

## Ein angeblicher Kirchenschatz aus den ersten Jahrhunderten.

(Der Tesoro sacro des Cavaliere Giancarlo Rossi zu Rom.)

Von Hartmann Grisar S. J.

### I. Stand der Frage.

Manches ist über den berühmten Schatz silberner und goldener Bildwerke, der sich im Besitze des Cavaliere Giancarlo Rossi zu Rom befindet, geschrieben worden; aber die Fachmänner haben bisher eine genaue Erörterung der Echtheitsfrage umgehen zu dürfen geglaubt, oder dieselbe einfach als im behandelnden Sinne gelöst vorausgesetzt. Die nachfolgenden Zeilen beabsichtigen, dieser Frage, der Lebensfrage des Schatzes, in unparteiischer Weise näher zu treten.

In den archäologischen Kreisen kennt man den Schatz durch die vom genannten Besitzer selbst ausgegangene Veröffentlichung: *Tavole XXV riproducti il sacro tesoro Rossi*, 2. edizione, Roma 1890. Dieses Tafelwerk ist von Danesi zu Rom sehr sauber ausgeführt. Es bringt die Lichtdrucke aller Stücke des merkwürdigen Schatzes, nur leider nicht nach der Photographie der Originale, sondern nach den von de Simone angefertigten Zeichnungen.

Die Tafeln sind von einem großen Textbände von 491 Seiten in Folio begleitet, welcher keinen besonderen Wert besitzt<sup>1)</sup>. Drei

<sup>1)</sup> *Commenti sopra suppellettili sacre di argento ed oro appartenenti ai primissimi secoli della chiesa etc.* 2. ediz. Con dilucidazioni di Giancarlo Rossi, di Carlo e De Vecchi Piaralice. Roma, Pallotta, 1890. — Eine erste, kleinere Ausgabe erschien im J. 1888.

Verfasser haben daran gearbeitet. Von denselben erklärt sich der eine für das ‚apostolische Zeitalter‘ als Ursprungszeit des Schatzes (S. 359), der andere für das vierte Jahrhundert (S. 123), während der dritte, das heißt der Besitzer selbst, näherhin die ‚Zeit Constantins‘ anzunehmen gewillt ist (S. 85). Nach der allgemeinen und richtigen Ansicht fast aller, die sonst über den Schatz gesprochen haben, ist es dem guten Willen und dem Fleiße der Verfasser keineswegs gelungen, die Ansätze eines solchen Alters irgendwie als richtig zu beweisen. Ich füge gleich hier bei, daß nach meiner Meinung der schwere Band nicht einmal die Echtheit des Schatzes beweist. Er selbst weckt vielmehr bedeutende Zweifel an derselben. Doch hievon wird weiter unten die Rede sein.

Jedenfalls relativ berechtigter als das Urtheil der drei gedachten Autoren ist die jetzt allgemein geltende Ansicht über die Zeit und die Kunstperiode, welcher der angebliche Schatz vermöge seiner Formen angehöre. Man setzt ihn übereinstimmend in die Zeit vom siebenten bis zum neunten Jahrhundert; man rechnet ihn zu den Erzeugnissen jener gänzlich gesunkenen Kunstweise Italiens, welche Raffaele Cattaneo in seinem vorzüglichen Werke über Italiens Architektur vor dem Jahre 1000 als *stile bizantino-barbaro* und *italo-bizantino* bezeichnet<sup>1)</sup>.

Ebenso wird mit Recht allerseits hervorgehoben, daß der Schatz ein wahres Unicum ist. ‚Einer der merkwürdigsten Funde, die seit Jahrhunderten gemacht sind‘, heißt es in den ihm gewidmeten Abhandlungen der ‚Römischen Quartalschrift‘ 1 (1887) 272, dem Besten, was über den Gegenstand publiciert wurde; und der gelehrte Verfasser ermüdet nicht, die Ausdrücke ‚singulär‘, ‚außerordentlich‘, ‚ohne Beispiel‘ und dergleichen anzuwenden, während er von den einzelnen Stücken spricht. Seine Annahme des achten oder neunten Jahrhunderts als Entstehungszeit der Gegenstände scheint mir relativ richtiger als die von anderen angegebene Zeit des siebenten Jahrhunderts; doch die Hypothese des Verfassers, daß der Schatz dem Erzbischof Sergius von Ravenna angehört und ein demselben verehrtes Taufgeschenk einer Fürstin gebildet habe, dürfte allzu

<sup>1)</sup> L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa. Venezia 1888. Dem ‚byzantinisch-barbarischen Stile‘ rechnet der Verfasser die Erzeugnisse des achten Jahrhunderts zu, dem ‚italo-byzantinischen‘ diejenigen vom Ende des achten und vom neunten Jahrhundert.

gewagt sein, — abgesehen (ich wiederhole es) von der entscheidenden Vorfrage der Echtheit<sup>1)</sup>.

Man kommt überein, daß insbesondere die Symbolik, wie sie in unserem sogenannten Schätze angewendet wird, etwas ganz einzig Dastehendes ist. Sie ist nicht bloß für die genannte späte Zeit, sondern auch für die früheren Jahrhunderte, um mit der Römischen Quartalschrift zu reden, „ohne jede Parallele auf andern christlichen Bildwerken des Alterthums“. Die Sinnbildersprache ist geradezu wuchernd. Man hat ganze Predigten über die Glaubenswahrheiten und über die Sacramente vor sich, die Frucht eines Geistes voll der lebhaftesten Phantasie und Erfindungsgabe.

Ich gestehe, daß mir gerade dieser erfinderische Reichthum des Schatzes an Symbolen zuerst die Frage geweckt hat: Aber sind diese Gegenstände auch echt, oder ist der Schatz etwa selbst ganz und gar eine Erfindung?

Außerdem erhob sich mir die Schwierigkeit, daß diese überreiche Anwendung der Symbolik gar nicht übereinstimmt mit der Armut und Nüchternheit in der Symbolik, welche gerade jener Zeit Italiens eigen ist, in die der Schatz vermöge seiner Kunstformen und seiner Technik doch durchaus gehören würde; daß ferner der Schatz in seiner Symbolik nicht die im achten und neunten Jahrhundert in Italien beliebten Sinnbilder vorführt und bearbeitet, sondern die vergessenen Symbole der Katakombenzeit wieder hervorzaubert und diesen viel wunderbarere Gestaltungen gibt, als sie jemals gehabt haben<sup>2)</sup>.

Wie kommt es, so fragte vor zwei Jahren schüchtern ein bekannter Mitarbeiter der *Revue de l'art chrétien* 36 (1893) 157, „daß die Ikonographie des Schatzes nicht diejenige der Zeit nach dem sechsten Jahrhundert ist, wohin ihn doch seine Ornamentik verweist? Wie ist es zu erklären, daß sie systematisch zur kirch-

<sup>1)</sup> Die betreffenden Abhandlungen und Notizen der Römischen Quartalschrift finden sich 1887, 272; 1888, 86 148 ff. 277 ff.; 1889, 66 ff.

<sup>2)</sup> Auch Drazio Marucchi hebt in einer Abhandlung über den Schatz mit Grund hervor *la copia e varietà dei simboli e la novità e diciamo pure la stranezza di alcune composizioni*. Die Abhandlung erschien im *Osservatore Romano* 1893 März 17 und fast gleichzeitig in französischer Sprache im *Moniteur de Rome*. — Mit der Ausdeutung der Symbolik beschäftigt sich Fabio Gori, *Sul tesoro . . . del cav. Giancarlo Rossi*. Spoleto, Bassoni, 1892. (Nach einem von Gori an der römischen Universität gehaltenen Vortrage.)

lichen Urzeit zurückkehrt? Hier ist eine Dissonanz, die ich dem Urtheile der Archäologen vorlege, und die ich zu lösen nicht imstande bin. Und doch, so fährt er fort, „hat sie, so viel ich weiß, bisher niemand hervorgehoben, während sie einen ganz wesentlichen Punkt für die Beurtheilung des Schatzes bildet“.

Derselbe Mitarbeiter der Revue stützt sich aber in einem der nächsten Hefte des Jahrganges wieder unbedenklich auf den Schatz; er sucht durch den Vergleich mit einem von Mons. Bullé publicierten Ciboriumfragment aus Salona das neunte Jahrhundert als mögliche Ursprungszeit des Schatzes nachzuweisen<sup>1)</sup>.

