenflechtbänder hinzu, ebenso dreispitzige und vierspitzige Knoten und dicht geflochtene Quadrate oder Rechtecke. Auch Kreuze aus Bändern geflochten kommen vor. Die Mattengeflechte fehlen nicht, ebensowenig Viereckfelder mit Flechtbandrahmen. Die Kreis- und die Viereckschlinge erscheint anfänglich nur in Saum- oder Teilungsstreifen. Aber schließlich treten auch richtige – sogar gesäumte! –



Abb. 87. Kairo, Ägyptisches Museum

¹⁰⁵ De Vogüé Taf. 137.

^{105a} Nachträglich sehe ich, daß E. Weigand die Ableitung der Krabben vom Schmuck der Eckakroterien bereits ausführlich und überzeugend begründet hat: Dtsche. Lit.-Ztg. 1931, Sp. 313 ff.

¹⁰⁶ Alinari 18090.

¹⁰⁷ Anderson 27602.

¹⁰⁸ Dagegen H. Kühn, Die Entstehung der germanischen Flechtbandornamentik. Festgabe für Gustaf Kossinna = Mannus 6. Ergänzungsband. Leipzig 1928. Die hier vorgetragene These, das Flechtband hätte sich aus dem Mäander und der Ranke im Kerbschnitt ganz unabhängig vom römischen Flechtband zwischen 500 und 550 entwickelt, und zwar in Süddeutschland, am Ober- und Mittelrhein, diese These vermag nicht zu überzeugen. Ich wenigstens kann nicht sehen, wie aus Mäander und Ranke ein Flechtband wird. Wenn die Germanen schon den Kerbschnitt, Mäander, Ranke und Palmette von der römischen Kunst übernahmen (was auch Kühn zugibt), warum dann nicht auch das Flechtband? Daß sie gerade dieses Motiv mit besonderer Bereitschaft aufgenommen und weiterentwickelt haben, steht fest. Das allein ist wichtig. Vielleicht brachten auch die Langobarden schon bei ihrem Einzug in Italien eine gewisse Kenntnis des Flechtbandwerks mit. Jedenfalls aber mußten sie hier die mannigfaltigste Anregung zur weiteren Ausbildung erhalten.

¹⁰⁹ Ich stelle einiges zusammen, was mir in irgendeiner Hinsicht aufgefallen ist. Da ist ein höchst lehrreicher Fußboden in dem sogenannten Cörnerium der hl. Helena an der Via Labicana, abgebildet bei F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst. Freiburg 1896. I, 403. Mattengeflechte finden sich – sehr schön – im Fußboden der Kirche S. Paolo alle Tre Fontane (es heißt: aus Ostia), ferner im Thermenmuseum. Ein richtiges Kreisschlingennetz, ganz wie später in Stein aus miteinander verflochtenen Vierecken mit abgerundeten Ecken und eingebogenen Seiten gebildet, an der Decke des Mausoleums S. Costanza: Mazzanti S. 181. Venturi I, 113. Besonders üppige Bandgeflechte in Mosaikfußböden sind in Palästina und Syrien aufgedeckt worden: in Jerusalem s. H. Vincent et F. M. Abel, Jérusalem II. Paris 1914. Text S. 599. Taf. 39. 43. 53. 78. In der Geburtskirche zu Bethlehem Revue Biblique 46. 1937. 94. Vgl. auch ebenda 45. 1936. Taf. 16. In Chirbet el-Minje s. A. M. Schneider und O. Puttrich-Reignard, Ein frühislamischer Bau am See Genesareth. Köln 1937. = Palästina-Hefte des Deutschen Vereins vom Heiligen Lande 15. In Gerasa s. Crowfoot, Churches at Jerash. London 1930. Die Mosaikfußböden Deutschlands hat Krüger zusammengestellt. Arch. Anzeiger 48. 1933. Sp. 656.

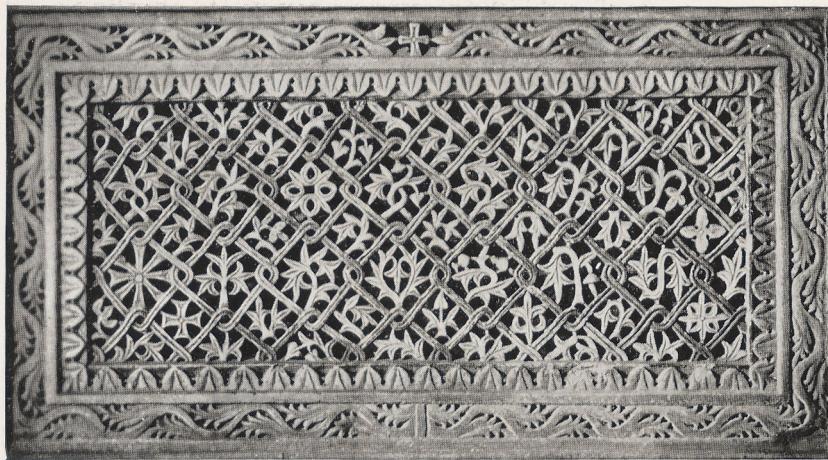


Abb. 88. Ravenna, S. Vitale

Kreisschlingennetze und Vier-eckschlingennetze auf. Und zwar nicht nur einfache mit allerlei Füllfiguren, sondern auch Kreisschlingennetze, die, sei es von geraden gekreuzten Bändern, sei es von komplizierteren Mustern aus solchen Bändern, durchflochten sind. Solche Fußböden sind natürlich im 6., 7. und 8. Jahrhundert noch in großer Zahl im Gebrauch und überall zu sehen gewesen. Sie beweisen, wie beliebt noch in der Kaiserzeit und dann im 5. und 6. Jahrhundert die Bandgeflechte waren, auch schon, was ich noch einmal hervorheben muß, die Muster ohne Ende. Ganz gewiß hat sich diese mannigfaltige und zu immer neuen Spielen anreizende Dekoration der Phantasie stark eingeprägt. Und es ist gar nicht einzusehen, warum sie nicht weitergewirkt haben sollte. Nur nebenbei will ich erwähnen, daß auch die Wandmalerei der Spätantike den Flechtbandschmuck kennt, und zwar nicht nur im Rahmenwerk, sondern sogar als Muster ohne Ende auf größeren Flächen¹¹⁰.

So ist es denn auch nicht erstaunlich, daß spätestens im 6. Jahrhundert Bandgeflechte auch in der Schmuckkunst in Stein auftreten. So an Kapitellen. Bekannt sind die sogenannten Korbkapitelle, richtiger Zweizonenkapitelle mit einer Korbzone, in Konstantinopel¹¹¹, aber auch in Rom¹¹², in Ägypten¹¹³, Palästina (Abb. 86) und anderswo¹¹⁴. Dann die Kämpferkapitelle mit Flechtbandrahmen oder mit Mattengeflechten in Konstantinopel¹¹⁵, Ravenna¹¹⁶, Ägypten (Abb. 87)¹¹⁷, Mesopotamien¹¹⁸ und Armenien¹¹⁹, die entsprechenden Kesselkapitelle in Syrien¹²⁰, Mesopotamien¹²¹ und Armenien¹²². Überall umspinnen da die zwei- oder dreisträhnigen Bänder, bald lockerer, bald dichter gereiht und gekreuzt, wie ein Korb- oder Mattengeflecht den Kapitellkörper. Dann gibt es aber auch Zickzackmuster und locker ineinandergehängte Rhomben an Kapitellen

¹¹⁰ J. Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouît* = Mémoires publiés par les membres de l'Institut Français d'archéologie orientale du Caire 12. Le Caire 1904. ¹¹¹ Kautzsch, *Kapitellstudien* Taf. 32, 522. ¹¹² Cattaneo S. 29. ¹¹³ *Kapitellstudien* Taf. 32, 523.

¹¹⁴ Ebenda Taf. 46. 47.

¹¹⁵ Ebenda S. 192. 201.

¹¹⁶ Ebenda S. 192.

¹¹⁷ Ebenda und Taf. 38,

41, 675.

¹¹⁸ G. L. Bell, *Churches and monasteries of the Tür 'Abdîn*. Zeitschrift f. Gesch. d. Arch. Beiheft 9. Heidelberg 1913. S. 91. Taf. 18. 19.

¹¹⁹ Strzygowski, *Les vestiges d'art chrétien primitif près de l'église arménienne de Diarbékir*. Mélanges Ch. Diehl II. Paris 1930. S. 197ff.

¹²⁰ De Vogüé Taf. 136. Butler, *Early churches* S. 50.

¹²¹ G. L. Bell Taf. 19.

¹²² *Kapitellstudien* S. 232.

