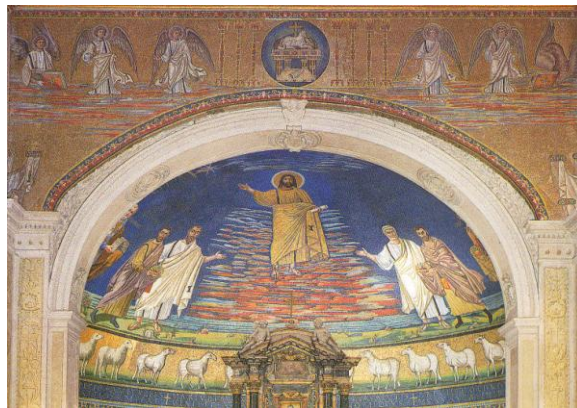


Mosaikker, religion og politikk

– En komparativ analyse av apsismosaikkene i SS. Cosma e Damiano og S. Prassede, Roma



Mastergrad i kunsthistorie
Våren 2010

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium
Universitetet i Bergen

Sigbjørg Ladstein Berge

Forord

Å skrive denne masteroppgaven har gitt mange gleder. Jeg har fått innsikt i et nytt fagfelt som har grepet tak i meg. Dyktige fagpersoner har delt sine kunnskaper og entusiasme. Jeg vil i den forbindelse takke særlig prof. Bente Kiilerich for god og presis veiledning, det har vært en stor glede å ha henne som veileder.

Jeg vil også takke min mann Rolf Kristian Berge for hans optimisme og støtte under arbeidet.

Bergen, 1.februar 2010.

Sigbjørg Ladstein Berge

Innhold

Forord.....	s. 2
Innledning.....	s. 5
Forsknings situasjonen.....	s.5
Litteratur	s. 5
Den karolingiske <i>renovatio</i> : paradigmatisk teser.....	s. 8
Problemstilling og oppgavestruktur.....	s.11

Del 1: Ikonografisk analyse av mosaikkene i SS. Cosma e Damiano...s.13

Kort beskrivelse av kirkens mosaikker og deres restaureringshistorie.....	s.13
Datering av apsisbuensmosaikk.....	s.14
Kort beskrivelse av kirken.....	s.15
Apsis.....	s.16
Kristus.....	s. 16
Peter og Paulus.....	s. 24
Kristus sammen med Peter og Paulus.....	s. 28
St. Kosmas og St. Damian.....	s. 33
St. Theodor og pave Felix.....	s. 39
Paradislandskap med palmer, Fønix og Jordan.....	s. 42.
Guds hånd med krans.....	s. 43
Lammefrisen.....	s. 44
Innskriften.....	s. 47
Apsisbuen.....	s. 50
Lammet og tronen.....	s. 50
Korset.....	s. 53
Bokrullen.....	s. 54
Glasshavet.....	s. 55

Sju lysestaker.....	s. 56
De fire englene.....	s. 57
Evangelistsymbolene.....	s. 57
Rester av de 24 eldste.....	s. 59
Tolkning av apsisbuens program.....	s. 61

**Del II. Ikonografisk analyse av mosaikkene i S. Prassede sett i lys av
mosaikkene i SS. Cosma e Damiano.....s. 63**

Kort beskrivelse av kirkens mosaikker og deres restaureringshistorie.....	s. 63
Kort beskrivelse av kirken.....	s. 64
Apsis.....	s. 64
Apsisbuen.....	s. 68
Triumfbuen.....	s. 69
Ikonografisk tolkning.....	s. 70
Byen.....	s. 70
Befolkningen i byen.....	s. 71
Befolkningen utenfor byporten.....	s.74
Palmesvingende flokk.....	s. 76
Monogrammet.....	s. 78
Innskriften.....	s.79

Del III. Kontekstuell analyse.....s. 81

Relikvieoverføringen.....	s. 81
Ny religiøs praksis og ny tilbedelseskontekst.....	s. 84
Paschals kirkebygging på Esquilin-høyden.....	s. 85
SS. Cosma e Damiano som forbilde.....	s. 87
Konklusjon.....	s. 89
Summery.....	s. 91
Bibliografi.....	s. 92
Figurliste.....	s. 103
Figurer.....	s. 108

Innledning

Å se apsismosaikken i kirken S. Prassede (fig.1) i Roma for første gang kan lett gi en fornemmelse av déjà-vu. Har en ikke sett dette før, en mosaikk med blå bakgrunn hvor Kristus kommer på morgenrødens skyer, omgitt av apostelfyrstene Peter og Paulus og andre martyrer?

Den eldste eksisterende mosaikk med det nevnte motiv finnes i kirken SS. Cosma e Damiano (fig.2) som ligger ved Forum Romanum.¹ Mosaikkarbeidet ble utført under pave Felix IVs pontifikat (526-530).² Da pave Paschal I (817-824) rundt 300 år senere fikk bygget S. Prassede på Esquilin-høyden, utstyrte han kirken med en apsismosaikk som er en variasjon av apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano,³ mens den nye kirkens triumfbue fikk en utsmykning med en tidligere ukjent komposisjon. Hvorfor valgte pave Paschal å bruke den eldre mosaikken fra kirken ved Forum som del av sitt nye billedprogram? Ved nærmere ettersyn ser en at det ikke dreier seg om en fullstendig etterligning, motivmessig er det stort samsvar, men uttrykkene er noe ulike. Hvilke forskjeller og likheter finnes mellom de to mosaikkene? Kan forskjellene forstås utelukkende på bakgrunn av ulik opphavstid? Og hva forteller mosaikken på S. Prassedes triumfbue om pavens valg av utsmykning?

I denne oppgaven vil disse spørsmålene bli forsøkt belyst gjennom analyser av mosaikkene i SS. Cosma e Damiano og S. Prassede. Målet med analysen er å få fram forskjeller og likheter mellom de to billedprogrammene for å belyse i hvilken grad og på hvilken måte disse kan tilskrives religiøse og kirkepolitiske forhold under Paschals pontifikat.

Forskningssituasjonen

Litteratur

Mosaikkene i de to aktuelle kirkene i Roma har vært studert, analysert og diskutert av mange forskere. En masteroppgave kan ikke forholde seg til alt som er skrevet om emnet, men skal

¹ R. Krautheimer, *Rome, Profile of a City, 312 – 1308*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2000, s. 93 [1980].

² *Ibid.*

³ G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, I, Roma 1967, s. 233; C. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH, 1960, s. 138; M. van Berchem og E. Clouzot, *Mosaïques chrétiennes du IV^{me} au X^{me} siècle*, Roma: "L'erma" di Bretschneider, 1965, s. 227 [1924]; Krautheimer, *Rome*, s. 126; H. Kessler og J. Zacharias, *Rome 1300, on the Path of the Pilgrim*, New York og London: Yale University Press, 2000, s. 112.

oppgaven være av interesse som forskningsprosjekt, må den reflektere nyere forskningsresultater på feltet. Det har vært en utfordring å avgrense tilfanget av litteratur til det som er relevant for oppgavens problemstilling. Enkelte verk har vært mest nyttige som oversiktsverk, særlig i den første fasen av arbeidet, mens en del artikler som bl.a. gjelder Paschal og hans virksomhet, har utgjort det viktigste grunnlaget for min tolkning.

Av verk som har bidratt til oversikt over Romas mosaikker, må først G. Matthiaes *Mosaici medioevali delle chiese di Roma* (1967)⁴ nevnes, den har gitt god innføring i mosaikkene i Roma fra ca. 300-1300. Matthiae tar opp spørsmål knyttet til bl.a. stil og ikonografi og prøver å se disse i historisk sammenheng. Også C. Ihms *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts* (1960)⁵ har vært et nyttig verk, det fungerte nærmest som et leksikalt oppslagsverk om romerske mosaikker, særlig i arbeidets startfase. Men Ihm tar bare for seg mosaikker fram til midten av 700-tallet, det ble derfor Wisskirchens bøker, *Das Mosaikprogramm vom S. Prassede in Rom. Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 17* (1990)⁶ og *Die Mosaiken der Kirche Santa Prassede in Rom* (1992)⁷ som kom til å gi den første innføring i S. Prassedes mosaikker. I 1990-utgaven har jeg funnet mange ikonografiske detaljopplysninger, mens sistnevnte bok har utmerkede illustrasjoner som har vært til stor hjelp under hele arbeidet. Wisskirchens bøker har likevel hatt liten betydning som grunnlag for min tolkning, fordi jeg ikke deler hennes forståelse av S. Prassedes billedprogram, særlig ikke hennes oppfatning av kirkens triumfbue. Når det gjelder opplysninger om de to aktuelle kirkene, har jeg funnet mye nyttig i *Corpus basilicarum Christianarum Romae* (1937).⁸ Krautheimers verk er fortsatt blant de kilder som gir grundigst informasjon om kirkebygg fra tidligkristen tid og middelalder. Også hans bok fra 1980, *Rome. Profile of a City, 312 – 1308*,⁹ som bare omhandler kirkebygg i Roma, har vært benyttet, særlig for den historiske bakgrunn for SS. Cosma e Damiano.

⁴ Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese*.

⁵ Ihm, *op. cit.*

⁶ R. Wisskirchen, *Das Mosaikprogramm vom S. Prassede in Rom. Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 17*, Münster: Aschendorff, 1990.

⁷ R. Wisskirchen, *Die Mosaiken der Kirche Santa Prassede in Rom*, Mainz: von Zabern, 1992.

⁸ R. Krautheimer, *Corpus basilicarum Christianarum Romae, I*, Città del Vaticano, Pontificio istituto di archeologia Christiana, Roma, 1937.

⁹ Krautheimer, *Rome*.

Av artikler som har hatt mye å si for mitt arbeid, vil jeg først nevne Krautheimers ”The Carolingian Revival of Early Christian Architecture” fra 1942.¹⁰ Artikkelen, som jeg kommer tilbake til senere i oppgaven, er av de tekster som har utfordret mitt blikk til å se kirkenes utsmykning i en videre kontekst. Jeg har gjennom mine analyser kommet fram til en noe annen forståelse av mosaikkene enn det Krautheimers synspunkter indikerer. I Nordhagens publikasjon fra 1976, “Un Problema di carattere iconografico e tecnico a S. Prassede” belyses visse aspekter ved forbindelsen mellom mosaikkene i kirken på Forum og kirken på Esquilinhøyden. Her gis verdifulle opplysninger om enkelte trekk ved utsmykningen i de to kirker. Også M. B. Mauck artikkelen ” The Mosaic of Triumphal Arch of S. Prassede” (1986)¹¹ hvor hun leser bildene på triumfbuen i lys av liturgien, må nevnes. Sammen med U. Nilgens artikkel ”Die Bilder über dem Altar. Triumph- und Apsisbogenprogramme in Rom und Mittelitalien und ihr Bezug zur Liturgie”(2000),¹² har Maucks publikasjon vært blant de kilder som har bidratt mye til min forståelse av triumfbuen. Nilgens mye siterte artikkel “Die grosse Reliquieninschrift von Santa Prassede. Eine quellenkritische Untersuchung zur Zeno-Kapelle”¹³ har viktige opplysninger om Paschals relikvietransport, opplysninger som gjør til at en kan danne seg et klarere bilde av pavens virksomhet.

Den litteraturen som likevel har hatt mest å si for min tolkning, er V. Paces artikkel “La “Felix Culpa” di Krautheimer: Roma, Santa Prassede e la “rinascenza carolingia”¹⁴ fra 2002 og C. Goodsons to arbeider, “The Relic Translations of Paschal I (817-824): Transforming City and Cult”¹⁵ fra 2005 og “Revival and Reality: The Carolingian

¹⁰ R. Krautheimer, “The Carolingian Revival of Early Christian Architecture”, i Id., *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, London: University of London Press Limited, 1971, s. 203-254, postscript s. 254-256 [Boken ble første gang utgitt i 1969].- Artikkelen ble første gang publisert i *The Art Bulletin*, XXIV, 1942, s. 1-38.

¹¹ M. B. Mauck, “The Mosaic of the Triumphal Arch of S. Prassede: A Liturgical Interpretation,” i *Speculum* 62, 1987.

¹² U. Nilgen, “Die Bilder über dem Altar. Triumph- und Apsisbogenprogramme in Rom und Mittelitalien und ihr Bezug zur Liturgie”, i Bock, N., Frommel, C.L. og Kessler, H. (red.), *Kunst und Liturgie im Mittelalter. Akten des internationalen Kongress der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome, Rom, 28.-30. September 1997, Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, Beiheft zu Band 33, 1999/2000*, München: Hirmer Verlag, 2000.

¹³ U. Nilgen “Die grosse Reliquieninschrift von Santa Prassede. Eine quellenkritische Untersuchung zur Zeno-Kappelle” i *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 69, 1974, s. 7-29.

¹⁴ V. Pace, “La Felix Culpa” di Krautheimer: Roma, Santa Prassede e la “rinascenza carolingia”, i *Ecclesia Urbis. Atti del congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma (IV-X)*, Roma, 4-10.settembre 2000, Roma: Pontificio Istituto di Archeologia Christiana, Citta del Vaticano, 2002.

¹⁵ C. Goodson, “The Relic Translations of Paschal I (817-824): Transforming City and Cult”, i Hopkins, A. and Wyke, M. (red.), *Roman Bodies: Antiquity to the Eighteenth Century*, London: The British School at Rome, London, 2005.

Renaissance in Rome and the basilica of S. Prassede”¹⁶ fra 2006. Begge forskerne vektlegger funksjon og kontekst i sin forståelse av pave Paschals utsmykningsvirksomhet. Foruten egne synspunkter ut fra analysene av mosaikkene, er det Paces og Goodsons forskningsarbeid som har gitt de viktigste bidragene til min konklusjon.

Den karolingiske *renovatio*: paradigmatisk teser

Klassiserende tendenser med antikken som ideal har med ulike mellomrom gjort seg gjeldende i vesteuropeisk kunst. Erwin Panofsky kaller i sin bok *Renaissance and Resuscitations in Western Art*¹⁷ (1960), som bygger på hans artikkel ”Renaissance and Resuscitations”¹⁸ fra 1944, den klassiske tradisjonen for en bølgende kurve preget av atskillelse og tilnærming. Den første store tilnærming etter antikken ser han i den karolingiske *renovatio*.¹⁹ Begreper som bl.a. *renessanse* og *renovatio* er blitt benyttet for å karakterisere den fornyingsprosess av ånds- og kulturlivet som ble satt i gang av Karl den store (768-814). Hva innebærer disse begrepene når de benyttes i forbindelse med karolingertiden, da pave Paschal satt på Peters stol? Ordet *renessanse* kommer av det franske *renaissance* som betyr gjenfødelse. Renaissance forstås vanligvis som en gjenfødelse av antikkens kunst og litteratur i Italia fra slutten av 1300-tallet og har siden Panofskys drøfting av begrepet i nevnte bok blitt regnet for å være av en annen art enn de ulike renessanser i middelalderen,²⁰ bl.a. den ”karolingiske renessanse.” *Renovatio* som er latin og betyr fornying, var den betegnelse Karl den store og hans folk benyttet om sin virksomhet.²¹

Blant forskerne har det vært mye drøftet hva karolingernes fornyingsprosess innebar og hvorvidt det er riktig å omtale den som *renessanse*; mange har som Panofsky anvendt et mer forsiktig språk og benyttet karolingernes eget begrep, *renovatio*. Etter oppløsningen av Romerriket overlevde den klassiske kultur, særlig klassisk kunst, kun i ”oaser” i utkanten av det gamle riket, hevder Panofsky. Han synes å forutsette et kulturelt brudd mellom antikken og den karolingiske periode²² og oppfatter det karolingiske kjerneområdet og Karl den stores egen innsats som utgangspunkt og drivkraft for den fornyingsprosess som ble satt i gang. Nyere

¹⁶ C. Goodson, ”Revival and Reality: The Carolingian Renaissance in Rome and the Basilica of S. Prassede”, i *Acta ad Archaeologiam et artium historiam pertinentia Instituti Romanvm Norvegiae*, Vol. XX, (N.S.6), 2006.

¹⁷ E. Panofsky, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Uppsala 1960, s. 42-43.

¹⁸ E. Panofsky, ”Renaissance and Resuscitations”, i *Kenyon Review* 6, 1944, s. 201-234.

¹⁹ Panofsky, *Renaissance*, s. 42-43.

²⁰ B. Killierich, *Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. Studies in the so-called Theodosian renaissance*, Odense: Odense University Press, 1993, s. 12.

²¹ Panofsky, *Renaissance* s. 43, n. 1.

²² *Ibid.*, s. 42-43.

forskning har imidlertid påvist at ting som før ble ansett for karolingisk, er før-karolingisk.²³ Debatten om begrepene *renessanse* eller *renovatio* er derfor mindre markant enn tidligere, en er mer tilbøyelig til å se kontinuitet generelt.

Paschals pontifikat (817-824) og byggingen av S. Prassede faller inn under den såkalte karolingiske *renovatio*. Panofskys idéer er derfor av interesse for mitt arbeid ettersom de har hatt så stor innflytelse på forståelsen av perioden. En bred drøfting av i hvilken grad det er berettiget å betegne det som skjedde i Roma under Paschal for en *renessanse* eller en *renovatio*, faller utenfor rammen av denne oppgave. Jeg vil analysere mosaikkene i SS. Cosma e Damiano og sammenligne dem med mosaikkene i S. Prassede, for å belyse bakgrunnen for Paschals valg av forbilde, ettersom forbilder forteller mye om hva en står for. Kan pavens mosaikkutsmykning i S. Prassede betegnes som utslag av *renovatio*-idéer?

Fra Richard Krautheimer i 1942 publiserte sine kjente artikler ” The Carolingian Revival of Early Christian Architecture”²⁴ og “ Introduction to the Iconography of Mediaeval Architecture”²⁵ ble han en toneangivende teoretiker når det gjelder analyser av Romas kirker. Gjennom hele sin forskningskarriere holdt han fast ved sine teorier, kun mindre detaljer ble korrigert på bakgrunn av nye funn. En grunnleggende ide i Krautheimers tenkning er hans oppfatning av den karolingiske *renovatio*: Pavene i karolingertiden, særlig Paschal, forsøkte å gjenopplive Romas førbysantinske ”gullalder.” Den karolingiske *renovatio* kunne manifestere seg i så vel utsmykningsprogram som arkitektur. Fra 500-tallet ble østlige forbilder²⁶ enerådende for nye kirker i Roma. Karakteristisk for disse kirkene var bl.a. gallerier, flere apsider og pastoforier. Men fra slutten av 700-tallet skjedde en endring. Fra nå av foretrakk en tidligkristne romerske kirke-modeller, dvs. kirker med en apsis, transept og exedrae.²⁷ Ved å bruke disse modellene, gjorde en seg nytte av den kraft og makt som lå i de gjeve forbildene, f.eks den gamle Peterskirken, som bl.a. S. Prassede var en mini-kopi av.²⁸

Disse teoriene forutsetter en polarisering mellom det østlige og det vestlige i Roma. Dessuten skal det ha vært et brudd ikke bare politisk, men også kulturelt mellom antikken og

²³ F.eks. Tempietto Langobardo, Cividale del Friuli.

²⁴ Krautheimer, ”The Carolingian Revival”, s. 203-254.

²⁵ R. Krautheimer, ”Introduction to an Iconography of Mediaeval Architecture”, i Id., *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, London: University of London Press Limited, 1971, s. 115-149, postscript s.149-150 [Boken ble første gang utgitt i 1969]. Artikkelen ble første gang publisert i *Journal of the Warburg and Courtauld Institulas*, V, 1942, s. 1-33.

²⁶ Kirkene kunne være fra bl.a, Syria, Dalmatia, Lille-Asia, Armenia og Nord-Afrika. Krautheimer kalte dem gjerne ”Near Eastern”.

²⁷ Krautheimer, ”The Carolingian Revival”, s. 203-206, 214-215, 222.

²⁸ *Ibid.*, s. 218-219.

den karolingiske periode. Den nye vektlegging av det romerske så Krautheier også i Paschals overføringen av relikvier fra katakombene utenfor bymuren til byens kirker. Kulten av martyrer, og i særdeleshet romerske martyrer, ble viktig. Helgener og kirker med tilknytning til det østlige ble stadig sjeldnere i Roma. Tidligere hadde pavene ofte kommet fra den østlige delen av riket, men under den karolingiske *renovatio* valgte en paver med vestlig bakgrunn.²⁹ Ettersom denne forståelsen har preget forskning om Romas kirker i over 60 år, er det oppfatninger også denne oppgaven må forholde seg til. Jeg vil bl.a. relatere resultatene av den ikonografiske analysen til Krautheimers paradigme.

Ikke alle deler Krautheimers syn på den karolingiske *renovatio*. I en artikkel fra 2002 argumenterer Valentino Pace for større grad av kontinuitet i årene 500-800 når det gjelder utsmykning og arkitektur, det er ”continuatio” snarere enn ”renovatio”, hevder han.³⁰ Paces nye forskningsresultat er av stor interesse, for de gir et noe annet bilde av den karolingiske fornyingsprosess og Paschals kirkebygging enn det som kommer frem i eldre kilder. En av dem som de siste årene har forsket mye på Paschals kirker, er Caroline Goodson. Hun har presentert sine forskningsresultater i bl.a. de nevnte artiklene ”The relic Translations of Paschal I: Transforming City and Cult”³¹ (2005) og ”Revival and Reality: The Carolinian Renaissance in Rome and the Basilica of S. Prassede”³² (2006). Hun har også nylig publisert en artikkel om S. Cecilia, ”Material Memory: Rebuilding the Basilica of S. Cecilia in Trastevere”³³ (2007) og våren 2010 vil hennes nye bok *The Rome of Pope Paschal I* bli utgitt. I sin forskning har Goodson undersøkt Paschals virksomhet og fått fram sammenhenger mellom bl.a. kirkeutsmykning, arkitektur, liturgi, kult og kirkepolitiske makt. Hennes arbeid bidrar til at jeg har kunnet sette resultatet av den ikonografiske analysen inn i en større kontekst, der både religiøse og kirkepolitiske forhold blir vektlagt.

Som nevnt har mange forskere tatt for seg mosaikkene i S. Prassede og SS. Cosma e Damiano. Jeg vil likevel undersøke materialet fordi jeg ser at sider ved stoffet er lite vektlagt og fortjener å bli tatt opp til ny vurdering. Jeg vil analysere de to kirkenes mosaikker for å belyse bakgrunnen for pave Paschals valg av billedprogram til den nye kirken på Esquilin-høyden.

²⁹ *Ibid.*, s. 214-215.

³⁰ Pace, *op. cit.*

³¹ Goodson, ”The Relic Translations”, s. 123-141.

³² Goodson, ”Revival and Reality”, s. 163-192.

³³ C. Goodson, ”Material Memory: Rebuilding the Basilica of S. Cecilia in Trastevere, Rome”, i *Early Medieval Europe* 15, 1, 2007.

Problemstilling og oppgavestruktur.

Når jeg i denne oppgaven skal kaste lys over hvorfor Paschal valgte å bruke mosaikkene i SS. Cosma e Damiano som forbilde til sin kirke S. Prassede, byr det på en del grunnproblemer som jeg må ta hensyn til i den komparative analysen. Ettersom billedsynet i middelalderen la vekt på bl.a. tradisjon, kontinuitet og autoritet, var det ikke et ”fritt valg” etter vår tids oppfatning. Men en hadde også den gang flere tradisjoner å velge mellom, de behovene en hadde, avgjorde ens valg. Dessuten inngikk middelalderens bilder i en sammenheng, ikke minst gjaldt det kirkens bilder. Det er derfor nødvendig å kunne tolke de aktuelle mosaikkene og ta hensyn til at de befinner seg i et liturgisk rom hvor apsisutsmykningen har en sentral plassering. Bildene i apsis er stort sett symbolske verk, ikke narrative fremstillinger. I de mosaikkene jeg analyserer, er det bare S. Prassedes triumfbue som har delvis fortellende scener. Utsmykningen i de to kirkene fungerte som komprimert visuell teologi. For betrakteren vil hentydninger til bibelske tekster, lys, farge og gester, være med på å gi bildene mening. Ikonografien fungerer aktivt sammen med den liturgien som til en hver tid finner sted i kirken, et syn Ståle Sinding-Larsen vektlegger i flere av sine arbeider.³⁴

Under en gudstjeneste finner det sted et møte mellom Gud og mennesket. Ritualene som gudstjenesten er bygget opp rundt, støtter opp om dette møtet. Gudstjenesten i middelalderen hadde slik vår tids gudstjeneste en liturgi som starter med tekstlesning og utleggelse av skriftene, Ordets liturgi. Under Ordets liturgi er det ikke urimelig at mosaikkens fremstilling av Kristus som forkynner Ordet, aktiviseres på en særlig måte. Etter Ordets liturgi kommer Eukaristiens liturgi, selve messens høydepunkt.³⁵ Eukaristien forbindes med Kristus som hersker i himmelen, grunnlaget for hans posisjon er hans offerdød og seier over døden. I nattverden forvandles brødet og vinen til Kristi legeme og blod, slik at den Kristus som hersker i himmelen, er reelt til stede i elementene. Hver gang det feires nattverd, skjer en gjenfremstilling av Kristi offer på Golgata. Nattverden er derfor ikke bare til minne om ”den gang da” Kristus døde, men Kristus er til stede i kirken og hans offer aktualiseres ”hver gang når” nattverden finner sted, himmel og jord møtes her. Slik eukaristien er kulminasjonen i gudstjenesten, er Kristi offer kulminasjonen i Guds frelsesplan. Kristus som Lammet er det element som på en særlig måte aktiviseres under eukaristien.

³⁴ For forholdet mellom utsmykning og liturgi, se S. Sinding Larsen, *Iconography and Ritual. A Study of Analytical Perspectives*, Oslo: Universitetsforlaget, 1984.

³⁵ For messen, se J. A. Jungmann, *The Mass of the Roman Rite. Its Origins and Development*, Maryland 1986.

Ettersom de ulike bildeelementene i mosaikkene komposisjoner henspiller på forskjellige bibeltekster, vil jeg forsøke å få fram en mer utfyllende forståelse av de enkelte motiver ved å vise til de aktuelle tekster. Jeg drar i oppgaven veksler på min bakgrunn som lektor med hovedfag i kristendom. Mange års undervisningserfaring fra gymnas og lærerhøyskole har nok bidratt til at oppgaven har en viss ”flerfaglig” tilnæringsmåte. Det ”flerfaglige” innebærer at oppgaven diskuteres med basis i ett hovedfagfelt, kunsthistorie, mens andre fagfelt trekkes inn som referanseramme og tilfører kunnskap som beriker hoveddisiplinen. Men det er ingen ”tverrfaglig” oppgave, for det ville innebære at flere fagdisipliner møtes på samme nivå og samme vilkår.

Til en viss grad knytter oppgaven an til Erwin Panofskys analysemodell.³⁶ Men Panofsky vektlegger i liten grad bildenes funksjon, noe bl.a. Sinding-Larsen har påtalt. Jeg deler Sinding-Larsens syn når det gjelder betydningen av samspillet mellom liturgi og bilde. Men skal en finne bakgrunnen for Paschal valg av utsmykning, må problemstillingen også settes inn i en historisk sammenheng. Det er rimelig å anta at pavens valg er betinget av kirkepolitiske forhold under hans pontifikat. Jeg vil derfor foreta en kontekstuell analyse av Paschals virksomhet.

Opgaven har tre deler. Del I er en ikonografisk analyse av mosaikkene i SS. Cosma e Damiano. Mosaikken i apsiskonken vil bli presentert og analysert ved at de enkelte elementene først blir analysert og drøftet hver for seg, det gjelder så vel bilde som innskrift. Deretter vil det bli diskutert hva elementene sier når de leses samlet. Videre vil apsibusens billedprogram, som etter min oppfatning er yngre enn bildene i apsiskonken, bli analysert og drøftet.

Del II er en ikonografisk analyse av mosaikkene i S. Prassede. Først vil utsmykning i apsiskonken og på apsibusen bli analysert og drøftet. Mosaikkene vil bli sett i lys av i SS. Cosma e Damiano slik at forskjeller og likheter mellom de to utsmykningene blir klargjort. Deretter vil triumfbuens mosaikker bli gjenstand for ikonografisk analyse og diskusjon.

Del III er en kontekstuell analyse. Ettersom pave Paschal overførte et stort antall relikvier til den nye kirken på Esquilin-høyden, vil relikvier, relikvieoverføringer og kult i S. Prassede bli belyst. Resultatet fra analysene vil bli relatert til nevnte paradigmatisk teser og sett i relasjon til religiøse og kirkepolitiske forhold på Paschals tid.

³⁶ E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic themes in Art of the Renaissance*, New York: Harper & Row publisher, 1962, s. 3-17. [Oxford: Oxford University Press, 1939].

Del I: Ikonografisk analyse av mosaikken i SS. Cosma e Damiano

Kort beskrivelse av kirkens mosaikker og deres restaureringshistorie.

Apsismosaikken (fig.3) i SS. Cosma e Damiano har blå bakgrunn, den viser i sentralaksen Kristus på morgenrødens skyer. Han er omgitt av apostelfyrstene Peter og Paulus som leder helgenene St. Kosmas og St. Damian fram til Kristus. Utenfor helgenene finner vi på venstre side pave Felix IV, til høyre har St. Theodor fått plass. Alle figurene er i over legemstørrelse; figurgruppen innrammes av et palmetre på hver side. Under figurgruppen ses en lammefrise mot gullbakgrunn. I midten av lammerekken står Kristus-lammet på et lite berg. En inskripsjon med gullbokstaver mot blå bakgrunn befinner seg under lammefrisen, mens en bord formet av gyldne kryssende overflødigthorn mot blå bakgrunn avslutter mosaikken i apsiskalotten.

På apsisbuen (fig.4) som har gullbakgrunn, vises øverst en blå medaljong med et liggende lam og et kors på en trone. Framfor tronen befinner det seg en forseglet bokrull. Til venstre for tronen er tre lysestaker plassert, til høyre fire. Utenfor lysestakene følger to engler på hver side, deretter evangelistsymbolet for Johannes på høyre side og evangelistsymbolet for Matteus på venstre. I hver av buens svikkelsoner kommer to martyrkranser løftet frem av tildekkede hender til syne, en del av en tredje krans kan også observeres helt ytterst. At billedprogrammet på apsisbuen er ufullstendig - to evangelistsymboler og det meste av de 24 eldste i svikkelsonene mangler - skyldes beskjæring av buen under pave Urban III (1623-1644).³⁷

Hele apsiskalottens mosaikk har restaurerte felter, særlig gjelder det figurgruppen på Kristi høyre side (fig.5).³⁸ Bildet av pave Felix IV stammer i sin helhet fra en restaurering under pave Alexander VII (1655-1667). Knappt hundre år tidligere hadde pave Gregor XIII (1572-1585) erstattet pave Felix med sin navnebror, pave Gregor den store (590-604). Men Alexander VII ville ha den opprinnelig fremstilte pave tilbake i utsmykningen, han fikk mosaikken restaurert under ledelse av kardinal Francesco Barberini. Ifølge C. R. Morey hadde kardinalen tilgang til en kopi av pave Felix,³⁹ men G. B. Ladner hevder at den originale kopien tidlig gikk tapt, og i den nåværende mosaikken er det bare pavens stilling, holdning og

³⁷ Ihm, *op. cit.*, s. 137-138.

³⁸ G. B. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters I*, Città del Vaticano, Pontificio istituto di archeologia Christiana, Roma, 1941, s. 62.

³⁹ C. R. Morey, *Lost Mosaics and Frescoes of Rome of the Mediaeval Period*, Princeton: Princeton University Press, 1915, s. 36-37.

handling, som er troverdig. Som allerede påpekt av Morey og Ladner er det tydelig at både pavens ansikt og draperier er et produkt av 1600-tallet. Også klærne til martyren til høyre for pave Felix IV er fra den tiden, det samme gjelder de to lammene ytterst til venstre i lammefrisen.⁴⁰ På en tegning av G. Ciampini fra 1747 vises Guds hånd med seierskrans i apsis' høyeste punkt. Motivet forsvant under pave Urban VIII's pontifikat, da ble et ovalt vindu satt inn på det stedet. Et monogram og en omkransende girlandebord gikk også tapt under samme restaurering.⁴¹

Av apsisbuens utsmykning er deler av medaljongen, det meste av evangelistsymbolet til Matteus og høyre del av symbolet for Johannes restaurert (fig.6). Til tross for beskjæring av den opprinnelige buen under Urban VIII og senere restaureringer, betraktes det opprinnelige komposisjonsskjemaet som intakt.⁴²

Datering av apsisbuens mosaikk.

En del forskere regner med at apsisbuens mosaikk er av yngre dato enn mosaikken i apsis. Matthiae hevder at buen fikk sin utsmykning under pave Sergius (687-701),⁴³ en datering som begrunnes ut fra teknikk og motiv og som bl.a. R. Wisskirchen slutter seg til.⁴⁴ P. J. Nordhagen har som W. Oakeshott før ham argumentert for at mosaikken på buen går tilbake til pave Felix' dager, ettersom fargene på buens *tesserae* og den måten de er satt på, stemmer nøyaktig med det en finner i apsis.⁴⁵ Senest er dette også hevdet av J. Osborne i hans artikkel fra 2008.⁴⁶ Nyere tekniske undersøkelser publisert i 1998 støtter imidlertid Matthiaes syn.⁴⁷ Til tross for at tekniske analyser av buens *tesserae* viser stor grad av likhet med dem som er

⁴⁰ W. Oakeshott, *The Mosaics of Rome from the third to the fourteenth Centuries*, London: Thames and Hudson, 1967, s. 92.

⁴¹ Morey, *op. cit.*, s. 37. – For mosaikkens restaureringer, se også V. Tiberia, *Il restauro del mosaico della basilica dei Santi Cosma e Damiano a Roma*, Todi, 1991.