Noch unbedenklicher gehen andere in ihren Ausführungen über den Schatz vor. Eine Abhandlung in der angeführten Revue de l'art chrétien von ebenfalls sehr bekannter und verdienter Feder leitete noch im Jahre 1893 apologetische Consequenzen aus diesen Bildwerken und ihrer Symbolik ab; man sehe hier gewaltige Zeugen für das Alter und die Autorität katholischer Lehren gegen die Widersacher derselben auftreten; deshalb müsse eine so unschätzbare Sammlung dem christlichen Rom erhalten bleiben, „wo so viele Monumente die dogmatische Unversehrtheit der Kirche des hl. Petrus verkünden“<sup>2)</sup>. Wahrscheinlich beabsichtigte der Verfasser mit den letzteren Worten die vielfachen Wünsche zu unterstützen, die früher von Betheiligten und Nichtbetheiligten geäußert wurden, daß der Papst den Schatz für das christliche Museum des Vatican erwerbe, Wünsche, die jedoch dank der Vorsicht des verstorbenen Commendatore Giovan Battista de Rossi nicht versangen konnten.

Wie hohe Zeit es ist, daß die Frage der Echtheit klar werde, das zeigt die mit jedem Jahre sich mehrende unbedenkliche Verwendung des Schatzes für die Zwecke der archäologischen Wissenschaft. Man leitet wissenschaftliche Consequenzen aus demselben ab zur Beurtheilung anderer Gegenstände, so wie man es mit Denkmälern thut, die volles und anerkanntes Bürgerrecht besitzen. Dieses liegt um so näher, je weniger zahlreich die Kunstmonumente aus der Zeit um das achte Jahrhundert sind.

So machte in einer italienischen kritischen Zeitschrift einer der besten Kenner der langobardischen Kunst darauf aufmerksam, daß

<sup>1)</sup> Revue de l'art chrétien 36 (1893) 520.      <sup>2)</sup> In der Abhandlung (S. 89—97) Le Trésor d'ornements et d'instruments liturgiques de la collection du chevalier Giancarlo Rossi à Rome, S. 97 91.

durch die ‚ravennatischen Silberfächer‘ unseres Schazes die Abhängigkeit der langobardischen Kunst von der byzantinischen und der römischen bestätigt werde<sup>1)</sup>.

In Frankreich benutzte ein Jahr später der Verfasser des Werkes über die archäologische Geschichte der Messe den ‚unvergleichlichen Schatz‘, wie er ihn nennt, für die Geschichte der liturgischen Gewänder; er nahm daraus das große Bild eines Bischofs in seiner liturgischen Kleidung unter die Tafeln des achten Bandes auf<sup>2)</sup>. In Deutschland zog ein gelehrter Mitarbeiter der Historisch-politischen Blätter aus dem ‚berühmten Schätze langobardischer Kirchengewänder‘ Schlüsse für die Geschichte der Symbolik und speciell der Oranten<sup>3)</sup>; und noch im Jahre 1894 setzte einer der Mitarbeiter des Werkes ‚Kreuz und Kreuzigung‘ das Kreuzigungsbild auf einem der Buchdeckel des Schazes in Contribution für die Geschichte seines Gegenstandes<sup>4)</sup>.

Indessen der Besitzer einiger Bestandtheile des Schazes, Graf Stroganoff zu Rom, der als reicher Sammler und guter Kunstkenner viel genannt ist, hat ganz anders geurtheilt als die obenangeführten Schriftsteller. Ich kann mittheilen, daß er die ihm angehörigen wenigen Theile des ‚Schazes‘ bereits feierlich in den Carcer der unechten Gegenstände seines Antiquitätenmuseums niedergelegt hat; da kann jeder, der den Grafen besucht, sie sehen und ihr Loos betrauern.

Wegen der Arbeiten über die Culturgeschichte Roms und Italiens im frühen Mittelalter, mit denen ich beschäftigt bin, mußte ich mir nothwendig ein sicheres Urtheil über den Tesoro sacro bilden; denn im Falle daß er echt ist, liefert er mit seinen äußerst zahlreichen Gegenständen ein wahres Arsenal von neuen Aufschlüssen über jene Epoche. Mein Urtheil traf, unabhängig von demjenigen des Grafen Stroganoff, mit dem seinigen in demselben Punkte zusammen. Ich glaube, daß die sämmtlichen Gegenstände gefälscht sind, und halte es für im Interesse der Wissenschaft dringend geboten, dieses öffentlich auszusprechen.

<sup>1)</sup> Rivista storica italiana 5 (1888) 711.

<sup>2)</sup> Rohault de Fleury

in seinem ausgezeichneten Werke La messe t. 8 (1889) planche 653 und S. 114.

<sup>3)</sup> Band 110 (1892 II) 907.

<sup>4)</sup> Kreuz und Kreuzigung

in ihrer Kunstentwicklung, von R. Forrer und G. A. Müller, Straßburg 1894, S. 21.

Der Schatz trägt sowohl in der Geschichte seiner Findung und seines ersten Auftretens als in seinem Charakter alle Anzeichen der Unechtheit. Ich glaube, daß seine Entstehung nicht vor das Jahr eintausend achthundert und achtzig zurückzudatieren ist.

Wenn ich dies im folgenden näher darlege, will ich damit in keiner Weise dem guten Glauben des jetzigen Hauptbesizers, Cavaliere Giancarlo Rossi, zu nahe treten. Ich bin eben so ferne von jeder Verdächtigung der Mitarbeiter seines Werkes *Commenti e Tavole* und der bekannten oder anonymen Zwischenpersonen, durch welche die Gegenstände nach Rom gekommen sind, wo sie leider mit großen Kosten von den jetzigen Besitzern gekauft wurden.

Es ist tragisch, daß vielleicht am meisten zu den unglücklichen Ankäufen ein ausgezeichneteter und braver Gelehrter beigetragen hat, ein Mann, der gerade wegen seines schlichten, Wahrheit und Einfalt liebenden Charakters allgemeine Verehrung empfing, ich meine P. Bruzza. Der im Jahre 1883 verstorbene Barnabit Luigi Bruzza war der erste, welcher sich öffentlich günstig für die Fundgegenstände aussprach, als sie nach und nach aufzutauhen anfiengen, und welcher sich am meisten für die Ansammlung der noch fehlenden in Rom interessierte. P. Bruzza (*sine felle columba*, wie Commendatore Giovan Battista de Rossi seinen gelehrten Freund im Privatgespräch zu nennen pflegte) war wegen seiner Autorität und Liebenswürdigkeit nur allzu leicht befähigt, das fehlgehende Urtheil zu einem allgemeinen zu machen<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Siehe das Urtheil von P. Bruzza im *Resoconto delle conferenze dei cultori di archeologia cristiana* (Roma 1888) S. 227, Sitzung vom 26. Februar 1882, und in de Rossi's *Bullettino di archeologia cristiana* 1883, 73. Vgl. den Nachruf, welchen de Rossi ebd. 1883, 66 ff. dem Andenken P. Bruzza's widmete, und worin er unter anderem von ihm rühmt *la benigna effusione del cuore semplice e puro*. — Es darf nicht verschwiegen werden, daß auch der leider verstorbene Fürst der christlichen Archäologie Giovan Battista de Rossi an der citirten Stelle des *Resoconto* in einer Anmerkung ein allzu günstiges Urtheil über den Schatz ausgesprochen hat (*richissima suppellettile sacra . . . appartenuta ad un vescovo dell'età longobarda; suppellettile insigne e di pregio singolarissimo per lo studio del simbolismo cristiano e delle antichità liturgiche*). Aber die Gegenstände waren damals noch nicht so bekannt, Giancarlo Rossi's Werk mit den Tafeln war noch nicht publiciert, und man hoffte noch, die historischen Umstände des angeblichen Fundes aufgeheilt zu sehen. Ich kann

## II. Neußere Gründe gegen die Echtheit.

Bekanntlich gilt in Fragen der Kritik die Regel, daß je außerordentlicher ein Bericht oder ein Gegenstand ist, es desto schwererer äußerer Beweise zur Anerkennung der Wahrheit oder der Echtheit bedarf.

Hat man nun diesen Grundsatz bei der Einführung jenes ganz einzig dastehenden Schazes in die wissenschaftliche Welt zur Anwendung gebracht? Welches sind die Umstände, die seine Herkunft beglaubigen sollen?

Ehe ich die Legende der Herkunft erzähle, will ich daran erinnern, daß jeder, der in Italien längere Zeit sich mit Geschichte, Archäologie oder Kunst beschäftigt hat, recht wohl weiß, wie viele Fälschungen dort auftauchen. Unsere neuere Zeit hat durch die Verarmung des Landes das Unheil der Fälschungen bedenklich vermehrt. Schon in früheren Epochen beständig von Kunstsammlern und Antiquitätenjägern aus allen Ländern heimgesucht, hat Italien sehr zahlreiche echte Gegenstände der alten Kunst, und namentlich der Kleinkunst, an das Ausland abgegeben. Die Antiquitäten sind gemindert, die Nachfrage ist geblieben. Geblieben ist aber auch den einheimischen Künstlern ihr angebornes seltenes Geschick für die Production. So leitet sie denn gegenwärtig die Aussicht auf Gewinn öfter als früher an, den Begehrern von Alterthümern auf unlautere Weise zu genügen.