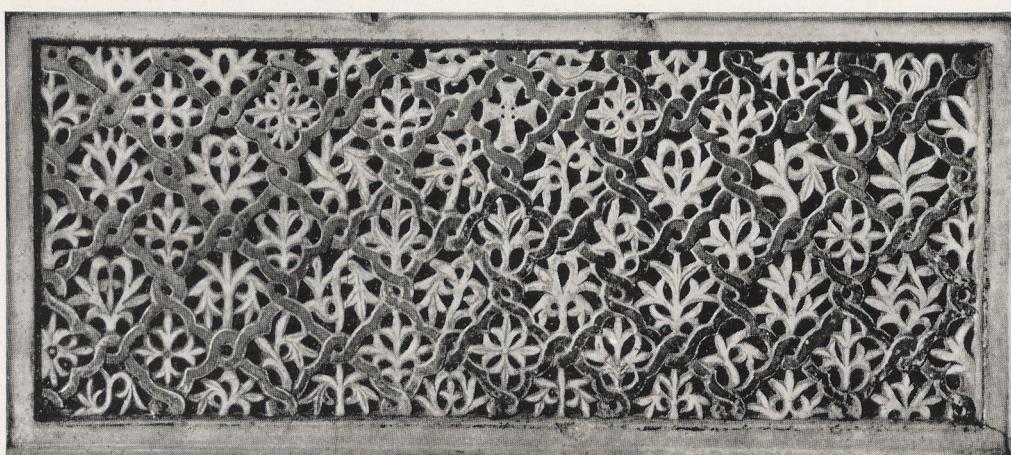


Abb. 89. Ravenna, S. Vitale

in Konstantinopel¹²³, Jerusalem¹²⁴ und Mesopotamien¹²⁵. Und endlich sogar Kreisschlingenbandstreifen – z. T. mit Füllfiguren! – an Kämpferkapitellen in Mesopotamien¹²⁶ und Armenien¹²⁷. Alle diese Kapitelle gehören dem späten 5., dem 6. oder auch noch dem frühen 7. Jahrhundert an. Für einige Typen können wir nachweisen, daß sie von oder über Konstantinopel nach Ravenna (und Rom) gelangt sind¹²⁸. Ob man auch von den anderen in Oberitalien Kunde gehabt hat, wissen wir nicht.

Dagegen ist sicher, daß das Flechtbandwerk als Schmuckmotiv in Stein im 6. Jahrhundert aus Konstantinopel auch noch in allerlei anderer Gestalt als an Kapitellen in Ravenna Eingang gefunden hat. Da jetzt feststeht (s. unten), daß die Kunst Ravennas im 6. Jahrhundert in der Hauptsache byzantinisch ist, dürfen wir wohl annehmen, daß auch die Motive, die in Konstantinopel nicht mehr erhalten oder noch nicht festgestellt sind, doch ebenfalls aus diesem großen Sammelbecken der Kunst schon früh nach Oberitalien gelangt sind. Das ist mir jedenfalls wahrscheinlicher, als die Annahme späterer Einwirkungen aus Syrien oder sonst aus dem Osten. Es muß uns hier genügen, das Vorkommen einer Anzahl bezeichnender Flechtbandmotive irgendwo im griechischen Osten aufzuzeigen: bei der ungeheueren Zerstörung, die diese ganze Welt erfahren hat, ist es nahezu selbstverständlich, daß alle diese Motive einst weiter verbreitet waren.

Ein Streifen aus vier zweisträhnigen Riemen geflochten schmückt ein Portal in Bābiskā (in Syrien)¹²⁹. Kreisschlingenstreifen und Viereckschlingenstreifen, auch Streifen, in denen Kreise und Vierecke miteinander abwechseln, sind an Architekturgliedern in Syrien nicht selten¹³⁰. Kreise und Vierecke sind dabei mitunter gefüllt, z. B. abwechselnd mit Vierfüßlern und Vögeln. Zwei Platten mit Kreisschlingennetzen haben sich in Delphi gefunden¹³¹. Auf der einen ist jedem Rund ein Vierpaß mit Rosette einbeschrieben, in den Zwickeln Lilien. Auf der anderen rotieren in jedem Rund vier Akanthushalbblätter (!). Die beiden Platten sind unleugbar verwandt mit den sofort zu besprechenden Platten in Ravenna und werden deshalb mit Recht dem 6. Jahrhundert zugewiesen. Dasselbe gilt von zwei Platten mit einem Viereck- und mit einem Vierpaßschlingennetz in Relief in Neu-Anchialos¹³².

¹²³ Kapitellstudien S. 197 und Taf. 39, 651.

¹²⁴ Ebenda Taf. 39, 653.

¹²⁵ G. L. Bell Taf. 17. 18.

¹²⁶ G. L. Bell Taf. 16. 28.

¹²⁷ Strzygowski, Vestiges S. 199.

¹²⁸ Kapitellstudien S. 164. 192.

¹²⁹ (Butler) Syria II, 168. Butler, Early churches S. 228.

¹³⁰ De Vogué Taf. 24. (Butler) Syria II, 66. II, 86. Butler, Early churches S. 216. 246.

¹³¹ J. Laurent, Delphes chrétiens. Bull. Corr. Hellénique 23. 1899. 262ff.

¹³² Γ. Α. Σωτηρίου, Αἱ χριστιανικαὶ Θῆραι τῆς Θεσσαλίας. Ἀρχ. Εφημερίς 1929.

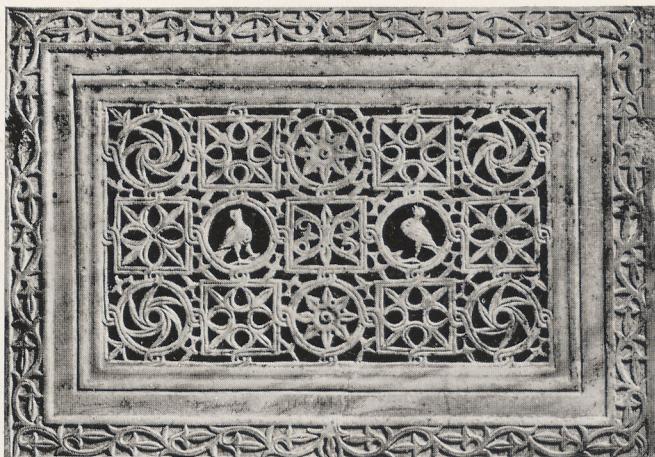


Abb. 90. Ravenna, Dom



Abb. 91. Ravenna, Museum

In Ravenna haben wir eine Reihe prachtvoller durchbrochener Schrankenplatten in S. Vitale, im Dom und im Museum. Ich charakterisiere sie in aller Kürze. Wie in den Platten in Delphi ist auch hier das Bandwerk durchweg zweisträhnig. Wir beobachten (Abb. 88) Vierecke mit abgerundeten Ecken und leicht eingedrückten Seiten, die locker ineinandergehängt sind (vgl. oben S. 35). In allen Bandvierecken und in den gleichfalls viereckigen Zwischenräumen Zweige mit Blättern oder Blattfiguren (z. B. richtige Vierlilienkreuze) oder Kreuze. Eine zweite Platte (Abb. 89) zeigt ein Netz aus Vierpaßschlingen, die Füllungen ganz ähnlich denen der vorigen Platte. An einer dritten Platte (Abb. 91) wechseln große Kreisschlingen mit ebenso großen Vierpaßschlingen; in den Runden und Vierpässen je eine Figur aus vier akanthusähnlichen Blättern, entweder in Kreuzform oder rotierend; in den Zwischenräumen Blattzweige, zweimal dazu ein Pfau, viermal Vögel; in der Mitte ein Kreuz: die Platte ist symmetrisch aufgebaut. Auch eine vierte Platte (Abb. 90) ist symmetrisch komponiert. Hier wechseln Kreisschlingen und Viereckschlingen; in den Runden zweimal Rosetten, zweimal Tauben (rechts und links von der Mitte), viermal ein Blattwirbel; in den Vierecken zentral angelegte Blattfiguren (zwei verschiedene, eine viermal, eine zweimal); das mittelste Viereck hat seine Figur für sich; in den Zwickeln kleine Blättchen. Die letzte Platte¹³³, die uns hier angeht, hat noch einmal ein Muster ohne Ende: locker gereihte Quadrate sind ebenso locker mit Kreisen und Halbkreisen verflochten, in allen Vierecken zwischen den Kreisbögen große Lilienkreuze (zwei verschiedene Figuren). Daß die Kunst dieser Platten aus Konstantinopel kam, genauer justinianische Hofkunst ist, das beweisen zwei unseren Platten allernächst verwandte Bruchstücke des Berliner Museums, die aus Konstantinopel stammen¹³⁴.

Cattaneo bildet ein Fenster des Domes zu Grado ab¹³⁵, dessen Gitter ein gesäumtes Viereckschlingennetz darstellt: nach Cattaneo ist es in der Zeit der Erbauung des Domes zwischen 571 und 586 gearbeitet. Fenstergitterplatten sind vielleicht auch die Platten aus der Michaelsbasilica in Milet im Berliner Museum mit ihren Bandgeflechten¹³⁶.

Daß schon die syrische Kunst des 5. und 6. Jahrhunderts auch reichere und kompliziertere Geflechte kannte, zeigen die von De Vogüé und Butler mitgeteilten Aufnahmen. Da gibt es Systeme konzentrischer Kreise, die miteinander durch Schlingen verbunden sind¹³⁷. Es gibt Halbkreisschlingen gegeneinander gestellt, so daß Kreismuster entstehen¹³⁸. Die Verflechtung von Kreisen und Geraden ist bekannt¹³⁹, ebenso wie die Verflechtung von zwei und mehr übereinandergelegten Kreisschlingenstreifen¹⁴⁰. Endlich fehlen auch Netze mit Kreuzen, sechsstrahligen Sternen und Rosetten nicht¹⁴¹.

Damit scheint mir der Beweis erbracht, daß alle irgend wesentlichen Motive unserer Kunst des 8. und 9. Jahrhunderts schon in der Kunst des 6. Jahrhunderts gegeben waren. Sie sind gewiß weit überwiegend über Ravenna und Mailand in Oberitalien eingedrungen, soweit sie nicht von der römischen Spätantike her schon im Lande bekannt waren. Wir können unsere These aber auch noch durch eine andere Beobachtung stützen. Es läßt sich zeigen, daß sich die Entwicklung der dekorativen Plastik vom 7. Jahrhundert an differenziert: sie geht in Oberitalien, vielmehr in dem ganzen zusammengehörenden Gebiet, das wir oben (S. 4) umschrieben haben, anderen Zielen nach als im Osten.