⁴² Ihm, *op. cit.*, s. 137.

⁴³ G. Matthiae, *SS. Cosma e Damiano e S. Teodoro. Mosaici Medioevali di Roma*, Roma 1948, s. 49-65; Ihm, *op. cit.*, s. 137.

⁴⁴ R. Wisskirchen, "Zur Apsisstirnwand von SS. Cosma e Damiano/Rom", i *Jahrbuch für Antike und Christentum* 42, 1999, s. 169-183.

⁴⁵ Oakeshott, *op. cit.*, s. 104, n. 105; P. J. Nordhagen, "Un Problema di carattere iconografico e tecnico a S. Prassede", i "Roma e l'età Carolingia", *atti della giornate di studio 3-8 maggio 1976, a cura dello Istituto di storia dell'arte dell'università di Roma*, 1976, s. 159-166, note 14. - Artikkelen er gjengitt i Nordhagen, P. J., *Studies in Byzantine and Early Medieval Painting*, London: The Pindar Press, 1990, s. 332-345.

⁴⁶ J. Osborne, "The Jerusalem Temple Treasure and the Church of Santi Cosma e Damiano in Rome", i *Papers of the British School at Rome* 76, 2008, s. 179, n. 24. – For en nylig diskusjon om emnet, se J. L. Opie, "Agnus Dei", i Guidobaldi, F. og Guiglia Guidobaldi A. (red.), *Ecclesiae Urbis. Atti del congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma (IV-X secolo)*, Vatican City, 2002, s. 1812-1846.

⁴⁷ V. Tiberia, *Il mosaico restaurato. L'arco della basilica dei Santi Cosma e Damiano*, Gangemi Editore, Roma, 1998.

brukt i apsis, synes særlig stil og tema å tale for en senere tidfesting. I denne oppgaven vil det derfor bli argumentert ut fra at buen fikk sin utsmykning sent på 600-tallet, under pave Sergius' pontifikat.⁴⁸

Kort beskrivelse av kirken.

Bygningen som i dag utgjør kirken SS. Cosma e Damiano (fig.7), ble viet til kirke under pave Felix IV (526-530). Paven hadde fått et bygningskompleks ved Via Sacra på Forum i gave fra Amalasantha, datter til den arianske goterkongen Theodorik. Bygningskomplekset bestod av en stor senromersk enskipet sal og en rotunde. Salen var resultat av en ombygging av et tidligere bibliotek, et arbeid igangsatt av keiser Maxentius (306-312) og fullført under keiser Konstantin (312-337). Under den keiserlige ombygging ble det tidligere biblioteket delt i to av en tverrvegg med marmorbekledd apsis, slik en tegning (fig.8) av P. Ligorio (1500-tallet) viser.⁴⁹ I salens lengderetning, ut mot Forum, bygget man en rotunde med kuppel, det såkalte *Templum Divi Romuli*. Den nye salen tjente sannsynligvis som audienshall for byprefekten, mens rotunden fungerte som vestibyle til den store salen.

Da pave Felix IV hadde overtatt bygningen fra kong Theodoriks datter, fikk han den utsmykket med mosaikker.⁵⁰ *Liber Pontificalis* forteller at pave Felix IV bygget basilikaen SS. Cosma e Damiano i byen Roma, i området kalt Via Sacra, tett ved templet for byen Roma.⁵¹ Beskrivelsen er uvanlig for så vidt som den beskriver kirkens beliggenhet ved å vise nøyaktig til Romas førkristne urbane geografi.⁵² SS. Cosma e Damiano var da også den første kirken i Romas gamle religiøse og politiske sentrum, ved Forum.⁵³ Tidligere hadde en unngått å plassere kirker her, men på 500-tallet var kristendommen godt etablert. Rundt 50 år seinere ble også et offentlig vaktrom ved inngangen til Palatinhøyden innviet til kirken vi kjenner

⁴⁸ Ut fra oppgavens problemstilling vil ikke spørsmålet om datering av utsmykningen på buen bli behandlet i full bredde, for Paschal så jo mosaikken slik den var i begynnelsen av 800-tallet.

⁴⁹ B. M. Apollonj-Ghetti, "Nuove considerazioni sulla basilica romana dei SS. Cosma e Damiano", i *Rivista di archeologia cristiana*, 50, 1974, s. 12.

⁵⁰ Krautheimer, *Corpus basilicarum*, s. 137-143; Krautheimer, *Rome*, s. 9, 28, 71.

⁵¹ L. Duchesne (red.), *Le Liber Pontificalis*, 2 vol., Paris, 1886-1892, I, 279: "Hic fecit basilicam sanctorum Cosmae et Damiani in urbe Roma, in loco qui appellatur via Sacra, iuxta templum urbis Romae." Engelsk oversettelse av R. Davis, *The Book of Pontiffs (Liber Pontificalis), The ancient biographies of the first ninety Roman bishops to AD 715*, Liverpool: Liverpool University Press, 2000 [1989], 56,1 (LP 56,1).

⁵² Osborne, "The Jerusalem Temple treasure", s. 173-174.

⁵³ H. Brandenburg, *Ancient Churches in Rome from the Fourth to the Seventh Century. The Dawn of Christian Architecture in the West*, Turnhout, Belgium: Brepols, 2005, s. 222. Oversatt fra tysk av A. Kropp. Originaltittel: *Die Frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Milano/Regensburg [2004].

som S. Maria Antiqua.⁵⁴ Disse kirkelige overtakelser reflekterer endringer i maktstrukturen i Roma. Det offentlige styret under keiserens ledelse hadde gradvis svekket sin posisjon i forhold til den kirkelige administrasjonen og offentlige bygninger som ikke lenger hadde noen relevant funksjon, kunne bli overtatt av Kirken.

På 1600-tallet, under pave Urban VIII (1623-1644), ble kirken radikalt ombygget. Under ombygningen som i hovedsak foregikk i årene 1626-1632, ble gulvet hevet ca. seks meter⁵⁵ og kirkeskipet fikk sidekapeller. Dermed ble kirkens brede skip, særlig de uvanlig brede sidene på begge sider av apsis, gjort mye smalere og deler av apsisbuen og dens mosaikk sterkt beskåret (fig.9).⁵⁶

Apsis

Kristus

I sentrum av mosaikken vises en frontalt fremstilt Kristus i over legemstørrelse (fig.10), han er avbildet mot en fargestige av glødende rødlige skyer mot apsiskuppelens blåfiolette grunn. Kristus er presentert med skinnende gullnimbus, han bærer gyllen tunika med blåfiolette clavi og gyllent pallium, håret er langt og skjegget stort; fottøyet består av sandaler. I venstre hånd holdes en lukket skriftrull, den høyre armen er løftet og hånden delvis åpen ut mot betrakteren.

Kroppsstørrelse, frontalitet og sentral plassering gir Kristus verdighet og gjør at han straks tiltrekker seg betrakterens oppmerksomhet. Fremstillingen kan minne om hvordan guder og keisere ble presentert i antikken. På et veggmaleri (ca.300)(fig.11)⁵⁷ i keiserkultrummet i Ammontemplet i Luxor vises de tetrarkiske keiserne frontalt i maleriets sentrum, deres størrelse og plassering skiller dem ut fra de andre figurene.

I tidlige billedfremstillinger i katakomber og på sarkofager er Kristus vist uten skjegg og med kortere, mer ordnet hårprakt, slik fremstilles han bl.a. i Junius Bassus sarkofagen fra 359 (fig.12, fig.13).⁵⁸ Etter hvert ble det nokså vanlig å avbilde Kristus med langt hår og skjegg, særlig i bilder som viser til Kristi lidelse, slik som de 13 små mosaikkene på

⁵⁴ Krautheimer, *Rome*, s. 8, 71; Kessler og Zacharias, *op. cit.*, s. 97-98.

⁵⁵ B. Brenk, "Zur Einführung des Kultus der heiligen Kosmas und Damian in Rom", i *Theologische Zeitschrift* 62, 2006, s. 312; L. Temperini, *Basilica Santi Cosma e Damiano, Roma*, s.35. Oversatt til tysk av V. Fulloni.

⁵⁶ Morey, *op. cit.*, s. 2-3; Krautheimer, *Corpus basilicarum*, 1937, s. 137f; Oakeshott, *op. cit.*, s. 94; Apollonj-Ghetti, *op. cit.*, s. 7f., fig. s. 15 og s. 40; Nordhagen, "Un Problema", s. 163.

⁵⁷ J. Deckers, *Die Frühchristliche und byzantinische Kunst*, München: Verlag C. H. Beck, 2007, s. 66-67.

⁵⁸ B. Kiillerich, "Junius Bassus sarkofagen: et kristent manifest for en romersk senator", i *Kirke og kultur* nr.1, 1999, s. 35-36.

sørveggen i S. Apollinare Nuovo i Ravenna (ca.500) (fig.14).⁵⁹ Også i apsismosaikken i S. Pudenziana⁶⁰ i Roma (ca.402-417) (fig.15) presenteres Kristus med stort skjegg og langt, rufsete hår, ikke ulikt det samtidens kyniske filosofer opptrådte med.⁶¹ I kirken på Forum er imidlertid Kristi frisyre langt mer ryddig enn i S. Pudenziana, og henvisningen til de kyniske filosofer derfor noe svakere. Kristusbildet i SS. Cosma e Damiano kan minne om fremstillinger av Jupiter (fig. 16) og Serapis, disse ble ofte presentert som hårfagre guder, et forhold allerede L. Dietrichson påpekte.⁶² Gudene hadde uante krefter, og forestillinger om styrke kunne være forbundet med et stort hår, noe også Bibelens fortelling om Samson vitner om.⁶³ Ett særpreg ved fremstillingen av Kristi frisyre i SS. Cosma e Damiano, er de regelmessige, bølgende lokkene En takfreske i Commodilla-katakomben (ca. 400)(fig.17), Roma, gjerne regnet som et av de eldste pantokrator-motiv, presenterer Kristus med bølgende langt hår og skjegg, ikke ulikt det en ser i SS. Cosma e Damiano. Senere Pantokrator-fremstillinger som Katharina-klosterets ikon (fig.18) fra rundt 600,⁶⁴ synes å bekrefte en forbindelse mellom Kristi hårprakt og hans rolle som allhersker. Det lar seg ikke gjøre å relatere Kristi frisyre i SS. Cosma e Damiano til bare én enkelt egenskap ved Kristus. Sammenfattende kan en si at Kristi lange hår og skjegg uttrykker visdom og verdighet, makt og kraft, dessuten antydes guddommelighet.

Kristus er fremstilt med vidåpne øyne og et litt stirrende blick som er rettet oppover. Fra keiser Konstantins tid (306-337) hadde mange keisere latt seg avbilde med store øyne og gjerne også himmelvendt blick, fremstillingens forbilde var Alexander den store (356-323 f.Kr.) (fig.19). Slike portretter var å forstå som symbolske portretter, i de store øynene og det himmelvendte blikket ble guddommelig lederskap uttrykt.⁶⁵ Når Kristus i SS. Cosma e Damiano vises med oppadvendt blick, kan blikket heller ikke bli besvart av betrakteren, Kristus blir da mer opphøyd.

⁵⁹ H. Torp, "Tradition and innovation in Iconography, From Imperial Glorification to Christian Dogma", i *Rome and the North*, A. Ellegård (red.), Jonsered 1996, s. 82.

⁶⁰ Sannsynligvis den eldste bevarte apsismosaikk i en tidligkristen basilika.

⁶¹ M. Büchsel, *Die Entstehung des Christusporträts. Bildarchäologie statt Bildhypse*, Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 2003, s. 41 f.

⁶² L. Dietrichson, *Christusbildet. Studier over den typiske Kristusfremstillingens Oprindelse, Udvikling og Opløsning*, København: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1880, s. 161-186.

⁶³ Dom kap. 13-16.

⁶⁴ Dateringen er omdiskutert, se Büchsel, *op.cit.*, s. 45.

⁶⁵ H. P. L'Orange, *Fra antikk til middelalder: Fra legeme til symbol. Tre kunsthistoriske essays*, Oslo: Dreyers forlag, 1944, s. 73-74.

Apsisutsmykningens Kristus er avbildet i den tradisjonelle klesdrakt for de klassiske filosofer, tunika og pallium.⁶⁶ På det polykrome fragmentet i Museo Nazionale, Roma, fra ca. 300 (fig.20), vises han imidlertid med pallium over en blottet skulder, slik de omstreifende kyniske filosofene gjerne var kledd.⁶⁷ Men i den rundt hundre år yngre apsismosaikken i S. Pudenziana presenteres Kristus med klar referanse til datidens klassiske filosofer, de som søkte sannheten, og det er slik han framstår i Forum-kirken.

Å bli fremstilt med kostbart gull og eksklusive klær blir vanligvis forbundet med makt og velstand, i den klassiske verden var det forbeholdt den oververdslige guddommelige makt og de jordiske kongene, to grupper som for øvrig ble antatt å stå i et nært forhold til hverandre.⁶⁸ Enkelte keisere som bl.a. Caligula (37-44) og Domitian (81-96) hadde tidvis benyttet seg av gull og dyre klær for å fremheve sin opphøyde stilling.⁶⁹ Men de vestromerske keisere var vanligvis tilbakeholdne med å presentere seg som guddommelig fullt ut, antydninger i form av gull i klær og lignende benyttet en seg imidlertid av, ved sin død håpet en å bli guddommelig. I senantikken ble det å kommunisere sin overjordiske posisjon ved hjelp av gull, juveler og dyre klær, stadig mer utbredt blant keisere og overklasse. Tendensen ses gjerne i sammenheng med økende innflytelse fra den østlige delen av keiserriket, hvor kult for guddommelige herskere ble praktisert. Men gullbruken kan også forstås som en kommunikasjonsakt i urolige tider fra en keiser med mange rivaler, keiserens kvasi-religiøse posisjon tillot ham den slags visuell propaganda.⁷⁰

At de kristne billedskaperne tar i bruk gull og andre elementer fra keiserikonografien når Kristus skal fremstilles, kan fortone seg merkelig. De kristne var tidligere blitt forfulgt nettopp fordi de ikke ville ofre foran keiserens bilde. Men etter at keiser Konstantin (306-337) hadde valgt kristendommen til sin religion og senere keiser Theodosius (379-395) hadde gjort den til statens religion, var forholdet til keiseren og det han representerte blitt et helt annet, keiserideologien og keiserikonografien var blitt ”kristnet”. Dermed kunne også

⁶⁶ Kristi pallium har monogrammet I. Betydningen av monogrammet I på Kristi pallium er usikker, det samme gjelder monogrammet Z som vises på Kristi pallium i San Vitale, Ravenna.

⁶⁷ Büchel, *op. cit.*, s. 16-17.

⁶⁸ Bl. a. hadde Helios vogn og seng av gull, Apollo kappe, lyre og bue av gull, Hera sandaler av gull, Pallas en gullhjel. Noe av det mest eksklusive var likevel silke farget med purpur fra murex-sjell. D. Janes, *God and Gold in late Antiquity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, s. 19-20.

⁶⁹ A. Alföldi, *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970, s. 176; Janes, *op. cit.*, s. 22. - Men stod ikke keiserens bruk av gull og andre edle metaller i stil med keiserens styre, kunne det gå som med Domitians (81-96) gyldne bilde som mobben rev ned, romerne var nøye med at konteksten skulle være korrekt. Janes, *op. cit.*, s. 22-23.

⁷⁰ Janes, *op.cit.*, s. 18-31.

henvisninger til keiserikonografien benyttes i utformingen av Kristusbildet. Da mosaikken i SS. Cosma e Damiano ble utformet på 500-tallet, var denne praksis forlenget etablert.

Et av de tidligste eksemplene vi har på gull anvendt i mosaikker, finnes i en hvelvmosaikk fra slutten av 200-tallet i nekropolen under Peterskirken, like ved det sted apostelen Peter ifølge tradisjonen skal ha blitt korsfestet. Mausoleet var opprinnelig hedensk, men ble tatt i bruk av de kristne rundt år 300. Mosaikken viser solguden Helios med nimbus av gulltesseræe og strålekroner (fig.21). Ut fra den kristne konteksten tolkes solguden som en henvisning til Kristus, men forbindelsen til keiseren som solgudens ivrige tilbeder, finnes også i framstillingen.⁷¹ Bruk av gull i utformingen av Kristusbildet kan ses i flere kirker fra tidlig på 400-tallet, bl.a. i S. Pudenziana. Når gull benyttes, enten det er i hvelvmosaikken i nekropolen, i S. Pudenziana eller i SS. Cosma e Damianos apsismosaikk, viser gullet til den fremstiltes guddommelige posisjon. Gullet i Kristi klær stråler mot betrakteren, slik at klesdrakten synes å utstråle et mystisk, funklende lys.⁷² At Kristus i mosaikkene blir fremstilt nærmest i en lysglans, passer godt med Bibelens tekster, der tales det ved flere anledninger om lys i forbindelse med både Kristus, Gud og englene. Og ifølge Joh 8,12 sa Kristus om seg selv: ”Jeg er verdens lys”. Å angi det overnaturlige lyset som omgir og stråler ut fra den guddommelige, ble en av gullets viktigste funksjoner i billedframstillingen.⁷³

Når billedskaperne i SS. Cosmas e Damianos anvender gull i sin framstilling, gjør de bruk av det samme virkemiddel som Bibelens forfattere benytter når det guddommelige lys skal beskrives. I Johannes Åpenbaring kapittel 21 skildres den hellige byen Jerusalem på følgende måte: ”Den kom ned fra himmelen, fra Gud. Den hadde Guds herlighet og den strålte som den skjønneste edelsten, som krystallklar jaspis. Den hadde en stor og høy mur [...] Muren var bygd av jaspis, og byen selv var av rent gull, lik det klareste glass [...] Og byen trenger ikke lys fra sol og måne, for Guds herlighet lyser over den, og Lammet er dens lys” (Åp 21,10-23).

Gull er også benyttet i den skinnende nimbusen som omgir Kristi hode. Framstillinger av Kristus med nimbus er kjent fra både gravkunst og kirkeromsmosaikker fra siste halvdel av

⁷¹ K. Weitzmann (red.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, Catalogue of the exhibition at The Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978, Princeton: Princeton University Press, 1979, no. 467, s. 522-523; P. J. Nordhagen, ”The Christian World”, i C. Bertelli (red.), *The Art of Mosaic*, Milano 1989, s. 46. [Originaltittel: *Il mosaico*, Milano, 1989.]

⁷² For teknikk henvises til P. J. Nordhagen, ”Mosaikkteknikkens utvikling”, i L’Orange, H. P. og Nordhagen, P. J., *Mosaikk. Fra antikk til middelalder*, Oslo: Dreyer forlag, 1958, s. 43-85.

⁷³ *Ibid.*, s. 77.

300-tallet.⁷⁴ Apsismosaikken i S. Aquilino (ca.360-390)⁷⁵ (fig.22), Milano, og de to nisjemosaikkene i S. Costanza (ca. 400)⁷⁶ (fig.23, fig.24), Roma, hører trolig med blant de eldste bevarte eksempler fra kirkerommet.⁷⁷ Hva betyr det så at Kristus fremstilles med nimbus i SS. Cosma e Damiano? Ved vår tidsregnings begynnelse ble nimbusen brukt rundt hodet til forskjellige mytiske guddommer, heroer, individer i kosmologien og personifiseringer av tider og steder, etter hvert også i avbildninger av keiseren.⁷⁸ Denne tradisjonen fortsatte etter at kristendommen var blitt den foretrukne religionen i Romerriket, slik bl.a. Tellus i Via Latina katakomben⁷⁹ (ca.350) (fig.25) og keiseren på Theodosiusmissoriet (388) (fig.26) viser.⁸⁰ Den mangfoldige bruken tyder på at nimbusen først og fremst var et middel til å fremheve en skikkelse, vise at vedkommende var et annerledes og opphøyet vesen.⁸¹

I keiserikonografien ser en bruk av nimbus fra slutten av det andre århundre⁸² slik bildet (180-192) (fig.27) av den apotheoserte keiser Markus Aurelius (161-180) i apsiskalotten i Herkules-templet i Sabratha viser.⁸³ Blant forskere som har vektlagt den kristne ikonografiens tette forbindelse til keiserikonografien,⁸⁴ har det vært en utbredt oppfatning at Kristi nimbus nærmest er en direkte overføring av keiserens nimbus. Forskere

⁷⁴ A. Ahlqvist, *Tradition och rörelse. Nimbusikonografien i den romerskantik og fornkristna konsten*, Jväsckylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 1990, s. 15. – Det er vanskelig å tidfeste de første fremstillinger av Kristus med nimbus, særlig fordi det på sarkofager kan ha vært påmalte nimbuser rundt Kristi hode. A. Krücke, *Der Nimbus und Verwandte Attribute in der Frühchristlichen Kunst*, Strassburg: J. H. Heitz (Heitz & Mündel), 1905, s. 73f., tidfester en fremstilling av Kristus med nimbus i Petrus og Marcellinus-katakomben til kort før 340, mens F. Gerke, *Christus in der Spätantiken Plastik*, Mainz: Florian Kupferberg Verlag, 1948, s. 52, hevder at det ikke finnes nimberte Kristusavbildninger fra før-theodosiansk tid.

⁷⁵ Nordhagen, i L'Orange og Nordhagen, *op.cit.*, omtale av plansje 48.- For mosaikken i S. Aquilino, se P. J. Nordhagen, "The mosaics of the Cappella di S. Aquilino in Milan: evidence of restoration", i *Acta ad archaeologiam et historiam pertinentia, series altera* II, 1982, s. 77-94.

⁷⁶ For nyere forskning om S. Costanzas mosaikker, se D. Stanley, "The Apse Mosaics at Santa Costanza. Observations on Restorations and Antique Mosaics", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 94, 1987, s. 29-42 og D. Stanley, "An Excavation at Santa Costanza", i *Arte medievale* II. serie, 7/2, 1993, s. 103-112.

⁷⁷ M. B. Rasmussen, "Traditio legis?", i *Cahiers archéologiques fin de l'Antiquité et moyen Age* 47, 1999, s. 23.

⁷⁸ A. Ahlqvist, "Christo e l'imperatore romano: i valori simbolici del nimbo", i *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, XV (N.S.1) 2001, s. 218-223; Krücke, *op. cit.*, s. 5 f.

⁷⁹ W. Tronzo, *The Via Latina Catacomb: Imitation and Discontinuity in Fourth-Century Roman Painting*, University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 1986, s. 15; s. 33, særlig note 37.

⁸⁰ Ikke bare keiseren, men også de som representerte ham, kunne bli framstilt med nimbus. På S. Maria Maggiore's triumfvegg (432-440) vises kong Herodes med nimbus.

⁸¹ Krücke, *op. cit.*, s. 6f.

⁸² Ahlqvist, "Christo e l'imperatore romano", s. 207.

⁸³ Deckers, *Die frühchristliche und byzantinische Kunst*, s. 65-66.

⁸⁴ H. P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo: H. Achehoug & co. (W. Nygaard), 1953, s. 166-168; A. Grabar, *Christian Iconography: A Study of Its Origins*, London: Routledge & Kegan Paul, 1969, s. 41f.

som A. Krücke, A. Alföldi, H. P. L'Orange og M. Collinet-Guerin m.fl. knytter keiserens nimbus til strålekransen og strålekronen, symboler for lysguder, særlig solen.⁸⁵ Først under keiser Konstantin ble strålekronen vanlig i keiserfremstillinger, den ble benyttet fram til år 324, da den ble erstattet av nimbusen, et attributt keiserne hadde brukt mer sporadisk.⁸⁶ At keiseren skiftet ut strålekronen med nimbusen nettopp i en tid da keisermakt og kirke ble knyttet tettere sammen slik kirkemøtet i Nikea (325) vitner om, kan vanskelig forstås annerledes enn at nimbusen har referanser til den nimbertes guddom. Men Kristi nimbus, enten det er i kirken på Forum eller andre steder, viser ikke bare til Kristi forbindelse med Gud, i tråd med bekjennelsen fra Nikea⁸⁷ må den kunne forstås som et attributt for Kristi egen guddommelighet.

Nyere forskning tyder på at Kristi nimbus ikke er noen direkte overføring av keiserens nimbus, selv om en ser store likheter når det gjelder struktur og generell ikonografi; både for keiseren og Kristus er nimbusen et tegn på herskermakt.⁸⁸ A. Ahlberg avviser tolkninger av keiserens nimbus som et solsymbol knyttet til strålekronen og hun avviser at den har orientalsk opphav slik bl.a. L'Orange⁸⁹ og Collinet-Guerin⁹⁰ har hevdet. Nimbusens opphav, og dermed dens betydning, er å finne i den gresk-romerske verden, mener hun, et synspunkt Krücke antydte allerede i 1905.⁹¹ Olympens guder var de første som ble nimbert, disse gudene representerte i begynnelsen konstellasjoner, dvs. himmellegemer.⁹² Ettersom Kristi nimbus har noen av sine eldste røtter i den greske gudeverden der alle Olympens guder hadde titlene *kosmokrator*, og da det nære forbildet, den nimberte keiseren også var *kosmokrator*, er det grunnlag for å hevde at nimbusen fremhever Kristus som allhersker.⁹³ Men Kristi rike er ikke et vanlig kongerike (Joh 18,36), det er hellig. Når Kristus avbildes med nimbus høyt oppe i SS. Cosma e Damianos apsis, er det som hellig allhersker han fremtrer.

⁸⁵ Krücke, *op.cit.*, s. 5f.; Alföldi, *op.cit.*, s. 225, 260-261; H. P. L'Orange og A. Gerkan, *Der Spätantike Bildschmuck des Konstantinbogen*, Berlin 1939, s. 177f.; M. Collinet-Guerin, *Histoire du nimbe des origines aux temps modernes*, Paris 1961, s. 204f.

⁸⁶ Krücke, *op.cit.*, s. 10f.; G. Hellemo, *Kristus på keisertronen. En undersøkelse av apsisutsmykning og katekeser fra det 4. århundre med særlig vekt på eschatologiproblemet*, Oslo: Doktoravhandling, UiO, 1985, s. 40-41. Boken er også utgitt på engelsk: G. Hellemo, *Adventus Domini: eschatological thought in 4th-century apses and catecheses*, Leiden: E.J. Brill, 1989; H. P. L'Orange, "Konstantin og kristendommen. Hvad Konstantinbuen forteller", i *Essays*, Oslo 1996, s. 102. [Første gang publisert i *Samtiden* nr.47, 1936, s. 395-412].

⁸⁷ For bekjennelsesskrifter, se Arve Brunvoll, *Den norske kirkes bekjennelsesskrifter*, Bergen: Lunde forlag, 1972.

⁸⁸ Ahlqvist, *Tradition och rörelse*.

⁸⁹ L'Orange og Gerkan, *Der Spätantike Bildschmuck*, s. 177f.

⁹⁰ Collinet-Guerin, *op.cit.*, s. 204f.

⁹¹ Krücke, *op.cit.*, s. 109.

⁹² Ahlqvist, "Christo e l'imperatore romano", s. 218-223.

⁹³ *Ibid.*, s. 224 -226.

De bibelske tekster taler aldri om noen nimbus. Men Bibelens skildringer av Kristus i Forklarelsen på berget (Luk 9,29f.) og i Apokalypsen (Åp 4) synes å ha innholdsmessige likheter med nimbusen. Bl.a. A. Grabar har ment at aureolen og nimbusen har samme opprinnelse.⁹⁴ Bak utformingen av disse ligger forestillingen om at personer med stor genius har stor utstråling.⁹⁵ Mange store tenkere som Dionyses av Alexandria m.fl. har vært opptatt av sammenhengen mellom lyset og det guddommelige lys, men det er et stort problemråde som av hensyn til denne oppgavens omfang ikke vil bli diskutert videre her.

Når nimbusen som omkranser Kristi hode er av gull slik som i SS. Cosma e Damiano, blir angivelsen av lyset som omgir og stråler ut fra den guddommelige, særlig tydelig. Gullnimbusen går tilbake til omkring år 400,⁹⁶ vi ser den både i S. Giovanni i Fonte i Napoli (ca.400) (fig.28) og i S. Pudenziana i Roma (ca. 402-417). I S. Costanza (ca.400) vises Kristus med blå nimbus, men gullnimbusen ble raskt nesten enerådende for Kristus,⁹⁷ mens blå og hvite nimbuser ble brukt for figurer med lavere status.⁹⁸ Når billedskaperne fremstilte Kristus med gullnimbus i SS. Cosma e Damiano på 500-tallet, var det i tråd med konvensjonen som hadde utviklet seg i den kristne ikonografien, en konvensjon der nimbusen fremhever Kristus, den *hellige* allhersker, som guddommelig, ”lys av lys”.

Kristus i SS. Cosma e Damiano er avbildet med høyre arm løftet over skulderhøyde, albuen er lett bøyd og hånden åpen. Den åpne håndflaten er vendt mot betrakteren, pekefinger og langfinger er utstrakt, mens ringfinger og lillefinger er lett bøyd i retning tommelen. Håndstillingen kan minne om tale- eller velsignelsesgesten. Men denne likheten skriver seg fra en restaurering i 1879,⁹⁹ opprinnelig hadde mosaikken en åpen hånd med utstrakte fingrer, noe en fjærtegning fra pave Urban VIII.s tid (1623-1644) (fig.29) viser.¹⁰⁰ Denne gesten har vært nøye utforsket av L’Orange, han har vist at dens røtter finnes i Orienten, den knyttes bl.a.

⁹⁴ Grabar, *Christian Iconography*, s. 117-118.

⁹⁵ Janes, *op. cit.*, s. 143 f.

⁹⁶ I Nordhagens omtale av den tidligere nevnte Kristi nimbus i S. Aquilino (ca.360-390) i Milano, sier han: ”Kristus har glorie i gull med Kristogrammer og bokstavene *alfa* og *omega* inntegnet i hvitt.” Nordhagen, omtale av plansje 48, i L’Orange og Nordhagen, *op. cit.* Ahlqvist betegner imidlertid denne nimbusen som ”ofärgat... - mot guldgrund”. Ahlqvist, *Tradition och rörelse*, s. 69.

⁹⁷ Ahlqvist, ”Christo e l’imperatore romano”, s. 211-212. - Men Kristus vises fortsatt med blå nimbus i enkelte scener, særlig i fortellende scener som for eksempel i ”Fremvisningen i templet” og ”Møtet med Afrodosius” på S. Maria Maggiore (432-440) triumfbue.

⁹⁸ Ahlqvist, ”Christo e l’imperatore romano”, s. 225.

⁹⁹ Matthiae, *SS. Cosma e Damiano e S. Teodoro*, Tafel I.

¹⁰⁰ Morey, *op.cit.*, s. 37, fig.7; Wisskirchen, *Das Mosaikprogramm*, s. 34, note 6; J. Osborne og. A. Claridge, *Early Christian & medieval antiquities 1, The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, series A, Part II-I*, London: Harvey Miller Publishers, 1996, s. 53f, fig. s. 95.

til kultiske ritualer, særlig blant semittene.¹⁰¹ F. Cumout hevder at når gesten brukes under ritualer, slik bl.a. et stort veggmaleri av oranter i Dura – Europos viser (fig.30, fig.31), må den forstås som en trussel med apotropeisk betydning. Men når guden viser den løftede høyrehånden, uttrykkes gudens beskyttende evne og hans makt over ondskapen, den blir nærmest et velsignelsessymbol.¹⁰²

Gesten knyttes til flere guder, men særlig til *Sol Invictus* og *Serapis*. Samtidig som de store orientalske gudene etablerte seg i Roma under Septimus Severus (193-211), dukket håndbevegelsen opp i den romerske keiserpresentasjonen, keiseren ville fremstå som kosmokrator.¹⁰³ På Konstantinbuen (315) ser en gesten brukt både i forbindelse med *Sol Invictus* (fig.32) og med keiseren (fig.33). Keiseren og hans guddom presenteres som en enhet, noe også gullmynten med dobbeltportrettet av keiser Konstantin/Sol Invictus (ca. 315)(fig.34) spiller på. En gullmedaljone som viser en frontalt fremstilt Konstantin har også fått plass til den løftede høyrehånden (fig.35), hånden hører med når keiserens vesen skal uttrykkes.¹⁰⁴

Også i tidligkristne bilder fremstilles Kristus med løftet høyrearm, bl.a. i et maleri i Callixtus-katakomben (fig.36) (ca. 220-280)¹⁰⁵ der motivet er Kristus som vekker opp Lasarus. At bildet fremhever Kristus som undergjører, blir særlig tydelig da Kristus holder en tryllestav i venstre hånd.¹⁰⁶ Den omtalte håndstillingen forekommer i svært mange *traditio legis*-bilder,¹⁰⁷ bl.a. på lokket av et elfenbeinsskrin fra Pola (ca. 400-450)(fig.37) i Istrien.¹⁰⁸ Også i narrative scener som Kristi inntog i Jerusalem, holder Kristus ofte den høyre armen løftet mot folket, slik et sarkofagrelieff fra Konstantinopel (4.årh)(fig.38)¹⁰⁹ viser. Videre

¹⁰¹ L'Orange, *Studies*, s. 139-170; H. P. L'Orange, "Sol Invictus Imperator. Ein Beitrag zur Apotheose", i *Likeness and Icon. Selected Studies in Classical and Early Mediaeval Art*, Torp, H. (red.), Odense: Odense University Press, 1973, s. 325-344. [Første gang utgitt i *Symboloae Osloenses* XIV, Oslo 1935, s. 86-114.]

¹⁰² F. Cumout, *Fouilles de Doura-Europos* (1922-1923), Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1926, s. 70-71.

¹⁰³ L'Orange, *Studies*, s. 152-153.

¹⁰⁴ H. P. L'Orange, "Sol Invictus Imperator", s. 325-326.