In der unmittelbaren Nähe von Sanct Peter hatten in einer archäologischen Sammlung schön gearbeitete frühmittelalterliche Säulchen ihr Unterkommen gefunden. Sie stellten sich jüngst als unechte Fabrication heraus. Als der Eigenthümer den kleinen erlittenen Schaden allgemach von der heiteren Seite nahm, erbot sich der Verfertiger feck, zu den Säulchen auch noch die Capitälern zu machen; und siehe da, nach einigen Wochen konnten die Säulchen mit altersgrauen, vom tausendjährigen Zahn der Zeit täuschend verletzten Capitälern von gleichem Stile verziert werden.

Um die nämliche Zeit erschien in Rom ein niedliches Marmorwerk im Stil des Mittelalters, das aus dem Boden einer zur Erinnerung der Kreuzeserscheinung vor Constantin erbauten, aber längst verschwundenen Kirche am Fuße des Monte Mario hervorgezogen

---

auf das bestimmteste sagen, daß Giovan Battista de Rossi dieses Urtheil in seinen letzten Jahren nicht mehr geschrieben haben würde.

sein wollte. Schon setzten sich Federn in Bewegung, um über die Geschichte und die Ausschmückung jener Kirche zu schreiben; da stellte sich heraus, daß jener Fund nur ein Betrug sei.

Sollte es unmöglich sein, daß der neue römische Schatz ähnliche Ueberraschungen bereite?

Für die Geschichte des Ursprunges unseres Schatzes bediene ich mich jener Notizen, welche in den verschiedenen gedruckten Mittheilungen aufgetreten sind, und welche neuestens in der *Revue de l'art chrétien* 36 (1893) 89 zu einer Erzählung vereinigt wurden.

Ein Bauer, dessen Namen wohlgemerkt ganz unbekannt bleibt, findet im Frühjahr 1880 an einem gleichfalls unbekannt bleibenden Orte auf seinem Grundstücke unter altem Gemäuer das Grab eines Bischofs. Er erblickt den Bischof im Sarkophag, umgeben von Gold- und Silbergegenständen. Er nimmt aber wahr, wie beim Eintritte der Luft alles, alles zerfällt, außer den kostbaren Metallsachen und verschiedenen Pergamentbüchern. Die Bücher verschenkt der gute unbekannt Mann, nachdem er die kostbare Bekleidung abgelöst, an einen wiederum unbekannt bleibenden Franciscaner. Er beobachtet Stillschweigen über den Fund und über den Ort desselben, aus Furcht vor dem Fiscus. Von den Wertjachen bringt er dann vier Stücke, wie es scheint, durch Mittelspersonen bei dem Goldschmied und Händler Pietro Guarantini an. Es sind diejenigen, welche darauf der Graf Stroganoff erwarb. Sie gehören aber noch nicht zu den seltsamsten und reichsten des Fundes. In späterer Zeit und nach großen Pausen erscheinen dann allmählich andere Stücke. Guarantini erhält sie *bona fide*, indem seine Leute mit dem glücklichen Bauer wiederholt zusammen treffen, in Sinigaglia und an anderen Orten, je nachdem den Funder seine Marktgeschäfte in diese oder jene Stadt führen.

Zu Rom vereinigten sich die Sachen, unter enormen Zahlungen, im Besitze von Giancarlo Rossi. Dort konnten sie manche sehen, und zu den Glücklichen gehörte auch der Schreiber. Auf die neugierige Frage nach der Herkunft nannten manche in Rom anfänglich ein Grab zu Jesi bei Ancona, was sich aber als unrichtig herausstellte; dann nannte man Sinigaglia; ich selbst hörte von de Rossi Orbitello an der entgegengesetzten Küste von Italien bezeichnen; später aber sagte man gewöhnlich nur im allgemeinen, „an einem Ort in den Marken“ sei der Fund geschehen, und man wollte

auch wissen, daß der räthselhafte Bauer den Dialect der Marken gesprochen habe.

Hier gibt es viel zu sagen.

Vor allem: warum darf das Mysterium nicht gelichtet werden? Der Bauer fürchtet die italienische Regierung. Indessen man fragt sich sofort: Wie, wenn er sie etwa bloß darum fürchtet, weil ihm als unschuldiger Mittelsperson Objecte des Betruges zum Verkaufe in die Hände geliefert sind? Denken wir uns doch einen Augenblick in die Lage von Fälschern. Die Verfertiger mußten sich ganz natürlich nach jemanden umsehen, der die Stücke ausgegraben hatte. Wie wollen sie dieselben sonst an den Mann bringen? Ein schlichter Bauer, der sie auf seinem Grundstücke findet, ist jedenfalls die geeignetste Person. Ich möchte den guten Glauben unseres Bauern retten, aber der Mann wird mir zum Räthsel.

Nehmen wir an, ein Bauer hätte den Schatz wirklich auf dem ihm angehörigen Boden entdeckt. Was hat er dann mit der Wahrheit zurückzuhalten? was hat er den Fiskus zu fürchten? Bestimmt nicht der Codice civile del regno d'Italia im Paragraph 714, ganz in Uebereinstimmung mit dem Naturrecht: Il tesoro appartiene al proprietario del fondo in cui si trova? Hätte der Bauer die Sachen selbst auf fremdem Boden gefunden, so dürfte er nach demselben Paragraph doch der Hälfte des Gewinnes sicher sein. Würde er den Boden in Emphyteuse gehabt haben, so wäre wiederum der ganze Schatz sammt und sonders sein gewesen (§ 1561). Doch die beiden letzteren Fälle trafen laut der Erzählung bei ihm nicht zu; es handelt sich um den ersten Fall, in welchem der Finder doch gar nicht behelligt war. Gewissen Schwierigkeiten seitens der Regierung würde höchstens die Erlaubnis zum Verkaufe ins Ausland unterlegen haben. Aber ein irgend wesentlicher Schaden wäre dem Finder auch von dieser Seite nicht erwachsen. Und wie wollte auch der einfache Bauer mit ausländischen Kunstfreunden unmittelbar in Verbindung treten? War er seinerseits nicht vielmehr ganz auf einheimische Händler, auf einen Verkauf in Italien selbst, angewiesen? Also der Furcht vor der Regierung kann die absonderliche Geheimthuerei nicht beigemessen werden.

Sodann die Umstände des Fundes. Beim Eintritt der Luft versinkt alles in Staub, außer den Metall Sachen und einigen Büchern. Also selbst die gold- oder silbergewirkten Theile der Gewänder verschwinden. Diese müssen wir doch bei einem solchen

Todten voraussetzen. Hätten sie sich erhalten, so würde der Finder sie gesammelt haben, da ihm deren Verkauf Gewinn versprach. Es versinkt auch der Sarkophag von Stein oder von eisenbeschlagenem Holze in nichts, wie es scheint. Welche Fata Morgana! Der Sarkophag eines so reichen Bischofs war doch voraussichtlich wegen der Sculptur wertvoll, oder wenigstens war es die Inschrift, welche ihrerseits über die Geschichte des Grabes einigen Aufschluß und dem Verkäufer die nothwendige Legitimation verschafft haben würde. In jedem Falle blieb selbst ein Sarkophag, der der Inschrift entbehrte oder der nur in Trümmern erhalten war, Zeuge für die Wahrheit des Fundes und mußte als solcher behütet werden. Aber niemand hat das geringste von dem betreffenden Sarkophage gehört. Ein merkwürdiger Sarkophag übrigens, in welchem der Bauer beim Eindringen in die Grotte sogleich den Leichnam des Bischofs gesehen haben will!

Sodann die Pergamentbücher. Kein Sterblicher weiß, wo sie verblieben sind. Und doch war ihr unschätzbarer Wert, zumal in geistlichen Kreisen, erkennbar genug. Auch darf man einen Bauer, der vor dem Fiscus alles so geschickt zu verheimlichen weiß, als flug genug annehmen, um zu erkennen, daß er aus so alten Pergamentbüchern ebenfalls einen großen Erlös ziehen konnte. Nimmt man dazu, daß die erhaltenen Metallsachen ohne jegliche Inschrift, ohne den Namen auch nur von einer der abgebildeten Personen oder Heiligen sind, so gewinnt man den Eindruck, als ob mit Fleiß jeder Buchstabe hätte fern gehalten werden müssen, der etwa historische oder paläographische Schwierigkeiten gegen das angebliche Alter des Schatzes bereiten konnte.