¹³³ Anderson 27647.

¹³⁴ O. Wulff, Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke 2. Berlin 1909 und 1911. S. 61 Nr. 179 und 180. Vgl. auch Colasanti, L'arte bizantina in Italia. Milano 1913. Taf. 68. ¹³⁵ Cattaneo S. 51.

¹³⁶ O. Wulff und W. F. Volbach, Die altchristlichen usw. Bildwerke. Ergänzungsband. Berlin und Leipzig 1923. S. 9 Nr. 6764 und 6765.

¹³⁷ De Vogüé Taf. 24. ¹³⁸ De Vogüé Taf. 81. ¹³⁹ De Vogüé Taf. 43. 50.

¹⁴⁰ De Vogüé Taf. 43. 50. 81. Butler, Early churches S. 135. ¹⁴¹ De Vogüé Taf. 137.

Ich verfolge zunächst, um das deutlich zu machen, die Geschichte der Brüstungs- und Schrankenplatte. Da ist festzustellen: neben den Platten mit Andreaskreuzgittern und Halbkreisbogen-gittern kommen schon früh im Osten auch solche mit einem liegenden Rhombus vor, darinnen ein Kranz oder Rund etwa mit dem Monogramm Christi oder mit einem Kreuz (s. oben S. 52). Dieses Motiv erscheint (in Relief) schon an der Decke der größeren Kammer im Inneren der Arkadius-Säule in Konstantinopel (403!)¹⁴². Es beherrscht dann die Emporenbrüstungen der Basilica der Acheiropoietos in Thessalonike¹⁴³ und tritt auch in der Demetriuskirche ebenda¹⁴⁴ wie in Neu-Anchialos¹⁴⁵ auf. Weiter finden wir in diesen Zeiten, das ist also im 5. und im frühen 6. Jahrhundert, hier im Osten mehrere der Motive, die wir in Rom in S. Clemente beobachtet haben. Es gab Platten mit einem Rund, in dem I und X verbunden stehen, mit Bändern, die in Efeublättern enden, über denen Kreuze schweben, in der Johanniskirche des Patrikios Studios in Konstantinopel (463)¹⁴⁶, in Neu-Anchialos¹⁴⁷ und in der Demetriuskirche in Thessalonike¹⁴⁸; Platten mit einer Rundscheibe oder mit zwei Rundscheiben nebeneinander, in denen je ein Kreuz oder das Monogramm Christi zu sehen ist, in denselben Kirchen¹⁴⁹. Auf den Platten der Demetriuskirche treten bisweilen an die Stelle der Rundscheiben zwei Vierpässe nebeneinander mit dem Monogramm Christi darin¹⁵⁰, oder auch zweimal eine Figur, die ein auf die Spitze gestelltes Quadrat und ein Viereck mit abgerundeten Ecken und eingeschwungenen Seiten miteinander verflochten zeigt, darin ein Kreuz¹⁵¹.

Die Emporenbrüstungen der Sophienkirche in Konstantinopel vervollständigen diese Reihe (Abb. 92 und 94)¹⁵². Da gibt es Platten mit zwei quadratischen Feldern nebeneinander, in jedem ein Quadrat oder Rhombus auf die Spitze gestellt, darin ein Kreuz. Die Ecken des eingeschriebenen Quadrats oder Rhombus sind mit Lilien besetzt. Oder: die Platten haben nur ein quer-rechteckiges Feld. Dann nimmt die Mitte in der Regel ein auf die Spitze gestelltes Quadrat (oder richtiger: zwei konzentrisch ineinandergeschachtelte) ein, gefüllt mit einer vierteiligen Blattfigur. An den Ecken des äußeren Quadrats oben und unten Efeu-, rechts und links Lilienblätter. Diese Mittelfigur flankieren Kreuze auf kleinen Rundscheiben (vgl. oben S. 50). Es kommt aber auch vor, daß das querrechteckige Feld der Platte von einem liegenden Rhombus eingenommen wird; seine Ecken sind dann ebenso besetzt, wie die Ecken der auf die Spitze gestellten Quadrate oben. Endlich finden sich in einem Türschmuck der Sophienkirche auch die beiden miteinander verflochtenen Quadrate (ein liegendes und ein auf die Spitze gestelltes), darin ein Kreuz. Die Kunst der Sophienkirche hat natürlich weithin gewirkt. Ähnliche Brüstungs- oder Schrankenplatten bewahren die Museen von Konstantinopel¹⁵³ und Berlin¹⁵⁴.

Schranken- oder Brüstungsplatten des 7. Jahrhunderts waren einst in der Koimesiskirche zu Nicäa zu sehen. Wulff hat sie abgebildet und so genau beschrieben¹⁵⁵, daß es hier genügt, wenn ich hervorhebe: die Motive, die uns da begegnen, sind aus den Motiven der Kunst des 6. Jahrhunderts abzuleiten. Sie bleiben streng zentral komponiert und verraten nirgends Ansätze zu einer Weiterentwicklung im Sinne der neuen sogenannten langobardischen Kunst. Hinter den Platten mit zweisträhnigen Bandgeflechten aus Konstantinopel und in Ravenna (s. oben S. 60)

¹⁴² Strzygowski, Die Säule des Arkadius in Konstantinopel. Jahrbuch des Arch. Instituts 8. 1893. 230. 233.

¹⁴³ Ch. Texier-R. Popplewell Pullan, Byzantine architecture Taf. 43. ¹⁴⁴ Texier-Popplewell Pullan Taf. 18-21.

¹⁴⁵ S. Anm. 132. ¹⁴⁶ Mendel, Catalogue des sculptures II Nr. 722. Vgl. auch III Nr. 1174. ¹⁴⁷ S. Anm. 132.

¹⁴⁸ S. Anm. 144. ¹⁴⁹ S. Anm. 132 und 144. Mendel, Catalogue II Nr. 719. ¹⁵⁰ S. Anm. 144.

¹⁵¹ Diehl-Le Tourneau-Saladin, Les monuments chrétiens de Salonique Taf. 16.

¹⁵² C. Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels. Berlin 1912. Taf. 8g, k und l. E. M. Antoniades, Έκφρασις τῆς Ἀγίας Σοφίας II, 263.

¹⁵³ Mendel II Nr. 711. ¹⁵⁴ Wulff, Altchristliche usw. Bildwerke Nr. 176. 181. 182.

¹⁵⁵ O. Wulff, Die Koimesiskirche in Nicäa. Straßburg 1903. S. 167.

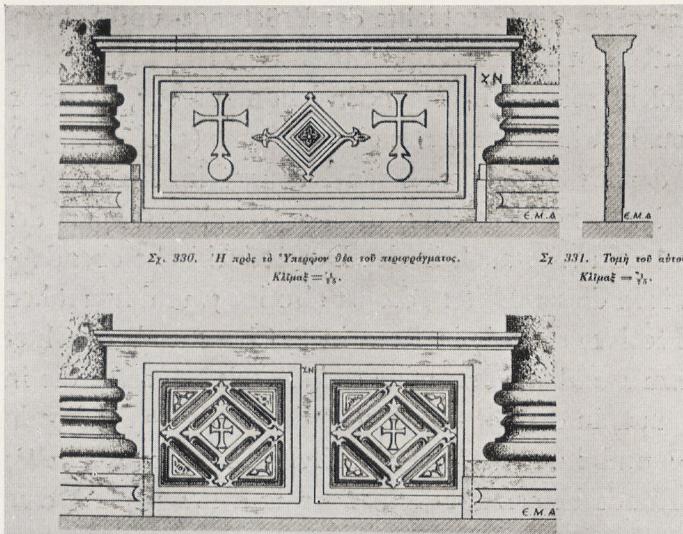


Abb. 92. Konstantinopel, Sophienkirche

sechsstrahlige Stern, Krabben (!). Vielleicht gehören auch schon einige der später zu nennenden Platten hierher: das würde das Schlußurteil nicht ändern: der Charakter der Kunst des 7. Jahrhunderts ist konservativ, Ansätze zur Ausbildung eines neuen Zierstiels lassen sich nicht beobachten.

Dem 8. Jahrhundert wird die Mschatta-Fassade zugeschrieben (Abb. 93 und 95)¹⁵⁶. Wenn man sie überhaupt im Zusammenhang mit der byzantinischen Kunst des Ostens nennen will, zu den Vorläufern der sogenannten langobardischen Kunst gehört sie gewiß nicht. Ein rascher Überblick ergibt: im ganzen wie im einzelnen sieht die Fassade so völlig anders aus, anders als alles, was wir aus dem Bereich unserer Kunst kennengelernt haben, daß man an irgendeinen Zusammenhang nicht glauben kann. Das hier noch höchst lebendige Gefühl für das natürliche Wachstum der Pflanze, die Fülle der verschiedenartigsten Ranken- und Blattarten, formelhaft gesagt: der mächtige Naturalismus dieser Kunst, das alles beweist, daß die Schöpfer dieses Werks den Überlieferungen der Antike noch viel näherstanden, als die Meister des sogenannten langobardischen Stiles, näher aber auch – und das ist von entscheidender Bedeutung –, als z. B. die Urheber der schönen Platten aus Konstantinopel, Delphi, Neu-Anchialos und Ravenna. Mag die Mschatta-Fassade entstanden sein wann sie will, ihre Meister leben noch in den Überlieferungen der naturalistischen Komponente der Kunst des Zeitalters Justinians, während unsere Kunst gerade ent-

gegengesetzt nur die andere Komponente, die anaturalistische, weiterentwickelt hat.