¹⁰⁵ Deckers, *Die frühchristliche und byzantinische Kunst*, s. 19-20.

¹⁰⁶ L'Orange, *Studies*, s. 166.

¹⁰⁷ K. Wessel, "Gesten", i *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* 2, Restle, M. (red.), Stuttgart: 1972, s. 774-775. - Billedtypen *traditio legis* vil bli nærmere omtalt senere i oppgaven.

¹⁰⁸ Davis-Weyer, Caecilia, "Das Traditio-Legis-Bild und seine Nachfolge", i *Münchener Jahrbuch der bildende Kunst* 12, 1961, s. 16.

¹⁰⁹ T. Mathews, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton: Princeton University Press, New Jersey, 1999, s. 40.

finnes gesten i en del parusimotiver, vi ser den bla. i St. Georgs-rotundens kuppel i Thessaloniki (ca. 379-395) (fig.39)¹¹⁰ og på S. Sabinas tredør (ca. 440) (fig.40).¹¹¹

At den kristne ikonografi tok i bruk en gest som var så nært knyttet til solguden, er blitt problematisert av enkelte forskere,¹¹² men for den kristne var det ingen fremmed gest, den nevnes både i GT og NT. Hvilken betydning har den i de bibelske tekster? I 5 Mos 4,34 hvor israelernes utfrielse fra Egypt omtales, heter det at Guds handling skjedde "[...] med sterk hånd og utstrakt arm [...]". Videre kan en lese at Moses fikk beskjed fra Gud om å "[...] løfte staven din og rekke hånden ut over sjøen og skille den, så israelittene kan gå midt i sjøen på den tørre bunnen" (2 Mos 14,16). Når Gud omtales som skaper og herre, blir hans utstrakte arm nevnt flere ganger. I følge Jeremias 27, 5 sier Gud: "Det er jeg som har skapt jorden og menneskene og dyrene som lever der, med min store kraft og min utstrakte arm." Også i Marias lovsang hører en om Guds storverk som han utrettet med "[...] sin sterke arm [...]" (Luk 1,51). Av tekstgrunnlaget fremgår det at håndstillingen er knyttet til Guds allmakt, en allmakt som innebærer hjelp og beskyttelse. Når Kristus vises med løftet høyrearm i apsismosaikken, er det den beskyttende allherskeren som trer fram for sin menighet i kirken ved Forum.

I sin venstre hånd holder Kristus en lukket bokrull. Også i tidligere fremstillinger hvor Kristus står mellom apostelfyrstene, vises han med bokrull i venstre hånd, men da dreier det seg om en åpen bokrull. Sistnevnte motiv er del av det mye omtalte ikonografiske program som har fått navnet "DOMINUS LEGEM DAT" eller "Traditio Legis". Etersom apostelfyrstene som flankerer Kristus er sentrale elementer i *traditio legis*-motivet, vil mosaikkens fremstilling av Peter og Paulus bli analysert før det nevnte motiv blir drøftet nærmere.

Peter og Paulus

Kristus er flankert av apostlene Peter og Paulus (fig.41), Peter har fått plass på Kristi venstre side, Paulus på høyre. Apostelfyrstene bærer tunika med clavi og pallium slik Kristus gjør, men deres klær har den hvite martyrfargen. Peter og Paulus er fremstilt med samme

¹¹⁰ H. Torp, *Mosaikkene i St. Georg-rotunden i Thessaloniki. Et hovedverk i tidlig-bysantinsk kunst*, Oslo: Gyldendal norske forlag, 1963, s. 37.

¹¹¹ G. Jeremias, *Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom*, Deutsches archäologisches Institut Rom. Bilderheft 7, Tübingen: Verlag Ernst Wasmuth, 1980, s. 80-83. – Det aktuelle motivet på S. Sabinas tredør er også blitt tolket som "incoronatio ecclesia", et himmelfartsbilde, et herlighetsbilde m.m., se P. Maser, "Parusie Christi oder Triumph der Gottesmutter? Anmerkungen zu einem Relief der Tür von S. Sabina Rom", i *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 77, nr. 1-2, 1982, s. 30-51.

¹¹² For gesten og analogien mellom Sol-invincus og Kristus, se C. Davis-Weyer, "Das Traditio-Legis-Bild", s. 25-28.

kroppsholdning, nærmest som speilbilder, begge avbildes med store øyne, ellers presenteres de med sine tradisjonelle, fysiognomiske trekk: Peter med bredt hode og fyldig, gråhvitt hår, bart og kort hvitt skjegg; Paulus mer langlett og delvis skallet, pannen er høy, skjegget langt og spisst, håret mørkt.

Apostelfyrstene kan i tidlige billedfremstillinger ha nokså like trekk. Men allerede på avbildninger fra første halvdel av 300-tallet ser en at Peter, som den første av apostlene, gis individuelle trekk.¹¹³ Peter hadde en særlig status som den ”klippen” Kristus selv hadde valgt ut, han ble gjerne oppfattet som den nye Moses. I kirken ved Forum presenteres Peter (fig.42) med verdighet, han er avbildet med en hårbue som minner om den som i theodosiansk tid var forbeholdt keiserportrettet, slik bl.a. keiserstatuen fra Aphrodisias (388-392) (fig.43) viser.¹¹⁴ Fremstillingen følger i stor grad den etter hvert etablerte Peter-ikonografien med gråhvitt hår, bart og kort skjegg som bl.a. avbildes på St. Peter-ikonen (fig.44) i Katharina-klosteret i Sinai. Ikonen blir vanligvis datert til mellom 500-600.¹¹⁵

Fremstillinger av Paulus med individuelle trekk er kjent fra rundt 360.¹¹⁶ SS. Cosma e Damianos presentasjon av ham med høye panne og skjegg (fig.45), følger bildet av Plotin (ca. 205-270) (fig.46), et forbilde som i senantikken var blitt et generelt symbol for en lærd og spirituell mann, hedning så vel som kristen. En må regne med at stor grad av typifisering og idealisering.¹¹⁷ Det er den kloke fortolkeren av Kristi budskap som står fram i mosaikken, en lærd mann som evnet å presentere kristendommen på en måte som dannede romere kunne akseptere. Grunnlaget for Paulus’ posisjon som apostel, finnes ifølge de bibelske tekster i hans spesielle kall (Gal 1,1ff., Apg 9), dessuten ble han rykket opp til den tredje himmel (2 Kor 12,2).

¹¹³ J. M. Huskinson, *Concordia Apostolorum. Christian Propaganda at Rome in the Fourth and the Fifth Centuries. A Study in Early Christian Iconography and Iconology*, BAR International Series 148, 1982, s. 14f.; Rsmussen, ”Traditio legis?”, s. 16.

¹¹⁴ Büchsel, *op. cit.*, s. 36; B. Kiilerich, ”Picturing Ideal Beauty: The Saints in the Rotunda at Thessaloniki” i *Antiquité Tardive* 15, 2007, s. 332.

¹¹⁵ B. Kiilerich og H. Torp, *Bilder og billedbruk i Bysants*, Oslo: Grøndahl og Dreyers forlag A.S, 1998, s. 144; Büchsel, *op. cit.*, s. 50. Se også H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München: C. H. Beck, 1990, s. 151-152.

¹¹⁶ Huskinson, *op.cit.*, s. 18.

¹¹⁷ Kiilerich, ”Picturing Ideal Beauty”, s. 328; Deckers, *Die frühchristliche und byzantinische Kunst*, s. 30. - For filosofbildet, se også H. P. L’Orange, ”Plotinus-Paul”, i *Likenes and Icon. Selected Studies in Classical and Early Medieval Art*, H. Torp (red.), Odense, 1973, s. 32-42 [*Byzantion* T. 25/27, 1955/1957, Bruxelles 1958, s. 473-486]; P. Zanker, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München: Verlag C. H. Beck, 1995, særlig s. 213-215 og note 36 [Boka ble gitt ut samtidig i USA, *The Mask of Socrates. The Image of the Intellectual in Antiquity*, Berkeley -Los Angeles: Univeristy of California Press, 1995.] - For fysiognomi i antikken, se B. Kiilerich, ”Physiognomics and the Iconography of Alexander”, i *Symbolae Osloenses* Vol. LXIII, 1988, s. 51-66.

Hvorfor valgte en i SS. Cosma e Damiano et billedprogram som plasserer de to martyrkledde apostelfyrstene så sentralt, nærmest Kristus? Svaret må søkes i den kirkelige tradisjonen, den forteller at både Peter og Paulus var virksomme i Roma, de skal begge ha lidd martyrdøden under keiser Nero i år 64.¹¹⁸ Gravene deres ble valfartsmål og de hadde felles festdag den 29.juni.¹¹⁹ Fra slutten av det første hundreåret ser det ut til at en oppfattet Peter og Paulus sin posisjon som et dobbelt apostolat.¹²⁰ Menigheten i Roma var ikke bare grunnlagt av en apostel, men av to. I en tid hvor en menighets troverdighet i forhold til riktig lære var knyttet til dens apostoliske opphav, var ikke det å forakte.¹²¹ Allerede i 1. Klemensbrev som er skrevet rundt år 96, fremstilles Peter og Paulus som likeverdige størrelser, de kalles ”gode apostler” og ”de edle eksemplene”(1.Klem.5, 1 ff).¹²² Også Ignatius av Antiokia viser til Peter og Paulus i sitt brev (ca.110) til romerne: ”Jeg befaler dere ikke lik en Peter og en Paulus. De er apostler. Jeg står under dom. De er frie, men jeg er ennå en trell.”¹²³ Hos Irenaeus av Lyon (ca.180) legges det vekt på tradisjonen fra apostlene, han kan ikke regne opp alle menighetene, men nøyer seg med ”[...] den store, urgamle og for alle velkjente forsamling som ble grunnlagt i Roma av de to høystærede apostlene Peter og Paulus [...]”(*Adversus haereses* III, 3:13).¹²⁴ Sannsynligvis hadde de to en like høy status til sent på 300-tallet, for læren om Peters primat ble endelig vedtatt først under pave Leo I (440-461), men den ble utviklet under pave Damasius (366 -384).¹²⁵ At keiser Theodosius i sitt ortodoksi-dekret av 28.februar 380 erklærte at alle folk skulle tro på den læren Peter hadde gitt romerne og som nå ble forkynt av biskopene Damasus av Roma og Peter av

¹¹⁸ Bibelen forteller ikke noe om dette, kildene er apokryfe tekster, bl. a. *The Acts of Paul* og *The Acts of Peter*. Tekstene er gjengitt i J. K. Elliott, *The Apocryphal New Testament. A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation*, Oxford: Clarendon Press, 1993.

¹¹⁹ L. Hodne, ”The ‘Double Apostolate’ as an Image of the Church. A Study of Early Medieval Apse Mosaic in Rome”, i *Acta ad Archaeologiam et artium historiam pertinentia Instituti Romanvm Norvegiae*, Volum XX, (N.S.6), 2006, s. 157-159. - Peter skal ha blitt korsfestet 28. juli, mens Paulus skal ha blitt drept med sverd den 29.juli. Men ettersom korsfestelse ofte ikke fører til øyeblikkelig død, fortelles det at begge døde same dag.- Under pave Gregor den store (590-604) ble Paulus sin festdag endret til 30. juni. Huskinson, *op.cit.*, s. 86. - For kult av Peter og Paulus bl. a. i ”Basilica Apostolorum” på Via Appia, se Huskinson *op.cit.*, s. 81-86.

¹²⁰ Wisskirchen, *Das Mosaikprogramm*, s. 38.

¹²¹ R. W. Sullivan, ”Saints Peter and Paul: Some ironic aspects of their imaging,” i *Art History*, 1994, s. 63.

¹²² 1. Klemensbrev er gjengitt fra Baasland og Hvalvik (red.), *op.cit.*, s. 125. 1. Klemensbrev er oversatt av B. Rian.

¹²³ Ignatius brev til romerne 4,3, her gjengitt fra Baasland og Hvalvik, *op. cit.*, s. 59. Ignatiusbrevene er oversatt av M. Synnes. – Ignatius var biskop i Antiokia på begynnelsen av 100-tallet.

¹²⁴ Irenaeus (ca.130-200), biskop i Lyon, skrev sitt store verk *Adversus haereses* en gang i 180-årene, her gjengitt fra T. Rasmussen og E. Thommassen, *Kristendommen. En historisk innføring*, Oslo: Universitetsforlaget, 2000, s. 76.

¹²⁵ Huskinson, *op. cit.*, s. 87-95.

Alexandria,¹²⁶ viser hvor sentral Peter var. Men når en i SS. Cosma e Damiano valgte en ”symmetrisk” fremstilling også etter at primatet for lengst var vedtatt, forteller vel det at Paulus fortsatt hadde en sterk stilling i Roma på 500-tallet. Apsiskomposisjonen kan sies å presentere apostelfyrstene som likeverdige, det er i alle fall ikke noe som indikerer at Peter er viktigere enn Paulus. Det kan heller argumenteres for at Paulus var den fremste av de to ettersom han har fått hedersplassen, til høyre for Kristus.¹²⁷

At Peter og Paulus er fremstilt nærmest som speilbilder, får dem til å likne et tvillingpar, de minner om Romas mytiske grunnleggere, tvillingene Romulus og Remus, også de hadde sin festdag den 29.juni.¹²⁸ Apostelfyrstene synes å erstatte de pagane grunnleggerne av byen, Peter og Paulus blir det kristne Romas grunnleggere. Når det gjelder apostlenes tilknytning til tvillinger, forteller Apg 28,11 at det skipet Paulus reiste med fra Malta til Roma, hadde tvillingenes tegn. Stjernen har siden hellenistisk tid vært det vanlige symbolet for tvillinger,¹²⁹ det er derfor rimelig å tro at skipet var merket med en stjerne. Mosaikken i SS. Cosma e Damiano viser også en stjerne plassert rett over Paulus sin venstre underarm. På tilsvarende plass over Peters arm, ses ingen stjerne, men her er mosaikken restaurert.

Hvordan stemmer apsismosaikkens bilde av de to apostelfyrstene som flankerer Kristus med Bibelens fremstilling? I de bibelske tekster hører vi aldri om noen historisk scene der Peter og Paulus er sammen med Kristus, vi hører heller ikke om noe utstrakt samarbeid mellom de to apostlene. I Gal 2,11ff. forteller Paulus derimot om en uoverensstemmelse mellom de to i Antiokia pga spørsmålet om den jødiske lovs gyldighet for den kristne. Men Paulus sier også (Gal 2,7-9) at de to hadde en slags arbeidsfordeling når det gjaldt hvor de skulle forkynne Kristi budskap, Peter skulle forkynne for jødene, mens Paulus skulle gå til hedningene med evangeliet. Gal 2,8 beretter: ”Tvert imot forstod de at det er betrodd meg å forkynne evangeliet for de uomskårne, slik som Peter for de omskårne”. Denne arbeidsfordelingen resulterte i at Peter og Paulus ble sett på som representanter for- og gjerne personifikasjoner av – de to kirkene, Peter for den jøde kristne kirken, Paulus for kirken av

¹²⁶ Rasmussen, “Traditio legis?”, s. 15.

¹²⁷ For betydningen av Paulus’ plassering til høyre for Kristus, se Sullivan, *op.cit.*, s. 59-80. – Også i de bibelske tekster regnes plassen til høyre å være den gjeveste, bl.a i Sal 110,1f. og Matt 25,32-45. – R. Wisskirchen forklarer Peters plassering til venstre for Kristus med at Peter var den som skulle overta loven og da måtte han befinne seg ved Kristi venstre side, for Kristi høyre hånd var opptatt, den var løftet i en gest som bl.a. uttrykker makt. Denne sceneanordningen har fortsatt i motiver der det ikke lenger dreier seg om noen overrekkelse, hevder hun. Wisskirchen, *Das Mosaikprogramm*, s. 35.

¹²⁸ Hodne, “The `Double Apostolate’”, s. 158-161.

¹²⁹ Wisskirchen, *Das Mosaikprogramm*, s. 41.

hedningkristne. Slik supplerer og utfyller apostelfyrstene hverandre, i fellesskap utgjør de kirken.¹³⁰

Det er godt mulig å forstå Peter og Paulus i apsismosaikken i kirken ved Forum som symboler for de to kirkene. Men ettersom komposisjonen er så symmetrisk, er det likheten og fellesskapet mellom apostelfyrstene som fremheves. Det kan derfor argumenteres for at Peter og Paulus er avbildet som representanter for den ene kirke i SS. Cosma e Damiano. Siden billedfremstillingen av det doble apostolat særlig er knyttet til Roma, er det mulig at scenen med Peter og Paulus på hver side av Kristus i særlig grad vektlegger den romerske kirkes rolle. I følge Bibelen har Kristus ved sitt komme gjenforent alle folk, i Efeserbrevet kap. 2 hvor Paulus henvender seg til ”Dere som en gang var hedninger [...]” (v.11) heter det:

Men nå, i Kristus Jesus, er dere som var langt borte, ved Kristi blod kommet nær. For han er vår fred, han som gjorde de to til ett og rev ned det gjerdet som skilte, fiendskapet. Ved å gi sitt legeme avskaffet han loven med dens bud og forskrifter. Slik skulle han stifte fred og skape et nytt menneske av de to. I ett legeme skulle han forsonne dem begge med Gud da han døde på korset og der drepte fiendskapet. (Ef 2,13-17.)

Som grunnleggere av den romerske kirke var Peter og Paulus sentrale i oppfølgingen av Kristi budskap om gjenforening av alle nasjoner, så vel jøde som greker. Da SS. Cosma e Damiano ble utsmykket på 500-tallet, var byen preget av krig og elendighet. Nettopp i slike nedgangstider kan det ha vært viktig for paven å fremheve den romerske kirkens betydning i den gamle verdenshovedstaden.

SS. Cosma e Damianos billedfremstilling har et tydelig dynamisk preg. Mosaikken presenterer apostelfyrstene nærmest hovedmotivet, Kristus, som kommer med en lukket skriftrull. Hvilken betydning har den lukkede skriftrullen i Kristi hånd?

Kristus sammen med Peter og Paulus

I tidligere avbildninge av Kristus mellom apostelfyrstene, vises han gjerne med en åpen skriftrull i venstre hånd. Motivets betegnelse som ”dominus legem dat” (”legem dare” = å gi loven) henviser direkte til innskriften på Kristi rull i mosaikken i baptisteriet i S. Giovanni i Fonte, Napoli (ca. 400),¹³¹ mens ”traditio legis” (”traditio legis” = overdragelse av loven)

¹³⁰ Hellemo, *op. cit.*, s. 100-101; Hodne, ”The “Double Apostolate”, s. 153-156.

¹³¹ J. Wilpert og W. N. Schumacher, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.-XIII. Jahrhundert*, Freiburg im Breisgau, 1916/1976, 306.- Andre *traditio legis*- motiver har den samme eller lignende innskrifter.

først ble tatt i bruk i en artikkel i 1858.¹³² Motivet er særlig knyttet til Rom.¹³³ Den sterkt restaurerte mosaikken i den sørlige sidenisje i S. Costanza (fig) regnes ofte som den eldste eksisterende mosaikk med *traditio legis* - motiv, nyere forskning daterer den som nevnt til ca. 400.¹³⁴ Sarkofager med samme billedtype er sannsynligvis eldre, bl.a. dateres et sarkofagfragment i S. Sebastiano, Roma, (fig.47) til rundt 370.¹³⁵ En del forskere betrakter også Junius Bassusarkofagen (359)¹³⁶ og Lateransamlingens sarkofag nr.174 (375-400) (fig.48)¹³⁷, hvor Kristus fremstilles sittende, som tidlige formuleringer av det omtalte motiv.

Mange har vært av den oppfatning at *traditio*-bildet har kirkens apsiskomposisjon som opprinnelig kontekst,¹³⁸ den ukjente utsmykningen i den gamle Peterskirken skal ha vært prototypen.¹³⁹ Annen forskning, særlig av nyere dato, avviser imidlertid at det finnes belegg for disse teoriene.¹⁴⁰ M. B. Rasmussen gir i sine artikler fra 1999 og 2001 en gjennomgang av viktige deler av *traditio legis*-forskningen. Han viser bl.a. at det ikke lar seg gjøre å si noe sikkert verken om det aktuelle billedmotivets opphav eller om den opprinnelige apsisutsmykningen i St. Peter, men han konkluderer med at kildene heller ikke tillater en

¹³² Betegnelsen ble i følge W. N. Schumacher brukt første gang av H. Grimouard de Saint-Laurent, "Art chrétien primitif. Le Christ triomphant et le don de Dieu. Étude sur une série de nombreux monuments des premiers siècles", i *Revue de l'art chrétien. Recueil mensuel d'archéologie religieuse* II, 1858, s. 118 (W. N. Schumacher, "Dominus legem dat", i *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 54, 1959, s. 2).

¹³³ M. B. Rasmussen, "Traditio Legis – Bedeutung und Kontext", i *Acta Hyperborea* 8, København: Museum Tusulanum Press, 2001, s. 21-23. – Men motivet finnes også på et sølvskrin fra Néa Herakleia, ikke langt fra Thessaloniki. Rasmussen daterer skrinet til ca. 390-410, mens B. Kiilerich tidfester det til 380- eller 390-årene, se Kiilerich, *Late fourth century*, s. 182-184.

¹³⁴ Rasmussen, "Traditio legis?", s. 23.

¹³⁵ Ihm, *op. cit.*, s. 129. F. Deichmann daterer fragmentet til siste tredjedel av det 4. århundre, se F. W. Deichmann, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, vol. 1, Roma und Ostia, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1967, s. 123-124. – For nyere forskning om *traditio legis* på tidligkristne sarkofager, se B. Snelders, "The *Traditio Legis* on early christian sarcophagi", i *Antiquité Tardive*, 13, 2005, s. 321-333.

¹³⁶ Kiilerich, "Junius Bassus sarkofgen", s. 42.

¹³⁷ G. de Francovich, "Studi sulla scultura ravenata I. Sacrofagi", i *Felix Ravenna* ser. 3, 26/27, 1958 s. 119-135; Gerke, *Christus*, s. 37.

¹³⁸ Ihm, *op. cit.*, s. 129.

¹³⁹ Se J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchliche Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Bind 1, Freiburg im Breisgau, 1924, s.237f.; F. Gerke, "Das Verhältnis von Malerei und Plastik in der Theodosianisch-Honorianischen Zeit", i *Rivista di archeologia christiana* 12, 1935, s. 132-136; J. Kollwitz, "Christus als Lehrer und die Gesetzübergabe an Petrus in der konstantinischen Kunst Roms", i *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde* 44, 1936, s. 59f; Davis-Weyer, "Das *Traditio-legis*-Bild", s. 16; J. G. Deckers, "Konstantin und Christus. Der Kaiserkult und die Entstehung des monumentalen Christusbildes in der Apsis", i Bonamente, G. und Fusco, F. (red.), *Constantino il Grande dall'antichità all'umanesimo. Colloquio sul Cristianesimo nel mondo antico*, vol. 1, Macerata, 1992, s. 357-362; Brandenburg, *op. cit.*, s. 97.

¹⁴⁰ M. Sotomayor, "Über die Herkunft der 'Traditio legis'", i *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 56, 1961, s. 220-225; J.-M. Spieser, "The Representation of Christ in Apses of Early Christian Churches", i *GESTA XXXVII/1*, The International Center of Medieval Art, 1998, s. 66; B. Brenk, "Zur Apsis als Bildort", i Cutler, Anthony og Papaconstantinou, Arietta (red.), *The Material and the Ideal. Essays in Medieval Art and Archaeology in Honour of Jean-Michel Spieser*, Leiden/Boston: Brill, 2007, s. 15.

utelukkelse av billedtypen i den gamle kirkens apsis.¹⁴¹ Ut fra datering av ulike *traditio*-fremstillinger er det lite trolig at St. Peters apsis skulle representere det fullt utviklede *traditio*-program, men det er nærliggende å tenke seg at Petersapsisen gjengir et tidlig trinn innenfor motivets utvikling, hevder Hellemo,¹⁴² et synspunkt det synes rimelig å slutte seg til. Prototypen for det kjente *traditio legis*-motivet, som har influert så sterkt på apsisfremstillingen i SS. Cosma e Damiano,¹⁴³ forblir ukjent, men mulige linjer til utsmykningen i den gamle Peterskirken kan ikke utelukkes.

At Kristus presenteres med en lukket skriftrull, ser en også på flere sarkofager fra Ravenna, her vises en sittende Kristus med en lukket skriftrull i sin høyre hånd (fig.49). Fremstillingene synes å ha sine forbilder i hoffsermoniell, det dreier seg om overrekkelse av viktige dokumenter slik som på Theodosius-missoriet (388).¹⁴⁴ Også på Konstantinbuen (ca.315)(fig.50) fremstilles keiseren sittende når han deler ut penger til folk (*largitio*). Men når keiseren taler til folket (*adlocutio*), viser buen en stående keiser (fig.51). De ravennatiske sarkofagene kan derfor sies å presentere en virkelig overrekkelse, mens motivet hvor Kristus står med skriftrullen i høyre hånd, må forstås som Kristus idet han taler til sitt folk, dvs. sin menighet.¹⁴⁵ Noe skarpt skille mellom fremstillinger av en sittende og en stående Kristus etter forbilde fra hoffsermoniellet, lar seg likevel neppe gjennomføre fullt ut, bl.a. viser det nevnte Lat. 174 en sittende Kristus som holder en åpen skriftrull i venstre hånd.

Innskriften ”Dominus legem dat” på klassiske *traditio legis*-fremstillinger, kan oppfattes som om noe blir overrakt. Schumacher hevder imidlertid at betydningen av ”legem dare” er å utstede en lov, ikke overgi en lov.¹⁴⁶ En overrekkelse fant heller aldri sted med venstre hånd i den antikke ikonografi, et forhold T. Birt påpekte allerede i 1907.¹⁴⁷ Motivet med en åpen skriftrull kan ses i lys av antikkens fremstilling av ”unterbrochenen Lektüre”, der en lærer har pause i sin fremføring og holder den åpne rullen i venstre hånd, mens han gestikulerer med den høyre;¹⁴⁸ *traditio legis*-motivet har referanser til fremstillinger av Kristus som lærer. At innskriften ”Dominus legem dat” heller ikke har noen spesifikk dativ,

¹⁴¹ Rasmussen, ”*Traditio legis?*”, og *Ibid.*, ”*Traditio Legis – Bedeutung und Kontext*”, s. 38-45.

¹⁴² Hellemo, *op. cit.*, s. 77-83.

¹⁴³ Ihm, *op. cit.*, s. 128; Davis-Weyer, ”*Das Traditio-Legis-Bild*”, s. 17.

¹⁴⁴ For Theodosius-missoriet, se Kiefferich, *Late fourth century*, s. 19-26.

¹⁴⁵ Schumacher, ”*Dominus legem dat*”, s. 1-39.

¹⁴⁶ *Ibid.*, s. 10

¹⁴⁷ T. Birt, *Die Buchrolle in der Kunst. Archäologisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen*. Leipzig: B. G. Teubner, 1907, s. 323.

¹⁴⁸ *Ibid.*, s. 181-185.

tyder på at loven ikke blir gitt til apostelen Peter, men heller til den kristne menighet,¹⁴⁹ motivet dreier seg om forkynnelse.

En del forskere har oppfattet *traditio legis* som Peters innsetting i primatet med henvisning til Matteus 16,17-20.¹⁵⁰ Men sammenligningen med antikkens ikonografi, betydningen av ”legem dare” samt manglende overensstemmelse mellom fortellingen i Matteus 16 og det aktuelle motivet, tilsier at fremstillingen av Kristus mellom apostelfyrstene verken i vanlige *traditio legis*-utforminger eller i SS. Cosma e Damiano, er gjengivelse av scenen som skildres i evangelieteksten. Det utelukker imidlertid ikke at motivet har forbindelse med Peter og Paulus sin spesielle posisjon. Ettersom det vanlige *traditio legis*-motiv ikke viser noen overrekkelse, men heller forkynnelse, må det samme være tilfelle for apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano. Det er Kristus som kommer til sitt folk som fremstilles. Hvilket budskap bringer han med seg? Forbildet i S. Giovanni i Fonte forteller at Kristus har innstiftet loven. Bibelen taler ofte om loven, det samme gjør kirkefedrene. I tekstgrunnlaget har begrepet loven litt ulik betydning og Kristus og hans budskap stilles ofte opp mot den mosaiske lov. Evangelisten Johannes formulerer det slik: ”For loven ble gitt ved Moses, nåden og sannheten kom med Kristus” (Joh 1,17), mens Romerbrevet 10,4 hevder at ”Kristus er lovens ende, så hver den som tror, blir rettferdig for Gud.” Pauli ord blir vanligvis forstått som at Kristus er oppfyllelsen av loven,¹⁵¹ en tolkning som vi finner også hos Ambrosius (biskop av Milano 374-397).¹⁵² Når det gjelder forholdet til den mosaiske lov, sier Kristus i Bergpreken: ”Jeg er ikke kommet for å oppheve, men for å oppfylle (loven og profeten)” (Matt 5,17). Kristus og hans lov¹⁵³ er derfor ikke bare motstykket til den gamle loven, representert ved Moses,¹⁵⁴ moseloven har fått avløsning ved at Kristus har oppfylt den og slik også står i et kontinuitetsforhold til den gamle lov. Den nye loven Kristus utsteder, og

¹⁴⁹ P. Styger, ”Neue Untersuchungen über die altchristlichen Petrusdarstellungen”, i *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte* XXVII, 1913, s. 66f.

¹⁵⁰ For oversikt over forskere som forstår *traditio legis* som Peters innsetting i primatet, se Rasmussen, ”*Traditio legis - Bedeutung und Kontext*”, s. 32-33. – Også Joh 21,15-18, særlig v. 17, blir brukt for å begrunne primatet. Men heller ikke situasjonen som skildres i denne teksten, stemmer overens med *traditio legis*-motiv.

¹⁵¹ Se også Rom 8,3f.

¹⁵² V. Hahn, *Das wahre Gesetz. Eine Untersuchung der Auffassung des Ambrosius von Mailand vom Verhältnis der beiden Testamente* (Münsterische Beiträge zur Theologie, 33) Münster, 1969, s. 410.

¹⁵³ Uttrykket ”Kristi lov” brukes av Paulus i 1 Kor 9,21; Gal 6,2 og Rom 13,8, begrepet er også benyttet av en del utenom-bibelske kristne forfattere i oldkirken.

¹⁵⁴ Fra slutten av 300-tallet finner en gjerne Moses som får Guds lov i billedprogrammer som har *traditio legis* som hovedmotiv, slik som bl.a. sølvskrinet fra Thessalonika. R. Hvalvik, ”Christ Proclaiming His Law to the Apostles: The *Traditio Legis*-Motiv in Early Christian Art and Literature”, i Fotopoulos, J. (red.), *The New Testament and Early Christian Literature in Greco-Roman Context. Studies in Honor of David E. Aune*, Leiden/Boston: Brill, 2006, s. 415.

som den lukkede skriftrullen i SS. Cosma e Damiano henviser til, må kunne forstås som en samlebetegnelse på evangeliet som kom til jord i og med Kristus.

At en i oldkirken oppfattet Kristus selv som den nye loven, er bevitnet bl.a. i *Hermas Hyrdebok*, et mye lest apokryft skrift fra ca.130-140. Her heter det: “ Og denne lov er Guds Sønn, forkynt til verdens ender” (Hermas 69, 2 /Sim.8.3.2).¹⁵⁵ Også Ambrosius oppfattet Kristi lov (“lex domini”) som Kristus selv, fordi Kristus som Guds inkarnerte Ord er Guds åpenbarte vilje.¹⁵⁶ Justin Martyr (ca.100-165) vektlegger i sine skrifter den endring Kristi komme medførte, han taler om en ny lov som nå har utgått fra Sion.¹⁵⁷ Utsagnet har klar referanse til Jes 2,3/Mi 4,2: ”For Herrens lov skal gå ut fra Sion, Herrens ord fra Jerusalem.” Justins tekst viser hvordan man i den tidlige kirke leste GT i lys av Kristus-hendelsen og hvordan en refererte til evangeliet som den nye loven.¹⁵⁸

Det var dette budskapet Peter og Paulus fikk i oppdrag å forkynne, budskapet om at Kristus i og med sitt komme har brakt et nytt gudsforhold inn i verden. I sin stilling nærmest Kristus kan apostelfyrstene som nevnt gjerne forstås som representanter for de to kirkene eller den ene kirken. Men de kan også være et bilde på de tolv apostlene, en forestilling som er vel kjent hos kirkefedrene og i den kirkelige tradisjon, uten at den er nevnt eksplisitt i de bibelske tekster.¹⁵⁹ Budskapet som skulle forkynnes for menigheten i SS. Cosma e Damiano er det samme som det den oppstandne Kristus ga sine apostler befaling om å forkynne for alle folkeslag: ”Meg er gitt all makt i himmel og på jord. Gå derfor ut og gjør alle folkeslag til disipler idet dere døper dem til Faderens og Sønnens og Den Hellige Ånds navn og lærer dem å holde alt det jeg har befalt dere. Og se, jeg er med dere alle dager inntil verdens ende” (Matt 28,18-20).

Når Kristus fremstilles på røde skyer, er det en skildring av Kristi parusi. Bibelen forteller at Paradiset lå i øst (1 Mos 2,8) og at Kristi himmelfart fant sted på Oljeberget, øst for Jerusalem (Apg 1, 6-14). I tidligkristen tradisjon ble det en vanlig forestilling at også

¹⁵⁵ E. Baasland og R. Hvalvik (red.), *De apostoliske fedre*, s. 328, Oslo 1997: Luther forlag, 2.opplag [1984].

Hermas “Hyrden” kap. 50-77 er oversatt av H. Kvalbein; Hvalvik, “Christ Proclaiming His Law”, s.418.