Zu den verdächtigen Umständen ist aber auch die Weise zu rechnen, wie der gefundene Gold- und Silberschatz in Circulation gesetzt wird.

Der Finder bringt nur in großen Zwischenräumen und an verschiedenen Orten seine Sachen ans Licht. Es wird aus dem Bauer ein Reisender, den bald da, bald dorthin seine Geschäfte führen. Nur bei solchen Gelegenheiten läßt er sich die geheimnisvollen Objecte seines Fundes abdringen. Das soll ein natürlicher Vorgang nach einem Ereignisse, wie das unserige, sein?

Zudem sind seine ersten Absatzgegenstände noch verhältnismäßig anspruchslos; die stärkste Symbolik und die ungewöhnlichsten und reichsten Gegenstände, wie die Krone und das eucharistische

Lamm, kommen erst später zum Vorschein. Man denkt unwillkürlich daran, daß die Anfertigung eben Zeit erforderte und daß der gelungene theuere Verkauf der ersten Stücke die Kräfte und den Muth in der Werkstätte wachsen machte, bis man sich schließlich zu den unbescheidensten Anforderungen an den Glauben der Käufer und der Gelehrten versteigen zu dürfen meinte.

In die Reihe der schweren Verdachtsgründe tritt dann, was die äußeren Umstände betrifft, weiterhin der Umstand, daß eine solche Menge kostbarster Utensilien und Ornamente in einem solchen Grabe gefunden sein will.

Das Grab ist nicht in einer Basilica, es hat scheinbar auch keine Beziehung zu einer früheren Basilica. Es ist in einem Acker! Und in diesem Grabe hätte man bei der Beisetzung des Bischofs so beispiellose Schätze niedergelegt, Reichthümer, die unter allem, was man an christlichen Schätzen bisher fand, einzig dastehen, und die nur den Vergleich aushalten mit den wahrhaft kaiserlichen Schätzen, welche im Jahre 1544 im Grabe Marias, der Gemahlin des Honorius, im Mausoleum der heiligen Petronilla bei Sanct Peter, entdeckt wurden<sup>1)</sup>.

Man berief sich freilich darauf, daß auch durch andere Funde die Sitte der Langobarden nachgewiesen sei, vornehmen Todten Wertgegenstände mit ins Grab zu geben. Ich hielt es für der Mühe wert, mich über solche Funde näher zu unterrichten. Es wurden dergleichen Entdeckungen gemacht zu Cividale, zu Arten in der Gegend von Feltre, zu Isola Rizza bei Verona, zu Perugia, zu Civezzano bei Trient. Was sind aber die angeblichen Reichthümer dieser Gräber gegen denjenigen unseres anonymen und mysteriösen Bischofsgrabes? Das Grab zu Civezzano, eines der vornehmsten, die man bisher kennt, glaubte man einem Trienter Langobardenherzog zuschreiben zu müssen, wenn auch ohne genügenden Beweis. Und doch sind die Schätze, die es ergab, nur diese: Eines der gewöhnlichen langobardischen Kreuzchen aus dünnem Goldblech, einige kleine Gold- und Silberornamente der Gewandung, Goldfäden von kostbarem gewirkten Stoff, und außerdem die interessante Bewaffnung des vornehmen Kriegsmannes, bestehend aus gewöhnlichem Metall<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Ueber das Grab dieser Kaiserin siehe de Rossi, *Bullettino di archeologia crist.* 1863, 53; 1878, 143. <sup>2)</sup> Campi L., *Le tombe barbariche di Civezzano.* Trento 1886. Wieser F., *Das langobardische*

Diese Dinge, die man jetzt zu Innsbruck im Ferdinandeum sehen kann, sind gegen die feenhaft Bescherung aus dem Grabe unseres Bauern eine wahre Bettelei.

Unser räthselhafter Schatz umfasste überdies eine ganze Anzahl von Dingen, Metallsachen und Büchern, von denen man nicht begreift, wie eine Domkirche sich ihrer berauben konnte. Es sind Geräthe, die das ganze Jahr hindurch im Dienste des Cultus Verwendung fanden, wie der Kelch, die Patenen, die Taufutensilien usw. Allerdings sind auch obige Waffen in den Kriegergräbern Dinge täglichen Gebrauches; aber man darf wohl sagen, daß der Abgang solcher eiserner Gegenstände ohne großen Heroismus zu vermessen war.

Die erhaltenen großartigen Gold- und Silbersachen unseres kirchlichen Schatzes theilen sich in drei Classen. Die erste und wichtigste wird durch die theils vollständigen, theils fragmentarischen Decken liturgischer Bücher gebildet; wenigstens in Rücksicht des figurativen Ornamentes und der Symbolik stehen diese Decken obenan. Die zweite Classe bilden Schmucksachen verschiedener Art für geistliche Gewänder; die dritte Geräthschaften für kirchliche Functionen. In der Note nenne ich alle Bestandtheile des Schatzes; und ich folge dabei der Ordnung der von Giancarlo Rossi veröffentlichten Tafeln, weil im Verlaufe gegenwärtiger Untersuchung diese Tafeln öfters zu citieren sind. Man muß aber die Tafeln selbst (wenn wir nicht richtiger sagen wollen, die Gegenstände in Natur) be-

---

Fürstengrab und Reihengräberfeld von Civezzano. Innsbruck 1887. Siehe über diese Schriften: Orsi P. in der *Rivista stor. ital.* 1888, 68 f. Für die genannten Goldblechkreuze, die auch wiederholt in dem Schatze von Giancarlo Rossi vorkommen, ist zu vergleichen Orsi, *Di due crocette auree del museo di Bologna e di altre simili trovate nell' Italia superiore e centrale*, in den *Atti e memorie della r. deputazione di storia patria per le provincie di Romagna*, serie 3 vol. 5 p. 333 ff. a. 1887 (siehe Cipolla C. in der *Rivista stor. ital.* 1888, 66 ff.), und für die langobardische Kleinkunst überhaupt De Baye J., *Études archéologiques, Époques des invasions barbares, Industrie longobarde*. Paris 1888 (siehe Orsi in der cit. *Rivista* 1888, 709 ff.) Von älteren Werken sei nur genannt Labarte, *Histoire des arts industriels au moyen-âge et à l'époque de la renaissance*, 2. éd. Paris 1872–1875. Auf S. 227 ff. des 1. Bandes handelt Labarte über die Goldschmiedekunst in Italien von Constantin bis zum achten Jahrhundert, S. 349 ff. über diese Kunst in der Zeit seit Gregor III.

trachten, um einen Begriff von dem unerhörten Reichthum zu bekommen, den so ein unbekannter Langobardenbischof besessen haben soll<sup>1)</sup>.

### III. Innere Gründe gegen die Echtheit.

Allen Gegenständen unseres Schazes ist so übereinstimmend der Charakter der barbarischen Kunstpoche in Italien, und speciell der langobardischen Erzeugnisse aus der Zeit um das achte Jahr-

- <sup>1)</sup> Inhalt des Schazes. I. Buchdecke aus Silberblech.  
 II. Zwei Buchdecken aus Silber- und Goldblech.  
 III. Fragment einer silbernen Buchdecke.  
 IV—VIII. Buchdecken theils aus Silber, theils aus Gold. — Die Tafel V (der Bischof in seinen liturgischen Gewändern) findet sich in der Römischen Quartalschrift 1888, Tafel 4 und bei Rohault de Fleury, La sainte Messe Tafel 653 bis; die Tafel VII (Kreuzigung etc.) ist in der Quartalschrift ebd. Tafel 7 und in der Revue de l'art. chrét. 1893 Tafel 3. Zwei Stücke der Tafel VII sind in der vorliegenden Abhandlung Seite 321 und 322. Die Tafel VIII (Schiff etc.) ist in der Quartalschrift Tafel 2 und in der Revue de l'art chrét. Tafel 4.  
 IX. Acht Kreuzchen aus Goldblech.  
 X. Drei andere Kreuzchen, ein viereckiges Plättchen, eine Fibel, ein Gürtelschmuck, alles aus Silber oder Gold.  
 XI. Ein größerer Gürtelschmuck von Silber mit vier Goldkreuzen besetzt.  
 XII. Eine größere Fibel mit Zubehör von Plättchen und Nägeln, aus Silber und Gold.  
 XIII. Zwei goldene Stirn- oder Kronbänder und ein goldener Delzweig.  
 XIV. Eine Mitra mit reichen Gold- und Silbertafeln.  
 XV. Stirnseite einer ‚bischoflichen Krone‘ von Gold auf silberner Unterlage (= Römische Quartalschrift 1889 Tafel 2).  
 XVI. Rückseite derselben ‚Krone‘ (= Römische Quartalschrift 1889 Tafel 3).  
 XVII. Bischofstab mit Krümme, die in ein mit mehreren Figuren besetztes Kreuz endigt, mit reichem Gold- und Silberbeleg.  
 XVIII. Krümme eines ähnlichen Bischofstabes mit einem großen Lamme oder Widder auf dem Kreuze, in welches sie endigt.  
 XIX. Eine runde und eine viereckige Platte (‚Rationale‘) aus Gold.  
 XX. Großes Kreuz aus Silber- und Goldblech mit den Evangelistensymbolen in den Ecken.  
 XXI. Schöpfköffel ‚zum Wasseraufguss bei der Taufe‘.  
 XXII. Ein Köffel und eine Art Patene, beides von Silber.  
 XXIII. Ein silberner Henkelkessel.  
 XXIV. Ein großes hohles Lamm mit zwölf Bechern auf einem Teller ‚für den eucharistischen Wein‘, alles aus Silber (= Römische Quartalschrift 1888 Tafel 9).  
 XXV. (Gegenstände im Besitze des Grafen Stroganoff): Buchdecke, Patene, Fibel und Kreuzchen von Silber.