Aber die Mschatta-Fassade teilt auch noch andere Züge mit der Kunst der Zeit Justinians, die unserer Kunst ganz fremd sind. Ich nenne das überaus dichtgedrängte, feinlinige und feinformige Gefüge

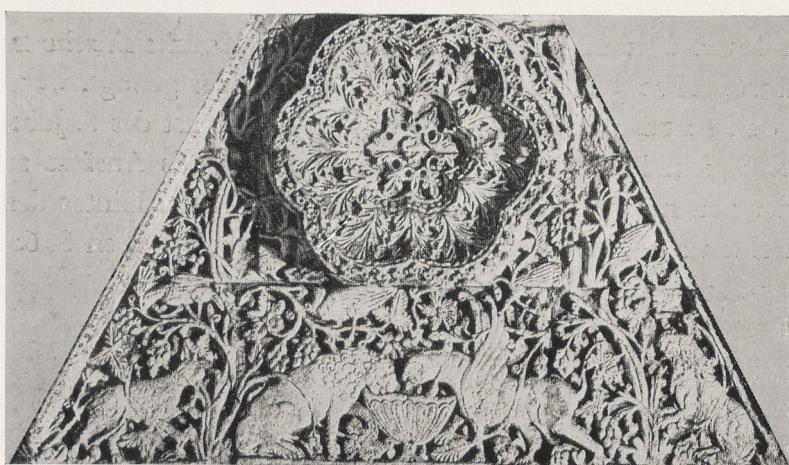


Abb. 93. Berlin, Mschatta-Fassade

bleiben sie beträchtlich zurück: nichts deutet darauf hin, daß solche Bandgeflechte damals etwa Lieblingsmotive der Schmuckkunst in Stein gewesen wären.

In den Museen in Konstantinopel und Brussa habe ich nur zwei Platten gesehen¹⁵⁶, die sich mit einiger Sicherheit dem 7. Jahrhundert zuschreiben lassen. Auch ihr Schmuck zeigt nur zentrale Motive, aus den älteren ableitbar: verflochtene und ineinandergeschachtelte Quadrate und Runde oder aus Kreisbogenabschnitten geformte Figuren in Verbindung mit solchen. Auch der Kranz mit Bändern spielt noch eine Rolle, dazu Efeublätter, Lilien, Lotus, der

¹⁵⁶ Mendel II Nr. 728/729.
¹⁵⁷ Strzygowski im Jahrb. der Preuß. Kunstsammlungen 25. 1904. 205 ff. K. A. C. Creswell, Early Muslim Architecture. Part one: Umayyads 622–750. Oxford 1932. Taf. 63 ff.

der Rankenmassen, das das Flimmern im Gesamteindruck hervorruft; dann das Tiefendunkel; endlich das Festhalten an uralten Elementen des klassischen Ornaments, vor allem am Akanthus. Das alles bedingt einen so gründlich andersartigen Charakter dieser Kunst, daß dagegen das Erscheinen des einen oder anderen Motivs aus dem Motivenschatz unserer sogenannten langobardischen Kunst nicht in Betracht kommen kann. Eigentlich ist da auch nur ein Motiv zu nennen, das der Art unserer Kunst näher entspricht (wenn es auch an der

Mschatta-Fassade in ganz anderem Sinne angewandt wird): ein Kreisschlingenband wird über ein zweites ebenso großes so gelegt und so mit ihm verflochten, daß die kleinen Verbindungs-schlingen des einen Bandes immer in die Zentren der Runde des anderen Bandes zu stehen kommen. Aber abgesehen davon, daß dieses Doppelband dünnfädig und ohne eigene vitale Kraft ist, das Motiv kommt schon in der Kunst des 6. Jahrhunderts vor, und so haben wir erst recht nicht nötig, hier an einen Zusammenhang mit unserer Kunst zu denken.

Was etwa sonst noch im griechischen Osten für die schmückende Kunst des 8. Jahrhunderts als bezeichnend zu gelten hat, kann ich nicht sagen. Vielleicht stammt eine Platte mit aufgeblühten Kreuzen unter Arkaden im Museum in Konstantinopel¹⁵⁸ aus dem 8. Jahrhundert, und dann vielleicht auch ein paar Stücke des Berliner Museums¹⁵⁹, wenn sie nicht, wahrscheinlicher, erst dem 9. oder 10. Jahrhundert angehören. In alledem kann man keine Vorstufe unserer Kunst sehen.

Aber auch die Kunst des 9. Jahrhunderts hat mit der unseren nur sehr wenig gemein. Strzygowski hat darauf hingewiesen, daß die Kaiser Theophilos und namentlich Basilius Macedo sich nach dem Bilderstreit der Wiederherstellung der Bauten widmeten. Unzweifelhaft nahm auch die kirchliche Baukunst in Byzanz um die Mitte des Jahrhunderts einen wesentlichen Aufschwung. Ebenso in Griechenland nach der Niederwerfung der Slaven im Peloponnes. Mit diesem Aufschwung hat Strzygowski zwei Kirchen in Böotien in Verbindung gebracht, von deren Ausstattung noch erhebliche Reste erhalten sind: die Klosterkirche in Skripu (873/874) und die

¹⁵⁸ Mendel II Nr. 730.

¹⁵⁹ Wulff, Altchristliche usw. Bildwerke Nr. 2923 und 3247.



Abb. 94. Konstantinopel, Sophienkirche



Abb. 95. Berlin, Mschatta-Fassade



Abb. 96. Theben, Kirche Gregors des Theologen

Haupteingang eine Rundfigur, die uns an den Stirnseiten zweier Konsolen an der Kirche Gregors des Theologen genau so wieder begegnen wird. Auch eine Sonnenuhr mit zwei Pfauen und einer Ranke zwischen ihnen ist noch da. Endlich sind gewiß unter den vielen Bruchstücken, die im Eingang zum Klosterbezirk und vor der Kirche zusammengestellt sind, noch manche, die aus der Erbauungszeit der Kirche stammen. Ich habe mir noch Steinbalken (Architrave? Türstürze? Gesimse?) notiert mit kleinen Arkaden, Pfeilerchen und Bogen spiral gefurcht, unter jedem Bogen ein Kreuz. Und dann Bruchstücke von Platten mit Tieren und Tierszenen, einen Greif, eine Antilope, einen Adler mit ausgebreiteten Flügeln.

Kein Zweifel: hier erinnert manches deutlicher als die früher betrachteten Werke an unsere Kunst. Aber der Entstehungszeit nach kann es sich hier ja doch nur um eine Parallelerscheinung handeln: um 875 hatte unsere Kunst in Oberitalien und Rom ihren Höhepunkt bereits beträchtlich überschritten. Und was noch wichtiger ist: die Ähnlichkeit ist nur eine sehr allgemeine. Jenes Kreisschlingenband ist glatt und dünn, die seltsamen oder wilden Tiere in den großen Runden und sonst haben bei uns so wenig ihresgleichen, wie diese Art freierer Efeuranken. Alles ist dünnfädig, dicht gefüllt, anders stilisiert als bei uns. Und der aufgebogene Akanthus zeigt, daß die Antike noch stärker nachwirkt.

Auch die Überreste der Kirche Gregors des Theologen, teils noch an Ort und Stelle, teils im Museum in Theben, lehren uns nichts anderes. Da sind zwei Konsolen (Abb. 96 und 98), an den Seiten mit einer zweifädigen, sehr mageren, in schwacher Erinnerung an einstige natürliche Führung noch einigermaßen unregelmäßig verlaufenden Wellenrundranke geschmückt, in der Blätter und Trauben wechseln, am Ende eine große Spirale. An den Stirnseiten je ein ebenso dünnfädiges Rund, von dem nach innen und außen rundstielige Ausläufer mit Efeublättern ausgehen, in dem Rund ein Kreuz. Rechts und links je ein Bäumchen auf merkwürdigem Fuß. Zu diesen Konsolen gehören dem Stil nach im Museum jedenfalls eine doppelseitig bearbeitete Platte und ein Bruchstück eines Türsturzes (?). Die Platte zeigt auf der einen Seite in der Mitte einen Rankenbaum mit aufgebogenen Blättern, die vom aufgebogenen Akanthus abzuleiten sind, und rechts und links je einen Pfau mit starren Beinen, antithetisch gestellt. Dazu Bäumchen mit Efeublättern.