¹⁵⁶ Hahn, *op.cit*, s. 297-298.

¹⁵⁷ “Now another covenant, another Law has gone forth from Zion, Jesus Christ”. Justin Martyr, Dial. 43,1, i *St. Justin Martyr. Dialogue with Trypho*, oversatt av Thomas B. Falls, Washington D. C.: The Catholic Univeristy of America Press, 2003, s. 38.

¹⁵⁸ Hvalvik, “Christ Proclaiming His Law”, s. 418-419.

¹⁵⁹ Hvalvik, “Christ Proclaiming His Law”, s. 405-437. Se også J. Myslivec, “Apostel”, i Kirschbaum, E. (red.), *Lexicon der christlichen Ikonographie* vol.8, Rom/Freiburg/Basel/Wien: Herder, 1968, kol.160.

Krist gjenkomst skulle finne sted i øst, der solen går opp.¹⁶⁰ Skildringen av Kristus på skyer farget av morgenlyset, er derfor en skildring av Kristi gjenkomst. Matteus gir denne beretningen om det som skal skje: "[...] og de skal se Menneskesønnen komme i himmelens skyer med stor makt og herlighet." (Matt 24.30). Samtidig vektlegger Bibelen Kristi nærvær i kirken, i Matteus 18,20 heter det: "hvor to eller tre samles i mitt navn, der er jeg midt iblant dem". Motivet i apsismosaikkens midtakse er derfor ikke bare et eskatologisk motiv, det viser også Kristus som kommer til sin menighet med den nye lov, frelsens evangelium.

Vi har sett motivet med Kristus mellom apostelfyrstene primært i lys av *traditio-legis*-motivet (*Dominus- legem- dat* – motivet), hvor det har en del av sine røtter. Men siden figurgruppen i kirken ved Forum er utvidet fra tre til syv, og apostelfyrstene er opptatt med å føre helgener med martykranser til Kristus, er det strengt tatt ikke noen *traditio-legis* fremstilling som vises.¹⁶¹ Den noe yngre apsismosaikken i S. Teodoro (ca.530)¹⁶² og triumfbuen i S. Lorenzo fuori le mura¹⁶³ (fig.52) som stammer fra rundt 580, har lignende motiver, der vist med en tronende Kristus. Bakgrunnen for komposisjonen er å finne i hoffsermoniell, i *praesentatio*, scenen når nykommere ble ført inn for keiseren av en hofftjenestemann eller patron. Vi kjenner ikke til tidligere kombinasjoner av motivene *traditio- legis* og *praesentatio* enn i SS. Cosma e Damiano.¹⁶⁴ Et veggmaleri i S. Martino ai Monti, Roma (ca.500) viser imidlertid apostelfyrstene som introduserer hver sin kransebærende martyr for en sittende Kristus. Men avbildningen er asymmetrisk og kan ikke ha tjent som forbilde for Forum-kirkens Kristus-skikkelse.¹⁶⁵

St. Kosmas og St. Damian

De to apostelfyrstene fører legebrødrene St. Kosmas og St. Damian til Kristus, St. Kosmas blir ledsaget av Paulus som holder armen om skulderen hans, mens Peter ledsager St. Damian med den samme armbevegelse (fig. 53, fig.54). Martyrene er mindre enn apostelfyrstene, de

¹⁶⁰ For tidligkristne forestillinger knyttet til den østlige himmelretningen, se F. J. Dölger, *Sol Salutis. Gebet und Gesang im christlichen Altertum mit besonderer Rücksicht auf die Ostung in Gebet und Liturgie*, (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschung: Veröffentlichung des Abt-Herwegen-Instituts der Abtei Maria Laach), Münster, Westfalen: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1972, s. 220 -242 [1925].

¹⁶¹ L' Orange, *Studies*, s. 170.

¹⁶² For S. Teodoro, se Matthiae, *SS. Cosma e Damiano e S. Teodoro*.

¹⁶³ For S. Lorenzo fuori le Mura, se P. Baldass, "The Mosaic of the triumphal Arch of S. Lorenzo fuori le Mura", i *Gazette des Beaux Arts* 49, 1957, s. 1-18.

¹⁶⁴ Ihm, *op.cit.*, s. 39; Deckers, *Die frühchristliche und byzantinische Kunst*, s. 69.

¹⁶⁵ C. Davis-Weyer, "'Discedente Loth a Sodomis': A Ticonian Reading of the Mosaic on the Arch of SS.Cosma e Damiano in Rome (526-530)", i *Arte d'Occidente, Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini II*, Roma, 1999, s. 743-744.

fremstilles med mørke sko og like klær, over en gyllen tunika bæres fiolett pallium. St. Kosmas ses med en liten rød veske over skulderen, en henvisning til legevesken og brødrenes profesjon.¹⁶⁶ En flik av kappen dekker det meste av hendene, de rekker fram gyldne kranser besatt med en blå stein.

De syriske brødrene, også omtalt som tvillinger, skal ha lidd martyrdøden i 303 under keiser Diokletian. Ifølge tradisjonen hadde de praktisert som leger i den østlige delen av Romerriket, hvor de ga både dyr og mennesker gratis pleie, derfor kalles de også *anargyroi*.¹⁶⁷ I SS. Cosma e Damiano er martyrene avbildet med idealiserte, regelmessige ansiktstrekk: store mandelformede øyne, rett nese og kort munn. Begge har mørk bart og stelt, kort skjegg, det er menn i sin beste alder som presenteres. Det mørke håret er ulikt arrangert over martyrenes panne, St. Damian har kort pannehår, mens St. Kosmas er tynnere i håret og har viker. Frisyrene på den fremste del av hver martyrs hode ligner litt på hårfasongen til apostelfyrsten på den andre siden av Kristus, slik bidrar legebrødrenes individuelle trekk til balanse og symmetri i apsisbildet.

Den eldste bevarte fremstilling av de to martyrene, mosaikken i St. Georg-rotunden (fig.55) i Thessaloniki fra slutten av 300-tallet, viser St. Kosmas (fig.56) og St. Damian (fig.57) i orantstilling foran en gullskimrende arkitekturkulisse, det himmelske Jerusalem.¹⁶⁸ Til forskjell fra i Roma presenteres martyrene her med langt skjegg, St. Kosmas sølvgrå skjegg er spisst, mens St. Damians er mørkt og delt. Mosaikken viser de to brødrene med fyldig hår i litt ulike frisyre, de har bl.a. forskjellige former for pannelugg. Det synes som om billedkunstnerne i Thessaloniki har ønsket at martyrene skulle fremstå som to unike individer, mens en i Roma har vektlagt likheten mellom dem. På 500-tallet, da pave Felix utsmykket sin kirke, er det tale om lang tradering av martyrportretter, bildene er i større grad blitt typologiske portretter, kodifiserte ”martyr-typer”.¹⁶⁹ Men det kan også være at en nettopp i kirken ved Forum har hatt et særlig ønske om å vektlegge tvillingaspektet. Alliansen og likheten mellom legebrødrene, og mellom de to apostelfyrstene, blir i SS. Cosma e Damiano ytterlig fremhevet ved at Peter og Paulus legger en arm om hver av brødrene, uttrykket kan minne om tetrakernes omfavelse i porfyrgruppene i Vatikanet og Venezia (ca. 303) (fig.58).

¹⁶⁶ Morey, *op. cit.*, s. 36.

¹⁶⁷ For de mangfoldige og dels motstridende tradisjonene knyttet til Kosmas og Damian, se W. Artelt, ”Kosmas und Damian”, i *Lexikon der christlichen Ikonographie* 7, 1974, 344-352; P. Bruns, ”Die syrische Kosmas- und Damianlegende”, i *Rivista di archeologia christiana* 80, 2004, 195-210; Temperini, *op. cit.*, s.23. – *Anargyroi*, de som ikke tar imot penger (argyros = sølv).

¹⁶⁸ Kiillerich, ”Picturing Ideal Beauty”, s. 321-323. - Dateringen av mosaikken er noe omdiskutert, men mest sannsynlig ble den påbegynt under keiser Theodosius I (379-395).

¹⁶⁹ *Ibid.*, s. 330-332.

Både i Roma og i Thessaloniki vises St. Kosmas og St. Damian med store vidåpne øyne som skal vise deres guddommelige indre lys. Martyrenes klær, henholdsvis *paenula*¹⁷⁰ i hvitt/sølv og purpur/violett i rotunden og gyllen tunika med fiolett pallium i Forums-kirken, er uttrykk for deres overjordiske høye rang.¹⁷¹ Det er St. Kosmas og St. Damian i det hinsidige som trer fram både i Thessalonikis og i Romas mosaikk.

De to martyrene rekker fram hver sin krans med tildekkede hender. Tildekkede hender er en detalj som den kristne billedtradisjonen overtok fra keiserikonografien, den er avbildet bl.a. i Luxor, i seremonien som er fremstilt på begge sider av apsis.¹⁷² Hvordan skal en så forstå kransene som rekkes fram? Motivet synes å ha flere røtter, det var velkjent fra ulike kontekster i så vel samtid som fortid. I Det nye Testamente tales det om kranser, Paulus gjør bruk av kranse-metaforen flere ganger, bl.a. i 1 Kor 9,25. I brevet til Filemon bruker apostelen bildet av livet som et løp der det gjelder å nå målet og få seiersprisen:

Jeg mener ikke at jeg alt har nådd dette eller allerede er fullkommen, men jeg jager mot det for å gripe det, fordi jeg selv er grepet av Kristus Jesus. Brødre, jeg tror ikke om meg selv at jeg har grepet det. Men én ting gjør jeg: Jeg glemmer det som ligger bak og strekker meg etter det som ligger foran, og jager fram mot målet og den seierspris som Gud fra det høye har kalt oss til i Kristus Jesus. (Fil 3,12-14)

Belønning i form av en krans eller en seierspris for et liv i trofasthet mot Kristus, er forestillinger en også finner i Apokalypsen, her tales det om en krone: ”Vær tro til døden, så skal jeg gi deg livets krone” (Åp 2,10). Men apokalypsen bruker ikke metaforen bare i forbindelse med belønning, det kan også dreie seg om en hyllest til Kristus. Skildringen av de 24 eldste som kaster sine kranser ned for tronen (Åp 4,4f) viser en hyllest som innebærer underkastelse og anerkjennelse. Dette motivet er gjengitt på kirkens apsisbue og vil bli omtalt senere i oppgaven.¹⁷³ En må regne med at Det nye Testamentets skildringer av kranse-motivet har vært med på å forme ikonografien i SS. Cosma e Damiano. I de nevnte tekstene er det primært samtidens billedspråk som benyttes. Men det er ikke urimelig å regne med at særlig

¹⁷⁰ *Paenula* var senantikkenes vanlige mansdrakt, plagget gikk over i kirken som preste- og biskopsdrakt, den lever videre i messehakelen. (Torp, *Mosaikkene i St. Georg-rotunden*, s. 26)

¹⁷¹ Kiilerich, “Picturing Ideal Beauty”, s. 330-333. - For fargenes luminescens, se *Ibid.*, s. 334-336.

¹⁷² J. G. Deckers, “Die Wandmalerei im Kaiserkultraum von Luxor,” i *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 94, 1979, s. 650-651.

¹⁷³ Når det gjelder overrekkeelse av kranser, *aurum coronarium*, så kan en i Bibelens fortelling om de vise menn, Matt 2,11 f. se noe av samme grunnidé. På en sarkofag fra S. Paolo i Lateranmuseet er gullet som den første vismannen rekker fram mot Jesusbarnet, formet som en krans (K. Baus, *Der Kranz in Antike und Christentum*, Bonn: Peter Hanstein Verlagsbuchhandlung, 1940, [Fotomechanischer Nachdruck 1965], s. 196, Tafel 11).

for Paulus, en lærd jøde, er ett av forbildene for motivet å finne i de jødiske forestillingene om kronen forbundet med det kommende messianske riket.¹⁷⁴ I den kristne ikonografien blir kransen særlig knyttet til martyren.¹⁷⁵ Når St. Kosmas og St. Damian fremstilles med kranser i kirken på Forum, er det fordi de har nådd målet, de har ikke gitt opp troen selv om det kostet dem livet.

Et av motivets forbilder er de greske agonalkransene.¹⁷⁶ Billedfremstillingen har også bakgrunn i romernes bruk av *aurum coronarium* ("gull til kranser"). I tråd med gammel gresk-orientalsk skikk ble gylne kranser eller andre kostbare gjenstander overrakt fra folket til herskeren,¹⁷⁷ en skikk som heller ikke var ukjent for de gamletestamentlige forfattere som skildrer gaveoverrekkelse til kong Salomo (1 Kong 10,23-25). I keiserikonografien ser en overrekkelse av *aurum coronarium* bl.a. på den nordvestlige side av Theodosius obeliskbase (390-92), (fig.59) i Istanbul, der viser nederste sone folk fra øst og vest som kommer med gaver.¹⁷⁸ Et beslektet forbilde er senatorenes feiring av keiseren med *aurum obliticium*, slik tegninger av den ødelagte Arkadius søylens sokkel (402-422) (fig.60.) fra Istanbul viser i tredje sone på sokkelens østside.¹⁷⁹ Poenget med fremstillingene er å presentere keiseren som seierrik, men for den kristne keiseren tilhørte seieren egentlig Kristus,¹⁸⁰ slik som for martyrene i kirken ved Forum. Når romerne feiret sine seiere, gikk de i triumftog og brakte med seg kranser og andre kostbare gjenstander, kransene kaltes da også *corona triumphalis*.¹⁸¹ At St. Kosmas og St. Damian fremstilles som kransebærende martyrer når de flankerer Kristus, forsterker hovedmotivets karakter av triumf, den seirende Kristus som kommer på skyene.

¹⁷⁴ For martyrkransenes jødiske bakgrunn, se A. J. Brekelmans, *Martyrerkrantz. Eine symbolgeschichtliche Untersuchung im frühchristlichen Schrifttum*, Roma: Libreria Editrice dell'Universita Gregorina, 1965, s. 7-38.

¹⁷⁵ Janes, *op. cit.*, s. 127f.

¹⁷⁶ Minnefester og æring av døde var utbredt både blant kristne og hedninger i de første århundrer. Men fra 391-392, da keiser Theodosius forbød pagan kult, ble kult av døde begrenset til å gjelde martyrer (Kiilerich, "Picturing ideal beauty", s. 328-330). - For kult av martyrer, se J. Leemans, "Celebrating the Martyrs. Early Christian Liturgy and the martyr Cult in Fourth Century Cappadocia and Pontus," in *Questions Liturgiques /Studies in Liturgy* 82, 2001, s. 247-261. Se også Peter Brown, *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago og London: The University of Chicago Press & SCM Press, 1981; Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München: C. H. Beck, 1990, særlig kap. 5: "Das Totenbild der Römer und das Heiligenporträt der Christen", s.92-116.

¹⁷⁷ T. Klauser, "Aurum coronarium" i *Römische Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts* 59, 1944, s. 129 f.

¹⁷⁸ B. Kiilerich, *The Obelisk Base in Constantinople: Court and imperial Ideology*, = *Acta ad Archaeologiam et artium historiam pertinentia* X, 1998, s. 132-135.

¹⁷⁹ Kiilerich, *Late Fourth Century Classicism*, s. 61.

¹⁸⁰ *Ibid.*, s. 63.

¹⁸¹ Alföldi, *op. cit.* s. 156.

En av de eldste kjente fremstillingene av kranser i kristen sammenheng skal være et sarkofagfragment fra S. Sebastiano (ca.350) (fig.61), det skal ha vist de tolv apostlene som hyller en tronende Kristus med sine kranser.¹⁸² At en ikke kjenner bruk av kranser i kristen sammenheng fra tidligere, kan sannsynligvis forklares ut fra det hedenske miljøet, kransen var for ”belastet”. Først i tiden etter Konstantin ble den tatt i bruk, og fra andre halvdel av 300-tallet er den godt representert i den kristne ikonografi.¹⁸³ At Paulus sine skrifter, som ble så mye lest i de tidligkristne menighetene, også bruker kransmotiv, kan ha bidratt til å legitimere kransbruken i den kristne ikonografien. Enkelte forskere har hevdet at vi hører om apsiskomposisjoner der hellige rekker fram martyrkranser allerede i 402-403, det gjelder et brev der Paulinus av Nola (353-431) beskriver den planlagte apsiskomposisjonen i Fundi for Sulpicius Severus (363-420).¹⁸⁴ Men det er neppe grunnlag for å hevde at apsis i Fundi viste kransbærende hellige, til det synes den fremlagte argumentasjon å være for mangelfull.¹⁸⁵ I kuppelmosaikken i det ortodokse baptisteriet i Ravenna (fig.62) (ca.451-459), fremstilles de 12 apostlene i prosesjon med tilhyllede hender som bærer gylne løvkranser med en gemme. Apostlene kommer i to rekker, det er Peter og Paulus som møtes.¹⁸⁶ Hva er målet for prosesjonen, hvem rettes kransene mot? Det omfattende spørsmålet som har vært mye diskutert,¹⁸⁷ faller utenfor denne oppgaven. Vi har sett at det er den tronende Kristus som er målet for apostlene på sarkofagene, dette målet blir også bekreftet i det arianske baptisteriet i Ravenna (493-526), der fremstilles en trone med kors som mål for kransene (fig.63).¹⁸⁸ I SS. Cosma e Damiano ses ingen stor prosesjon, men det er godt mulig å se apsiskomposisjonen som en ”reduisert utgave” av hellige i prosesjon, hellige som retter martyrkransen mot den seirende Kristus.

Hvorfor valgte pave Felix å innvie kirken til St. Kosmas og St. Damian? Første gang en hører om kult av legebrødrerne i Roma, er i *Liber Pontificalis* omtale av pave Symmachus

¹⁸² Klauser, *op. cit.*, s. 43. – Deichmann daterer fragmentet til 375-400.

¹⁸³ Baus, *op. cit.*, s. 195.

¹⁸⁴ J. Engemann, ”Zu den Apsis-Tituli des Paulinus von Nola”, i *Jahrbuch für Antike und Christentum* 17, 1974, s. 21-46; Wisskirchen, *Das Mosaikprogramm*, s. 43.

¹⁸⁵ Engemann har ut fra mosaikkens apsistitulus laget et rekonstruksjonsforslag som viser midtaksens trone flankert av to hellige med kranser. - For diskusjon om Engemanns rekonstruksjonsforslag, se Hellemo, *op. cit.*, s. 106-113; B. Brenk, *Die frühchristliche Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1975, s. 4.

¹⁸⁶ F. W. Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, bind 2: *Kommentar, 1. Teil*, Wiesbaden: Franz Steiger Verlag GMBH, 1974, s. 38-40,

¹⁸⁷ For diskusjon om kransene i det ortodokse baptisteriet, se A. J. Wharton, ”Ritual and Reconstructed Meaning. The Neonian Baptistery in Ravenna”, i *Art Bulletin* 69, 1987, s. 358-375.

¹⁸⁸ Klauser, *op. cit.*, s. 152.

(498-514), han fikk bygd et oratorium til ære for dem i nærheten av St. Maria Maggiore.¹⁸⁹ Den romerske kirke må ha oppfattet de to helgenene som særlig betydningsfulle, for de er de eneste orientelere som har fått plass i den romerske messekanon.¹⁹⁰ I Konstantinopel var kulten for dem svært utbredt, det skal det ha vært flere Kosmas og Damian-kirker, den eldste ble bygget under patriark Proclus (434-447). En annen viktig Kosmas og Damian-kirke ble bygget under keiser Theodosius II rundt år 439. Ved denne kirken skal en ha søkt helbredelse for ulike sykdommer.¹⁹¹ Martyrer ble ansett for å ha overnaturlige egenskaper, det samme gjaldt vedkommendes relikvier. Tankegangen var at delen representerer helheten. Relikviene fungerte nærmest som garanti for den helliges tilstedeværelse. Ved et relikviested kunne en forvente at det skjedde ulike overnaturlige hendelser, gjerne relatert til helbredelse fra diverse sykdommer.

Det er godt mulig at også kong Theodorik har hatt en viss innflytelse på hvem kirken skulle dedikeres til, selv om paven overtok bygget først etter hans død.¹⁹² For kirken ble viet i bygninger som tidligere var offentlig grunn og det kunne bare skje etter at kongen og gjerne også hans datter Amalasantha hadde gitt den nødvendige keiserlige tillatelse.¹⁹³ Sannsynligvis har pave Felix, og muligens også de kongelige, ønsket å bedre forholdet til keiseren etter alle urolighetene som hadde hersket i Roma. Keiseren, Justinian I (527-565), skal ha verdsatt St. Kosmas og St. Damian særlig høyt etter at han ved dere hjelp var blitt leget fra en uhelbredelig sykdom.¹⁹⁴ Gjennom innvielsen av kirken til St. Kosmas og St. Damian, ble derfor en prominent kult i Konstantinopel innført på et prominent sted i Roma, ved Forum Romanum.¹⁹⁵

Kanskje har også kirkebyggets historie spilt en viss rolle for valg av dedikasjon, bygningen hadde tidligere vært samlings- og lærested for leger. Dessuten lå Juturna-kilden og templet for tvillingbrødrene Castor og Pollux like i nærheten; der hadde en tidligere fått hjelp

¹⁸⁹ "Item ad sancta Maria oratorium sanctorum Cosma et Damian a fundamento construxit" (Duchesne, *op. cit.*, I, 262). Se også Davis, *LP* 53, 9.

¹⁹⁰ Bruns, *op. cit.*, s. 202.

¹⁹¹ Brenk, "Zur Einführung des Kultus", s. 308-311

¹⁹² Theodorik døde allerede sju uker etter at pave Felix ble innsatt som pave (Davis-Weyer, "Disedente", s. 751).

¹⁹³ Brandenburg, *op. cit.*, s. 222; Brenk, "Zur Einführung des Kultus", s. 311.

¹⁹⁴ Deichmann, *Ravenna*, bind 1: *Geschichte und Monumente*, s. 224. – Justinian ble først keiser i 527, men han hadde stor innflytelse under sin forgjenger, den aldrende onkelen, keiser Justin I (518-527).

¹⁹⁵ Brenk, "Zur Einführung des Kultus", 2006, s. 304.

mot sykdommer.¹⁹⁶ Ved at kirken ble viet til St. Kosmas og St. Damian, beholdt området sin tilknytning til legeprofesjonen, det ble nå et ”kristnet” område hvor en kunne søke helbredelse for ulike plager. Innvielsen til de to østlige helgenene, knytter nok et ”tvillingpar” til området. Fra kristendommens Peter og Paulus, Kosmas og Damian, er det mulig å se linjer til hedendommens Romulus og Remus, Castor og Pollux. Det gjentatte doble aspektet bidrar til at kirken i den gamle verdenshovedstadens politiske og religiøse sentrum, inngår i en ærerik sammenheng.

St. Theodor og pave Felix

Apsismosaikkens ytterfløyer viser St. Theodor (fig.64) til høyre og pave Felix (fig.65) til venstre, innskriftene SANC THEODORVS og SANC FELIX PAPA forteller hvem som er avbildet. Fremstillingen av paven er som tidligere nevnt fra 1600-tallet, den stemmer neppe med det opprinnelige uttrykk. Det er så vidt vi vet første gang en regjerende pave er med i et billedprogram i apsis, kirkerommets sted for presentasjon av det himmelske.¹⁹⁷ Vi kjenner heller ingen tidligere avbildninger der Kristus mottar en kirkemodell. Forbilder for gaveoverrekkelse finnes det imidlertid rikelig av i keisersermoniellet og keiserikonografien.¹⁹⁸

På samme måte som legebrødrene rekker også St. Theodor fram martyrkranen med tildekkede hender. St. Theodor som kom fra Orienten, var soldat i keiser Maximians hær. Tradisjonen forteller at han led martyrdøden under en kristendomsforfølgelse i 306 etter at han hadde nektet å følge påbudet om å ofre til de romerske gudene og hadde satt et tempel for Kybele i Amasea i brann.¹⁹⁹ St. Theodor hører med blant de eldste og mest venererte soldathelgener i den østlige kirke.

I SS. Cosma e Damiano vises også denne martyren med store øyne, rett nese og kort munn. Det mørke fyldige håret er småkrøllete, barten er delt og det litt spisse skjegget velstelt, det er en ung voksen mann som avbildes. St. Theodor er annerledes kledd enn de fem figurene i mosaikkens midtgruppe, han er avbildet med kostbare bysantinske hoffklær. Over en tunika

¹⁹⁶ For forbindelsen mellom hedenske undergjørende guder og kristne helgener, se J. H. Croon (oversatt av A. Kehl), ”Heilgöter” i Klausner, T. m.fl (red.), *RAC* 13, Stuttgart: Anton Hiersemann, 1986, kol. 1190-1232, særlig 1224-1226.

¹⁹⁷ Det er mulig at pave Simplicius (468-483) har vært fremstilt i apsis i S. Bibiana. Roma, se Ladner, *Die Papstbildnisse*, s. 60.

¹⁹⁸ A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantine*, Strasburg 1936, [Varorum reprints, London 1971] s. 154f; Wisskirkchen, *Das Mosaikprogramm*, s. 44. - Etersom mosaikken er restaurert i denne delen, er det ikke mulig å si noe om en eventuell opprinnelig kirkemodell.

¹⁹⁹ Oakeshott, *op. cit.*, s. 30, n. 25.

i rosa og gull bæres en vevd kappe i gull og rødt, den har purpurfarget *tablion*,²⁰⁰ insignia for keisere, offiserer og embetsmenn ved hoffet. Martyrens hvite strømper og svarte sko er henvisninger til hans liv som ansatt ved keiserhoffet i Konstantinopel.²⁰¹ Klærne kan minne om tunikaen og kappen til soldatmartyrene i St. Georgs-rotunden i Thessaloniki.²⁰² Fargene som er benyttet – purpur, gull, rødt og hvitt - skaper en blendende lysglans med assosiasjoner til så vel det keiserlige som det himmelske. Kanskje forsøker en her å fremstille det himmelske legemet som omtales i 1 Kor 15,40, i alle fall er St. Theodors kropp forsvunnet under de strålende klærne.

Når St. Theodor presenteres med beina vidt fra hverandre idet han tar et stort skritt mot Kristus i mosaikkens sentrum, skapes en dynamisk fremstilling. På Theotokos-ikonen (500-tallet) (fig.66)²⁰³ i Katharinaklosteret i Sinai er uttrykket et ganske annet, her ses en frontalt fremstilt St. Theodor til venstre for jomfru Maria med barnet. Ikonen har ingen inskripsjon, men St. Theodor blir identifisert ut fra det karakteristiske spisse skjegget. Soldathelgenen på høyre side antas å være St. Georg, han vises ofte sammen med St. Theodor. Både i apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano og på ikonen i Katharina-klosteret har soldathelgenen mørkt fyldig hår, men i Sinai er håret noe glattere enn i Roma og det synes å dekke øverste del av øret. Helgenens bart er ikke delt på ikonen og det mørke skjegget lengre, tynnere og spissere enn i mosaikken, det kan se ut som om ikonen viser en noe eldre helgen. Til forskjell fra i SS. Cosma e Damiano hvor St. Theodor bærer en krans, vises han på Theotokos – ikonen med et lite kors i høyre hånd. I likhet med kransen er korset tegn på martyriet, et billedlig uttrykk for Kristi ord i Matteus 16,24: ”Den som vi følge etter meg, må fornekte seg selv og ta sitt kors opp og følge meg.” En annen av Katharina-klosterets ikoner (500-tallet el. 600-tallet) (fig.67), sannsynligvis et diptykon, viser på en av fløyene en frontalt fremstilt St. Theodor i romersk offiserdrakt i gull.²⁰⁴ Han holder en lanse med et lite kors i høyre hånd, et skjold i venstre. Ansiktsuttrykk, hår og skjegg ligner mer på Theotokos – ikonens enn på mosaikkens uttrykk. Denne framstillingen av St. Theodor minner om bildet av St. Theodor Stratelates (”generalen”), som fra 900-tallet ble en av to dublikater av St. Theodor. St. Theodor Stratelates avbildes gjerne med rystning og de samme fysiognomiske trekkene som på de to Sinai-ikonene. Den andre varianten av soldathelgenen er St. Theodor

²⁰⁰ *Tablion* kalles også *segmentum*, det kan være ensfarget eller ha mønster vevet i purpur og gull.

²⁰¹ Temperini, *op. cit.*, s. 37.

²⁰² For martyrenes klær og de himmelske legemer, se B. Kiilerich, ”Picturing Ideal Beauty”, s. 335f.

²⁰³ Dateringen av ikonen er noe omdiskutert, bl.a. hevder Büchel at den er fra 600-tallet, se Büchel *op. cit.*, 2007, s. 50.

²⁰⁴ Brenk, ”Zur Einführung des Kultus”, s. 313.

Tiro ("rekrutten") fra Amasea, han avbildes mer i tråd med St. Theodor i SS. Cosma e Damiano. Det er knyttet et rikt legendestoff til St. Theodor.²⁰⁵

Kulten av St. Theodor begynte ved hans grav i den lille byen Euchaita i Amasea, et valfartssted med dynamisk kult og bæring av relikvier. Som hellig sted ble landsbyen oppfattet som møteplass mellom himmel og jord, berøring av relikviene eller bare det å befinne seg i nærheten av dem, var som et møte med soldathelgenen selv. I Gregor av Nyssas (ca.335-394) skrifter fremstår St. Theodor som skytshelgen for Euchaita, helgenen skal ha utført et stort antall undergjerninger.²⁰⁶

Sammenstillinger av St. Theodor og legemartyrene St. Kosmas og St. Damian finnes også utenfor Roma. Under en utgraving i den store atriumskirken i Apamea i Syria fant en to store marmorrelikvarier (400- el. 500-tallet) i sarkofagform i et kapell på nordsiden av apsis. Relikvariene som stod ved siden av hverandre på golvet, hadde nærmest identiske innskrifter. Den ene nevner relikviene av St. Kosmas og St. Damian som innhold, den andre St. Theodor.²⁰⁷

Hva kan være grunnen til at pave Felix valgte å gi St. Theodor plass i de himmelske rekker? At det nettopp er en soldathelgen, kan forstås ut fra soldatmartyrenes rolle som hjelpere og beskyttere. De kristne så etter noen som kunne gi dem styrke og hjelp gjennom livet. Mosaikkens to legehjelgener kunne en henvende seg til for ulike helsemessige problemer, mens St. Theodor beskyttet mot farer som bl.a. fiendefolk. Det fortelles dessuten at martyrens gravsted i Euchaita hadde sosiale og diakonale funksjoner, St. Theodor "[...] forvandlet stedet til et hospital for de mest forskjellige sykdommer, en havn for dem som led under livets prøvelser [...]"²⁰⁸ Det er godt mulig at kirken på Forum har fungert på en lignende måte. Ved å velge de to helgentypene til apsisprogrammet, fikk pave Felix utsmykket en kirke hvor folk kunne søke hjelp og trøst for mange slags plager og problemer i 500-tallets kaotiske Roma. Valget av St. Theodor må også ses i sammenheng med at keiser Anastasius (491-518), kong Theodoriks mangeårige "sjef", hadde æret St. Theodor. Det var

²⁰⁵ H. Maguire, "Disembodiment and Corporality in Byzantine Images of the Saints", i Cassidy, B. (red.), *Iconography at the Crossroads*, Princeton: Princeton University Press, 1993, s. 75-76.

²⁰⁶ For kult av St. Theodor, se J. Leemann, *Let Us Die That We May Live. Greek homilies on Christin Martyrs from Asia Minor, Palestine and Syria (c. AD. 350-AD 450)*, London: Routledge, 2003, særlig "Martyrium and Relics: The Centre of the Martyr Cult", s. 5-14, og "A homily on Theodore the Recruit", s. 82-91 (Gregor av Nyssas homilie om St. Theodor med introduksjon av J. Leemann. - Relikviene av St. Theodor skal ha blitt flyttet til Brindisi på 1200-tallet (C. Weigert, "Theodor Tiro von Euchaita (von Amasea)", i Brunfelds, W. (red.), *Lexikon der christliche Ikonographie* 8, Rom, Freiburg, Wien: Herder, 1976, kol. 447.).

²⁰⁷ H. Buschhausen, *Die Spätrömischen Metallscrina und frühchristlichen Reliquiare*, 1. Teil: Katalog, utgitt av Hunger, *Wiener Byzantinistische Studien IX*, Wien 1971, C 53, s. 305-306.

²⁰⁸ Gregor av Nyssa, her min oversettelse etter Leemann, *Let Us Die*, s. 90.

Anastasius som hadde gjort Euchaïta til biskopsete og gitt stedet bystatus en gang mellom 515 og 518.²⁰⁹ Initiativet til å ære soldathelgenen kan ha kommet fra Konstantinopel.²¹⁰

Bakgrunn og motiver for valg av billedprogram i St. Cosma e Damiano lar seg neppe avsløre fullt ut. Men mosaikkens persongalleri forteller om en selvbevisst pave og det er grunn til å forstå fremstillingen som uttrykk for pavelig religionspolitikk: I tråd med romerske forbilder har Felix plassert Peter og Paulus nærmest Kristus, disse introduserer så de to legemartyrene. At apostelfyrstene presenteres i denne rollen, kan oppfattes som ønske om legitimering av de østlige helgenene overfor menigheten i Roma. Pavens valg av tre østlige martyrer i apsisutsmykningen, må kunne tolkes som ønske om å kommunisere en positiv holdning overfor Konstantinopel.

Paradislandskap med palmer, Føniks og Jordan.

Martyrene introduseres for Kristus ved Jordans bredde, navnet Jordan er innskrevet i mosaikken. Elvebredden består av en smal stripe grønt land med noen trestubber og spinkle planter. På hver av mosaikkens ytterfløyer vokser en palme med dadler, i palmen til venstre sitter fuglen Føniks omgitt av en strålenimbus.