hundert aufgedrückt, und die Technik ist so einheitlich, als ob alle Stücke von einer einzigen Hand aus jener Epoche herrührten.

Es ist in Gold- und Silberblech getriebene Arbeit, ganz von der Art der zahlreich erhaltenen dünnen Goldkreuze, welche bei den Langobarden und anderen germanischen Völkern an die Kleider angenäht getragen wurden. Die Gegenstände sind mit den plumpen Figuren geschmückt, wie sie auf jenen Kreuzen vorkommen. Dieselben kugelrunden dicken Augen der Menschen und Thiere, dieselben geraden Linien der Gewandung, dieselbe über alles Maß unbeholfene Zeichnung. Die Ornamente bestehen in anspruchsloser und geradezu langweiliger Wiederholung von Kreuzen, von Trauben, von Rosetten, von Schuppen, von Flechtwerk. Die Kreuze sind zum Theile an den Enden mit Voluten ausgeschweift, wie so zahlreiche aus jener Zeit auf Marmorarbeiten zu Rom, in Mittelitalien, besonders zu Ravenna und von da hinauf gegen die Alpen und hinüber nach Dalmatien. Zahlreich verwendet sind auch die im neunten Jahrhundert so gebräuchlichen hornförmigen und umgebogenen Auswüchse auf den Einfassungslinien. Von der Gothik des Mittelalters, die sie aufs neue bevorzugte und ihnen gefälligere Formen gab, wurden sie als Krabben (crochets) bezeichnet. Zwei Muster des ganzen Stils erscheinen auf den unten S. 321 f. folgenden Abbildungen.

Kein Zweifel, daß die Hand, welche alles in diesem Charakter aus einem Guße schuf, dem achten oder neunten Jahrhundert entspricht. Mit der altchristlichen römischen Kunst und insbesondere mit der Katakombenzeit hat sie durchaus nichts zu schaffen.

Nichtsdestoweniger geht dieselbe Hand inbezug auf die Symbolik, die sie verwendet, entschieden ins zweite Jahrhundert zurück. In der Symbolik widerspricht sie ganz der langobardischen Sitte und stellt sich in Gegensatz zu allem, was wir aus dem achten und neunten Jahrhundert über deren Anwendung wissen. Der Schatz vereinigt zwei Dinge miteinander, die eine Unmöglichkeit sind: solche Technik und Ornamentik mit solcher Symbolik. Ist das nicht etwa das dringende Anzeichen eines Fälschers? Wenn ich dieses Anzeichen hinzunehme zu dem oben Erörterten, nämlich zu der unglaubwürdigen, um nicht zu sagen abenteuerlichen Legende von der Findung des Schazes, dann muß ich sagen, es ist kein Anzeichen mehr, sondern ein Beweis der Fälschung.

Doch es erfordert die Pflicht, die behauptete innere Unmöglichkeit symbolischer Kunstobjecte wie der vorliegenden näher darzulegen.

Eine ganz anerkannte Thatsache ist es, daß im achten Jahrhundert die Bildersprache der Katafomben in Italien längst außer Anwendung gekommen war. Wer Zweifel hätte, der möge die erhalten gebliebenen Erzeugnisse aus Italien in Stein, Metall oder Elfenbein, die Gemälde und Mosaiken, welche der Zeit vom siebenten bis zum neunten Jahrhundert angehören, bei Garrucci, Cattaneo, Dartein, de Rossi, Labarte, Orsi, De Baye und in den allgemeineren Werken über Kunstgeschichte durchgehen. Er wird zerstreute Elemente der primitiven Symbolik finden, den Fisch, das Lamm, die Taube, das eucharistische Gefäß, den Pfau, die Drante usw., aber keine Symbolik mehr, keine systematische Anwendung von Bildern zur verhüllten Darstellung von religiösen Wahrheiten und Gebräuchen. Nur vereinzelte Zeichen kommen noch vor. Diese selbst sind mehr zum Ornamente geworden, und man würde große Schwierigkeit haben zu beweisen, daß sie alle im Bewußtsein der Zeit noch als Sinnbilder bestimmter Ideen fortbauerten.

Der Fisch im besonderen ist schon zum Ornament degradiert auf den Chorschranken zu S. Clemens in Rom, die wahrscheinlich von Papst Johannes II (Mercurius) 532 — 535 herrühren; ebenso auf dem Ambon von S. Johannes und Paulus in Ravenna aus dem Jahre 597. Im Jahre 712 erscheint er einfach auf gleicher Linie mit einer Ornamentrossette auf dem von ‚Ursus magister cum discipolis suis‘ errichteten Ciborium zu St. Georg in Balpolicella bei Verona. Auf dem Grabe der Theodota zu Pavia, vom achten Jahrhundert, befindet er sich ebenso als Ornament unter Ungeheuern. Und wenn er noch im zehnten oder elften Jahrhundert auf dem bekannten Taufbecken von Grottaferrata an der Angel des jugendlichen Fischers erscheint, so ist dies eine ganz vereinzelte Reminiscenz, welche hier allerdings ihre symbolische Bedeutung besitzen mag. Also vereinzelte Anwendungen von spärlichen überlieferten Sinnbildern schließen wir nicht aus. Dem Fisch konnten schon gewisse Väterstellen, die man immer las, eine gewisse sporadische Anwendung verleihen.

Aber eine durchaus andere Rolle spielt der Fisch auf den Bildwerken unseres Schazes. Da erhält das alte Symbol auf einmal wieder das vollste Leben; ja da zeigt er sich in ganz neuen sinnbildlichen Combinationen.

Schon auf den zuerst zum Vorschein gekommenen Stücken des Schazes, denjenigen des Grafen Stroganoff (Tafel 25), sehen

wir ihn nicht bloß in der Mitte eines Kreuzes, sondern auch umgeben von Weinreben, ferner im Begriff ein Schiff mit einer Drante zu tragen, endlich über einen Becher oder Kelch gelegt. Das mag noch hingehen.

Aber dann weiter. Auf dem großen Buchdeckel der Tafel 7 ist der Fische damit beschäftigt, den zwölf an der Tafel erscheinenden Aposteln die eucharistischen Gestalten zu überreichen. Er steht in ihrer Mitte auf dem Schwanze und präsentiert ihnen ganz grazios mit der einen Flosse das bekreuzte Brot und mit der andern den gefüllten Becher. Man sehe die beifolgende Abbildung.



Auf einem andern Felde des nämlichen Buchdeckels trägt der Fische, lebendig auf der Wasserfläche ruhend, das bekreuzte Schiff, wie die umstehende Abbildung zeigt. Unter seinem Bauche hängt, man weiß nicht recht wie, ein colossaler Anker in die Flut hinab. Damit man aber nicht zweifeln, daß es der Anker der ewigen Hoffnung sei, klammern sich zwei versinkende Personen an denselben an, und zugleich stehen zwei bekreuzte Schafe auf den gebogenen Armen des Ankers, im Wasser natürlich, und schauen sich friedlich einander an. Zugleich erscheint auf einem tieferen Felde ein Wolf oder ein anderes Thier, das umsonst gegen die durch den Anker geretteten Thiere und Menschen demonstriert. Die Bestie hat nicht die Formen der phantastischen Thiere des langobardischen Zeitalters. Im Schiffe selbst steht oder kniet obendrein ein Betender, gegen den Mast gewendet, der sich zwischen den Tauen erhebt.