Abb. 97. Brussa, Museum

Kirche Gregors des Theologen in Theben (876/877)¹⁶⁰. In Skripu beobachten wir einen Fries außen um die Apsis herum, ein Kreisschlingenband mit Rosetten in den kleinen Kreisschlingen, mit einigermaßen frei bewegten Efeuranken und seltsamen Tieren in den großen. Weiter oben an der Kirche ein Geflecht aus drei zweisträhnigen Bändern. Im Innern finden wir einen Fries mit einer zweisträhnigen Wellenrundranke mit Blättern, Trauben, Palmetten und Vögeln; einen zweiten mit nebeneinandergestellten hufeisenförmig aufgebogenen Akanthusfiguren. An einem Kämpfer im

¹⁶⁰ Strzygowski, Inedita der Architektur und Plastik aus der Zeit Basilius I. (867–886). Μαρια Γ. Σωτηρίου, 'Ο ναός τῆς Σκριποῦς τῆς Βοιωτίας. Ἀρχ. Ἐφημερίς 1931. 119. Γ. Α. Σωτηρίου, 'Ο ἐν Θῆβαις βυζαντινὸς ναὸς Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου. Ἀρχ. Ἐφημερίς 1924. 1.

tern. In den oberen Zwickeln einsträhnige Ranken mit Blättern und Trauben in freiem Zug. Das Ganze gerahmt von einer Efeuranke zwischen zwei Stegen. Auf der Rückseite der Platte ein großer Rankenbaum, der aus einem mißverstandenen Kantharus aufsteigt, zwei kleinere Bäumchen, vier Vögel symmetrisch. Der Grund ganz, aber locker, gefüllt durch die Zweige, die Rosetten und Kugeln an den Bäumen. Der Rahmen wie vorn. Der Türsturz (?) läßt sich ohne weiteres den beschriebenen Konsolen an die Seite stellen. Von anderen ähnlichen Stücken im Museum, die möglicherweise etwas jünger sind, sehe ich hier ab. Ich will nur noch erwähnen, daß auch hier Tiere und Tierszenen nicht fehlen: Vierfüßler, Vögel erscheinen, bisweilen antithetisch, bisweilen frei, unter Rankenbäumen oder Ranken, die ihrerseits allermeist frei in die Fläche gestellt sind und sich unregelmäßig ausbreiten. Manchmal kleben zwei Tiere so ziemlich antithetisch einander gegenüber an einem Baum. Diese Tiere in wilden Ranken sind offenbar recht beliebt gewesen: Platten mit Darstellungen solcher Art finden sich in den Museen und Sammlungen nicht selten, so in Konstantinopel¹⁶¹, in Brussa (Abb. 97), an der kleinen Metropolis in Athen¹⁶², in Berlin (Abb. 99)¹⁶³. Offenbar sind einige dieser Darstellungen jünger als die oben beschriebenen.

Was ich oben schon von dem Schmuck der Klosterkirche in Skripu gesagt habe, das gilt ganz ebenso von den Konsolen, Platten und Bruchstücken in Theben: genau angesehen sind alle diese Arbeiten ganz anders als die Werke unserer Kunst. Die Zeichnung ist dünnfädig und dicht gefügt, nicht ohne Erinnerung an den einstigen Naturalismus im Ranken- und Blattwerk, auch nicht ohne Erinnerung an die einstige Bedeutung des Akanthus. Man sieht unschwer: diese Art ist der Kunst näher verwandt, die in der Mschatta-Fassade ihr großes Denkmal errichtet hat. Daneben tritt eine neue Weise: die Tiere und Tierszenen unter wilden Ranken. Wir haben hier nicht zu untersuchen, wo die Wurzeln dieser neuen Manier liegen. Aber wir stellen fest: mit ihr hat unsere sogenannte langobardische Kunst ebensowenig etwas zu tun, wie mit der anderen traditionelleren in Skripu oder Theben.

Dem 9. Jahrhundert hat man noch zugewiesen ein paar Platten an der kleinen Metropolis in Athen¹⁶⁴: ein Kreuz mit vier Rosetten, oben eine Hecke und eine Platte mit einem auf die Spitze gestellten Quadrat in einem anderen größeren – dazu eine große und acht kleinere Rosetten. Etwas Neues bringen diese Platten nicht. Wenn sie wirklich jetzt erst entstanden und nicht etwa älter sind, zeigen sie nur, wie zäh sich die Überlieferungen des 6. und 7. Jahrhunderts erhalten haben. Mit ihnen kann man zusammenstellen eine Platte in Berlin¹⁶⁵.

Aus dem 10. Jahrhundert haben wir endlich wieder ein paar datierte Denkmäler: einen Türsturz in Afion Karahisar (Kleinasiens) von 934 und einen Thron, eine Stiftung des Kaisers Johannes Tzimiskes (969–976), in Melegob. An dem



Abb. 98. Theben, Kirche Gregors des Theologen



Abb. 99. Berlin, Museum

¹⁶¹ Mendel II Nr. 682, 685, 690.

¹⁶² K. Michel und A. Struck, Die mittelbyzantinischen Kirchen Athens. Athen. Mitteilungen 31, 1906, 279. ¹⁶³ Altchristliche usw. Bildwerke Nr. 3250.

¹⁶⁴ Michel und Struck Abb. 11 und Abb. 18 unten.

¹⁶⁵ Nr. 1704=3247 aus Cavalla.



Abb. 100. Afion Karahisar (Kleinasiens)

Türsturz (Abb. 100)¹⁶⁶ sind quadratische Felder aneinander gereiht und durch Schlingen miteinander verbunden. Es handelt sich also eigentlich um ein Vierckschlingenband mit großen Vierecken. Tatsächlich

besteht das Rahmenwerk der Vierecke (wie die Schlingen) aus demselben zweifädigen, dünnlinigen Band, das wir schon im 6. Jahrhundert in Ravenna und dann noch dünner an der Mschatta-Fassade gefunden haben. Und aus eben diesem zweifädigen Band sind auch die Füllfiguren der großen Quadrate gebildet, nicht selten durch Schlingen mit den Rahmen verbunden. Diese Füllfiguren sind – mit einer Ausnahme – sämtlich zentral angelegt; Kreuzfiguren oder ein Quadrat übereck einem anderen einbeschrieben und verflochten mit einem Viereck mit abgerundeten Ecken und eingeschwungenen Seiten (s. oben S. 62) usw. Ein Feld füllt ein ziemlich dichtes Mattengeflecht (!). Sonst sind nur noch die Rosetten zu nennen, die hier und da Runde oder Zwickel beleben. Kurz, man stellt mit Überraschung fest: das Ganze wirkt wie ein neuer Aufguß der alten Überlieferungen des 6. Jahrhunderts, wenn auch im einzelnen neu stilisiert.

Und diese Auffassung ist, wie wir uns sofort überzeugen werden, vollkommen richtig. Etwas älter als der Türsturz von Afion Karahisar könnten die Platten in der Medresse in Agras sein, die Hans Rott beschreibt (Abb. 101)¹⁶⁷. Ich hebe nur hervor, daß wir da folgendes System bemerken: einen liegenden Rhombus, dessen Ecken die Ränder des querrechteckigen Feldes berühren; in den vier Zwickeln kleine, im Innern ein großes Rund; dies alles aus zweisträhnigem Band gebildet, die Figuren miteinander durch Schlingen verbunden; in den seitlichen Zwickeln des Rhombus je eine Lilie, von dem großen Rund vorstoßend, in den Runden Rosetten oder phantastische Tiere. Das Hauptfeld wird bisweilen von Ansatzstreifen flankiert: darin finden sich Kreisschlingenbänder verflochten mit rechtwinklig gekreuzten geraden Bändern, die Rhomben bilden. Alles zweisträhnig. Diese Platten zeigen erst recht das Fortleben oder Wiederaufleben der Überlieferungen des 6. Jahrhunderts, bereichert etwa durch ein paar neue Rosettenformen und durch die phantastischen Tiere des 9. Jahrhunderts: man darf sie zwischen den Werken von Skripu-Theben und dem Türsturz von Afion Karahisar einordnen.

Auf den genannten Türsturz folgt der Thron von Melegob (er stand einst in der Theodorkirche dort)¹⁶⁸. Seinen Schmuck bestreiten Kreisschlingenstreifen, einzeln oder zu zweien miteinander verflochten, und ein System von drei konzentrischen Ringen, die untereinander und mit dem Rand

durch Schlingen verbunden sind (s. oben S. 36). Dazu alle möglichen Stern- und Wirbelrosetten.

Eine Neuerung, die bedeutsam ist, und die sich nun rasch weithin durchsetzen sollte, kön-



Abb. 101. Agras, Medresse

¹⁶⁶ Monumenta Asiae Minoris antiqua IV S. 12 und Taf. 17, 38.

¹⁶⁷ H. Rott, Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien usw. Leipzig 1908. S. 13.

¹⁶⁸ Rott S. 285/286.

nen wir schon an dem Türsturz in Afion Karahisar beobachten. Das ist das Profil der Bänder, die das Mattengeflecht des letzten Feldes im Schmuck des Sturzes bilden. Dieses Profil besteht aus einem breiteren flach konvexen Mittelstreifen und zwei je durch eine Kerbe von ihm getrennten geschärften Randstegen. Dieses Profil ist ein Anzeichen der jetzt wieder zunehmenden Körperlichkeit der Schmuckmotive: die ganze Dekoration wird deutlich plastischer. Ich kann leider nicht genau angeben, wann und wo das beschriebene neue Bandprofil zuerst auftritt. Möglicherweise schon einige Zeit vor dem Türsturz in Afion Karahisar (934/935). Vielleicht sogar schon im 9. Jahrhundert. Cattaneo¹⁶⁹, aber auch von der Gabelentz¹⁷⁰ nehmen an, daß gewisse Platten in S. Marco in Venedig mit Bandwerk unseres Profils aus der Basilica des 9. Jahrhunderts (nach 828?) stammen könnten. Ich bin nicht sicher, ob die Platten nicht doch jünger sind. Aber wie immer, spätestens im frühen 10. Jahrhundert kam das neue Profil auf, um bald, wenigstens auf Brüstungs- und Schrankenplatten, die Vorherrschaft zu erlangen.

Der Schmuck der Platten variiert dabei mit allerlei Abwandlungen und Bereicherungen in der Hauptsache das

Schema, das wir in der Medresse zu Agra schon kennengelernt haben, den liegenden Rhombus im querrechteckigen Feld mit größeren und kleineren Kreisschlingen in den Außenwickeln und im Inneren, alles miteinander, sei es unmittelbar, sei es mittels ganz kleiner Kreisschlingen verflochten. Solche Platten gibt es in Hosios Lukas (nach 1000)¹⁷¹ und in Daphni (um 1050)¹⁷², im Kloster Lawra auf dem Athos am Weihebrunnen (1000)¹⁷³, undatiert in der Kilisse – Dschami (Hagios Theodoros) in Konstantinopel (Abb. 102)¹⁷⁴ und so weiter, natürlich auch reichlich in den Museen¹⁷⁵.