Landskapet ved elvebredden kan oppfattes som et idyllisk paradislandskap, det knytter an til 1 Mos 2 hvor Eden skildres. Også i S. Maria Maggiore og i S. Giovanni in Laterano finnes slike fremstillinger, men i SS. Cosma e Damiano er landskapet mye enklere enn i disse eldre mosaikkene.²¹¹ Elven Jordan kan forbindes med paradisflodene, men den assosieres også med dåpen, for det var ved Jordans bredde Johannes døperen utøvde sin virksomhet (Joh 1,19-34). Mosaikkens komposisjon vil kanskje fortelle at veien til et liv sammen med Kristus går via dåpen.

Fuglen Føniks var et mye brukt symbol i antikken, bl.a. på liturgiske klær fra Egypt²¹², i gulvmosaikker²¹³, på sarkofager²¹⁴, på gullglass²¹⁵ (fig.68) og i mosaikker. I Rotunden

²⁰⁹ C. Mango og I. Sevckenko, "Three Inscriptions of the Reigns of Anastasius I and Constantine V", i *Byzantinische Zeitschrift* 65, 1972, s. 380-381.

²¹⁰ Brenk, "Zur Einführung des Kultus", s.314-315.

²¹¹ Oakeshott, *op. cit.*, s. 92.

²¹² R. van den Broek, *The Myth of the Phoenix. According to classical and early Christian traditions*, Leiden: E. J. Brill, 1972, s. 426, Pl. II og III.

²¹³ *Ibid.*, s. 445, Pl. XVIII.

²¹⁴ *Ibid.*, s.448-450, pl. XXV og pl. XXVI.

²¹⁵ Ihm, *op. cit.*, s. 36.

(fig.69), Thessaloniki, befinner fuglen seg under vekstlivskransen rundt Kristus.²¹⁶ Føniks vises vanligvis med strålenimbus slik som i SS. Cosma e Damiano.²¹⁷ Det knytter seg flere forestillinger til Føniks, men en av de mest kjente fortellingene sier at fuglen regelmessig oppstår fra sin egen aske etter at den er død.²¹⁸ Denne gjenfødelsen er et bilde på solens sykliske bevegelse, derfor sies det gjerne at Føniks symboliserer udødelighet. I den tidligkristne kunsten benyttes fuglen ofte i *traditio legis* - fremstillinger, Føniks kan da betegnes som et oppstandelsesmotiv, for den vises sammen med den oppstandne Kristus, han som har overvunnet døden og gir håp om oppstandelse og evig liv til sin menighet.²¹⁹

Guds hånd med krans

Over Kristi hode viste mosaikken opprinnelig et himmelsegment hvorfra Guds hånd rakte fram en krans. Motivet er kjent i tidligkristne apsiskomposisjoner fra rundt 400, vi finner det bl.a. i kuppelen i baptisteriet i S. Giovanni i Fonte, hvor det kommer til syne over korset.²²⁰ Sannsynligvis ble også Guds hånd med krans fremstilt i apsismosaikken i Fundi.²²¹ Presentasjonen av kransemotivet i SS. Cosma e Damiano kan minne om maleriet i keiserkultrommet i Ammontemplet i Luxor (ca 300). I templets apsisalott holder Jupiters ørn en juvelbesatt krans over hodene til de fire guddommeliggjorte tetrakerne. Bildet i apsis viser en teofani, sannsynligvis var keiserbildene gjenstand for kultisk bæring.²²² Den eldste kjente bruk av Guds hånd finnes på en gullmedaljone (fig.70) preget i Konstantinopel mellom 324 og 333. Den viser Konstantin under en seierskrans båret av Guds hånd.²²³ Konstantins to sønner som flankerer ham, blir bekranset av personifiserte vektorier.²²⁴

I den kristne billedfremstillingen ses Guds hånd også uten krans. På en sølvmynt fra 337 (fig.71) vises Konstantins apoteose, keiseren reiser til himmels i sin kvadrige og tas imot

²¹⁶ Torp, *St- Georgsrotunden*, s. 39????

²¹⁷ Krücke, *op. cit.*, s. 101.

²¹⁸ For Føniks-motivet, se Broek, *op. cit.*; Dölger, *op. cit.*, s. 222f.; Davis-Weyer, "Das Traditio-Legis-bild", s. 24f.

²¹⁹ Kiilerich og Torp, *op. cit.*, s. 25; Hellemo, *op. cit.*, s. 88.

²²⁰ L. Kötzsche, "Hand", i Klauser, T. m.fl.(red.), *Reallexikon für Antike und Christentum* 13, Stuttgart: Anton Hiersemann 1986, 402-482, 442.

²²¹ Mosaikken er kun kjent fra Paulinus av Nolas brev (402-403) til Sulpicius Severus. I brevet gjengis den planlagte innskriften til apsismosaikken, der heter det bl.a. "...et rutila genitor de nube coronat..." (og fra rødlige skyer bekranser Faren...), R. C. Goldschmidt, *Paulinus' Churches at Nola. Texts, Translations and Commentary*, Amsterdam, 1940, s. 47. Se også Engemann, "Zu den Apsis-Tituli", s. 22, 26.

²²² Deckers, *Die Frühchristliche und byzantinische Kunst*, s. 66-67; *Ibid.*, "Die Wandmalerei", s. 600-652, særlig s. 650-651; Brenk, " Zur Apsis als Bildort", s. 23-24.

²²³ H. Torp, "Konstantinopel – Nea Roma", i *Kirke og kultur* 2 2000, Oslo: Universitetsforlaget, 2000, s. 111; Alföldi, *op.cit.*, s. 173-174.

²²⁴ Kötzsche, *op. cit.*, 402-482, 421.

av Guds hånd.²²⁵ Myntens forbilde kan ha vært medaljongen med Sol Invictus på Konstantinbuen (315),²²⁶ men på buen finnes ingen hånd. I kristen gravkunst ser en den guddommelige hånd fra første del av 300-tallet, bl.a. når den stopper Abaham fra å ofre Isak og når den overrekker Moses de ti bud. ”Brødresarkofagen” (ca. 330-350) (fig.72) har begge disse motivene. Når den kristne ikonografien avbilder Guds hånd, henter den sannsynligvis sitt forbilde fra jødisk billedkunst. Hånden vises i flere av veggmaleriene i synagogen i Dura Europas (ca.230-250), bl.a. i scenen av Moses ved Horeb-fjellet (2 Mos 3,1f.) og i bildet av Esekiels visjon av de døde dal, der døde bein vekkes til liv igjen (Esek 37,1f.) (fig.73).²²⁷ I den aktuelle profetteksten hører en om Herrens hånd, mens det i fortellingen om Moses ved Horeb-fjellet ikke nevnes noen hånd, men Herrens stemme som taler. Den guddommelige hånden i Dura Europas kan derfor tolkes som tegn på Guds tilstedeværelse, hånden blir en erstatning for Gud selv.

Hva betyr det at Guds hånd holder en krans over Kristi hode i SS. Cosma e Damiano? Som vi har sett forbindes Guds hånd i de bibelske tekster og jødisk kunst med den mektige og handlende Gud, det guddommelige nærvær er visualisert gjennom hånden. Når Guds hånd rekker seierskransen til Kristus, må motivet kunne forstås som en vektlegging av Kristi tilknytning til Faderen. Mens martyrene ærer Kristus med sine kranser nedenfra, blir kransen fra Guds hånd over Kristi hode en stadfesting og visualisering av Kristi guddommelighet. Motivet fremhever derfor apsisprogrammets teofani-karakter: Kristus kommer til sitt folk med den nye lov.

Lammefrisen

Under paradislandskapet vises en lammefrise mot gullbakgrunn. Byene Jerusalem og Betlehem befinner seg i frisens ytterkanter, fra hver av byene kommer seks lam. I midten av de tolv lammene står et nimbert lam på et lite fjell hvorfra det renner fire navngitte elver: GION, PISON, TIGRES og EVFRATA.

I den kristne ikonografi ser en fremstillinger av lam både i katakombemalerier og sarkofager fra før-konstantinsk tid, bl.a. fremstillinger av Den gode hyrde. Motivet med hyrden som bærer et lam over skulderen, var brukt i den hedenske kunsten som bl.a. et

²²⁵ Torp, ”Konstantinopel”, s. 2000, s. 110-111.

²²⁶ L’Orange, *Studies*, s. 148-152.

²²⁷ A. Grabar, ”Recherches sur les sources juives de l’art paléochrétien”, i *Cahier Archéologiques* XIV, 1964, s. 53-57.

symbol for humanitet,²²⁸ men det ble tatt opp i den kristne ikonografi og ble tilpasset Bibelens bilde av Kristus som den gode hyrde (bl.a. Joh 10,11).²²⁹ Det eldste kjente eksemplet på at bibelske scener omsettes til lammeallegori ser vi på Junius Bassus-sarkofagen (359), hvor små lam befinner seg i sviklene i nedre sone. Disse lammene ses sammen med attributter som henviser til Bibelske fortellinger, bl.a ses ild som sannsynligvis refererer til de tre mennene i ildovnen, videre: en kurv (brødunderet), noen bygningsrester (oppvekkelsen av Lasarus), vann fra en klippe (Moses og/eller Peter), mottagelse av loven (Moses og/eller Peter) og dåp (Kristi dåp).²³⁰ I sviklene er alle figurene allegorisert, og det er ikke uten videre klart hva lammene er bilde på. I de bibelske tekster er lam et flertydig symbol som kan referere til Kristus (bl.a. Joh 1,29), apostlene (bl.a. Matt 10,16) eller til de kristne (bl.a. Matt 25,32f.). Den kristne ikonografiens billedbruk er dermed i tråd med Bibelens polysemi når det gjelder lammesymbolet.

Sebastiano-fragmentet (ca.370) viser Kristus omgitt av flere lam som er en integrert del av framstillingen, og ikke organisert i en frise slik som i SS. Cosma e Damiano. Sarkofag-fragmentet viser et lam med kors på hodet til høyre for Kristus, motivet kan oppfattes som en tidlig fremstilling av ”Agnus Dei” (Joh 1,29).²³¹ Hvem de andre lammene representerer, lar seg ikke bestemme. På baksiden av bymursarkofagen fra S. Ambrogio, Milano (ca.380-390) (fig.74) ser vi en lammefrise som minner om den i kirken ved Forum. Fra portene i hvert hjørne av sarkofagen kommer til sammen 12 lam, midt i frisen står et stort lam på et berg. Over lammene finnes en fremstilling av Kristus omgitt av de 12 apostlene, figurene vises mot en bymur med porter, det himmelske Jerusalem. Parallell-komposisjonen tilsier at de 12 lammene må kunne forstås som de 12 apostlene, lammet i midten som Kristus.²³²

Lammene vises også i tilknytning til to porter i hver av sviklene på S. Maria Maggiore triumfbue (432-440) (fig.75), her er seks lam samlet foran hver port. Innskriftene på de edelstensbesatte byene identifiserer dem som Betlehem og Jerusalem. Byene i SS. Cosma e Damiano er uten edle steiner, men minner ellers om dem i S. Maria Maggiore. De kan oppfattes som henvisninger til Kristi jordiske liv, hans fødeby Betlehem og hans dødssted

²²⁸ Grabar, *Christian Iconography*, s. 16-18.

²²⁹ F. Gerke, ”Der Ursprung der Lämmerallegorien in der altchristlichen Plastik”, i *Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche*, 33, 1934, s. 162-169.

²³⁰ Küllerich, ”Junius Bassus sarkofagen”, s. 41.

²³¹ Hellemo, *op. cit.*, s. 134-135.

²³² Ihm, *op. cit.*, s. 34; O. Steen, ”The Iconography of the Sarcophagus in S. Ambrogio. Hope and Salvation through the World of Christ”, i *Acta ad archaeologiam et artivm historiam pertinentia*, XV (N.S.1) 2001, s. 288f.

Jerusalem eller snarere som bilder på den jødekristne - og den hedningkristne kirken, ikke minst da byene i vår mosaikk befinner seg på en frise med gullbakgrunn.²³³

Lammet i sentrum av frisen (fig.76), er et bilde på Kristus, *Agnus Dei* som bærer verdens synd (Joh 1,29). Det er et herlighetsbilde som her fremstilles,²³⁴ forestillingene om det himmelske blander seg med skildringene av Paradiset før syndefallet (1 Mos 2). Når Lammet står på fjellet, er det med henvisning til Sions-berget som nevnes i Åp 14,1. Men fjellet kalles også Paradis-berget, for de fire navngitte elvene som renner ut fra det viser til 1 Mos 2 hvor Paradiset skildres.²³⁵ Paradis-elvene har som nevnt referanse til Jordan og dåpen, men de blir også oppfattet som ensbetydende med elven som ifølge Åp 22,1 springer ut fra Guds og Lammets trone, elven med ”livets vann”; her går forestillingene over i hverandre. At *Agnus Dei* vises på et berg, må ses i sammenheng med at fjellet i de bibelske tekster særlig er knyttet til Gudsåpenbaringen, jfr. overrekkelse av Loven til Moses (2 Mos 19.1ff), profetiene om at Herrens lov skal gå ut fra Sion (Jes 2,3/Mi 4,2) og Forklarelse på berget (Luk 17,1ff).

Lammet på Paradisberget har nimbus i sølv, et materiale som gir en skinnende effekt. Vi kjenner ikke bruk av sølv i tidligere mosaikker i Roma,²³⁶ men det ble benyttet i øst, bl.a. i rotunden i Thessalonika. Senere på 500-tallet finner vi sølv i mosaikkene i Ravenna, bl.a. i San Vitale. Sølvnimbusen viser et lite kors over lammets hode.²³⁷ Fra midten av det fjerde hundreåret ser en ofte kors eller Kristusmonogram ved siden av, på eller over hodet til så vel Kristus som Lammet,²³⁸ slik vi så på San Sebastiano-fragmentet. I fremstillingen av Kristusbarnet i templet på triumfbuen i S. Maria Maggiore (432-440) (fig.77), er korset plassert øverst på barnets nimbus, mens det i scenen av Kristusbarnet på tronen (fig.78) er integrert i nimbusen slik det også er i Lammets nimbus i SS. Cosma e Damiano. Korset i nimbusen kan forstås som en identifisering av lammet som Kristus, det er også mulig å tolke det som en fremheving av den offertematikk som preger bildet av Lammet på Paradisberget.

Hvordan skal en så tolke de tolv lammene som nærmer seg Lammet på Sions-berg? I Åp 14,1 leser en om Lammet som står på Sions berg ”sammen med de 144 000 som hadde

²³³ Kessel og Zacharias, *op. cit.*, s. 46-47; Hellemo, *op.cit.*, s. 101-102; R. Wisskirchen og S. Heid, ”Der Prototyp des Lämmerfrieses in Alt-St. Peter: Ikonographie und Ikonologie”, i *Tesserae: Festschrift für Josef Engemann. Jahrbuch für Antike und Christentum*, Ergänzungsband 18, 1991, s. 147-148. – For byene Jerusalem og Betlehem, se også N. Schneider, ”Städte, zwei (Betlehem und Jerusalem)”, i *Lexikon der christlichen Ikonografie* 4, E. Kirschbaum/W. Braunfelds (red.), 1972, s. 206-209.

²³⁴ Gerke, ”Der Ursprung der Lämmerallegorien”, s. 160-196, 172.

²³⁵ For lam og paradiselvene, se J. Poeschke, ”Lamm” og ”Paradiesflüsse”, i E. Kirschbaums m. fl. (red.), *Lexikon der christlichen Ikonografie* 3, Rom/ Freiburg/ Basel/Wien: Herder 1971, s. 7f. og s. 382f.

²³⁶ Nordhagen, ”Un Problema”, s. 162. For virkningene av sølv i mosaikker, se n. 16.

²³⁷ For kors- og monogramnimbuser, se Krücke, *op. cit.*, s. 123 f.

²³⁸ *Ibid.*, s. 124-126.

Lammet og dets Fars navn skrevet på pannen.” Det er her tale om de frelste fra alle nasjoner, og de 12 sauene kan gjerne være et bilde på de kristne, jøderkristne så vel som hedningekristne,²³⁹ en tolkning som korresponderer med vår forståelse av byene Jerusalem og Betlehem. Men ettersom ”de tolv” og ”de tolv apostlene” er så etablerte uttrykk i de nytestamentlige skrifter, synes det vel så rimelig å forstå de tolv lammene som bilde på apostlene. Vi har tidligere hevdet at Peter og Paulus i SS. Cosma e Damiano gjerne kan forstås som representanter for de 12 apostlene. Det foreligger da en billedlig parallell mellom presentasjons-scenen og lammefrisen, lammerekken kan oppfattes som en allegorisk avspeiling av apsisens hovedmotiv. Denne sammenhengen finnes også om en primært oppfatter apostelfyrstene som grunnleggere av kirken.

Hvis en ser litt nærmere på parallellen mellom hovedmotivet og bildet av lammene som de tolv apostlene, er det verdt å legge merke til at hovedmotivet vektlegger at Kristus kommer med evangeliet som Peter og Paulus og de andre apostlene har fått i oppdrag å forkynne for hele verden. I frisen er apostlene på vei til Sions-fjellet. Esaias skriver at folk skal dra opp til ”Herrens fjell, til Jakobs Guds hus” i de siste dager når Herrens lov skal gå ut fra Sion (Jes 2, 2-3). Lammene kan derfor også bli forstått som et bilde på pilegrimene til Sion/Jerusalem/Roma.²⁴⁰

SS. Cosma e Damianos billedprogram er polyvalent, det er teofani, utsendelse og parusi på en gang. Utsmykningen følger liturgien og fokuserer på det som til en hver tid er aktuelt i messen. Kristi komme betyr håp om frelse, og håpet er knyttet til apostelfyrstene og martyrene, formidlere av Kristi ”lov” og menneskenes talsmenn overfor Gud.

Innskriften

Under lammefrisen befinner det seg en innskrift i gullbokstaver mot blå bakgrunn:

AULA DEI CLARIS RADIAT SPECIOSA METALLIS
IN QVA PLUS FIDEI LUX PRETIOSA MICAT
MARTYRIBUS MEDICIS POPULO SPES CERTA SALUTIS
VENIT ET EX SACRO CERVIT HONORE LOCUS
OPTULIT HOC DOMINO FELIX ANTISTITE DIGNUM

²³⁹ Wisskirchen oppfatter de 12 lammene som et symbol for de 144 000 (12x12x1000) (Wisskirchen og Heid, *op. cit.*, s. 146).

²⁴⁰ Wisskirchen og Heid, *op. cit.*, s. 149-157.

MINUS UT AETHERIA VIVAT IN ARCE POLI.²⁴¹

Denne Guds hall skinner med glitrende mosaikker,
en hall hvor det tidligere troens lys stråler enda mer klart.
Takket være martyrlegene får folket et sikrere håp om frelse
og stedets hellighet har vokst.
Felix brakte Herren denne gave som er en pave verdig,
for at han kan få bo i den himmelske by.

Innskriften starter med å omtale kirkens strålende lysglans som kommer fra dens *metallis*. Det latinske ordet *metallis* er avledet av det greske *metallon*, som betyr mine, mineral eller metall (f.eks i gull eller sølv).²⁴² Men *metalla* kunne i latin også vise til skinnende steiner, *clara metalla*.²⁴³ Apsismosaikkens *tesserae* er et materiale som reflekterer lyset. Inskripsjonens *metallis* kan derfor forstås som en referanse til mosaikk-mediet som sådant og oversettes med mosaikker.²⁴⁴

Lysglansen fra mosaikkene kan tolkes som en henvisning til Kristus, han som kalte seg ”verdens lys” (Joh 8,12). Da kirken fikk sin utsmykning i tidlig middelalder, var det vanlig å oppfatte det skinnende lyset fra bl.a. gull som legemliggjort lys, sent av Gud.²⁴⁵ Kanskje er selve gullbokstavene også ment å være en allusjon til Kristus.²⁴⁶ Forestillinger om lyset som legemliggjørng av det guddommelige, går tilbake til de greske filosofer, bl.a. Platon (ca.429-347f.Kr.). Lignende oppfatninger finner en igjen hos kirkefedre som Ambrosius (ca. 339-397) og Augustin (354-430), og hos pseudo-Dionysios (400- el. 500-tallet).²⁴⁷ Mosaikken

²⁴¹Kessel og Zacharias, *op. cit.*, s. 98-99. Kessel og Zacharias gir denne engelske oversettelsen: “God’s residence radiates brilliantly in shining materials; the precious light of the faith in it glows even more. The secure hope of salvation comes to the people from the martyred doctors, and from the sanctity this place derives honer. Felix offers this worthy gift to God, so that he might live in the heavenly abode”.

²⁴² Goldschmidt, *op. cit.*, s. 275, n. 71.

²⁴³ V. Tiberia, “Mosaici restaurati nella basilica dei Santi Cosma e Damiano a Roma”, i Iannucci, A. M. et al. (red.), *Mosaici a S. Vitale e altri restauri*, Ravenna 1992, s. 112, n. 13.

²⁴⁴ Gage, *op. cit.*, s. 275, n. 71; E. Borsook, “Rhetoric or Reality: Mosaics as Expressions of a Metaphysical Idea,” i *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 44, Verlag, 2000, s. 4-5. – E. Thunø, “Materializing the Invisible in Early Medieval Art: The Mosaic of Santa Maria in Domnica in Rome”, i de Nie, G., Morrison, K.F. og Mostert, M. (red.), *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Middle Ages, Papers from “Verbal and Pictorial Imaging: Representin and Accessing Experience of the Invisible, 400-1000” (Utrecht, 11-13 December 2003)*, Turnhout: Brepols Publisher, 2005, s. 267, oversetter *metallis* med “multicolored stones” i sin oversettelse av inskripsjonen i S. Maria i Domnika.

²⁴⁵ Janes, *op. cit.*, s. 146; G. B. Ladner, *God, Cosmos and Humankind: The World of Early Christian Symbolism*, oversatt av T. Dunlap, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1995, s. 84-85.

[Originaltittel: *Handbuch der frühchristlichen Symbolik: Gott, Kosmos, Mensch*, Stuttgart og Zürich: Belser AG für Verlagsgeschäfte &Co].

²⁴⁶ Thunø, “Materializing the Invisible”, s. 268, n. 4.

²⁴⁷ Borsook, *op. cit.*, s. 2.

i den nå ødelagte Paulinus av Nolas kirke fra 400-tallet i Cimitile i Sør-Italia, er blant de eldste kjente eksempler på at slike forestillinger kommer til uttrykk i inskripsjoner i kirker, der het det at ”Pleno coruscant trinitas mysterio”, treenighetens mysterium stråler.²⁴⁸

Når innskriften benytter begreper som bl.a. kan bety skinnende steiner, kan det være en referanse til Kristus, han som Bibelen omtaler som ”hjørnesteinen” (Ef 2,20) og ”den levende steinen” (1 Pet 2,4), den som er ”dyrebar” (1 Pet 2, 6). Etersom mange steiner har evnen til å glitre, kan de betraktes som både materielle og ikke-materielle. Steinene tilhører på den måten to verdener, noe Kristus med sine to naturer også gjør. Ved å fremkalle det immaterielle gjennom det materielle, kan mosaikken i SS. Cosma e Damiano tjene som medium, en bro mellom det synlige og det usynlige, et middel som gjør at betrakteren skuer det usynlige.²⁴⁹ Hensikten med dette skuet uttrykkes bl.a. i Johannesevangeliet: ”den som ser Sønnen og tror på ham, skal ha evig liv” (Joh 1,40).

At epigrammet i kirken ved Forum taler om utstråling fra det tidligere troens lys i denne hall, tyder på at paven, og gjerne også hans håndverkere, var seg bevisst mosaikkens lysskapende funksjon.²⁵⁰ Henvisningen til det tidligere lysskinnet kan referere til marmorplatene, *opus sectile*, som hallen ble utsmykket med på 300-tallet.²⁵¹ Osborne hevder imidlertid at det her er tale om lysglansen fra den jødiske *menorah* som ble brakt til Roma etter Jerusalems ødeleggelse i år 70. Mye taler for at lysestaken var plassert i *Templum Pacis*,²⁵² et bygningskompleks keiser Vespasian (69-79) opprettet i den sørøstlige delen av *Forum Pacis* i år 75 etter seieren over jødene. Lysestaken forsvant sannsynligvis fra Roma under vandalenes herjinger i 455. Men minnet om den hellige gjenstanden kan ha bidratt til at pave Felix valgte nettopp dette bygget til kirke, et valg som ikke var opplagt i en tid med mye ledig husvære i området.²⁵³

Epigrammet forteller videre at folk kan ha et sikrere håp om frelse takket være de to martyrligene. Paven gir med denne formuleringen St. Kosmas og St. Damian en formidlerfunksjon. Siste del av innskriften slår fast at Felix’ verdifulle kirkegave danner grunnlaget for pavens eget frelseshåp. Epigrammet viser at paven er bevisst sin rolle som donor og sin verdighet som pave.

²⁴⁸ Goldschmidt, *op. cit.*, s. 38-39, 98.

²⁴⁹ Thunø, ”Materializing the Invisible”, s. 267-268.

²⁵⁰ Gage, *op. cit.*, s. 46.

²⁵¹ For hallens utsmykning med marmorplater på 300-tallet, se Brandenburg, *op. cit.*, s. 222-223, ill. s. 315; Krautheimer, *Corpus Basilicarium*, s. 142, ill. s. 141; Krautheimer, *Rome*, s. 71.

²⁵² Josephus, *The Jewish War, Books IV-VII*, oversatt av H. Thackeray, Cambridge (MA), 1961 [1928], VII, 158-162.

²⁵³ Osborne, *op. cit.*, s. 176-179.

Sammenligner en innskriftens og mosaikkens budskap, er det stor grad av overensstemmelse, innskriften er nærmest et ekko av billedfremstillingen. Både ord og bilde har frelsen i Kristus som hovedtema. Frelseshåpet er særlig knyttet til de østlige martyrene som presenteres for den romerske menighet i apsismosaikken og nevnes i inskripsjonen. Pave Felix har en viktig rolle i den sammenheng. Hans kirkegavasjonen, avbildet i mosaikken og nevnt i innskriften, er årsaken til at stedet er blitt hellig og at han kan regne med å få plass i de himmelske rekker.

Apsisbuen

Som nevnt er dateringen av apsisbuens mosaikk omdiskutert. Enkelte hevder at buen fikk sin utsmykning samtidig med apsiskonken (526-530), mens andre, deriblant undertegnede, mener at den skriver seg fra slutten av 600-tallet, fra pave Sergius pontifikat (687-701). Apsisbuen (fig.79) som har gullbakgrunn, viser i sentrum en blå medaljong med et lam liggende på en juvelbesatt trone uten rygg. Lammet har fått plass på en blå-violett pute med gyldne *clavi*, bak lammets rygg står et kors i gull. Framfor tronen, på et *suppedaneum*, ses en rull med sju ubrutte segl. Til venstre for medaljongen vises tre lysestaker, til høyre fire. Lysestakene som er besatt med edle steiner, har tre bein hver, deres tente ild er fremstilt som blafrende ildtunger. Utenfor lysestakene befinner det seg på hver side to bevingede engler, de har lys blå nimbus, hvite kjortler med røde *clavi* og hvitt flagrende *pallium*. Ytterst til venstre ses et bevinget menneske som holder en bok, ytterst til høyre en ørn med en bok, evangelistsymbolene til henholdsvis Matteus og Johannes. Både evangelistsymbolene og englene står på lette røde og lyseblå vassaktige skyer, lysestakene er knapt i berøring med skyene. Nederst på apsisbuen ser en på begge sider to juvelbesatte martyrkranser, de løftes fram av hender tildekket av fliken fra hvite kjortler.

Lammet og tronen

Bildet av lammet på tronen i SS. Cosma e Damiano har sin bakgrunn i Apokalypsen hvor Johannes skildrer sin visjon inn i himmelen og gjør leseren kjent med ”det som snart skal skje” (Åp 1,1). I mosaikkens fremstilling har lammet fått plass på selve tronen, mens tronvisjonene i kapitel 4 og 5 forteller at ”det satt en på tronen” (Åp 4,2), og at lammet befant seg ved siden av tronen (Åp 5,6). Som vi tidligere har sett, kan lam i kristen ikonografi og i Bibelen symbolisere så vel apostlene som de kristne og Kristus; det er sammenhengen motivet inngår i som gir betydningsinnholdet. I Åpenbaringen er Lammet en betegnelse på

Kristus, den skriver seg fra forståelsen av Kristi korsfestelse som en offerdød, han er ”Lammet som ble slaktet” (Åp 5,12, jf. Jes 53,7). Offerdøden er grunnlaget for Lammets sentrale rolle i det dramaet visjonen fremstiller (Åp 5,7-9). Når Johannes mot slutten av Apokalypsen skildrer det nye Jerusalem, er skaperverket gjenopprettet og en elv med livets vann flyter gjennom byen (jf. 1 Mos 2), den ”springer ut fra Guds og Lammets trone” (Åp 22,1). Omtalen viser at tronen også tilhører Lammet. Billedskaperne i SS. Cosma e Damiano kan derfor sies å holde seg innenfor det bibelske tekstgrunnlaget.²⁵⁴

Hva betyr så fremstillingen av tronen øverst på apsisbuen? Hvilke egenskaper knyttes til den? I flere av Bibelens skrifter, bl.a. i Salmenes bok, omtales Guds trone. I salme 139, 19 heter det: ”Herren reiste sin trone i himmelen, han rår som konge over alt.” Videre sier salme 9,8: ”Herren troner til evig tid, han har reist sitt domssete,” mens salme 89,15 slår fast: ”Rettferd og rett er din tronens grunnvoll, miskunn og troskap går foran deg.” Guds trone synes i disse tekstene å være en tom trone som det er knyttet egenskaper til, den symboliserer bl.a. Guds usynlige nærvær, hans herlighet og allmakt.

At en tom trone symboliserer guddommelig nærvær er tankegods som stammer fra den østlige delen av Romerriket, den var aktuell i så vel dødekult som guddomskult.²⁵⁵ Disse forestillingene ble tatt opp i det keiserlige-sermoniell. Tronen ble vist æresbevisninger og ble tildelt hyllest av Senatet i det kapitolinske tempel.²⁵⁶ Den tidligkristne praksis tok opp i seg en del av forestillingene knyttet til den tomme trone som uttrykk for guddommelig nærvær, bl.a. ved de store konsiler og i forbindelse med biskopens trone.²⁵⁷ Et av de eldste eksemplene på anvendelse av hetoimasia-motivet i kristen sammenheng, er et marmor-relieffet i Berlin (fig.80) fra begynnelsen av 400-tallet, det stammer fra Konstantinopel. På den tomme tronen ses keiserinsignia som clamys med rundfibel og et diadem. Foran tronen står to lam som ser opp mot tronen, mens en due stuper ned mot tronen. Kombinasjonen av motiver på relieffet er uvanlig, men de to lammene og særlig duen, viser at det dreier seg om et kristent billedprogram.²⁵⁸ Lammene kan forstås som bilde på de kristne (Matt 25,32 f.), duen er Den hellige Ånds symbol og tronen med de keiserlige insignia må forstås som symbol for Kristi

²⁵⁴ NT05 (oversettelsen av NT fra 2005) har en ny tolkning når det gjelder lammets plassering i tronvisjonen, der har lammet fått plass på tronen sammen med Gud: ”Og jeg så et lam som stod midt på tronen, mellom de fire skapningene og i kretsen av de eldste, og det så ut som lammet var slaktet” (Åp 5,6 i NT05).

²⁵⁵ T. v. Bogyay, ”Thron (Hetoimasia)”, i Kirschbaum, E. m. fl. (red.), *Lexikon der christlichen Ikonografie 4*, Rom/Freiburg/Basel/Wien: Herder, 1972, sp. 306.

²⁵⁶ Alföldi, *op. cit.*, s. 254.

²⁵⁷ Bogyay, *op. cit.*, sp. 306-307.

²⁵⁸ A. Effenberger og H.G. Severin, *Das Museum für spätantike und Byzantinische Kunst*, Berlin 1992, no.32.

verdensherredømme. Relieffet kombinerer dermed Kristi herskermakt med mer ekklesiologiske trekk.²⁵⁹

På tronen i SS. Cosma e Damiano ses verken keiserlig diadem eller chlamys, men den blå-fiolette puten med gylne clavi henviser til det keiserlige. Tilstedeværelsen av purpuret på en edelsteinsbesatt trone av gull, understreker at den er et hersker sete.²⁶⁰ Tronen med Lammet i kirken på Forum symboliserer derfor så vel Guds som Kristi nærvær og herskermakt. Kombinasjonen lam og trone er kjent fra den tidligkristne ikonografi, bl.a. fra fronten av elfenbeinsskrinet fra Pola (Istrien) (ca. 400-450) (fig.81).²⁶¹ Skrinet viser ikke Lammet liggende på tronen slik som i SS. Cosma e Damiano, det står på Paradisberget foran tronen.

Et billedprogram med lam sentralt plassert i en medaljong, var ikke nytt da apsisbuen fikk sin mosaikk på slutten av 600-tallet. I utsmykningen i Katharinaklosteret i Sinai (548-565) er en medaljong med Lammet foran et kors, plassert i triumfbuens siktepunkt, aksialt over scenen med Kristi teofani.²⁶² Også den gamle Peterskirkes fasade hadde siden den ble utsmykket en gang mellom 423 og 448 sannsynligvis avbildet et lam i en *clipeus* øverst i midtaksen, slik en tegning i et 1000-talls manuskript viser (fig.82).²⁶³ Til forskjell fra billedfremstillingen i SS. Cosma e Damiano presenteres her et stående lam, uten trone. Det har vært hevdet at Peterkirkes *clipeus* opprinnelig synte et brystbilde av Kristus, slik som S. Paulo-fuori-le-muras triumfbue²⁶⁴ (422-450) (fig.83). Under en restaurering mot slutten av 600-tallet skal pave Sergius I ha erstattet brystbildet med fremstillingen av Lammet.²⁶⁵ Nå forteller *Liber Pontificalis* at pave Sergius gjorde restaureringer på fronten av St. Peter, ”musibum ex pariete in front atrii eiusdem basilicae fuerat dirutum innovavit”,²⁶⁶ men formuleringen gir neppe belegg for å hevde at paven fikk skiftet ut et brystbilde med Lammet.