Welche reiche sinnbildliche Sprache! Welche Einladung zum Kaufe für Freunde christlicher Antiquitäten, die an Symbolik Wohlgefallen finden.

Aber noch lange nicht genug. Auf demselben Buchdeckel wird der Fisch in einem andern Felde geradezu zur Barke. Denn er selbst trägt Mast und Tauen geduldig auf seinem Rücken, während er auf der Wasserfläche ruht. Ja auf seinem Rücken balanciert sich außerdem noch eine Drante. Dabei klettern am steilen Ufer verschiedene Lämmer zu dieser Barke hinauf, um die seltsame Scene, so scheint es fast, anzustauen — ein sicher berechtigtes Staunen! — Anderswo steht in zwei Bildern der Fisch in der

Mitte eines Kreuzes aufrecht und trägt, als seltene Kraftprobe, auf den weitgespreizten Schwanzflossen je ein Lamm; und die Lämmer werden von obenher durch Quellen übergossen (getauft?), welche aus zwei am Kreuze durch Flechtwerk befestigten Trauben ausgehen (Tafel 11 und 19). — Auf der Tafel 6 erblickt man sodann unsern *ixθvs*, wie er eine auf seinem Rücken sitzende Person feierlich durch die Wellen trägt. Die Person, vielleicht eine weibliche, erhebt lehrend oder segnend die Rechte, während sie in der Linken ein Buch hält, das sie auf den Hals des Fisches stützt. Der Fisch muß aber auch hier noch erklecklich mehr leisten. Er schleppt erstens an einer Kette, die ihm am Halse befestigt ist, einen Ertrinkenden durch das Wasser, wahrscheinlich den durch die lehrende Kirche bekehrten Sünder. Dabei hat er zweitens im Maule das vielleicht für den Bekehrten bestimmte bekreuzte Brot, das heißt die Eucharistie. Er trägt drittens auf dem Kopfe ein Kreuz, auf welchem hinwieder die Taube des Friedens sich niedergelassen, und hält viertens — um das Maß voll zu machen — auf dem hoch erhobenen Schwanz auch noch das eucharistische Gefäß, über dem die mystische Weinrebe schaukelt. Also an Mystik kein Mangel.

Wir fassen nur kurz noch die Situationen zusammen, in denen sich sonst der symbolische Fisch zeigt: Die beiden Hentel des Welches bestehen aus Fischen. Eine Fibel hat den Fisch in der Mitte des Kreuzes, also wieder als Vorstellung des Crucifixus. Auf einem kleinen Kreuze sind zwischen den vier Evangelienbüchern zwei Fische in Form eines schrägen Kreuzes übereinandergelegt. Auch das eucharistische Gefäß in Form eines Lammes zeigt zwei Fische am Kreuze, sie befinden sich im rechten Winkel übereinander und tragen im Maule die Traube. Auf dem großen goldenen Delzweig (Tafel 13) ist gar das oberste Blatt ein Fisch. Auch der Griff des Taufbeckers (Tafel 21) ist ein Fisch, der den Becher im Maule führt. Ein Fisch auf einer Patene (Tafel 22) spielt sich zu gleicher Zeit als Anker der Hoffnung auf, denn er trägt den Querbalken über dem Maule mit dem Rnaufe (oder Bissen?) und spreizt den stark getheilten Schwanz aus gleich den Armen des Ankers (Tafel 22).

Und das ist bisher unter den Symbolen nur der Fisch. Wollten wir die anderen ebenso erbaulichen wie überraschenden Symbole alle durchgehen, wir würden zu ausführlich werden. Da erscheint unter den Lämmern eines als Steuermann am Schiffe. Drei ertrinkende Lämmer sind ebenda im Wasser. Die Taue des

Schiffes bestehen aus dem Ornament des Flechtwerkes mit Trauben. Am Flechtwerk erscheinen die später sogenannten Krabben. Die Krabben müssen aber auch ihrerseits zur Symbolik herhalten, denn das Horn bedeutet ja die Kraft. Also der Bord des Schiffes erhält ein solches Horn, ein anderes sitzt sogar auf dem Rücken eines Pfauen auf derselben Tafel 8, ein drittes ebenda auf dem Querbalken eines Kreuzes.

Ganz neue Symbole sind ferner in unseren Bildwerken die wiederholt vorkommenden sieben Sterne, wie überhaupt ihr Urheber die Siebenzahl bevorzugt, ja mit einiger Gewaltthätigkeit in die Scenen einführt.

Neu und originell sind auch die Flügel an der Schulter der Hauptperson bei einem eucharistischen Mahle (Tafel 7). Nach der Deutung, die diesem seltsamen Mahle zutheil wurde, soll es Christus sein, dessen göttliche Macht die Flügel ausdrücken! Er scheint nackt, wie die beiden anderen Gestalten, die mit ihm am Tische sitzen. Jede der drei Figuren hält in den auf dem Tische ruhenden Händen rechts ein bekreuztes Brot, links einen Becher. Ist es die Scene von Emmaus? Oder ist es die Geschichte der ‚drei Männer‘, in deren Gestalt Gott der Herr dem Abraham unter der Eiche von Mambre erschien und die auf dem Mosaik von S. Vitale zu Ravenna dargestellt ist (Garrucci tav. 262)? Aber zu S. Vitale hat keiner Flügel, hier merkwürdiger Weise nur einer; dort haben alle drei den Nimbus, hier keiner; dort ist auf dem Tische nur Brot, was der Geschichte entspricht, hier erscheint auch der Wein. Ein Ausleger unserer Bildwerke, Fabio Gori, faßt darum die ganze Scene rein symbolisch auf, und diese Idee scheint auch am ehesten von dem Urheber beabsichtigt, der ja die Symbolik in ganz einziger Weise cultiviert. Nach Gori wäre die Erhebung der Apostel zu Priestern des neuen Bundes dargestellt. Es genüge zu wissen, daß Gori, welcher am intensivsten in diese symbolische Welt eingedrungen ist, eine ganze Zahl überraschender Lehren in den Bildern findet, auch die sieben heiligen Sacramente, die letzte Delung und sogar die Ehe nicht ausgenommen<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Manche gelehrte Beurtheiler haben sich in ähnlicher Weise zu sehr von den ersten Eindrücken dieser Symbolik hinreißen lassen. Der Verfasser des Berichtes über den Schatz an die französische Akademie vom J. 1886, einer der berühmtesten Archäologen, hatte, wie er selbst mittheilt, kaum eine halbe Stunde Zeit, um die Gegenstände zu besichtigen. Aber er nennt sie

Wir müssen wiederum fragen, wie ist ein solcher Symbolismus in der Zeit um das achte Jahrhundert in Italien denkbar? Derselbe ist nicht bloß ein Anachronismus, eine gewaltfame Wiedererweckung längst untergegangener Formen und Gedanken, sondern in seinem üppigen Reichthume, in seiner maßlosen und abgeschmackten Manier ist er eine Unmöglichkeit für eine jede Epoche der altchristlichen und frühmittelalterlichen Kunst, man möge bezeichnen, welche immer man wolle. Man kann wirklich keinem Bischofe jener alten Zeiten zutrauen, daß er Symbole fabriciert habe, wie sie ähnlich nur heutzutage in den modernen französischen Fabriken von jenen Heiligenbildern gemacht werden, die bei den Bewohnerinnen von Pensionaten und Leuten ähnlichen Geschmacks den bekannten großen Absatz finden. Schade, daß uns Name, Ort und Zeit dieses Bischofs so eifersüchtig vorenthalten bleibt, wenn er wirklich eine historische Person war. Sicher ist, daß er etwas besseres für die Seelen zu thun gehabt hätte, als einer symbolischen Liebhaberei nachzugehen, die schließlich doch nicht von seinen Gläubigen verstanden werden konnte.

Wenn wir dagegen annehmen, ein Fälscher habe diese Thorheiten begangen in der Absicht, dadurch dem Schatze größeren doctrinellen Wert beizulegen und ihn in die *primitissimi seculi della chiesa* zurückzudatieren, so stimmt alles, so erklären sich zugleich andere sehr bedenkliche Eigenthümlichkeiten, die unser Schatz aufweist.

Damit fahre ich mit den inneren Gegengründen gegen seine Echtheit fort.