Neben dem liegenden Rhombus kommen nur noch einige wenige andere zentrale Motive vor: in der Regel hält dann ein großes Rund die Mitte¹⁷⁶.

Die Schlüsse, die wir aus dieser Übersicht zu ziehen haben, liegen auf der Hand. Im griechischen Osten: in Byzanz, Griechenland und Kleinasien, kehrt die schmückende Kunst nach dem kurzen Zwischenspiel der Tiere und Tierszenen unter wilden Ranken zu den zentralen Motiven des

¹⁶⁹ Cattaneo S. 247f.

¹⁷⁰ H. v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig. Leipzig 1903.

¹⁷¹ O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst II, 497.

¹⁷² G. Millet, Le monastère de Daphni. Paris 1899. S. 12.

¹⁷³ H. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern. 2. Leipzig 1924. G. Millet, Recherches au Mont-Athos. Bull. Corr. Hellénique 29.

¹⁷⁴ A. L. Frothingham, Notes on byzantine art and culture in Italy and especially in Rome. Amer. Journal of Arch. X. 1895. 152. Fig. 23 auf S. 185.

¹⁷⁵ C. Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels Taf. 9b. A. v. Millingen, Byzantine churches in Constantinople. London 1912. S. 245.

J. Ebersolt et A. Thiers, Les églises de Constantinople. Paris 1913. S. 157. 161/165. 167 und Taf. 38. Cattaneo S. 252f.

¹⁷⁶ Konstantinopel Nr. 1317. Berlin Nr. 1705 = 2923.

¹⁷⁷ So auf einzelnen Platten in einigen der obengenannten Kirchen, z. B. in der Kirche Hagios Theodoros (Kilisse Dschami) in Konstantinopel vg. die Abbildungen. Dazu Lehmann-Hartleben, Archäologisch-Epigraphisches aus Konstantinopel und Umgebung. Byzantinisch-Neugriechische Jbb. III. 1922. S. 108.



Abb. 102. Konstantinopel, Hag. Theodoros (Kilisse-Dschami)

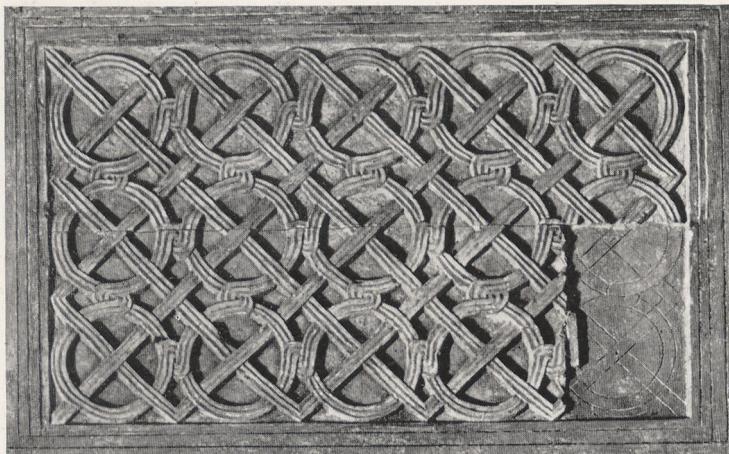


Abb. 103. S. Sabina

der Form der Stilisierung ist die sogenannte langobardische Kunst von der späteren Kunst des griechischen Ostens abhängig. Vielmehr gehen beide von der beiden noch gemeinsamen Kunst des 6. Jahrhunderts aus, um sich alsbald zu differenzieren.

Dabei ist das Entscheidende nicht der Motivenschatz, sondern die Grundtendenz. Der Osten bleibt schließlich bei den zentralen Motiven stehen. Die in sich beschlossenen, in sich beruhigten Muster halten sich, zunächst in den Überlieferungen des dünnlinigen dichten Gefüges der Tiefendunkelkunst, für die man doch gar kein Verständnis mehr aufbrachte, dann in den kräftigeren Formen der wieder vereinfachten alten Schemata, die man nun als Bandschlingenfiguren folgerichtig durchbildete.

Gerade diese Muster hat der Westen bald aufgegeben. Es ist hier am Platze, daß wir uns der Ergebnisse unserer Geschichte der neuen Kunst in Rom erinnern. Wir haben gesehen: die auf die Spitze gestellten einfachen Quadrate und Rhomben, die liegenden Rhomben, die großen Runde mit Kreuzen kommen nach der Mitte des 8. Jahrhunderts kaum mehr vor. Was man von zentralen Motiven beibehielt, das sind Motive, die irgendwie eine Bewegung oder eine Spannung versinnlichen: die verflochtenen Quadrate (Rhomben), die Korbböden. Höchst bezeichnend, wie man in den Bogen, unter denen Kreuze stehen, die Bewegung verstärkte: indem man Kreuze, Palmettenbäumchen und Bogenstützen unten durch Ausläufer verband, ließ man die Bewegung, die in den Stützen aufsteigt und in dem Bogen umläuft, nun auch unten in Wellen von Stütze zu Stütze eilen, somit ringsum kreisen und dazu noch in den Bäumchen und Kreuzen ihren Kraftüberschuß nach oben ausstrahlen! Alle übrigen Motive vollends, die Wellenrundranken verschiedenster Art, die Kreisschlingen- und Viereckschlingennetze, was versinnlichen sie anderes, als Bewegung und wieder Bewegung, Spannungen, die erzeugt und wieder aufgelöst werden?! Ihre Höhe erreicht diese Kunst in den Kreisschlingennetzen, die zu zweien übereinandergelegt und miteinander verflochten oder von Geraden durchflochten werden, dazu in anderen noch komplizierteren Mustern. Ich brauche diese reizvollen Werke hier nicht weiter zu charakterisieren, das ist z. B. durch Graf Vitzthum vortrefflich geschehen¹⁷⁷.

Demgegenüber hält die Kunst des griechischen Ostens an den Motiven der Ruhe fest. Freilich schien es in der letzten Zeit der Spätantike, als ob in den Mustern ohne Ende, die man ja kannte und vielfach anwandte, der Ausgangspunkt für die Entwicklung einer Kunst versinnlichter Bewegung gegeben wäre. Und es läßt sich auch nicht leugnen, daß der Gesamteindruck einzelner

6. Jahrhunderts, die man überhaupt nie ganz aufgegeben hatte, zurück. Gewiß, die Muster werden allmählich neu stilisiert. Aber weder das dünne zweifädige Band des 7. bis 9. Jahrhunderts, noch das plastischere des 9. bis 11. (und 12.) Jahrhunderts hat in der schmückenden Kunst Oberitaliens und Rom sich durchgesetzt: wir haben oben gezeigt, wie bei uns das byzantinische zweisträhnige Band bald aufgegeben wird und das kräftige dreisträhnige dafür zur Herrschaft kommt. Weder in den Motiven, noch in

¹⁷⁷ G. Graf Vitzthum und W. F. Volbach, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien. Wildpark-Potsdam 1924. S. 64ff.

ravennatischer Platten der Wirkung stark bewegter Muster unserer Kunst sehr nahe kommt. Aber zuletzt liegt in diesen Arbeiten justinianischer Hofkunst doch etwas anderes vor. Nicht nur, daß man gerne auch in diese Muster ohne Ende eine heimliche Symmetrie innerhalb der Platte einschmuggelte: man beachte die irgendwie erreichte Betonung der Mitte, die Entsprechungen der Füllfiguren und anderes (Abb. 88–91). Die Hauptsache ist doch: das Tiefendunkel, das Muster der Schatten, das Flimmern im Gesamteindruck war für die Zeitgenossen oder Meister dieser Arbeiten höchstwahrscheinlich wichtiger, als der Eindruck der Bewegung, den die verflochtenen Bänder hervorrufen können. Das beweist vor allem die weitere Entwicklung. Als die Reize des Tiefendunkels nicht mehr wirkten, da kehrte man im Osten zu den zentralen Mustern, zu den Mustern der Ruhe zurück, während man im Westen nun gerade erst recht die Muster, die Bewegung zu veranschaulichen versprachen, aufgriff und weiter ausbildete.

Und noch eins: soll der Eindruck der Bewegung lebendig werden, so bedarf der Träger der Bewegung, das Band oder die Ranke, einer gewissen körperlichen Stärke, eines gewissen körperlichen Volumens. Es ist sehr lehrreich, einmal eine gute Platte unserer Kunst neben eine bezeichnende ravennatische zu legen und sich klarzumachen, was der Unterschied in allen Verhältnissen bewirkt (vgl. Abb. 88 und 103). In den beiden Platten sind die Hauptfiguren annähernd gleich groß. Aber in der einen, in der Platte aus S. Sabina, sind sie so kräftig, daß sie unbedingt dominieren, dreisträhnig, stark genug, die Kraftströme überallhin zu leiten. In der Platte aus S. Vitale dagegen sind die Vierecke feinförmig, zweifädig, die Füllfiguren vielgliederig: der dunkle Grund soll, gleichmäßig verteilt, möglichst stark mitsprechen, hell und dunkel sollen sich die Waage halten. Ganz folgerichtig ist man im Osten (wenigstens in bestimmten Werkstätten) auf dem hier beschrittenen Wege weitergegangen: die Kunst der Mschatta-Fassade ist von den Voraussetzungen der byzantinischen Hofkunst, wie sie uns in den ravennatischen Platten entgegentritt, abhängig.