Mosaikken i kirken ved Forum var sannsynligvis ikke ferdigstilt før etter det trulliansiske konsil i 692. Kirkemøtet hadde med keiser Justinian II (685-695, 705-711) i

²⁵⁹ Hellemo, *op. cit.*, s. 124.

²⁶⁰ Janes, *op. cit.*, s. 129-130.

²⁶¹ Buschhausen, *op. cit.*, s. 219-223, Tafel B 33-37; W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Kataloge vor- und frühgeschichtlicher Altertümer 7, 3. bearbejdet utg., Mainz am Rhein: Verlag Philipp van Zabern, 1976, katalognr.120, s. 85.

²⁶² Ihm, *op. cit.*, s. 69-70.

²⁶³ S. Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien/München: Schroll Verlag, 1964, s. 67, ill. 473; H. L. Kessler, *Spiritual Seeing*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000, s. 110.

²⁶⁴ For triumfbuen i S. Paulo-fuori-le-mura, se S. Waetzoldt, ”Zur Ikonographie des Triumphbogenmosaiks von St. Paul in Rom”, i *Miscellanea bibliothecae Hertziane*, 1961, s. 19-28.

²⁶⁵ H. Grisar, *Il prospetto dell’antica basilica vaticana*, i *Analecta Romana* I, Roma, 1899, s. 463f.; Wisskirchen, ”Zur Apsisstirnwand”, s. 169-183.

²⁶⁶ Duchesne, *op. cit.*, I, 375. Se også Davis, *LP* 85, 42.

spissen besluttet at Kristus skulle avbildes med legeme og ikke som lam.²⁶⁷ Hvorfor valgte da pave Sergius å utsmykke apsisbuen stikk i strid med konsilets bestemmelse? Fra de pavelige skrifter vet vi at Sergius I nektet å undertegne bestemmelsene fra Konstantinopel. Årsaken kan bl.a. ha vært at han som pave ikke ville la seg diktere av keiseren. Avbildningen av lammet på tronen kan også være et resultat av pavens ønske om å la billedfremstillingen følge liturgiens uttrykk. For pave Sergius vektla liturgien, bl.a. innførte han sangen for "Agnus Dei" under eukaristien.²⁶⁸

Korset

Bak lammet på den juvelbesatte tronen vises et reist kors. Også tronen på elfenbeinsskrinet fra Pola kan opprinnelig ha vist et kors.²⁶⁹ Et annet eksempel på en trone med et reist kors, gis i Paulinus av Nolas beskrivelse av den tapte apsismosaikken i Fundi (begynnelsen av 400-tallet), her står lammet foran tronen slik som på Pola-skrinet.²⁷⁰ Det enkle korset i SS. Cosma e Damiano, er gyllent og har armer med lett utsving. I S. Maria Maggiore (432-440) ses et gemmekors på en gemmetrone i en medaljong øverst på triumfbuen (fig.84).²⁷¹ På tronsetet ligger en purpurkappe og et juvelbesatt diadem, *herskerinsigne*. Klær ses også på tronene i kuppelmosaikken i det ortodokse baptisterium i Ravenna (458). Over klærne står et hvitt kors besatt med røde steiner langs kanten, korset er omgitt av en gul aureole (fig. 85).²⁷² Det arianske baptisterium (493-520) (fig.86) i samme by har fremstilt en trone som hylles av de tolv apostlene. Selve tronen er delvis dekket av et hvitt klede, over kledet ligger en purpurfarget pute med gylne clavi. Et stort gemmekors hvor det henger et purpurklede over tverrbjelken, svever over og litt foran tronen. Tronbildet er plassert over biskopens trone som stod i den østlige apsis.²⁷³ Eksempelene viser at i tidligkristen tid ble trone, lam og kors kombinert på litt ulike måter, det var ikke noe fast skjema for hvordan tronen skulle fremstilles da billedprogrammet på apsisbuen i SS. Cosma e Damiano ble utformet.

²⁶⁷ For bestemmelsen på det trulliansiske konsil, se *Sacrorum conciliarum nova et amplissima collectio* (Firenze 1759ff.), 11, col. 979; oversatt til engelsk av C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, Englewood Cliffs, N. J., 1972, s. 139-140.

²⁶⁸ LP 86.

²⁶⁹ Buschhausen, *op. cit.*, s. 219-223, Tafel B 33-37; Volbach, *op. cit.*, katalognr.120, s. 85.

²⁷⁰ Engemann, *op. cit.*, s. 26.

²⁷¹ Brenk, *Die Frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore*, s.14-19.

²⁷² Deichmann, *Ravenna. Kommentar 1*, s. 15-48; Deichmann, *Ravenna. Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Tafel 62.

²⁷³ Deichmann, *Ravenna. Kommentar 1*, s.251-255, Deichmann, *Ravenna. Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Tafel 256.

De første fremstillinger av kors etter at keiser Konstantin (306-337) hadde satset på kristendommen, er ofte små og heller tvetydige som symboler. På et av de eldste eksemplene, en sarkofag fra rundt 340 (fig.87), holder en ørn en laurbærkrans ned over korsets øverste del, korset blir hyllet av to fugler. Inne i laurbærkransen er det plassert et Chi-Rho. Her er imperiale bildelementer brukt i en kristen kontekst. På en sarkofag fra ca 380 (fig.88) blir et edelstensmykket kors holdt av Kristus i hans høyre hånd. Sarigüzel-sarkofagen (ca.385) (fig.89) i Konstantinopel representerer et nytt steg i utviklingen, for dens kortsider viser korset uten Kristus eller Kristus-monogram, det er flankert av to apostler som hyller det. Korset erstatter da Kristus og fungerer som selvstendig symbol, akklamasjonen viser at det er et seierssymbol. Denne utviklingen må en se i sammenheng med at staten ble kristnet på 300-tallet og at den kirkelige kunst utviklet nye, selvstendige symbol til bruk i så vel kirker som gravkunst.²⁷⁴

På en sarkofag er korset et seierssymbol, det skal henvise til Kristi seier over døden som grunnlag for den seier den avdøde kan håpe på. Denne oppfatning underbygges av 1 Kor 15,20: ”Men nå er Kristus stått opp som førstegrøden av dem som har sovnet inn.” Korset på tronen SS. Cosma e Damiano kan også forstås som et seierssymbol, det skal gi menigheten håp og kraft. Når korset er fremstilt sammen med lammet, forsterkes motivets offerkarakter. Nettopp Kristi offer gjennom døden på korset ligger til grunn for at Kristus kan herske fra sin trone i så vel nåtid som framtid og gi den kristne del i den store triumf.

Bokrullen

På et *suppedaneum* foran tronen befinner det seg en skriftrull med sju ubrutte segl. Motivet er en fri fremstilling i forhold til bibelteksten: ”Og jeg så han som satt på tronen, hadde en bokrull i sin høyre hånd. Det var skrevet både inne i den og utenpå, og den var forseglet med sju segl” (Åp 5,1.). At bokrullen er forseglet med nettopp sju segl, vil si at den er totalt forseglet. Sju-tallet ble oppfattet som et hellig tall som gjerne ble brukt til å uttrykke helhet og fullkommenhet i den antikke verden.

Også i S. Maria Maggiores (432-440) mosaikk ligger en bokrull med de sju segl på en fotskammel foran tronen,²⁷⁵ mens den forseglede bokrullen i S. Matrona i S. Prisco/Capua Vetere (ca. 400-450) (fig.90) er plassert på tronens setepute.²⁷⁶ Den billedlige frihet som her

²⁷⁴ B. Kiilerich, ”The Sarigüzel Sarcophagus and Triumphal Imagery in Theodosian Art”, i *Sarkophag-Studies II*, Mainz 2002, s. 142.

²⁷⁵ Wilpert og Schumacher, *op. cit.*, Tafel 86/70, s. 318.

²⁷⁶ *Ibid.*, Tafel 84.

kommer til uttrykk, viser at det er selve bokrullen som er viktig. Billedfremstillerne i SS. Cosma e Damiano har plassert rullen like under medaljongens hovedmotiv, Lammet på tronen. Ifølge Åpenbaringen inneholder bokrullen Guds skjulte plan for fremtiden. Derfor stiger spenningen når engelen roper ut: ”Hvem er verdig til å åpne boken og bryte seglene på den?” (Åp 5,2) ”Løven av Juda stamme, Davids rotskudd, han har seiret”, er det svaret som blir gitt. Deretter trer lammet frem, tar imot boken fra Guds høyre hånd og bryter seglene, ett for ett (Åp 5,2-8,5). Tekstens poeng er at Lammet har den øverste makt, det er ”herrenes herrer og kongenes konge” (Åp 17,14.).

Når medaljongen i SS. Cosma e Damiano viser Lammet plassert på en gemmetrone med purpurpute, kors og forseglet bokrull, er det Kristi herskersete som presenteres. Medaljongen har blå bakgrunn, mørk blå ytterst og lysere innover mot sentrum. Resultatet er at tronen synes å være omgitt av lys som skinner mot betrakteren. En lignende effekt ser en i baptisteriet i Albenga, Nord-Italia (ca.450-500) (fig.91), hvor en mosaikk i et tønnehvelv viser Chi-Ro omgitt av tre ulike blå sfærer som blir lysere mot midten.²⁷⁷ Men studerer en medaljongen i SS. Cosma e Damiano nøye, ser en at tesseraene rett bak tronen og Lammet er mørkeblå. Denne bruk av farger minner om det en ser i apsis i Katharinaklosteret i Sinai (548-565) , hvor den blå mandorlaen som omgir Kristus blir lysere jo lenger en kommer bort fra sentrum, Kristus-skikkelsen, han som er verdens lys (Joh 8,12). Det ”lysende mørke” som her presenteres, er det guddommelige uskapte lys.²⁷⁸ I kirken ved Forum får bruk av det ”lysende mørke” tronen og Lammet til å stråle av guddommelige nærvær.

Glasshavet

Medaljongen hviler på horisontale vassaktige, lyseblå og røde striper som strekker seg tvers over buen. Fremstillingen refererer sannsynligvis til Apokalypsens beskrivelse av glasshavet som omga tronen: ”Framfor tronen var det liksom et glasshav, lik krystall.” (Åp 4,6). Når Johannes senere beskriver glasshavet, forteller han at han så ”... noe som lignet et hav av glass, blandet med ild...” (Åp 15, 2.). De røde stripene kan forstås som symboler for denne ilden.

²⁷⁷ J. Gage, *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, London: Thames and Hudson, *Colour and Culture*, 1993, s. 44-45.

²⁷⁸ Küllerich og Torp, *op. cit.*, s. 290.

Det er godt mulig at den sterkt restaurerte apsisbuen i S. Michele in Africisco,²⁷⁹ Ravenna, (545) (fig.92) har et billedmotiv som er en ikonografisk parallell og kanskje forbilde for glasshavet i SS. Cosma e Damiano. Den ravennatiske apsisbuen viser en tronende Kristus omgitt av engler som har fått plass på et bredt stripebelte. Disse stripene kan referere til ilden og glasshavet,²⁸⁰ en tolkning som støttes av at Pozzis' tegning fra 1840-årene skal ha vist røde striper.²⁸¹ Men det er også mulig å tolke stripene som skyer,²⁸² et ikke ukjent motiv i forbindelse med Kristi andre komme (Åp 1,7; Matt 24,30). Det er ellers verdt å merke seg at utsmykningen i Ravenna opprinnelig kombinerte et billedprogram basert på Apokalypsen med fremstillinger av St. Kosmas og St. Damian nederst på hver sin side av apsisbuen. I dag er bare innskriftene deres tilbake. Valget av helgener kan vitne om tett kontakt med Konstantinopel, keiser Justinian (527-565) skal ha verdsatt nettopp disse helgene spesielt høyt.²⁸³

Sju lysestaker

Tronen er omgitt av sju juvelbesatte lysestaker. Apokalypsen omtaler lysestaker første gang i kap. 1,12 hvor det fortelles at Johannes snur seg for å se hvem som taler til han: ”Da så jeg sju lysestaker av gull, og midt mellom lysestakene en som var lik en menneskesønn [...]” Den som taler til Johannes er omgitt av sju lysestaker også i skildringen i Åp 2,1, lysestakene blir sagt å være ”menighetene selv” (Åp 1,20). I skildringen av den himmelske tronsal i kap.4 og 5 nevnes ingen lysestaker, men sju fakler: ”Fra tronen gikk det ut lyn og drønn og tordenbrak, og foran den flammet sju fakler, det er Guds sju ånder” (Åp 4,5), et annet uttrykk for Den hellige ånd. I Det gamle testamente, som Apokalypsen har mange allusjoner til, hører vi ikke om sju lysestaker. Men når Gud henvender seg til mennesker, ledsages det ofte av ild, bl.a. i kallelsen av Moses (2 Mos 3,2f.) og i Esekiels visjon (Esek 1,4f.). Ilden synes i de bibelske tekster å være et uttrykk for gudsnærvær. Ellers forteller GT at Gud gav beskjed om at det skulle lages en sju-armet lysestake av gull til helligdommen (2 Mos 25,31-40).

De eldste kjente spor etter en fremstilling av sju lysestaker finnes i beskrivelser av den opprinnelige apsisbuen i San Giovanni Evangelista i Ravenna (ca.425). Mosaikken ble

²⁷⁹ Mosaikkene i apsis og på apsisbuen i S. Michele i Africisco, Ravenna, ble tatt ned fra kirken i 1843-44 og senere satt opp i Staatliche Museum i Berlin. Mosaikkene er blitt restaurert flere ganger. (Deichmann, *Ravenna Kommentare* 2, 1976, s. 35, 38-49; A. Effenberger, *Das Mosaik aus der Kirche San Michele in Africisco zu Ravenna*, Berlin: Evangelische Verlagsanstalt Berlin, 1975, s. 9-40).

²⁸⁰ Effenberger, *op. cit.*, s. 67-68; Deichmann, *Ravenna. Geschichte und Monumente*, s. 222, fig. 211.

²⁸¹ Effenberger, *op. cit.*, s. 68, 30-31.

²⁸² Deichmann, *Ravenna. Kommentar* 2, s. 41; Ihm, *op. cit.*, s. 162.

²⁸³ Ihm, *op. cit.*, s. 162; Deichmann, *Ravenna. Geschichte und Monumente*, s. 30, s. 223-224.

ødelagt under en renovering i 1568.²⁸⁴ På fasaden av Basilika Eufasiana, Parenzo, (ca. 540) (fig.93) ses imidlertid sju lysestaker mellom de tre rundbuede vinduene over inngangspartiet, tre staker vises til venstre for midtvinduet, fire til høyre. Men mosaikken er sterkt restaurert.²⁸⁵ Det synes vanskelig å avgjøre om de to nevnte fremstillinger kan ha tjent som forlegg for lysestakene på apsisbuen i SS. Cosma e Damiano.

Kombinasjonen av tronen med lammet og de sju lysestakene, opptrer så vidt vi har kjennskap til første gang i SS. Cosma e Damiano.²⁸⁶ Etersom sju-tallet var hellig og uttrykk for helhet og nærhet i den antikke verden, kan de sju flammende lysestakene i SS. Cosma e Damiano sies å understreke den hellige Guds nærvær, det gjelder både i det himmelske og i kirken, i nåtid og fremtid.

De fire englene.

Utenfor lysestakene befinner det seg fire engler, to på hver side. Englene har lys blå nimbus, hvite kjortler med brusende kant nederst, hvitt flagrende pallium og livaktige håndbevegelser. Englenes nimbus kan vise deres høye rang, kanskje er det erkeenglene Mikael, Gabriel, Raphael og Uriel.²⁸⁷ I S. Michele i Africisco (545) identifiserer innskriften de nimberte englene som flankerer Kristus i apsis som Michael og Gabriel, apsisbuens sju basunblåsende engler er derimot uten nimbus.²⁸⁸ Blant tidligere englefremstillinger²⁸⁹ lar det seg ikke gjøre å påvise direkte forbilder for motivet i SS. Cosma e Damiano. I Johannes Åpenbaringen synes englene å ha fått tildelt ulike oppgaver i himmelen, det er derfor mulig å forstå buens engler som livfulle voktere av den himmelske trone.

Evangelistsymbolene

Helt til venstre på buen vises i dag evangelistsymbolet til Matteus. Symbolet ligner de fire englene, det har samme type klær og blå nimbus. På venstre side av buen ses en ørn med en

²⁸⁴ For San Giovanni Evangelista, se Deichmann, *Ravenna. Geschichte und Monumente*, s.153-157 og *Ravenna. Kommentar*, s. 91-124, særlig s. 113-114.

²⁸⁵ For Basilika Eufasiana, se B. Brenk, *Spätantike und frühes Christentum, Propylän Kunstgeschichte. Supplementband I*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien: Propylän Verlag, 1977, s. 303 f.; A. Terry og H. Maguire, *Dynamic splendor: The wall mosaics in the Cathedral of Eufasius at Porec*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2007.

²⁸⁶ Nilgen, "Die Bilder über dem Altar", s. 78.

²⁸⁷ For erkeengler, se E. Lucchesi-Palli, "Erzengel", i E. Kirschbaum m. fl. (red.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1, Rom/Freiburg/Basel/Wien: Herder, 1968, kol. 674-681.

²⁸⁸ Krücke, *op. cit.*, s. 81-84, Effenberger, *op. cit.*, s. 64 f.

²⁸⁹ For f.eks. englene i S. Maria Maggiore, se Brenk, *Die Frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore*, s. 9-13, 24-27.

bok, evangelistsymbolet til Johannes. Også ørnen er avbildet i halvfigur, men den er ikke nimbert. Heller ikke alle San Vitales evangelistsymboler bærer nimbus, det gjelder bare for Matteus. Sannsynligvis forestilte kunstnerne seg symbolet til Matteus som en engel, derfor måtte nimbusen være med.²⁹⁰

Bakgrunnen for evangelistsymbolene er å finne i skildringen av de fire vesener som befinner seg ved tronen og lovpriser Gud: "[...] de fire vesener priser og hyller og takker ham som sitter på tronen [...]" (Åp 4,9). Skildringen i Apokalypsen har bakgrunn i profeten Esekiels syn av Guds herlighet. Esekiel 1,5-6 beskriver hver av livsvesenene med fire ansikter og fire vinger. Disse skikkelsene omtales i forbindelse med himmelhvelvingen og med en tronstol der det satt en menneskeskikkelse:

Over hodene på skikkelsene var det noe som lignet en hvelving. Det var som krystall, skremmende å se til, utspent høyt over hodene på dem. [...] Høyt oppe over denne hvelvingen var det noe som lignet safirstein. Det hadde form som en tronstol, og på det som hadde form som en tronstol, satt det en skikkelse: den var som et menneske å se til [...] Slik var synet av Herrens herlighet[...] (Esek 1, 22-28)

Disse vesenene kan forstås som bærere av den himmelhvelvingen Guds trone er plassert på, slik blir livsvesenene også representanter for de fire verdenshjørner.²⁹¹ Deres oppgave er å støtte det univers Gud har skapt og hersker over. I Åpenbaringen beskrives vesenene noe annerledes, de er ikke bærere av Guds trone, men befinner seg ved tronen hvor de priser Gud i forbindelse med "det som heretter skal skje" (Åp 4,1). Dermed har livsvesenene i apokalypsen en noe annen funksjon enn hos Esekiel, det er lovprisingen rundt tronen ved Kristi andre komme som dominerer. Men den kosmiske sammenheng de opptrådte i hos Esekiel er likevel med, for begrunnelsen for lovprisingen er Guds skapergjerning: "Verdig er du, vår Herre og Gud, til å motta all pris og ære og makt. For du har skapt alle ting, du ville det, og de ble til, skapt av deg" (Åp 4,11). Ser vi Esekiel og Johannes Åpenbarings beretninger om livsvesenene under ett, kan en si at Bibelens beretning om livsvesenene vektlegger så vel lovprisingen som det kosmiske aspekt.

Livsvesenene i S. Pudenziana (402-417) er en av de eldste fremstillinger vi har av livsvesner og det er den eneste gang vi ser dem i en apsis, senere blir de ofte å finne avbildet på triumfbuen, slik som i S. Maria Maggiore (432-440), hvor de bærer kranser i hendene.²⁹²

²⁹⁰ Krücke, *op. cit.*, s. 89-91.

²⁹¹ Hellemo, *op. cit.*, s. 67-68.

²⁹² Brenk, *Die Frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, s. 15.

På Trivulzio-elfenbenet fra ca. 400 (fig.94) er to livsvesener avbildet.²⁹³ De befinner seg over taket av Anastasis-helligdommen som ble bygget over Kristi tomme grav. Utenfor graven ser en tre skikkelser, to kvinner og en mann. Kvinnene forstås som kvinnene ved graven påskemorgen (Matt 28,1-10), mannen er engelen ved graven eller Kristus selv i møte med kvinnene på vei fra graven. I begge tilfeller er livsvesenene på Trivulzio-elfenbenet knyttet til Kristi oppstandelse, det er den himmelske Kristus det henvises til. I S. Giovanni in Fonte, Napoli, fra rundt 400 (fig.95) og i kuppelmosaikken i Galla Placidia-mausoleet (ca. 430-450) i Ravenna fremstilles livsvesener i tilknytning til hvelv, livsvesenene kan her forstås kosmisk, som bærere av Guds himmel der Kristus regjerer.

At livsvesenene i SS. Cosma e Damiano er avbildet med bøker, følger ikke tekstgrunnlaget verken i Åpenbaringen eller Esekiel. Men fra tidlig på 400-tallet ser en denne sammenstillingen, bl.a. ble fire evangelistsymboler som de nå ble kalt, vist nedenfor lammet på den gamle Peterskirkes fasade (423-448). Kanskje hadde den opprinnelige utsmykningen av S. Paulo fuori-le-muras triumfbue (422-450) også fire evangelistsymboler som flankerer brystbildet av Kristus, men det lar seg ikke påvise siden mosaikken ble restaurert flere ganger i løpet av middelalderen.²⁹⁴

Sammenstillingen av livsvesener og bøker har sin bakgrunn i kirkefaderen Ireneaus' (ca.130-200) oppfatning av verdens struktur. Livsvesenene forstås i en kosmisk sammenheng samtidig som de fire evangeliene oppfattes som Kristi virke i verden, de er verdensaltets bærere²⁹⁵. Evangelistsymbolene på apsisbuen i SS. Cosma e Damiano gir mosaikken en vektlegging av Kristi kosmiske virke. Men ettersom Guds og Lammets trone står i sentrum, synes symbolene i enda større grad å fremheve lovprisningen av den oppstandne himmelske Kristus, han som skal holde dom når spredningen av Evangeliet er fullført.

Rester av fremstilling av de 24 eldste

I apsisbuens svikkelfelt ses på hver side to tildekkede hender som rekker frem juvelbesatte martyrkranser. Det er sannsynligvis en del av fremstillingen av de 24 eldste som Åp 4,4 og 4.10 omtaler. De 24 eldste satt på stoler rundt tronen, de var kledd i hvitt og hadde gullkranser på hodet. Hver gang de fire livsvesenene priser og hyller ham som sitter på tronen, faller de 24 eldste ned og tilber ham. De kaster kransene sine fram for tronen og roper: "Verdig er du,

²⁹³ Küllerich, *Late Fourth Century Classicism*, s. 154; H. Torp, „Jesu grav i tidligkristne bilder“, i *Kirke og kultur* nr.4, 2003, s. 287.

²⁹⁴ Waetzoldt, *Die Kopien*, s. 67 og 64. - For S. Paulo fuori-le-mura, se også Brandenburg, *op. cit.*, s. 114-130.

²⁹⁵ Hellemo, *op. cit.*, s. 69-70.

vår Herre og Gud, til å motta all pris og ære og makt. For du har skapt alle ting, du ville det, og de ble til, skapt av deg” (Åp 4,11). Når Joh. Åp.5 skildrer hvordan de 24 eldste og de fire vesenene faller ned for Lammet som har fått boken fra han som sitter på tronen, skildres ikke de 24 med kranser, men det sies at hver av dem har en harpe og gullskåler fulle av røkelse som er de helliges bønner (Åp 5, 7-8). Restene av de 24 eldste i SS. Cosma e Damiano tyder på at heller ikke fremstillingen av dette motivet følger tekstgrunnlaget med hensyn til detaljer.

Den gamle Peterskirkenes fasade (423-448) viste imidlertid de eldste med skåler,²⁹⁶ mens den omtrent samtidige utsmyknigen på S. Paolo fuori le mura triumfbue (442-450) skal ha avbildet dem med kranser.²⁹⁷ De to mosaikkene kan ha fungert som forlegg for utsmykningen av triumfbuen i kirken ved Forum, men det er vanskelig å fastslå, særlig på grunn av restaureringene av S. Paolo fuori - le – mura triumfbue.²⁹⁸

Når de 24 eldste vises med tildekkede hender både i SS. Cosma e Damiano og i S. Paolo fuori le mura, er det en detalj som skriver seg fra keiserikonografien.²⁹⁹ Fremrekkelsen av så vel kranser som skåler har sine forbilder i de tidligere omtalte motiver *aureum coronarium* og *aureum oblitium*.³⁰⁰ Restene av kranseoverrekkelsen i SS. Cosma e Damiano synes å avbilde eldste som strekker kranse opp og fram for å ære Lammet, hyllesten stiger nedenfra og oppover. Motivet viser den typiske vertikale akklamasjonsretning i antikken, et velkjent komposisjonsprinsipp som overtas i den kristne ikonografi.³⁰¹

Hvem er så de 24 eldste? Apokalypsen gir selv ikke noe entydig svar på det spørsmålet, de eldste blir gjerne oppfattet som en englehær som har til oppgave å hylle ham på tronen, samt være med i Guds råd, jf. den himmelske rådsforsamling som omtales i GT (1 Kon 22,19; Sal 89, 8; Jes 24,23; Dan 7,9f). Men de kan også forstås som representanter for den felleskristne kirke, kirken som består av både jødekristne og hedningkristne. På Ciampinis tegning av S. Paulos triumfbue fra 1690 (fig.96), vises de 12 til venstre på buen med bart hode, mens de fleste av de 12 til høyre synes å dekke litt av hodet med en flik av kappen. Dette forholdet ble kommentert av Ciampini, han viste til patristisk litteratur og tolket de to gruppene som henholdsvis apostlene (kristne) og profetene (jødene) på bakgrunn av hvorvidt de to gruppene brukte tildekket hode under bønn. Gruppene kan oppfattes som

²⁹⁶ Oakeshott, *op. cit.*, s. 67.

²⁹⁷ Ihm, *op. cit.*, s. 135-136.

²⁹⁸ Osborne, "The Jerusalem Temple treasure", s. 180.- Waetzoldt ser imidlertid ikke S. Paulos triumfbuen som forbilde for buen i SS. Cosma e Damiano (Waetzoldt, "Zur Ikonographie des Triumphbogenmosaiks", s. 22).

²⁹⁹ Deckers, "Die Wandmalerei", s. 650-651.

³⁰⁰ Klauser, *op. cit.*, s. 129-153, 149-151.

³⁰¹ Küllerich og Torp, *op. cit.*, s. 113.

representanter for Det gamle - og Det nye testamente, henholdsvis den jødekristne og den hedningkristne kirke.³⁰²

Hvorvidt mosaikken SS. Cosma e Damiano avbildet ulik hodetildekning for de eldste på venstre og høyre side av apsisbuen, vites ikke pga 1700-tallets ombygging av kirkerommet. Men de synlige restene av motivet viser at de eldste priser Lammet, de kan derfor sies å være et bilde på den kristne kirken. Ifølge Åp 5,8f. har de eldste en kultisk oppgave, de bærer frem bønner og priser Gud og tar slik del i den himmelske liturgi foran Guds trone. Høydepunktet nås når de fire livsvesenene roper ”Amen” de og de 24 faller ned foran tronen og tilber (v.14).

Tolkning av apsisbuens program

Apsisbuens gullbakgrunn viser at det er det himmelske som presenteres. Det er ingen narrativ fremstilling som avbildes, men enkeltelementer fra Apokalypsen, særlig kap. 4 og 5. Detaljene i utsmykningen er litt endret i forhold til tekstgrunlaget og sammensetningen av nettopp disse elementene er ikke kjent fra tidligere. Hvordan skal en forstå billedprogrammet på buen?

Når utsmykningen plasserer Lammet på tronen i midtaksen øverst på buen, er det i tråd med Åpenbaringsens tekster hvor et av hovedpoengene er at Kristus har den egentlige makten i verdensdramaet. Ved å la Lammet innta tronen, viser pave Sergius tydelig hvem som er den egentlige herskeren, det er Kristus, Lammet. Paven lot seg ikke styre av en keisers forbud, men plasserer Lammet på æresplassen. Å motsette seg keiseren, var ikke ufarlig, Sergius kunne lett ha havnet i samme situasjon som pave Martin, han hadde knapt 50 år tidligere mistet livet pga sin motstand mot Konstantinopel. Men ondskapen vil ta slutt når Kristus kommer og ”Gud blir alt i alle” (1 Kor 15,28). Buens bilder kan gi betrakteren trøst og håp. Samtidig kan formaningen fra buen uttrykkes med Apokalypsens egne ord: ”Hold fast på det dere har, inntil jeg kommer” (Åp 2.25).

Til en viss grad gjentar buens program budskapet fra apsis. Pave Sergius synes å knytte an til Felix’ mosaikk og utdyper den. Sentralmotivet er i begge fremstillinger Kristus. På buens avbildes han som lam, for Kristi offerrolle ligger til grunn for hans posisjon. Når Kristus i apsiskomposisjonen vises i det han kommer med den nye ”loven”, dreier også det seg om Kristi stedfortredende gjerning: ”For det som var umulig for loven [...], det gjorde Gud. For syndens skyld sendte han sin egen Sønn [...]” (Rom 8,3). Johannes Åpenbaring kan

³⁰² Waetzoldt, ”Zur Ikonographie”, s. 22-24. Se også Klauser, *op. cit.*, s. 151.

tolkes som en visjon knyttet til fremtiden. Men den kan også leses som en nåtidsskildring, ikke minst gjelder det kap. 4 og 5 hvor den himelske liturgi skildres. Livsvesenene, de 24 eldste og gudssymbolet er bærere av denne liturgi som foregår kontinuerlig. Den himmelske liturgi relaterer seg til den liturgi som foregår i kirkerommet, ikke minst på alteret under buen, der eukaristien feires. Billedprogrammet på apsisbuen står derfor i et særlig forhold til eukaristifeiring. Når menigheten i SS. Cosma e Damiano ser opp på apsisbuen, får de et glimt av den evige liturgi i himmelen, mens de selv deltar i den jordiske liturgi i kirken. Også her nede blir Gud lovsunget, lysene skinner og mosaikken glitrer.³⁰³

³⁰³ Nilgen, "Die Bilder über dem Altar", s. 75-79.; Kessler og Zacharias, *op. cit.*, s. 101.

Del II. Ikonografisk analyse av mosaikkene i S. Prassede sett i lys av mosaikkene i SS. Cosma e Damiano

Kort beskrivelse av kirkens mosaikker og deres restaureringshistorie

Apsismosaikken i S. Prassede (fig.97) er med sin blå bakgrunn motivmessig temmelig lik mosaikken i SS. Cosma e Damiano, men i S. Prassede er det to kvinnelige helgener som føres til Kristus av apostelfyrstene. Titelhelgen og pave er selvfølgelig også andre enn i kirken på Forum. Den gylne apsisbuen viser de samme elementene som buen i SS. Cosma e Damiano, men her er billedprogrammet fullstendig: medaljong med lammet på tronen, et kors og en beseglet skriftrull, dessuten glasshavet, syv lysestaker, fire engler, de fire livsvesener og de 24 eldste.

Mosaikken på triumfbuen har en komposisjon i to registre. Øverst vises en bymur av gull. Innefor muren ses Kristus i midtaksen, han flankeres av to engler, foran hver av dem står en kvinne. Langs bymuren ses 13 mannlige figurer. Helt til venstre har en mann med en tavle fått plass, helt til høyre en eldre mann og en engel. På hver av buens ytterfløyer befinner det seg en figurgruppe iført fargerike klær, disse er plassert utenfor muren, på en grønn blomstereng. Det øverste register har blå bakgrunn. Nederst i sviklene, hvor mosaikken har gullbakgrunn, ses en hvitkledd flokk med kranser og palmegrener.

Selv om tema og komposisjon i S. Prassedes apsis og apsisbue synes å være nærmt beslektet med det en ser i SS. Cosma e Damiano, så er uttrykkene noe ulike. Men utsmykningen av Forum-kirken startet rundt 300 år tidligere enn den i kirken på Esquilin-høyden, mosaikken i S. Prassede har da også en annen stil med bl.a. flattere figurer og enklere ansiktsuttrykk, slik stilen på 800-tallet tilsa. Ettersom denne oppgaven ikke har som mål å ta for seg stil-forskjeller mellom 500 og 800-tallet, henvises til andre kilder for nærmere utdypning om det emnet.

De omtalte mosaikkene i kirken er i stor grad de samme som Pascal I lot kirken utsmykkes med, kun enkelte mindre felter er restaurert, slik det fremgår av R. Garruccis og Matthias tegninger (fig.98,fig.99).³⁰⁴ På 1500-tallet fikk kardinal C. Borromeo (1564-1584)

³⁰⁴ R. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa* 4, Prato, 1877, tavle 286; Matthiae, *Mosaiici medievali*, unnummerert plansje

bygget balkonger med dører på begge sider av triumfbuen, denne ombygningen skjuler litt av mosaikk-programmet.³⁰⁵

Kort beskrivelse av kirken.