Eine Eigenthümlichkeit dieser Werke ist es, daß sie manche bildnerische Elemente, welche der Zeit vom siebenten bis zum neunten Jahrhundert geläufig sind, wie auf eine geßiffentliche Weise vermeiden. Vielleicht etwa ebenfalls, um den Schein höheren Alters zu erwecken? Dahin sind vor allem zu rechnen der Nimbus und das Monogramm Christi. Jeder Fälscher mußte wissen, daß der Gebrauch dieser Zeichen für Werke der *primitissimi seculi* sehr gefährlich werden könne. Also lieber hinweg damit! Zu den Dingen, die proscribirt werden, gehören dann weiter die Buchstaben alpha

rühmend: Restes précieux, qu'il importait d'étudier à loisir, et qui élargiraient la somme de nos connaissances dans la matière si délicate de la *symbolique* chrétienne. (Comptes-rendus de l'académie des inscriptions et belles lettres. 1886, 14. Mai p. 163 255 ff.)

und omega, die Abbildung von Heiligen, von Engeln, speciell der heiligsten Jungfrau, die Unterschriften bei den Figuren, die Namen und die allgemein üblichen Texte bei den so häufig hier vorkommenden symbolischen Thiergestalten der Evangelisten, die phantastischen Thierornamente der langobardischen Kunst, ferner Perlen und Edelsteine, wie sie doch in den Metallerzeugnissen dieser Kunst eine so große Rolle spielen, endlich die Disken um die Brustbilder der Apostel.

Ich sage nicht, daß der Abgang eines jeden dieser Bestandtheile für sich beweisend sei; aber daß man diesen ganzen Complex von Dingen vermißt, welcher doch der nachconstantinischen Periode eigen ist im Gegensatz zur vorconstantinischen, dieser Umstand macht glauben, daß der Schatz mit Gewalt in die Zeiten vor Constantin zurückversetzt werden sollte. Die späte Ursprungszeit, welche der sonstige Charakter der Arbeit nun einmal verlangt, nämlich das achte oder neunte Jahrhundert, erscheint infolge des Abganges der genannten Eigenthümlichkeiten unannehmbar, während andererseits der frühe Ursprung, zumal vor dem fünften und vierten Jahrhundert, durch die andern bekannten Gründe ausgeschlossen ist. Wohin soll man also den Schatz schließlich postieren?

Um auf das Fehlen des Nimbus und des Monogramms zurückzukommen, so würde das Nichtvorhandensein derselben offenbar in die Zeit vor dem fünften, ja vor dem vierten Jahrhundert führen. Für Bildwerke aus der Langobardenzeit ist im besondern der Abgang des Nimbus undenkbar. Nun hat aber in dem Schatze weder Christus den Nimbus, noch haben ihn die Apostel, noch die Symbole der Evangelisten. Bloss zweimal kommt der Nimbus in unserem Schatze möglicherweise vor; ich sage möglicherweise, denn gerade hier ist die Zeichnung nicht klar. Das einermal hätte ihn der Salvator auf dem Bischofstabe der Tafel 17, das anderemal derselbe auf dem Brustkreuze der Tafel 6. Wenn in diesen beiden Fällen nun auch der Nimbus an den Originalien festgestellt würde, so bleibt doch der Abgang desselben auf den vielen andern Abbildungen des Schatzes, die ihn doch wegen ihres sonstigen Charakters besitzen müßten, vollauf beweiskräftig; das Fehlen ist hier eine wahre Anomalie.

Man hat das Fehlen des Nimbus zwar damit erklären wollen, daß jene Figuren nicht als historische abgebildet seien; die Apostel, sagte man, erscheinen nur als Symbole des Glaubens oder der Kirche. Indessen auch in diesem Falle hätte ihnen die Kunst des

achten und neunten Jahrhunderts den Nimbus zugetheilt, wie sie ihn zum Beispiel immer auch den symbolischen Evangelistenfiguren und dem symbolischen göttlichen Lamm gibt.

Was das Monogramm Christi betrifft, so erscheint es im ganzen Schatze nur ein einziges Mal (Tafel 1), und da ist es so durch Zuthaten verkünstelt, daß es fast seine Bedeutung einbüßt.

Das Stärkste in der Verkünstelung leistet aber das Bild des Gekreuzigten auf der Tafel 7. Während der Erfinder der Bilder es sonst vorzieht, Fische zu kreuzigen, wie wir es oben gesehen haben, nimmt er es hier einmal auf sich, den Heiland am Kreuze zu zeigen. Jeder, der die Entwicklungsgeschichte der Kreuzigung kennt, weiß, wieviel Vorsicht die Darstellung der Scene verlangte. Der Erfinder ist ebenfalls von diesem Gefühle gebürend beherrscht. Er stellt Christus lebend dar, mit ausgestreckten aber nicht angenagelten Händen, bekleidet mit einer ärmellosen Tunica, die in Art eines Messgewandes mit großem Kreuze besetzt ist. Die Frage des Suppedaneums und der Füße umgeht er sehr geschickt dadurch, daß er den ganzen unteren Theil der Person und des Kreuzes einfach mit drei Feldern bedeckt und in diese jene gekreuzten Lämmer setzt, in deren Herstellung er wirklicher Meister ist. Außerdem stellt er in fast komischer Weise zwei Lämmer auf die Arme des Gekreuzigten (oder eher des Dranten), setzt ein Kreuzchen über sein Haupt und bringt an, was sein sonst üblicher Zierrath mit sich bringt.

Und das soll eine Kreuzscene aus der Zeit des achten oder neunten Jahrhunderts sein? In welcher Zeit hat man überhaupt eine Analogie für eine derartige Kreuzigung? Es ist bekannt, daß die Kreuzigung im achten Jahrhundert bereits in historischer Realität dargestellt wurde. Man sehe bei Garrucci die Kreuzigung auf der sogenannten Pax des Herzogs Ursus in Cividale vom achten Jahrhundert (Tav. 459). Da ist der Heiland an Händen und Füßen angenagelt und trägt nur ein kurzes Tuch um die Lenden. Ebenso ist er aber auch schon auf dem ältesten Kreuzigungsbilde, demjenigen der Holzthüre von S. Sabina zu Rom von c. 435 dargestellt, nämlich angenagelt, wenigstens an den Händen, und nackt mit Ausnahme der Lendenbinde<sup>1)</sup>. Das Gleiche gilt von der nur wenig späteren, vielleicht noch demselben Jahrhundert an-

<sup>1)</sup> Vgl. meine Abhandlung: Kreuz und Kreuzigung auf der altchristlichen Holzthüre von S. Sabina zu Rom, in Römische Quartalschrift 8 (1894) 1 ff. Mit Photographie fast in halber Größe.

gehörigen Elfenbeinsculptur des britischen Museums, wo überdies die Nägel in den Füßen erscheinen<sup>1)</sup>. Man kennt aus der nachfolgenden Zeit allerdings die verhüllten und angedeuteten Darstellungen der Kreuzigung auf den palästiniſchen Delvasen zu Monza und auf dem Mosaik Papst Theodors in der Rundkirche des hl. Stephan zu Rom. Aber diese Bilder geben einen ganz andern Typus als derjenige des neuen Schazes von Rom. Jener Typus hat mit der rohen Kunst der Langobarden nichts zu thun. Eine Ausrede könnte nur sein, daß der anonyme Bischof des anonymen Schazes auf seine eigene Weise symbolisiren wollte. Mir scheint es jedoch viel gerechtfertigter zu sagen: Ein Fälscher hat historisch und symbolisch geleistet, was er eben konnte. Man darf aber fast verlangen, daß besser gefälscht werde, als es hier geschehen ist.

Die inneren Contraste, die der Schaz überhaupt aufweist, richten ihn zugrunde. Der Erfinder, wenn er noch lebt, halte sich überzeugt, daß es zu einem Werke von solchem Inhalte nicht genügt, barbarische Figürchen und kindliche Ornamente mit noch so fertiger Hand zusammenzusetzen. Er hat bewiesen, daß ausschließlich kleinere Gegenstände, wie zum Beispiel einfache langobardische Goldblechkreuze mit ihren schablonenmäßigen Zierrathen, ein classisches Feld für seine Thätigkeit sind.

Und hier eine Frage: Sind die vielen solcher Kreuzchen, die man in Museen aufgespeichert hat, wirklich genügend auf ihre Echtheit geprüft? Wie verhält es sich mit denen, welche aus anonymen Gräbern und von anonymen Fundorten und Findern herrühren? Konnte nicht die gleiche Hand, die den Schaz geschaffen, früher auch schon mit anderem langobardischen Metallornament die Museen versorgt haben?