Der Gegensatz, der so, wie wir uns überzeugt haben, zwischen der Schmuckkunst des griechischen Ostens und der sogenannten langobardischen Kunst besteht, ist ein allgemeinerer und tieferer. Gegensätzliche Erscheinungen solcher oder verwandter Art bezeichnet man gerne mit der Formel: statisch und dynamisch. Das mag gelten. Wichtiger wäre es, die gesamte Kunst des griechischen Ostens in diesen Zeiten der gleichzeitigen Kunst des Westens und insbesondere Oberitaliens gegenüberzustellen und aus der Summe und Art der Unterschiede die Oberbegriffe des Gegensatzes zu gewinnen. Das können wir hier natürlich nicht leisten. Aber ich möchte doch zum Abschluß unserer vergleichenden Betrachtung fragen: kommt nicht in unserem Gegensatz derselbe Unterschied zwischen Ost und West zum Ausdruck, der die Geschichte des Kirchenbaues bestimmt? Der Osten entscheidet sich für den (statischen) Zentralbau, der Westen entwickelt die (dynamischen) Möglichkeiten der Basilika.

Noch klafft eine Lücke in unserer Beweisführung: wer die Herkunft unserer Kunst aus dem Osten verteidigt, kann sagen: wenn die Anregungen und die Vorbilder nicht aus Byzanz kamen, so kamen sie aus Syrien, oder aus Palästina, oder aus Ägypten.

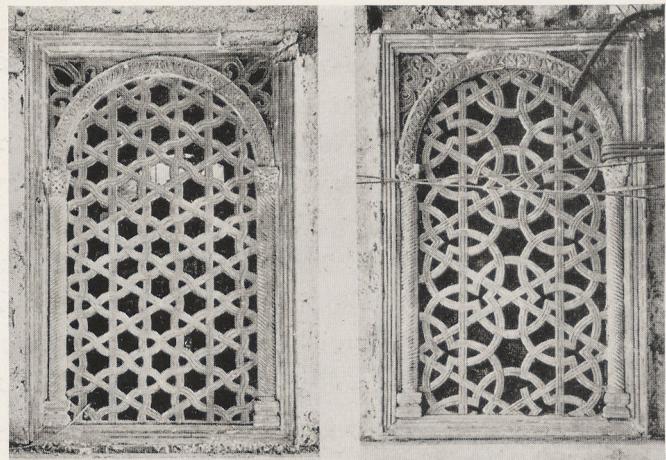


Abb. 104. Damaskus, Große Moschee

Spätestens seit der Mitte des 7. Jahrhunderts sind alle diese Gebiete arabisch. Wir haben also zu fragen: wie verhält sich unsere Kunst zu der frühislamischen, der ommajadischen? Diese Frage kann ich nur sehr bedingt beantworten: wir sind noch weit davon entfernt, ein erschöpfendes und deutliches Bild von der frühislamischen Kunst zu besitzen. Und ich übersehe die Einzelergebnisse der neueren Forschung auf diesem Gebiet keineswegs vollkommen. Aber ich glaube, auch ein weit umfassenderes Material würde uns nichts wesentlich anderes lehren, als die Stichproben, die wir hier zu Rate ziehen können. Ich gehe von den unten genannten Veröffentlichungen (Abb. 104 bis 107)¹⁷⁸ aus und stelle folgendes fest: wie an der Mschatta-Fassade (Abb. 93, 95), die an den Anfang der Denkmälerreihe gehört, an die wir uns halten, so wirken hier überall, sogar noch am Mimbar in Kairouan (Abb. 105 bis 107), stärkere Erinnerungen an die klassische Antike nach. Die Ranken und Blätter sind (bei aller Stilisierung) natürlicher gebildet als bei uns. Die Stengel sind rund, die Blätter „hängen“ an ihnen oder entfalten sich in ihrer natürlichen Wachstums-

¹⁷⁸ Strzygowski, Mschatta. Jahrb. der Preuß. Kunstsammlungen 25. 1904. 205. K. A. C. Creswell, Early Muslim Architecture. Part one. Umayyads 622-750. Oxford 1932. Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine VI 1937. 157; Baramki, Excavations at Khirbet el Mefjer Taf. 44. 58. 59. H. Saladin, La mosquée de Sidi Okba à Kairouan. Les monuments hist. de la Tunisie. 2e partie: Les monuments arabes I.

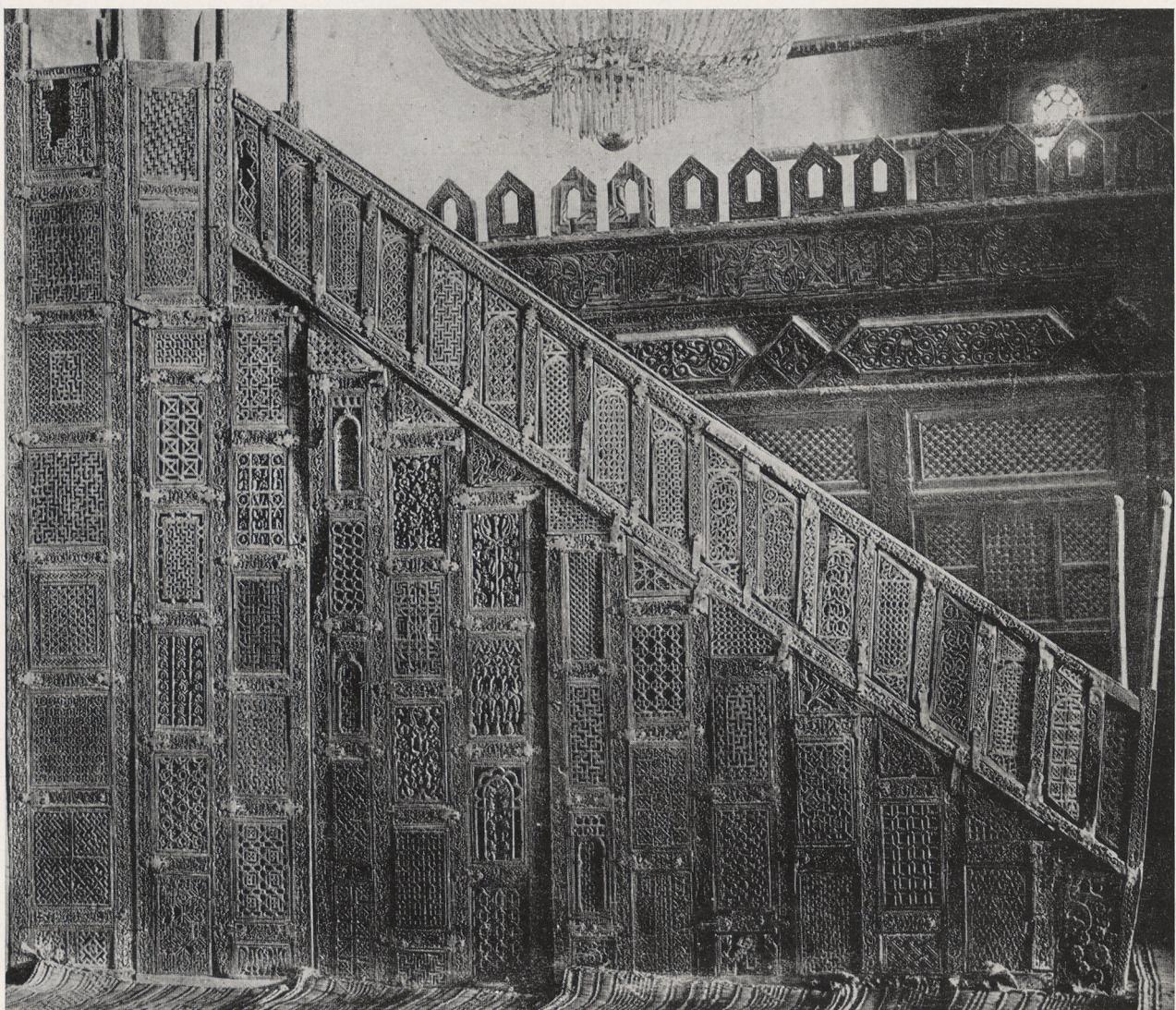


Abb. 105. Kairouan, Moschee Sidi Okba: Kanzel

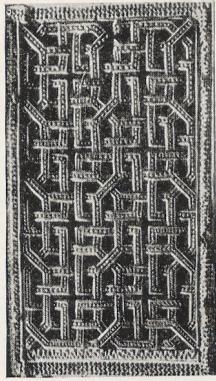


Abb. 106.

Einzelfeld aus Abb. 105

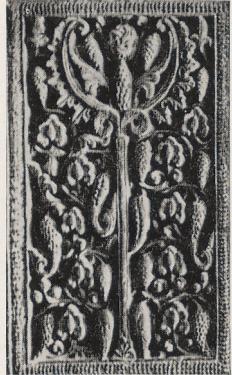


Abb. 107.