S. Prassede står i dag omtrent slik den opprinnelig ble bygget av pave Paschal I under hans pontifikat (817 – 824). Kirken ligger på Esquilinhøyden, ca. 90 meter sør for S. Maria Maggiore.³⁰⁶ Det hadde tidligere eksistert en kirke viet Sta. Praxides i samme området, men bygningen var helt forfallen i følge *Liber Pontificalis*.³⁰⁷ Sta. Praxides var en av de to døtrene til den romerske senator Pudens, som eide området hvor kirken står. Legenden forteller at det var St. Peter som overtalte Pudens til å bli kristen og at døtrene hans, Praxides og Pudentiana,³⁰⁸ ble martyrer pga sin kristne tro.³⁰⁹

S. Prassede er en basilika med to sideskip, apsis, kor og transept, dens alter ligger mot nord. Kirken ligner den gamle Peterskirken, men er i mindre målestokk (fig.100). I sine studier av Romas kirker påpekte R. Krautheimer ofte denne likheten.³¹⁰ Transeptet i S. Prassede ligger høyere enn kirkeskipet, slik ble det mulig med krypt under apsis.³¹¹ Krypten i Paschals kirke ga plass til de fleste av relikviene paven fikk overført fra katakombene utenfor bymuren, hvor de skal ha vært utsatt for gravrøvere. Navnene på mange av dem som fikk sin nye gravplass i kirken står inngravert på en marmortavle som nå befinner seg på en søyle i kirkeskipet (fig).³¹² På den østlige siden av skipet finnes et lite korsformet kapell viet til St. Zeno. *Liber Pontificalis* forteller at Paschal utsmykket kirken med mosaikker både i apsis og på triumfbuen og i S. Zeno-kapellet.³¹³

Apsis

Som i kirken på Forum fremstilles Kristus på røde og blågrønne skyer under Guds hånd med seierskrans (fig.101). Han vises med langt hår og skjegg, tunika og pallium i gull og sandaler. Kristi venstre hånd holder en lukket bokrull, den høyre hånden er løftet. Han har gullnimbus

³⁰⁵ Kessler og Zacharias, *op. cit.*, s. 116.

³⁰⁶ Krautheimer, *Corpus basilicarum*, s. 238.

³⁰⁷ LP 100,8.

³⁰⁸ Litt nord for S. Prassede ligger 400-tallskirken S. Pudenziana.

³⁰⁹ Kessler og Zacharias, *op. cit.*, s. 107.

³¹⁰ Krautheimer presenterte dette synspunktet bl.a i sin artikkel, "The Carolingian Revival of Early Christian Architecture" fra 1942.

³¹¹ Krypten i S. Prassede ligner den som i 590 ble innrettet i Peterskirken. (Krautheimer, *Rome*, s. 123.)

³¹² Kessler og Zacharias, *op.cit.*, s. 109.- For nærmere omtale av innskriften på marmortavlen, se Nilgen "Die grosse Reliquieninschrift".

³¹³ LP 100,8 og 100,10 .

med blått kors kantet med hvitt, mens Kristi hode i SS. Cosma e Damiano er omgitt av en enkel gullnimbus. I Forumkirkens lammefrise fremstår imidlertid *Agnus Dei* med et lite kors øverst i sølvnimbusen, noen korsnimbus er det likevel ikke. Det ser ut til at korsnimbus var blitt vanlig i fremstillinger av Kristus da S. Prassede fikk sin mosaikk på 800-tallet, mens den på 500-tallet enda ikke var et nødvendig, men ganske utbredt, attributt. Som vi har sett overtok den tidligkristne ikonografien nimbusen fra den antikke tradisjonen, mens korsnimbusen var et spesifikt kristent attributt.³¹⁴ Sett i forhold til den enkle nimbus Kristus er avbildet med i Forum-kirken, innebærer neppe bruk av korsnimbus i S. Prassede noen betydningsforskjell, men den markerer sterkere Kristi korsdød. Døden på korset er da også en sentral del av den nye lov, evangeliet, som Kristus bringer. Som i Forum-kirken flankeres han av Peter og Paulus. Deres oppdrag er å forkynne frelsens evangelium ved å vise til Kristus, noe deres håndbevegelser antyder. Apostelfyrstenes gester er mer behersket enn i kirken i SS. Cosma e Damiano, et trekk som vel følger den stilen S. Prassedes mosaikk er utført i.

Peter og Paulus fører to kvinnelige helgener til Kristus. Kvinnene må være søstrene Sta. Praxides og Sta. Pudentina, som er blant de navngitte på relikvietavlen i kirken.³¹⁵ Søstrene er fremstilt med både navn og bilde på en av veggene i Zeno-kapellet, dessuten flankerer de Maria med barnet i billedgalleriet rundt kapellets inngang.³¹⁶ Innskriften i apsis, som vil bli nærmere omtalt senere i oppgaven, forteller at kirkens mosaikker stråler til ære for den hellige Sta. Praxides, hun har da også fått æresplassen til høyre for Kristus, sammen med Paulus.

Søstrene presenteres som unge kvinner med yndige trekk (fig.102, fig.103).³¹⁷ De er fremstilt med røde sko og kostbare kjoler i bysantinsk hoffstil. Kjolen er gylne og kantet med edelsteiner og perler bl.a. langs halsutskjæringen. Klesplaggene kan minne om den drakten Maria bærer på triumfbuen i S. Maria Maggiore (fig.104), hvor hun presenteres nærmest som Kristi medregent.³¹⁸ Søstrenes juvelbesatte kjoler og smykker gir også assosiasjoner til *Maria Regina*s purpurdrakt i S. Maria Antiqua (fra tidligst rundt 550) (fig.105), en kirke med sterke bånd til hoffet i Konstantinopel. Men Sta. Praxides og Sta. Pudentiana vises ikke med kroner på hodet slik som *Maria Regina*, de bærer tredelt diadem, en velkjent hodepynt ved det

³¹⁴ Krücke, *op. cit.*, s. 126-129.

³¹⁵ Nilgen, "Die grosse Reliquieninschrift", s. 7-29; Goodson, "The Relic Translations", s. 126.

³¹⁶ Wisskirchen, *Das Mosaikprogramm*, s. 42, note 144.

³¹⁷ Krautheimer, *Rome*, s. 133-134.

³¹⁸ R. Warland, "The Concept of Rome in Late Antiquity reflected in the Mosaics of S. Maria Maggiore in Rome", i *Acta ad archaeologiam et historiam pertinentia*, Vol. 17 (N.S. 3), Rome, 2003, s. 137, 139.

bysantinske hoff.³¹⁹ Hvorfor fremstilte Paschal de to søstrene med tydelige referanser til jomfru Maria? Hensikten kan ha vært å tydeliggjøre de hellige kvinnenens rolle for betrakteren. I likhet med Sta. Maria er de Kristi medhjelpere og viktige formidlere av frelsen, bl.a. gjennom sine relikvier i kirken. Det er mulig paven også ønsket å gi assosiasjoner til Sta. Maria fordi hun gjerne ble oppfattet som en særlig beskytter av byen Roma, en rolle hun synes å ha overtatt etter den førkristne gudinnen Roma.³²⁰ At fremstillingen gir referanser til Sta. Maria kan dessuten forstås som fremheving av den romerske kirkes rolle, siden Sta. Maria er symbol for Kirken. Pave Paschal synes i likhet med sine forgjengere å ha betraktet seg som Jomfruens spesielle tjener, slik motivet av paven i S. Maria i Domnicas apsis tydeliggjør (106). At de hellige søstrenes klær gir linjer til hoffet i Konstantinopel, hvor Maria-kulten og avbildningen av henne i keiserlige gevanter hadde sin opprinnelige kilde,³²¹ synes ikke å forstyrre Paschal i hans valg av utsmykning. Pavens fremheving av det romerske, utelukker ikke linjene til Konstantinopel. Også i S. Cecilia i Trastevere (fig. 107),³²² en annen av Paschals kirker, presenteres to av figurene i apsismosaikken i kostbare gylne klær, nokså like dem som de hellige kvinnene bærer i S. Prassede.

Sta. Praxides og Sta. Pudentiana rekker fram juvelbesatte stående kranser, mens martyrene i Forum-kirken vises med liggende forgylte laurbærkranser besatt med en gemme. Fra slutten av firehundretallet kunne kranser være forgyllet og besatt med steiner hele veien rundt, uten å imitere løv. I San Vitale (547) i Ravenna ser en denne kransetypen, mens noen av de hellige i mosaikken på langsiden av skipet i S. Apollinare Nuovo (557-70), har kranser av samme type som dem i SS. Cosma e Damiano, mens andre er av gull besatt med steiner hele veien rundt. Sistnevnte kransetype ble den vanlige etter hvert og det er denne vi ser i S. Prassede.

Ytterst til venstre ses pave Paschal iført gulltunika, hvitt pallium og *campagi* (fig.108). Med tildekkede hender rekker paven frem en modell av sin nye kirke til Kristus. Rundt Paschals hode ses en blå ”firkantet nimbus” med hvit ytterkant. Det har vært vanlig å oppfatte motivet som tegn på at den som var avbildet, enda var i live.³²³ Nyere forskning har kommet

³¹⁹ For hodepynt for kvinner ved det bysantinske hoff, se Kilerich, *Late Fourth Century*, s. 95f.

³²⁰ Warland, ”The Concept of Rome”, s. 127-139. Se også Belting, *op. cit.*, s. 44-49, 76-87.

³²¹ J. Osborne, ”The Cult of ‘Maria Regina’ in Early Medieval Rome”, i *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, XXI (N.S..7), 2008, s. 95-106.

³²² For S. Cecilia, se Goodson, ”Material Memory”, s. 2-34.

³²³ For tidligere forsknings diskusjon om den ”firkantede nimbusen”, se G. B. Ladner, ”The so-called ‘Square Nimbus’”, i *Medieval Studies* 3, 1941, s. 15-45. En utvidet og omarbeidet utgave av artikkelen finnes i Ladners bok, *Images and Ideas in the Middle Ages: Selected studies in History of Art*, Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1983.

frem til at den ”firkantede nimbusen” bæres av utsmykningens donor. Det eldste eksemplet vi kjenner, finnes i portrettrekken rundt apsisbildet i S. Catharina i Sinai (tidligst 565). Først ca. 150 år senere dukket motivet opp i Roma, bl.a. i avbildninger av pave John VII (705-707) i oratoriet han bygget i St. Peter og på et veggmaleri i St. Maria Antiqua. Forbildet for den såkalte ”firkantede nimbusen” er sannsynligvis begravellesportretter fra Egypt.³²⁴

Helt til høyre avbildes en geistlig kledd i hvit *dalmatica* (109). Over *dalmaticaen* bæres hvit tunika med diakonstola. Den geistlige holder en bok. Enkelte har ment at figuren fremstiller St. Zeno, andre St. Cyriacus, det finnes ikke sikre holdepunkter for å identifisere ham.³²⁵ Sannsynligvis var helgenen kjent for menigheten, siden han presenteres uten innskrift. Det faktum at restene av St. Zeno ble overført til kapellet som var bygget for ham i S. Prassede,³²⁶ gjør det nærliggende å tenke på ham. Klær og attributter peker mot St. Cyriacus, han fremstilles vanligvis som ung mann iført diakondrakt, ofte med Eksorsismeboken. Det fortelles at St. Cyriacus var romersk adelsmann. Etter at han ble kristen, ga han sin rikdom til de fattige og gjorde tjeneste blant slavene i Diokletians termer. Legenden forteller at han helbredet Diokletians datter som var plaget av en demon. Det er ikke urimelig at pave Paschal kunne ha valgt en romersk martyr med slike egenskaper til sitt billedprogram. St. Cyriacus ble henrettet på Via Salaria under keiser Maximian i 303.³²⁷

Som i SS. Cosma e Damiano er figurgruppen flankert av to palmer. Fugl Føniks (fig.110) har tatt plass i treet til venstre, han bærer blå nimbus med stråler, mens han i kirken ved Forum vises med strålekrans. I S. Prassede er alle hellige avbildet med gull-nimbus, det gjelder bare Kristus i SS. Cosma e Damiano. At Kristus til forskjell fra de andre har korsnimbus i kirken på Esquilin-høyden, bidrar til at han fortsatt skiller seg ut fra de andre i paradislandskapet.

Figurene i S. Prassede befinner seg ved Jordans bredde slik som dem i SS. Cosma e Damiano. En lammefrise mot gullbakgrunn utgjør den nederste delen av apsiskalottens mosaikk. Fra byene Betlehem og Jerusalem kommer seks lam mot Kristus-lammet på paradisfjellet. Kristus-lammet (fig.111) har i likhet med lammet i SS. Cosma e Damiano, sølvnimbus. Nordhagen påpeker denne likheten ned til detaljnivå i sin argumentasjon for at S.

³²⁴ J. Osborne, "The Portrait of Pope Leo IV in San Clemente, Rome: a Re-examination of the so-called 'square' Nimbus in Medieval Art", i *Papers of the British School at Rome* vol.47, London, 1979, s. 58-65.

³²⁵ Matthiae, *Mosaici medioevali*, s. 234; P. Gallio, *Die Basilika von Santa Prassede*, [Originaltitel: La Basilica di Santa Prassede], Edizione d'art Marconi, 1998, s. 12.

³²⁶ LP 100, 10.

³²⁷ For St. Cyriacus, se Boberg, J. "Cyriacus", i Kirschbaum m. fl., *Lexikon der christliche Ikonographie* VI, Roma/Freiburg/Baset/Wien: Herder, 1974, for St. Zeno, se art. "Zeno", i *Lexikon der christliche Ikonographie* VIII, Roma/Freiburg/Baset/Wien: Herder, 1976

Prassede har nettopp mosaikken i SS. Cosma e Damiano som forbilde. Sølv var nemlig sjelden brukt i Roma, mens det var kjent fra Ravennas mosaikker.³²⁸

Som vi har sett, følger Paschal sitt forbilde fra Forum-kirken ganske tett, kun martyrer og pave er nye. Paven hadde andre mulige modeller for en sju-figurs fremstilling der martyrer føres til Kristus, bl.a. mosaikken på S. Lorenzo fuori le mura triumfbue (578-590) (fig.) Men apsismosaikken i S. Prassede viser ikke spor etter påvirkning fra dette billedprogrammet, hvor en purpurkledd Kristus med velsignelsesgest og kors troner på verdenskulen flankert av Peter og Paulus. Apostelfyrstene viser pave Pelagius II (579-590), St. Laurentius, St. Stefanus og St. Hippolytus til Kristus. St. Laurentius holder sin arm om pavens skulder, de andre skikkelsene presenteres som enkeltstående figurer. Triumfbuen har gullbakgrunn med en stripe grønn mark nederst.³²⁹

Apsisbuen

Øverst på apsisbuen (fig.112) vises en medaljong med Lammet på en gemmetrone. Bak lammet avbildes et reist kors, mens en uåpnet skriftrull med sju segl befinner seg foran tronen. Det er nøyaktig de samme elementene som er avbildet i tilsvarende motiv i SS. Cosma e Damiano. Den eneste forskjellen er fargenyansene, bl.a. har puten på tronen i Paschals kirke en mer rødlig purpurfarge enn den som vises i Forum-kirken. Variasjonene er ikke store og kan ikke tillegges betydningsforskjell.

På begge sider av medaljongen vises glasshavet, det er fremstilt med røde og blå-grønne striper med mer regelmessig form enn hos forbildet. Til venstre for medaljongen ser en tre juvelbesatte lysestaker, til høyre fire. Mens Forum-kirken avbilder blafrende flammer, er flammene i S. Prassede statiske. Utenfor lysestakene ses to engler på hver side. Også disse englene bærer kjortler og pallium som synes å være utsatt for blåst, men i mye mindre grad enn englene i SS. Cosma e Damiano, for den nedre kanten av kjortlene henger omtrent rett ned. Paschals engler har de samme gestene som sine forbilder, men de er mer behersket. Ulikhetene må betraktes som uttrykk for ulik stil. Til forskjell fra englene i SS. Cosma e Damiano, bærer Paschals engler grønn nimbus med hvit kant. Siden en hierarkisk skala av nimbusens farger gjorde seg gjeldende i den kristne ikonografi fra tidlig på 400-tallet, ble blått eller hvitt brukt for engler. Hvorfor Paschal foretrakk grønne nimbuser, har ikke latt seg avsløre.

³²⁸ Nordhagen, "Un Problema", s. 141f

³²⁹ For S. Lorenzo fuori le mura, se Baldass, *op. cit.*

Også de fire livsvesene som vises med juvelbesatte bøker, har grønn nimbus med hvit kant. I Forumkirken er bare symbolet til Matteus nimbert. Ytterst til venstre ses symbolet for Markus, helt til høyre har symbolet til Lukas fått plass. Symbolene synes å ha samme plassering som i kirken ved Forum, men de er mer livfullt fremstilt i den eldre kirken. Paschals kirke viser bl.a. en rolig ørn, mens ørnen i SS. Cosma e Damiano har åpent nebb og en tunge som stikker fram. Blikk, løftet hode og vingenes stilling tyder på liv og engasjement.

De 24 eldste bærer hvite kjortler og vises med hvitt langt hår og hvitt skjegg. De er organisert i tre rekker på hver side av buen. De to fremste rekkene løfter juvelbesatte kranser, mens den bakerste rekkens kranser har påtegnet løv og gemme. Målet for kransene må være Lammet på tronen. Gruppene er plassert på en grønn mark, paradiset. Sammenligner en de 24 eldste med det lille som vises av gruppen i SS. Cosma e Damiano, er det igjen inntrykket av en roligere, mer avmålt flokk i Paschals kirke. Restene av avbildningen i Forum-kirken synes å fremstille eldste som med iver strekker fram kransene foran nestemann, mens tilsvarende gruppe i S. Prassede opptrer mer kontrollert, slik en bl.a. ser i fremstillingen av senatorene på basen på Arcadius søylen (fig.), sannsynligvis et forbilde for den tidligkristne ikonografiens motiv av de 24 eldstes tilbedelse. Verken de tolv hvitklede på venstre eller høyre side av apsisbuen i S. Prassede har tildekket hode slik vi ser på Ciampinis tegning av San Paolos triumfbue. Vi vet ikke om de 24 eldste i kirken på Forum hadde ikonografisk differensiering som viser røttene til den fellekristne kirke, men vi kan konstantere at den typologiske todelingen synes å være et tilbakelagt stadium på 800-tallet. Heller ikke mosaikken i Paschals kirke S. Cecilia viser ulik hodebedekning for de 24 eldste.

Når det gjelder apsisbuens fremstilling, er Paschal tro mot modellen fra SS. Cosma e Damiano. En kunne kanskje forvente at paven som var motstander av ikonoklastenes påbud, hadde skiftet ut bildet av lammet med et brystbilde av Kristus.³³⁰ Men paven følger forbildet fra Forumkirken fremfor å profilere eget standpunkt i den ikonoklastiske striden som pågikk.

Triumfbuen

Utsmykning på triumfbuen i S. Prassede har et billedprogram i to registre. Øverst på buen, hvor mosaikken har blå bakgrunn, vises en bymur av gull og edelstener. Bymuren som har åtte tårn, strekker seg over mer enn halve buens bredde. Innenfor muren avbildes i midtaksen en stående Kristus flankert av to engler, foran hver av englene ses en kvinne. 13 menn med

³³⁰ For ikonoklastenes billedsyn, se f.eks. C. Barber, *Figure and Likeness: on the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*, Princeton: Princeton University Press, 2002; Kiilerich og Torp, *op. cit.*, s. 156-163.

martyrkranser i tildekkede hender har fått plass langs muren. Ytterst til høyre, bak mennene, avbildes en hvitkledd mann sammen med en engel i røde klær, ytterst til venstre en hvitkledd mann som holder en tavle eller en skriftrull med innskriften LEGE. Muren har porter på høyre og venstre side, en engel er plassert i hver av dem. Alle figurene innenfor bymuren er nimbert.

Utenfor hver av portene befinner det seg en figurgruppe i fargerike klær, av klærne fremgår det at flere av dem har geistlig bakgrunn. Blant deltagerne i gruppen til venstre ses også kvinner, gruppen til høyre er alle menn. De fremste i flokkene rekker fram juvelbesatte martyrkranser. Foran skikkelsene på venstre side ses en engel, foran dem på høyre side en engel flankert av apostelfyrstene. Både englene og apostelfyrstene er nimbert. Over de to figurgruppene svever lyseblå og grønne skyer. Alle figurene utenfor muren, og muren selv, er plassert på en grønn mark hvor det vokser røde blomster. Nederst i sviklene, hvor mosaikken har gullbakgrunn, vises en flokk hvitkledd skikkelser med martyrkranser og palmegreiner. De er organisert i to grupper som overlapper hverandre. En del av komposisjonen er skjult av Borromeos 1500-talls balkonger.

Ikonomografisk tolkning

Byen.

Ettersom så vel apsis som apsisbue har referanser til Åpenbaringen, er det ikke urimelig å oppfatte byen (fig.113) som et uttrykk for det himmelske Jerusalem som skildres i kapitel 21. Seeren forteller at en engel kom til ham: ”I Ånden førte han meg opp på et stort og høyt fjell og viste meg den hellige by Jerusalem. Den kom ned fra himmelen, fra Gud”(Åp 21,10). Paschals plassering av den hellige by øverst på triumfbuen passer godt med tekstgrunnlaget som forteller at Johannes fikk sin visjon oppe på et høyt fjell. Byen befinner seg på en grønn blomsterfylt mark, paradiset.

Paschals bymur er besatt med edelstener. Når Johannes beskriver det himmelske Jerusalem, sier han at ”den hadde Guds herlighet, og den strålte som den skjønneste edelsten, som krystallklar japsis [...]. Muren var bygd av jaspis, og byen selv var av rent gull, lik det klareste glass [...]” (Åp 21,10-18). Mosaikens juvelbesatte by stemmer derfor godt med tekstgrunnlaget. Den vises med åtte tårn og to porter, dens fasong er som en sammenpresset oktagon. I Bibelens skildring av muren rundt det hellige Jerusalem, heter det imidlertid: ”Den hadde en stor og høy mur med tolv porter, og tolv engler stod ved portene, og navnene på Israels stammer var skrevet der [...] Og bymuren hadde tolv grunnsteiner, og på dem var

navnene på Lammets tolv apostler skrevet [...] Byen dannet en firkant, hvor lengden og bredden var like store [...]” (Åp 21,12-16). En må anta at de som laget mosaikken, har forenklet og tilpasset seg det disponible areal når det gjelder byens fasong og antallet porter. Overensstemmelsen mellom utsmykning og tekst er likevel ganske stor. Fremstillingen følger Apokalypsens ord også når den viser den himmelske by uten noe tempel: ”Noe tempel så jeg ikke i byen, for Gud Herren, den allmektige, og Lammet er dens tempel. Og byen trenger ikke lys fra sol eller måne, for Guds herlighet lyser over den, og Lammet er dens lys” (Åp 21,22-23).

Noen bestemt ikonografisk modell for S. Prassedes fremstillingen av det himmelske Jerusalem, lar seg ikke bestemme. Men det er ikke urimelig at manuskripter har vært forbilde, den himmelske by er bl.a. avbildet i Trier-manuskriptet, Trier Stadtbibliothek, Codex 31 (fol. 71r) (fig.114). Håndskriftet dateres gjerne til første halvdel av 800-tallet, men tidfestingen er usikker, kanskje er det betydelig senere. Prototypen for manuskriptet regnes imidlertid gjerne å gå tilbake til 500-tallet i Italia.³³¹ Andre fremstillinger som kan ha påvirket utformingen av byen, er manuskripter som har lignet Utrecht-psaltaret (fol. 83v) (ca. 820) (fig.115) og dets eventuelle forbilder.³³²

Befolkningen i byen

Innenfor bymuren ser en Kristus i triumfbuens midtakse, han er den eneste i det himmelske Jerusalem som vises i helfigur (fig.116). Kristus er fremstilt med langt hår, skjegg og bart, han har gullnimbus med blått kors med hvite kanter. Klærne består av tunica og pallium i gull og rødt, fottøyet er enkle sandaler. I sin venstre hånd holder han en lukket skriftrull. Skriftrullen kan forstås som Evangeliet. Kristi høyre arm holdes tett til brystet og dens åpne hånd er vendt mot betrakteren. Han er flankert av to bevingede engler i hvite klær, hodene deres, som er omgitt av en grønn nimbus, er vendt litt bort fra Kristus. Engelen til venstre holder sin høyre hånd flatt mot brystet, den andre er tildekket. Også engelen til høyre avbildes med tildekket venstrehånd, mens høyrehånden har samme gest som Kristus.

Foran engelen til høyre ses en kvinne i trekvartfigur vendt mot Kristus. Hun har gullnimbus, hendene rekkes fram i bedestilling. Det er rimelig å anta at det er Sta. Praxides som her avbildes, for kvinnen har samme utseende og kostbare klær som kirkens titelhelgen i

³³¹ M.-Th. Gousset, "La representation de la Jerusalem céleste à l'époque carolingienne", *Cahier Archéologiques* 23, 1974, s. 52, n. 15.

³³² For fremstillinger av det himmelske Jerusalem, se Gousset, *op. cit.*, s. 47-60.

apsis. Rett overfor henne, foran engelen til venstre, vises en annen gull-nimbert kvinne i trekvart figur, også hun vent mot Kristus med hendene i bedegest. Kvinnen presenteres med gul kjole og mørkblå *maphorion* med tre gule kors på brystet og ett på pannen. Klesdrakten tyder på at det er Sta. Maria som fremstilles på æresplassen, hun presenteres med samme korsmonster på sin blå drakt i bl.a. Zeno-kappellet og apsisutsmykningen i S. Maria i Domnica.

Hvorfor har Sta. Praxides og Sta. Maria fått plass nærmest Kristus? Som vi har sett er det apostelfyrstene som ofte befinner seg der i Romas apsider. Når de to kvinnelige helgenene avbildes i denne posisjon, må det kunne tolkes som tegn på deres viktige funksjon. Sta. Praxides og Sta. Maria kan sies å være et sjeldent ”par”. Men vi har sett at de kvinnelige helgener i apsis presenteres med fyrstelige klær. Å gi dem imperiale assosiasjoner til Jomfruen som *Maria Regina* (himmeldronningen), er det tradisjon for i Roma. Sta. Maria kan forstås som bilde på kirken, *Ecclesia*. Det samme kan sies om Sta. Praxides i Paschals nye kirke. Hensikten med fremstillingen kan være å understreke *Ecclesias* rolle, kirken er det fellesskapet som forener alle.³³³ Utsmykningen presenterer de to kvinnene som nære medhjelpere av Kristus med skriftrullen, de fremtrer som formidlere av frelsen, både som helgener og som *Ecclesia*.

Til venstre for Sta. Maria ses en mann med langt hår, bart og skjegg, iført gul tunica med røde striper og pallium i mørk brunt. Skikkelsen må forestille døperen Johannes, han avbildes ofte med brun bekleddning ettersom ”Johannes gikk kledd i en kappe av kamelhår og hadde et lærbelte om livet” (Mark 1,6). Med tildekkede hender rekker Johannes fram sin grønne martyrkranse og peker mot Kristus, døperens oppgave hadde vært å ”vitne om lyset” (Joh 1, 8). I Zeno-kappellet vises Johannes med samme type klær som på triumfbuen, der er navnet hans innskrevet på veggen.

En hvitkledd skallet mann med høy panne, identifiserbar som Paulus, befinner seg til venstre for døperen, deretter følger ytterligere fem menn med martyrkranse, rimeligvis apostler. På Sta. Praxides høyre side ses en hvitkledd mann med hvitt pannehår, skjegg og en gylden nøkkel i sine tilhyllede hender, en tradisjonell framstilling av apostelen Peter. Til høyre for Peter har fem andre apostler med martyrkranse fått plass.

³³³ L. Hodne, *The Images of the Church. Rhetorical And Typological Patterns in The Picture Cycle Of The Basilica*, Doctoral dissertation, University of Bergen, 2004, s. 128-142, særlig s. 140-141.

Bak apostelrekken ses på høyre side en engel kledd i purpur, fargen som viser høyhet og prakt og som i tidligkristen og bysantinsk tid var forbeholdt keiseren.³³⁴ I sin venstre hånd holder engelen en gyllen stav og en bok, med den høyre viser han til Kristus. Det gir seg ikke uten videre hvilken rolle engelen har, men det er mulig han forestiller engelen som talte til Johannes, han som ”hadde en målestang av gull; med den skulle han måle byen med dens porter og murer” (Åp 21,15).³³⁵ Den gamle mannen i hvitt, til høyre for engelen og som engelen har ansiktet sitt vendt mot, kan gjerne være seeren Johannes.

Ytterst på venstre side presenteres en yngre korthåret mann uten skjegg, også han kledd i hvitt. Denne figuren korresponderer med den gamle mannen på høyre side. Mellom hendene holder den yngre en tavle som rekkes mot Kristus, tavlen har innskriften LEGE. LEGE kan oppfattes som imperativ, ”les”,³³⁶ men det kan like gjerne være en forkortelse for LEGES, altså lovene.³³⁷ Det er ikke urimelig å forstå den unge mannen med tavlen som Moses, han som fikk Loven. Men hva med mannen ytterst til høyre? Hvilken sammenheng er det mellom Moses og seeren Johannes? Det kan argumenteres for at begge fikk sine visjoner, Moses på Sinai og Johannes på Patmos, men noen opplagt korrespondanse kan det neppe sies å være. Den eldre mannen kan også forstås som Elias, profeten som en i nytestamentlig tid mente skulle komme tilbake ved tidens slutt (Luk 9,28). Moses og Elias kan oppfatte som representanter for loven og profetene, den gamle tid. Når de to hvitkledde peker mot Kristus, kan det indikere at den gamle tid er avløst, for i den himmelske by er Kristus sentrum. Selv om den gamle mannen identifiseres som Elias, er det fullt mulig å forstå den rødkledde engelen som avbildning av han som talte til Johannes (Joh 21,15). Men det kan også være den høyerestående engelen som nevnes i Åp 10, 1f. Uansett tolkning bidrar engelen til likevekt i framstillingen, den balanserer til en viss grad den tavlen Moses vises med, for den gamle vises uten attributter.

Den gamle mannen har også blitt forstått som partiarken Jakob. Tolkningen støtter seg på patristisk litteratur der det sies at Jakobs nye navn, Israel, som betyr å se Gud, skal til slutt bli alle helgeners belønning. Øverst på triumfbuen er det nettopp denne scenen som

³³⁴ Küllerich, *The Obelisk Base*, s. 54; *Ibid.*, ”Picturing Ideal Beauty”, s. 335-336. – For purpur, se også G. Steigerwald, ”Das kaiserliche Purpurprivileg in spätrömischer und frühbyzantinischer Zeit”, i *Jahrbuch für Antike und Christentum* 33, 1990, s. 209-239.

³³⁵ Berchem og Clouzot, *op. cit.*, s. 233.

³³⁶ Oakeshott, *op. cit.*, s. 207.

³³⁷ Wisskirchen, *Das Mosaikprogramm*, s. 88.

avbildes,³³⁸ så også denne tolkningen er mulig. Det har videre vært argumentert for at Moses og Elias er prefigurasjoner av Peter og Paulus og at ikonografien som helhet er et bilde på Kirken.³³⁹ Det er ingen urimelig tolkning, særlig siden hele kirkens ikonografi synes å vektlegge det ekklesiologiske aspekt. Den kristne ikonografien har mange tolkningslag og det ene aspektet utelukker ikke det andre. Det kan diskuteres om identifiseringen av de to mennene er så avgjørende for forståelsen av billedprogrammet som den refererte diskusjonen skulle tilsi. Øverst på triumfbuen er det Kristus og de hellige i himmelen som er i sentrum, bokstavelig talt. Om det er seeren Johannes, Elias eller Jakob som viser til Kristus, er av mindre betydning, de er alle hellige som kan forventes å befinne seg i skaren rundt Frelseren. Enkelte har oppfattet Moses og Elias som vitner til en teofani, en ny ”forklarelse på berget.”³⁴⁰ Men ettersom Kristus presenteres i den himmelske by sammen med jomfru Maria og Sta. Praxides, synes billedprogrammet heller å fokusere på Kristi rolle sammen med sine hellige ”medhjelpere” som også er symboler for kirken

Byens to porter er åpne. I tråd med tekstgrunnet befinner det seg en engel i hver av portene (Åp 21,12), de er kledd i hvitt og har grønn nimbus. Engelen i den høyre porten avbildes med armene i kryss over brystet, engelen i den venstre har løftet høyrehånd og viser håndflaten mot betrakteren, som om han passer på inngangen. Med den tildekkede venstrehånden viser han vei inn i byen. Englenes oppdrag må være å bevokte inngangen og samtidig ønske velkommen til den himmelske by.

Befolkningen utenfor byporten.

På begge sider av byen ses flokker av mennesker med fargerike klær og mørke sko, fotstillingene tyder på at de er på vei mot himmelens porter. I flokken til venstre ses kvinner og menn i alle aldre, kvinnelige helgener nærmest den himmelske port synes å lede gruppen (fig.117). Kvinnene, to i fremste og minst en i andre rekke, bærer samme type sko og kostbare klær som Sta. Praxides og Sta. Pudentiana i apsisavbildningen. Ellers ses offiserer med gule og grønne ullkapper, biskoper med rødt *casula* og *pallium*, figurene synes å opptre som grupper. Den fremste rekken bærer gyldne martyrkroner. Mellom byporten og flokken til venstre befinner det seg en engel som viser vei til det himmelske Jerusalem.