Nach allem diesem wird es uns der geschickte Urheber des Tesoro sacro verzeihen, wenn wir inbezug auf gewisse liturgische Gegenstände, die er mit vornehmer Hinwegsetzung über alle archäologische Geseze uns darzubieten wagt, nicht in ausführliche Untersuchungen eingehen. Er stellt in seinen Bildern mehreremal eine bischöfliche Mitra dar, während man mit Recht allgemein überein-

<sup>1)</sup> Grijar ebd. S. 12 f. Vgl. S. 15 ff. die Bemerkungen über das Kreuzigungsbild vom J. 586 im Iyrischen Codex zu Florenz und über die Kreuzigungsbilder der folgenden Jahrhunderte.

kommt, daß die Mitra auf den Monumenten vor dem ersten Jahrhundert nicht erscheine.

Er schafft sogar mit allen Einzelheiten eine großartige bischöfliche Krone. Diese hat unsere Fachgenossen so verblüfft, daß die Abhandlungen der Römischen Quartalschrift als einziges Auskunftsmittel die Hypothese wußten, es müsse eine angemachte Krone des Erzbischofs Sergius von Ravenna sein, der sich gegen den Papst auflehnte und sein weites Gebiet, allerdings nach Aussage der Quellen, wie ein Exarch regierte. Wann haben aber Bischöfe, wann Exarchen Kronen getragen, und erst solche Kronen?

Es werden weiterhin die Hirtenstäbe des verstorbenen Bischofs producirt, sowohl auf dessen Abbildungen als in zwei einzelnen Exemplaren. Sie haben schon die kreuzförmige Krümme. Der eine Stab ist in der Mitte des Kreuzes mit dem Bilde des Salvators, der andere mit dem Lamm geschmückt, wenn das Lamm nicht etwa schon der später so oft erscheinende Widder ist. Wir wissen, daß Hirtenstäbe vor dem neunten Jahrhundert auf den Monumenten nicht vorkommen.

Wo hat man ferner ein Beispiel der liturgischen Kleidung eines Bischofs, wie der Urheber des Schatzes sie auf Tafel 5 darzubieten wagt? Gewißlich nicht auf den Mosaiken zu Ravenna oder auf denen zu Rom, auf welchen wir die Bischofsgewänder noch sehen, wie sie in der Zeit vom sechsten bis zum neunten Jahrhundert in Italien beschaffen waren. Jene Mosaiken zeigen die Form der antiken Gewandung, aber nicht den Schnitt dieses sonderbaren Kleides.

Wo ist vor allem ein Beispiel für den Gebrauch eines solchen silbernen Gefäßes für den eucharistischen Wein (Tafel 24), das der Künstler in Form eines hohlen Lammes auf einem mit zwölf Bechern besetzten großen Teller von Silber aufsticht? Wo lesen wir, daß der eucharistische Wein in Lämmern aufbewahrt oder gespendet wurde, zumal in der späten Zeit, in welche sich der Künstler vermöge der von ihm gewählten barbarischen Kunstformen auch hier eingebannt hat? Wir kennen die silbernen eucharistischen Tauben der ältesten Zeit, die für Aufbewahrung der Brodegestalten, und nur dieser dienten und in den Kirchen aufgehängt wurden. Wir wissen auch, daß die Langobarden profane Trinkgefäße vielfach in der Gestalt von Thieren hatten, wie die andern germanischen Völker, und daß diese, wenngleich seltener, schon in

älterer Zeit bei Römern und Griechen vorkommen. Das ist aber auch alles. Damit ist der Gebrauch eines eucharistischen Lammes noch lange nicht bewiesen.

Ob nun im besonderen dem neuen Lamme des Schazes die Echtheit zuzuerkennen ist oder nicht, darüber zu entscheiden genügt, glaube ich, nachfolgende Beschreibung desselben. Es steht auf seinem Teller fest und ist nicht zum Aufhängen bestimmt. Seinen Fuß umgeben die Brustbilder der zwölf Apostel; sie sind natürlich ohne Rimben, denn sie wollen aus den allerersten christlichen Jahrhunderten kommen. Man sieht aber nicht, daß sie das altchristliche Pallium trügen. Zwischen je zwei Brustbildern erscheint eine plumpe Traube in dem Stile der späten Zeit ums achte Jahrhundert. Den Fußgriff schmücken dann die üblichen Arcaden, welche kaum den gleichen barbarischen Charakter verleugnen. Das Lamm, vollends barbarisch gearbeitet, erhebt sich über dem Teller bis zur Höhe von 25 Centimeter, wo der nach rückwärts gewendete Kopf endet. Auf dem Kopfe sitzt aber noch das unvermeidliche Kreuzchen auf. Der Bauch ist mit einem Goldblechkreuze geschmückt, auf dessen Mitte zwei übereinandergelegte Fische mit Trauben im Munde ein anderes Kreuz bilden, während in den Ecken die Evangelistensymbole, wieder ohne Rimben, angebracht sind. Die zwölf Becher, die das Lamm umgeben, sind nicht lose, wie man glauben sollte, sondern auf dem Teller angelöthet. Ein seltsamer Umstand. Er hat den Freunden des Schazes, die eine Erklärung nun einmal finden wollten, zu der Vermuthung Anlaß gegeben, daß sie nur bestimmt waren, andere für den Genuß des heiligen Blutes dienende Becher festzuhalten.

Doch auf Vermuthungen inbetreff dieses Umstandes oder irgend anderer Umstände des wunderbaren Gefäßes mich einzulassen, halte ich nach allen obigen Auseinandersetzungen über den Schaz nicht für erforderlich. Die Beschreibung des Lammes sagt dem Kundigen klar genug, daß dasselbe weder ein altchristliches Werk noch eine Schöpfung der Kunst des frühen Mittelalters ist.

Es ist, wie der ganze Schaz, ein Product des neunzehnten Jahrhunderts und ein Denkmal nicht der alten Liturgie, sondern der raffinierten Fälschungskunst unserer Zeiten.

Ich schließe diese Zeilen mit dem dringenden Wunsche, daß die Fachmänner auf dem Gebiete der christlichen Archäologie und

Kunstgeschichte die Gegenstände des sogenannten altchristlichen Schatzes fernerhin nicht mehr anführen oder verwerten mögen. So wird seine Existenz allmählich aus den Gebieten dieser Wissenschaften verschwinden, und es wird das für dieselben kein Nachtheil sein.

**Nachtrag. Abschluss des Beweises.** Vorstehende Abhandlung war schon gesagt, als Graf Stroganoff in Rom mit überaus großem Entgegenkommen mir gestattete, die ihm angehörigen Gegenstände des ‚Schatzes‘ einer Prüfung des Metalles durch Sachverständige unterwerfen zu lassen. Das Resultat der Prüfung fiel entschieden zu ungunsten der Gegenstände aus. Die zu Rathe gezogenen Autoritäten, Männer, deren langjährige praktische Beschäftigung mit Antiquitäten aus Edelmetall ihrem Urtheil hohen Wert verleiht, erklärten übereinstimmend, daß diesen Silberfachen ein Alter von tausend oder mehr Jahren auf keine Weise beigemessen werden könne, und zwar vor allem wegen der Biegsamkeit des Silbers. Denn Sachen von jenem Alter, insbesondere wenn sie so dünn sind, besitzen eine Sprödigkeit und Zerbrechlichkeit des Metalls, die durchaus von der Elasticität der Silbertäfelchen genannter Gegenstände absteht. Es hat sich denn auch in den allerletzten Jahren die Fälschung sogar auf die Nachahmung dieser Eigenschaft geworfen; künstlich spröde gemachte feine Silbergegenstände traten neuestens im Handel auf. Unser Fälscher aber hat sich zum Schaden seiner Erzeugnisse eine solche Erfindung noch nicht zu Nutzen machen können. — Es wurde von den Sachverständigen ferner festgestellt, daß die Oxydierung der fraglichen Silberfachen des ‚Schatzes‘, welche ihnen fast täuschend ein tausendjähriges Aussehen verleiht, keine natürliche ist, sondern nur durch Schwefelsäure hervorgerufen sein kann. Der eigenthümlich graue Ton der wahren Silberoxydierung wurde durch diese Behandlung nicht erreicht. — Man machte endlich eine begründete Bemerkung inbezug auf die Technik der Ornamente. Infolge der Oberflächlichkeit der Relie芳arbeit verrathen sie sich schon einigermaßen als nachgemachte Arbeit, namentlich die Patene und die Fibel; die Umrisse sind für eine Arbeit sowohl der ältesten Zeit als der langobardischen Kunstperiode zu wenig charakteristisch hervorgehoben.

Somit bestätigt der Befund der Gegenstände von ihrer materiellen Seite, wenigstens soweit sie untersucht werden konnten, die Ansicht, welche oben auf andere Gründe hin ausgesprochen wurde.