Einzelfeld aus Abb. 105

richtung frei, usw. Überall ist ein ganz anderes Gefühl lebendig als bei uns. Die Fülle der vegetabilen Motive ist erstaunlich. Daneben steht die Welt der Bandgeflechte. Zunächst tritt das Flechtband, zweifädig, nur vereinzelt und verhältnismäßig einfach auf, so noch an der Mschatta-Fassade. Allmählich aber erobert es sich einen immer größeren Anteil am Schmuck. Ja es erscheint in geeigneten Fällen allein, zwei- oder nun auch dreisträhnig ohne irgendwelche andere Schmuckelemente. So in einigen Fenstergittern der großen Moschee in Damaskus (Abb. 104). Auch am Mimbar in Kairouan (Abb. 105 bis 107) hat es bei weitem das Übergewicht. Diese Bandgeflechte nun unterscheiden sich sehr

deutlich von den unseren. Sie sind kleinteiliger, feiner, „geistreicher“. Nicht nur, daß die Muster im Durchschnitt komplizierter sind als bei uns, sie sind auch intellektueller, spitzfindiger, mathematischer. Einmal fühlt man ihnen deutlich an, daß ihresgleichen ursprünglich um des Tiefendunkels willen geschaffen worden ist. Und dann hat der rechnende Verstand einen viel größeren Anteil an ihrem Zustandekommen, als die Freude an der Bewegung. Daß zahlreiche für unsere Kunst besonders bezeichnende Motive ganz fehlen, fällt ebenfalls ins Gewicht. Kurzum: es zeigt sich deutlich: diese frühislamische Kunst ist zwar anders als die byzantinische, aber auch anders als die unsere. Sie geht von den Grundlagen aus, die die Spätantike in Kleinasien, Syrien, Persien, Mesopotamien geschaffen hatte, Grundlagen, mit der byzantinischen Kunst des 6. Jahrhunderts mannigfach verwandt. Dann aber entwickelt auch sie sich selbständig weiter, neben der byzantinischen und der abendländischen. Folgerichtig geht sie vom Tiefendunkel zum mehrfarbigen Schmuck über. Elfenbeineinlage in Holz wird früh beliebt. Und man braucht nur an die Bedeutung der farbigen Fliesen in der arabischen Schmuckkunst zu denken, um alsbald klar zu sehen: die Kunst des Islam verfolgt von Anfang an durchaus andere Ziele, als die Kunst des Abendlandes, so sehr andere, daß etwaige Ähnlichkeiten völlig belanglos werden. Am Ende des Weges steht hier die gotische Kathedrale und dort die Jeschil Dschami in Brussa.

Und in Palästina und Ägypten¹⁷⁹ ist es ebenso. Gewiß gibt es auch hier einzelne Werke, die den Schöpfungen unserer Kunst sehr ähnlich sehen. Näher angesehen sind sie doch anders. Und vor allem ist die Gesamterscheinung auch dieser Kunst anders. Bemerkenswert z. B., daß man größere Flächen gerne mit Kompositionen aus lauter kleineren und kleinen selbständigen, in sich abgeschlossenen Mustern bedeckt (wie ja auch am Mimbar in Kairouan s. oben). Daß man ein größeres Feld einmal einheitlich mit energischen Bewegungszügen überführe, kommt nicht vor. Überhaupt sind auch hier die Bandgeflechte nicht so sehr Schauspiele drängender, rollender, stoßender oder wieder schweifender und züngelnder Bewegung, als vielmehr wohlumzirkte Gärten mit verständig ausgeteilten Ornamentbeeten. Bemerkenswert ist dabei, wie oft das Flechtband eine Borte bildet um irgendein zentrales Motiv, sei es wieder ein Flechtwerk, sei es eine vegetabile oder irgend eine andere Figur. Ich darf hier das Urteil eines Gelehrten anführen, der sich diese Dinge wohl genauer angesehen hat als irgendein anderer. O. Wulff sagt an einer offenbar recht wenig bekannten

¹⁷⁹ A. Gayet, *L'art copte*. Paris 1902. J. Strzygowski, *Koptische Kunst* = Catalogue général . . . du Caire. Wien 1904. Quibell, *Excavations at Saqqara III*. Le Caire 1909. G. Duthuit, *La sculpture copte*. Paris 1931. Das Berliner Museum besitzt eine stattliche Reihe koptischer Denkmäler. Hier kommen etwa in Betracht die folgenden Stücke, die ich nach der zweiten Auflage des Katalogs anfühe: O. Wulff, *Altchristliche usw. Bildwerke* S. 47 Nr. 120. S. 73 Nr. 219. 220. S. 76 Nr. 237. 238/241. S. 311 Nr. 1640. Im zweiten Nachtrag S. 5 Nr. 2243. S. 7 Nr. 2251. Aus Palästina stammen die sehr bezeichnenden Stücke Nr. 1595.



Abb. 108. Sammlung der Engelsburg

Stelle¹⁸⁰: „Bei allem Reichtum syrischer und koptischer Bandgeflechte wirkt doch in ihnen der Bewegungs-trieb nicht allzu stark.“ Und weiter unten: „Es herrscht ein ganz anders bewegtes Leben im langobardischen Bandornament, dessen Gesetz sich dem Beschauer nicht unmittelbar, sondern erst nach aufmerksamer Ver-folgung der Zusammenhänge ent-hüllt.“

Es bleibt schondabei: die Schmuck-kunst Oberitaliens und Roms ist seit

dem 7. und 8. Jahrhundert ihre eigenen Wege gegangen, ebenso wie die byzantinische, die früh-islamische, die koptische. Es ist gewiß nicht völlig ausgeschlossen, daß auch im 7. und im 8. Jahrhundert noch das eine oder andere Motiv aus dem Osten herüberkam. Sehr wahrscheinlich ist das, wie wir gesehen haben, nicht. Immerhin können wir noch nicht vollkommen sicher nachweisen, daß tatsächlich alle Motive der neuen Kunst in Oberitalien wirklich schon um 600 be-kannt waren, wenn sie auch der Osten schon längst anwandte. Aber darauf kommt es natürlich nicht an. Viel wichtiger ist: in Oberitalien setzte sich spätestens seit dem frühen 8. Jahrhundert ein neuer Kunstwille durch, er hat die neue Kunst geschaffen.

Daß dem so ist, bestätigt uns schließlich noch eine weitere Beobachtung, die wir machen können. In den Kirchen Roms haben sich hie und da unter Werken der neuen Weise einzelne Stücke er-halten, die deutlich ein östliches Gepräge tragen. Wenigstens in einem Falle können wir zeigen, daß die erhaltenen Arbeiten dieser Art tatsächlich aus einer Quelle stammen, die vom Osten ge-speist wurde. Der Meister Johannes de Venezia, der das Portal an S. Maria in Cosmedin schuf¹⁸¹, brachte aus seiner Heimat den Stil des griechischen Ostens mit, wie wir ihn oben zu charakteri-sieren versucht haben. Deutlich unterscheidet sich seine Arbeit von den Werken des sogenannten langobardischen Stils in Rom¹⁸². In anderen Fällen können wir die griechische Herkunft der Stücke nicht beweisen, müssen sie aber aus dem Stil erschließen. So ist der schöne Türsturz mit einer Verkündigung in S. Giorgio in Velabro (Abb. 109) sicher griechisch: die zweifädige Ranke, gewisse naturalistische Züge, die von den sonst üblichen völlig abweichenden Blattarten beweisen das. Und so können wir hier und da das Auftreten östlicher Kunst feststellen (Abb. 108)¹⁸³. Aber eben, daß wir das können, daß es sich immer um ganze Stücke handelt, die ein fremdartiges Ge-präge tragen, das berechtigt uns zu dem Schluß: das sind Werke einzelner griechischer oder in griechischen Werkstätten geschulter Künstler; sie stehen den Werken des sogenannten lango-bardischen Stiles andersartig gegenüber; West und Ost haben sich getrennt.

¹⁸⁰ In der Erwiderung auf E. Máles Studien über die deutsche Kunst. Monatshefte für Kunsthissenschaft X. 1917. S. 156.

¹⁸¹ Giovenale Taf. 34.

¹⁸² An dem Altar im Malteserpriorat auf dem Aventin unterscheiden sich deutlich die Vorderseite mit dem Giebel (Pfauen, zweisträhnige Ranken mit Blüten) und die Seite mit dem Kreuz und den Evangelistsymbolen von den beiden anderen (Rankenbaum, Kreisschlin-gennetz).

¹⁸³ So sind, scheint mir, die Sockel der Säulen in der Zeno-Kapelle in der Kirche S. Prassede (Cattaneo S. 154) von einem griechisch geschulten Meister geschaffen worden. Und dasselbe dürfte von einer Platte der Sammlung der Engelsburg gelten, die ein Kreuz mit Rosetten und Pfauen, auf den Randborten Weinranken aufweist (Abb. 108). Auch im Thermenmuseum, im Tempel der Fortuna Virilis und auf dem Forum gibt es noch verwandte Bruchstücke.

Wie die neue Kunst in Oberitalien sich bildete, können wir hier nicht untersuchen. Das kann nur an der Hand der in Oberitalien erhaltenen Denkmäler geschehen. Und so können wir denn auch die Frage nach dem Anteil der Langobarden an dem Zustandekommen der neuen Weise hier nicht beantworten. Eines aber habe ich zum Schluß noch festzustellen: sollte es sich ergeben, daß die Langobarden an der Schöpfung der neuen Kunst wesentlich mitbeteiligt waren, so kann man gegen die Anerkennung dieses Sachverhaltes nicht, wie es geschehen ist, das Vorkommen einzelner den Arbeiten der sogenannten langobardischen Kunst ähnlicher Stücke in Unteritalien oder sonstwo ins Feld führen. Solche Fälle sind einzeln zu untersuchen: es kann sich hie und da um Erscheinungen handeln, die auf die anerkannte Tatsache der gleichen Voraussetzungen für die Ausbildung der Kunst im Osten wie im Westen zurückzuführen sind (s. oben). Oder auch einmal um Einfuhr aus Oberitalien, Rom oder Benevent. Daß die sogenannte langobardische Kunst Stoßkraft genug gehabt hat, sich auch von den Germanen nicht besetzten Boden zu erobern, steht ohnedies fest. Zeugen sind das kroatische Dalmatien und – Rom.



Abb. 109. S. Giorgio in Velabro