³³⁸ P. O. Folgerø, *Expression of Dogma. Studies on the Iconography of Four Churches in and near Rome*. Doctoral dissertation, University of Bergen, 2007, s. 34-35.

³³⁹ Hodne, *The Images of the Church*, s. 128-142.

³⁴⁰ Wisskirchen, *Das Mosaikprogramm*, s. 88.

Figurene til høyre for byen er ikke like detaljert fremstilt, her avbildes ingen kvinner (fig.118). Men også disse bærer fargerike klær, bl.a. ses en figur i røde, geistlige klær. Den fremste rekken vises med martyrkroner. Flokken blir ønsket velkommen til det himmelske Jerusalem av apostelfyrstene, de er lett gjenkjennelige med sine karakteristiske kjennetegn: høy panne, skallete hode og skriftrull for Paulus, en nøkkel for Peter. En hvitkledd engel med stav i venstre hånd, er plassert mellom apostelfyrstene, engelens høyre hånd peker mot porten til den himmelske by. Peter har i denne scenen inntatt æresplassen til høyre for engelen. Både innenfor bymuren og i apsisutsmykningen vises han til venstre for Kristus. At Peter har fått plass ved himmelens port, korresponderer godt med den rolle Peter etter hvert var blitt tildelt av kirken. Begrunnelse for primatet var nettopp ”nøkkelmakten” (Mat 16,13f.). Scenen kan gjerne leses som Paschals fremheving av egen posisjon og embete.

De fire englene utenfor porten har grønn nimbus, Peter og Paulus vises med gullnimbus. De to flokkene er ikke nimbert, det tyder på en annen status; de har enda ikke kommet inn i den himmelske by. Hvem er disse flokkene som beveger seg mot det hellige Jerusalems porter? Etter at Åp 21 har skildret den hellige by, fortelles det om folk på vandring mot byen: ”Folkene skal vandre i lyset fra byen, og kongene på jorden skal føre sine rikdommer inn i den” (v. 24). Det heter videre at: ”Alt det dyrebare og verdifulle folkene har, skal de føre inn i den” (v.26). Denne teksten forstås gjerne i lys av Jesaja 60 hvor Jerusalems herlige fremtid skildres: ”Mot ditt lys skal folkeslag vandre, konger skal gå mot din solrenningsglans” (Jes 60,3). Det er mulig å tolke bildet av flokkene på vei til den himmelske by som de mennesker som ved tidens slutt ifølge bibelens tekster skal gi seg på vei dit.³⁴¹

De fremste i begge flokkene fører imidlertid ikke med seg dyrebare rikdommer, men martyrkroner. Kronene forteller oss at de er martyrer på vei til himmelen. Som vi så, særlig på venstre side av byen, blir de presentert gruppevis. Tilsvarende gruppering finner vi på marmortavlen over de som har fått sine levninger begravd i S. Prassede. Tavlen inneholder navnet på 86 av de ca. 2300 begravde (2165 ifølge tavlen), de navnløse refereres til som ”kjent bare av Gud”, etc. Når de begravde presenteres, skjer det i nummererte grupper etter en hierarkisk skala, ikke ulikt litanien: Først nevnes paver: Urban, Stephan [...], videre biskoper, prester og diakoner, martyrer, jomfruer og enker: Praxedes og Pudentiana [...] osv.³⁴² Fremstillingen av de to flokkene utenfor den himmelske by, må derfor kunne tolkes som en

³⁴¹ Wisskirchen, *Das Mosaikprogramm*, s. 95.

³⁴² Nilgen, “Die grosse Reliquieninschrift”, s. 7-29; Goodson, “The Relic Translations”, s. 126-127; Davis, *The Lives of the Ninth-Century Popes*, s. 10-11, n. 23.

avbildning av øyeblikket når de som har fått sine relikvier begravd i S. Prassede, ankommer det himmelske Jerusalem. Bildet synes å illustrere salme 118, 19, der det heter: ”Lukk rettferdsporten opp for meg, jeg vil gå inn og prise Herren!”, et vers som ble brukt under den romerske begravelsesriten.³⁴³ Som vi har nevnt tidligere, kan den himmelske by være en metafor for den romerske kirke, og særlig for S. Prassede. Det er derfor mulig at fremstillingen også henspiller på relikvienes ankomst til kirken på Esquilin-høyden.

Palmesvingende flokk

De hvitkledde skikkelsene med gult eller brunt hår som vises i buens svikler (fig.119), befinner seg på en grønn mark, paradiset. Palmer og kranser forteller at det er triumferende martyrer som presenteres. De hvitkledde har vært forstått bl.a. som representanter for den store hvite flokk (Åp 7,9-12), som de beseglede 144 000 (Åp 7,1-8) eller som martyrer som har fått sine levninger begravd i S. Prassede.³⁴⁴ At fremstillingen skulle vise de som har fått Guds segl på sin panne, mangler synlige indikasjoner i billedfremstillingen. Når det gjelder den store hvite flokk, forteller Johannes: ”Deretter så jeg en skare så stor at ingen kunne telle den, av alle nasjoner og stammer, av alle folk og tungemål. De stod foran tronen og Lammet, kledd i hvite kapper og med palmegrener i hendene. Og de ropte med høy røst: Seieren tilhører vår Gud, han som sitter på tronen, og Lammet” (Åp 7,9). På spørsmål om hvem disse er, svares det i v.14f: ”Dette er de som kommer ut av den store trengsel, og som har vasket sine klær og gjort dem hvite i Lammets blod. Derfor står de nå foran Guds trone og tjener ham dag og natt.” Den store hvite flokk er den frelste himmelske skare, den sies å omfatte alle nasjoner og stammer. Det er rimelig å forvente at denne gruppen består av folk i ulik alder, ikke minst voksne og eldre. Alle de hvitkledde i S. Prassede er imidlertid fremstilt med ovale hoder med gult eller brunt hår, ingen av figurene har grått hår, er tynne i håret eller skallet. Det er grunn til å hevde at den palmesvingende flokken først og fremst presenterer unge martyrer.

Også Leo III's (795-816) Laterantriklinium, den såkalte Scala del Concilio (kort før 800), skal ha vist en gruppe unge. Vi kjenner dette trikliniets billedprogrammet kun fra omtale og fra en flyktig skisse av Ugonio (1500-tallet) (fig.120). Under de 24 eldste viser skissen en gruppe påført betegnelsen ”poveri”, sannsynligvis en feilskrivning for ”pueri.” Kanskje har også S. Paolo fuori le mura avbildet hvitkledde unge nederst på triumfbuen før bildene av

³⁴³ Mauck, *op. cit.*, s. 324.

³⁴⁴ Kessel og Zacharias, *op. cit.*, s. 115-116; Nilgen, ”Die Bilder über dem Altar”, s. 84; Folgerø, *op. cit.*, s. 29.

apostlene fikk sin plass der i 1282, for triumfbuen i Scala del Concilio har flere fellestrekk med den langt eldre triumfbuen i S. Paolo fuori le mura, bl.a. ble Kristus presentert i form av et brystbilde også i Scala del Concilio, forutsatt at Ugonios uhyre enkle gjengivelse av buens motiv medfører riktighet.³⁴⁵ Unge som lovpriser Kristus er også nevnt av Hrabanus Maurus (780-856), abbed i Fulda og senere erkebiskop av Mainz, i hans Carmen 61, v.14.: ”Psallite vos, puerilaeti, et benedicite Chriristo” (Syng salmer og lovsanger, dere unge gutter, til ære for Kristus).³⁴⁶

Hvem er så de unge med martyrkranser? Gruppen kan forstås som martyrene ”under alteret,” dvs i Guds nærhet, de som ”var blitt slått i hjel for Guds ords skyld og for det vitnespyrd de hadde” (Åp 6,9-11). Disse ble vanligvis fremstilt som barn eller unge (fig.121).³⁴⁷ Ifølge Åpenbaringen roper martyrene med høy røst og spør hvor lenge de må vente før Herren holder dom og straffer dem som har utøst deres blod. De får da hver sin hvite kappe og blir bedt om å holde seg i ro inntil tallet på martyrer er fullt. Men når så har skjedd, skal martyrene få sin rett og herske sammen med Kristus i ”1000 år”, en lang periode (Åp 20, 4-6).³⁴⁸ Noe av hensikten med motivet av de unge i buens svikler kan ha vært å vise martyrenes fremtidige triumf.

Den unge palmesvingende flokken minner også om barna som omtales i Matt 21,15, de som roper ”Hosianna, Davids sønn!” på tempelplassen etter Kristi inntog i Jerusalem og renselsen av templet. Fremstillinger av Kristi komme palmesøndag ble utformet under forbilde av keiserens *adventus*. At barn deltok i feiringen av keiserens komme, synes å være en del av tradisjonen. På mynter fra bl.a. keiser Hadrians *adventus*, fremstilles barn med palmegreiner blant dem som hilser keieren velkommen. Seremoniene rundt den keiserlige *adventus* ble i den østlige delen av riket overført til bl.a. biskopers og relikviens ankomst.³⁴⁹ Fra Egerias skildring av palmesøndagsfeiringen i Jerusalem på midten av 300-tallet, vet en at tekstavsnittet fra Matt 21, 15 f. ble lest opp og at barna var med i prosesjonen der en bar palmegreiner eller olivengreiner og sang salmer og vekselsang mens en hele veien gjentok:

³⁴⁵ A. Weis, ”Eine römische Monumentalkomposition in Fulda: Hrabanus Maurus, Carmen 61,” i *RQ* 68, 1973, s. 133-135; R. Warland, ”Rotraut Wisskirchen, Das Mosaikprogramm von S. Prassede in Rom. Ikonographie und Ikonooigi,” i *Byzantinische Zeitschrift*, 1991/1992, s. 542.

³⁴⁶ Her sitert etter Weis, *op. cit.*, s. 126-127.

³⁴⁷ Weis, *op. cit.*, s. 134. Se også F. van der Meer, *Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien*, Roma 1938.

³⁴⁸ R. Hvalvik, ”NTs Apokalypse”, i Hvalvik, R. og Stordalen, T., *Den store fortellingen: Om Bibelens tilblivelse, innhold, bruk og betydning*, Oslo: Det Norske Bibelselskapet, 1999, s. 379.

³⁴⁹ S. G. MacCormack, ”Change and Continuity in Late Antiquity: The Cermon og Adventus”, i *Historia, Zeitschrift für alte Geschichte*, XXI, 1972, s. 724, 747-748. - For *adventus*, se også *Ead., Art and Ceremony in Late Antiquity*, Berkeley: University of California Press, 1981.

”Velsignet være han som kommer i Herrens navn” (Sal 118, 26a). *Den armenske Evangelieboken*, en 400-talls-kilde, indikerer at salme 118 ble sunget under prosesjonen, som forøvrig hadde Jesu grav i Anastasiskirken som mål.³⁵⁰

Motivet av den palmesvingende flokken har ikke bare linjer til keiserens *adventus* seremoni og palmesøndagsfeiring, men sannsynligvis også til andre deler av liturgien. Mauck argumenterer for at bildene på buen reflekterer *In paradisum*, en antifon fra begravellesliturgien.³⁵¹ Men *In paradisum* har visse formuleringer som kan være problematiske i forhold til buens motiver, dessuten har den neppe romersk opphav. Andre forskere som J. Dyer har derfor hevdet at det heller er antifon fra romersk liturgi for relikvieoverføring og kirkeinnvielse som har hatt innflytelse på buens utsmykning, synspunkter også Goodson slutter seg til.³⁵² Det lar seg vanskelig avgjøre med sikkerhet hvilken antifon som ligger til grunn for avbildningen, hvis det i det hele tatt er bare *en* antifon som her reflekteres. Bildene av de palmesvingende unge minner i alle fall så sterkt om liturgisk praksis, at det neppe kan være tvil om linjene til liturgien. Sannsynligvis har liturgi for relikvieoverføring og kirkeinnvielse vært en del av den referanserammen Paschal valgte til sin mosaikk.

Hvem er mottaker av de unges kranser? Kransene rekket Kristus i det himmelske Jerusalem, han som ved sin død og oppstandelse åpnet adgangen til himmelen. For denne frelse hylles han av de martyrene som allerede befinner seg i Guds nærhet, mens de to martyrflokkene ankommer den himmelske by. Buens utsmykning kan særlig reflektere Paschals store relikvietransport og levningenes ankomst til S. Prassede, for også en relikviebegravelse gir grunn til triumf, da avdøde kan se frem til fellesskapet med Kristus.

Monogrammet

Paschal har plassert sitt monogram i topp-punktet av begge buflatene. Når en ser hele billedprogrammet nede fra kirken, ser en derfor i midtaksen: Kristus i det himmelske Jerusalem- Paschals motiv-Lammet på tronen-Paschals motiv-Kristus på morgenrødens skyer-Agnus Dei. Monogrammene og deres plassering vitner om en selvhevdende pave.

³⁵⁰ Mauck, *op. cit.*, s. 823-824. Se også J. Wilkinson, *Egeria's Travels to the Holy Land*, Jerusalem: Ariel Publishing House/Warminster: Aries & Phillips, 1981, s. 266 [1971].

³⁵¹ Mauck, *op. cit.*, s. 813-828

³⁵² J. Dyer, "Prolegomena to a History of Music and Liturgy at Rome in the Middle Ages," i Boone, G. M. (red.), *Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes*, (*Isham Library Papers* 4), Cambridge (Ma) og London: Harvard University Press, 1995, s. 94-99; Goodson, "The Relic Translations", s. 127, n. 28.

Innskriften.

Et epigram med gullbokstaver mot blå bakgrunn vises under lammefrisen:

EMICAT AULA PIAE VARIIS DECORATA METALLIS
PRAXEDIS D[OMI]NO SUPER AETHRA PLACENTIS HONORE
PONTIFICIS SUMMI STUDIO PASCHALIS ALUMNI
SEDIS APOSTOLICAE PASSIM QUI CORPORA CONDENS
PLUMIRA S[AN]C[T]ORUM SUBTER HAEC MONIA PONIT
FRETUS UT HIS LIMEN MEREATUR ADIRE POLORUM³⁵³

Hallen stråler, utsmykket med mosaikker,
til ære for den hellige Praxides, som har funnet glede hos Gud i himmelen,
takket være innsatsen til pave Paschal,
opphøyet til det apostoliske sete,
han som samlet beinene av mange hellige og begravde dem under disse veggene,
i tillit til at han ved sin handling har gjort seg fortjent til en plass i ditt hus.

Inskripsjonen forteller at kirken og dens mosaikker³⁵⁴ stråler til ære for den hellige Praxides. Det sies at Paschal, som er en verdig pave, plasserte mange relikvier i kirken. Å ta vare på relikviene for derved å gjøre seg fortjent til en plass i himmelen, fremstår i inskripsjonen som et hovedformål med Paschals byggeprosjekt.

Epigrammet med gullbokstaver på blå bakgrunn er ikke bare en etterligning av epigrammet i SS. Cosma e Damiano når det gjelder utførelse, men også innholdsmessig. Å få del i frelsen, er det endelige målet i begge inskripsjonene. Gudshus og byggherre blir lovprist og martyrenes store betydning fremhevet. Begge pavene setter sin lit til at deres kirkeprosjekt skal sikre dem plass i himmelen. Men til forskjell for pave Felix fremhever Paschal sin egnethet på den apostoliske stol.

En annen ulikhet mellom inskripsjonene gjelder effekten av utstrålingen fra mosaikkene. I S. Prassede tjener lysskinnet til å forherlige Praxides, titularhelgenen. Det henvises ikke til noe ”troens lys” som i epigrammet i SS. Cosma e Damiano.³⁵⁵ Den effekten

³⁵³ Kessel og Zacharias, *op. cit.*, s. 112-113. Kessels og Zacharis' oversettelse: ”The hall beams, decorated with gold and silver, in honor of the saintly Praxedes, who has found pleasure with God in heaven above, through the zeal of the Pontifex Paschal, raised to the apostolic throne, who collected the bones of many saints and buried them under these walls, trusting that he has secured a place in thine house by this service”.

³⁵⁴ *Metallis*, som er brukt både i S. Prassede og i S. Cosma e Damiano, forekommer også i epigrammene i S. Agnes fuori le Mura, S. Maria in Domnica og S. Cecilia i Trastevere. Borsook, *op. cit.*, s. 4, n. 14.

³⁵⁵ Borsook, *op. cit.*, s. 6.

har heller ikke lyset ifølge apsisinnskriften i S. Cecilia i Trastevere, en annen av Paschals kirker. Her synes lyslansens hensikt å være at paven skal æres.³⁵⁶ Inskripsjonene i S. Prassede og S. Cecilia tyder på at forestillingene hadde endret seg noe siden pave Felix lot sin kirke utsmykke, men lysskinnet fra mosaikker ble fortsatt forstått som legemliggjøring av noe guddommelig under Paschals pontifikat. Dette bekreftes av innskriften i den tredje av pavens kirker, S. Maria i Domnica.³⁵⁷ Her sammenlignes utstrålingen fra mosaikkene med Phoebus³⁵⁸ i himlene som driver mørket bort. Phoebus ble i antikken gjerne brukt som tilnavn på Apollon som sol-gud,³⁵⁹ og er i denne sammenheng sannsynlig en henvisning til Kristus.

Inskripsjonene i både S. Prassede, S. Cecilia og S. Maria in Domnica viser at pave Paschal ønsket å presentere seg i en nøkkelposisjon når et gjaldt adgang til himmelen. Gjennom bygging av strålende kirker med mosaikker og relikvier har han bidratt til at mennesker kan ha håp om frelse, forteller epigrammene. Samvirket mellom ord og bilder gjelder ikke minst pavens sentrale posisjon. Mosaikkene i både S. Prassede og S. Cecilia viser paven idet han rekker frem kirkegaven mot Kristus, mens paven i S. Maria i Domnica er avbildet i en knelende posisjon hvor han holder Marias føtter i sine hender mens hans egne føtter er plassert på jorden. Pave Paschal opptrer her som ”linken” mellom himmel og jord.

³⁵⁶ Inskripsjonen i S. Cecilia: HAEC DOMVS AMPLA MICAT VARIIS FABRICATA METALLIS / OLIM QVAE FVERAT CONFRACTA SVB TEMPORE PRISCO / CONDIDIT IN MELIVS PASCHALIS PRAESVL OP[t]IMVS / HANC AVLAM DOMINI FIRMANS FVNDAMINE CLARO / AVREA GEMMATIS RESONANT HAEC DINDIMA TEMPLI / LAETVS AMORE DEI HIC CONIVNXIT CORPORA SANCTA / CAECILIAE ET SOCIIS RVTILAT HIC FLORE IVVENTVS / QVAE PRIDEM IN CRYPTIS PAVSABANT MEMBRA BEATA / ROMA RESVLAT OVANS SEMPER ORNATA PER AEVVM; “The spacious house, built of varied materials, shines; once in time past it had been ruined. The generous prelate Paschal built this hall of the Lord anew, reinforcing it on a bright foundation; these golden mysteries resound in the jeweled precinct of the temple; serene in the love of god. He joined the bodies of Saint Cecilia and her companions; here youth blushed in its bloom. With blessed limbs that rested before in catacombs, Rome is joyous, triumphant always, adorned forever.” Etter Goodson, “Material Memory”, s. 19, n. 59 og s. 24.

³⁵⁷ Inskripsjonen i S. Maria i Domnica: ISTA DOMUS PRIDEM FUERAT CONFRACTA RUINS/ NUNC RUITILAT IUGITER VARIIS DECORATA METALLIS/ET DECUS ECCE SUUS SPLENDET CEU PHOEBUS IN ORBE/QUI POST FURVA FUGANS TETRAE VELAMINA NOCTIS/ VIRGO MARIA TIBI PASCHALIS PRAESUL HONESTUS/CONDIDIT HANC AULAM LAETUS PER SAECLA MANENDAM; “This house had once fallen into ruin. Now it shines forever through the glittering of multicolored stones and its splendor radiates like Phoebus in the heavens who shall vanquish the dark veil of the terrible night. Virgin Mary, it is for you that the honorable ruler Paschal with pleasure has built this house, which shall stand for centuries.” Etter E. Thunø, “The Cult of the Virgin, Icons and Relics in Early Medieval Rome. A Semiotic Approach,” i *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, Volumen XVII (N.S. 3) 2003, s. 94, note 24.

³⁵⁸ Phoebus er latin og betyr ”strålende”, fra gresk *phoibos*.

³⁵⁹ Thunø, “Materializing the Invisible”, s. 267.

Del III. Kontekstuell analyse.

Relikvieoverføringen

S. Prassedes apsisinskripsjon og bilder dokumenter viktigheten av den store relikvieoverføringen. Det samme gjør marmortavlen med navn på de hellige som fikk sitt nye gravsted i kirken. Å flytte bein fra over 2000 avdøde, synes å være et ganske uvanlig foretak. Hva vet vi om Paschals relikvietransport sammenlignet med tidligere praksis?

Romas martyrer var blitt æret ved sine graver utenfor bymuren. Den kristne døde kult hadde mange fellestrekk med den tidligere pagane kult, bl.a. viste en respekt for avdøde ved å la levningene være i fred. Ifølge keiser Theodosius I's lov fra 386 var det forbudt å flytte bein fra deres graver.³⁶⁰ Andre lover var mindre kategoriske og tillot bl.a. flytting fra en midlertidig til en permanent grav.³⁶¹ Enkelte steder ble det reist kirker over gravene, bl.a. Basilica Apostolorum (300-tallet), den senere San Sebastiano. Etter hvert mistet katakombene sin funksjon som begravellesplasser, og fra rundt midten av 500-tallet synes de å ha vært rene kultsteder.³⁶² Til tross for økende interesse for relikvier, forble levningene i Romas katakomber i ro. Men utenfor Roma, både i øst og i vest, var relikvier blitt flyttet. Den første kjente overføring skjedde i øst da Caesar Gallus (351-354) transporterte restene av St. Babylas³⁶³ til Antiokia. Noe senere fant overføringer sted også i den vestlige delen av riket, bl.a. ble de legemlige restene etter St. Martin av Tours (ca.316-397) flyttet rundt midten av 400-tallet.³⁶⁴ Paschals relikvietransport kan derfor til en viss grad sies å ha gamle og ”ærværdige” forløpere.

De romerske pavene hadde imidlertid forsøkt å bevare levningene hvor de var begravd. Pavestolens holdning til relikvier fremgår bl.a. av to brev til hoffet i Konstantinopel, det første fra pave Hormisdas (519), det andre fra Gregor den store (594). Hormisdas avviser i

³⁶⁰ For Theodosius I's lov, se C. Pharr, *The Theodosian Code*, Princeton 1952, IX, 17,6.

³⁶¹ *Corpus iuris civilis* 3, 44. 10, se N. Herrmann-Mascard, *Les reliques des saints: Formation coutumière d'un droit*, Paris 1975, s. 27.

³⁶² J. Osborne, "The Roman Catacombs in the Middle Ages", i *Papers of the British School at Rome* 53, London, 1985, s. 284-286.

³⁶³ For overføringen av St. Babylas' relikvier og martyrkult i Antiokia, se W. Mayer, "John Chrysostom", i Leemann (red.), *Let Us Die*, s. 113f. og 140f.

³⁶⁴ J. M. McCulloh, "From Antiquity to the Middle Ages: Continuity and Changes in Papal Relic Policy from the 6th to the 8th Century", i Dassmann, E. og Frank, K. S., *Pieta: Festschrift für Bernhard Kötting*, *JbACr. Erg. Bd. 8*, 1980, s. 313.

sitt brev å sende Justinian³⁶⁵ relikvier fra de hellige apostler. De fremgår av svaret at forespørselen dreier seg om legemlige relikvier, for i pavens svar avviser han den slags vaner og anbefaler kontaktrelikvier. Da pave Gregor hadde fått forespørsel om å sende hodet av St. Paul til keiserinne Constantia, ga paven et svar som viser pavestolens offisielle praksis når det gjelder relikvier. Romerne brukte ikke legemlige relikvier, sier paven, men *brandea* verdsettes, de er like effektive som bein fra legemer. Videre tar Gregor avstand fra den greske praksis med overføring og deling av kroppslige relikvier, det er både helligbrøde og farlig, sier paven. Også andre av Gregors brev viser at for paven er det hellige klær det dreier seg om hvis det skal være relikvier.³⁶⁶

Paschal bryter med det som har vært vanlig pavelig praksis. Han er likevel ikke den første på Peters stol som berører de helliges legemlige rester. Under pave Honorius I (627-638) skal levningene etter St. Pancratius ha blitt flyttet til krypten i hans ombygde kirke. Det var en flytting innen samme bygning.³⁶⁷ Annerledes var det da pave Johannes IV (640-642), en pave fra Salona, noen år senere overførte levninger av hellige og martyrer fra Dalmatia og Istria til sitt nye kapell S. Venanzio (640-652) (fig.122, fig.123) i Lateranet.³⁶⁸ Den lange transporten skal ha blitt utført av frykt for avarenes herjinger.³⁶⁹ De overførte relikviene ble plassert i S. Venanzios alter. Mosaikken som dekker kapellets apsis og bue, viser avbildninger av de hellige. I midtaksen fremstilles Maria med barnet, hun er flankert av apostelfyrstene, deretter ses på hver sin side døperen Johannes og evangelisten Johannes, pave Johannes og pave Theodor (642-648), som fullførte utsmykningen, samt martyrene St. Venantius og St. Domnius. Åtte martyrer har fått plass på apsisbuen, fire på hver side av åpningen. Billedprogrammets hovedmotiv, som befinner seg rett over Maria, er et brystbilde av Kristus med velsignelsesgest, han er omgitt av to engler. Både apsis og apsisbue har gullbakgrunn. I likhet med pave Johannes' kapell omfattet også Paschals kirke en gravplass for den pavelige familie. S. Venanzio var gravkapell for pave Johannes far, mens S. Prassedes kapell for St. Zeno, var mausoleum for Paschals mor, Theodora.

Pave Johannes' relikvieoverføring gikk til et kapell utenfor bymuren, i Lateranet. Men overføringer til kirker innenfor bymuren fant sted også før Paschals tid. For da pave Theodor

³⁶⁵ Under keiser Justin I (518-527) som overtok tronen etter Anastasius, fikk Justins nevø, Justinian, en sentral rolle ved hoffet, han ble den reelle hersker lenge før han formelt ble keiser, i 527. – Det var Justinian som skrev til paven og ba om relikvier.

³⁶⁶ McCulloh, *op. cit.*, s. 315.

³⁶⁷ *Ibid.*, s. 321; LP 72,5.

³⁶⁸ For S. Venanzio, se G. Mackie, "The San Venanzio Chapel in Rome and the Martyr Shrine Sequence" i *Revue d'art canadienne Canadian Art Review* 23, 1996, s. 1-12.

³⁶⁹ LP. 74, 2; Mackie, *op.cit.*, s. 1.

(642-649), som i likhet med sin forgjenger hadde østlige røtter, overførte levningene etter de to romerske helgenene St. Primus og St. Felicianus fra Via Nomentana, var det til et gravkapell for pавens far i S. Stefano Rotondo på Celio-høyden. Også her ble de overførte martyrene inkludert i kapellets apsismosaikk.³⁷⁰ En annen relikvieoverføring fra en gravplass utenfor byen var pавe Leo IIs (682-683) overføring av relikvier fra Generosa til oratoriet for St. Paul i S. Bibiana.³⁷¹ Relikvieoverføringene på 600-tallet avspeiler en økende interesse for å ære hellige. De ble i hovedsak foretatt av paver med østlig bakgrunn og dreide seg om få levninger.

Annerledes var det med pавe Paul I (757-767), som sannsynligvis flyttet levninger etter rundt 50 hellige fra ulike gravsteder utenfor bymuren og inn til forskjellige kirker i Roma. Det skal ha skjedd etter langobardenes herjinger.³⁷² Senere ble mange av relikviene distribuert blant frankerne, en tidligere ukjent pavelig praksis. Pave Paul skal ha vært i en politisk trengt situasjon, han kan gjerne ha gitt etter for frankernes ønske mot å få militær beskyttelse. Også hans etterfølgere, Hadrian I (772-795) og Leo III (795-816), foretok relikvieoverføringer. Samtidig fortsatte kulten av martyrene ved gravene utenfor bymuren, og flere av pавene på 700-tallet satte i gang vedlikehold av de hellige stedene.³⁷³

At Paschal flyttet relikvier inn i byen, var i og for seg ikke så ualminnelig. Men når paven overførte restene etter mer enn 2000 legemer, må det regnes som revolusjonerende. Det var også et definitivt brudd med det som lenge hadde vært pавestolens offisielle syn når det gjaldt behandling av hellige kropper. Hvorfor satte Paschal i gang den storstilte flyttingen av bein etter hellige? Transportens omfang tyder på at paven betraktet levningene som svært verdifulle. I tidlig middelalder ble relikvier oppfattet som noe mellom det synlige mennesket og det usynlige, ikke ulikt ikonene. Begge var kanaler for kommunikasjon med det usynlige, de kunne utføre mirakler, bl.a. beskytte både enkeltindivid og hele byer.³⁷⁴ Denne forståelsen av relikvier må ha ligget til grunn for både Paschals og hans forgjengers handlinger.

Av de pavelige overføringer før Paschals tid, var det kun Paul I som i en vanskelig politisk situasjon hadde latt relikvier bli sendt ut av Roma. Pavelig politikk i forhold til relikvier, kan i stor grad forstås ut fra ønsket om å beholde, eventuelt øke, byens religiøse skatt. Roma var forholdsvis rik på levninger etter hellige, det var her apostlene, ifølge

³⁷⁰ Mackie, *op. cit.*, s.1, 8; Osborne, "The Roman Catacombs", s. 286.

³⁷¹ LP 82, 5

³⁷² LP 95, 2 og 4.

³⁷³ LP 97, 50; 97, 65; 97, 73; 97, 79; 97, 80.

³⁷⁴ Osborne, "The Roman Catacombs", s. 79.

tradisjonen, og mange av de første kristne hadde måtte bøyte med livet på grunn av sin tro. Det er ikke urimelig at også Gregor den stores ord, at det både er helligbrøde og farlig å røre restene etter avdøde, egentlig avspeiler et ønske om å slippe å dele byens hellige levninger med andre.³⁷⁵ At Paschal foretok den store overføringen fra katakombene og inn til selve Roma, kan oppfattes som en styrking av byen og pavens posisjon. For de usynlige makter, relikviene, fikk nå sitt hjem like i nærheten, i pavens kirker.

Ny religiøs praksis og ny tilbedelseskontekst

Levningene etter de ca. 2300 hellige ble for det meste plassert i S. Prassede, mens noen få fikk sin nye grav i S. Cecilia i Trastevere.³⁷⁶ Kulten av relikvier som tidligere hadde funnet sted utenfor bymuren, foregikk nå i Paschals kirker, i de samme hellige hus som den pavelige eukaristi-liturgi ble forrettet. Den store relikvietransporten resulterte dermed i en ny religiøs praksis og en ny tilbedelseskontekst.³⁷⁷

Pavens overføring av bein fra katakombene og byggingen av S. Prassede, var to aspekter av samme prosjekt. Hensikten med nybygget på Esquilin-høyden var å finne et hjem for levningene fra katakombene. Kirkens arkitektur og utsmykning ble utformet med tanke på at den skulle fungere som ny gravplass, der nærværet med de hellige var sentral. Den store krypten ble bygd for det formål. På vei til krypten passerte en freskoer med motiver som bl.a. viser martyrer som dømmes til døden eller gravlegges (fig. 124). Maleriene skulle bidra til å gjøre helgenene nærværende. Også fremstillingen av de hellige på triumfbuen, rett over alteret som rommet mange relikvier og hvor eukaristien ble forrettet, må ha aktualisert fellesskapet mellom de troende, så vel levende som døde.

Noen av maleriene i transeptet viser helgener som hjelper til med å begrave andre helgener, det gir inntrykk av at det å begrave helgener, er viktig. Og det var nettopp det Paschal hadde gjort, han hadde skaffet martyrene et nytt hjem. Slik får paven vist hvor viktig hans rolle var. Relikvieoverføringen har stor grad av selvforherligelse av Paschal.³⁷⁸

³⁷⁵ McCulloh, *op. cit.*, s. 322.

³⁷⁶ LP 100, 14-21.

³⁷⁷ Goodson, "Revival and Reality", s. 181.

³⁷⁸ *Ibid.*, s. 184.

Paschals kirkebygging på Esquilin-høyden

Under sitt forholdsvis korte pontifikat bygget Paschal to oratorier i S. Peter,³⁷⁹ han restaurerte S. Maria i Domnica³⁸⁰ og S. Cecilia i Trastevere,³⁸¹ og han fikk reist S. Prassede. Pavens byggeaktivitet dreier seg om tydelige, klart avgrensede tiltak. Prosjektene er godt egnet til å presentere Paschal. Hva forteller den nye kirken på Esquilin-høyden om denne Peters etterfølger? Utsmykningen av triumfbue, inskripsjonen i apsis, kirkens arkitektur og malerier i transeptet vitner om en pave som var opptatt av martyrer og relikvier. Det er grunn til å si seg enig med de forskere som har ment at overføringen av relikvier har vært bestemmende for kirkens utforming.³⁸² Ut fra hensynet til oppbevaring av relikvier og martyrkult, er det valgt løsninger som var funksjonelle og liturgisk passende. Det er derfor ikke oppsiktsvekkende at Peterskirken, martyrkirken fremfor noen, er den sannsynlige modell for nybygget.

Også Krautheimer betraktet Peterskirken som forbilde for S. Prassede. I sin artikkel fra 1942, ”The Carolingian Revival of Early Christian Architecture,” beskriver han slutten av 700-tallet og begynnelsen av 800-tallet, særlig de to første tiår, som ”[...] a renaissance of Roman Early Christian models, more specifically of the great fourth-century basilicas, primarily St. Peter and secondarily St. Paul’s. The first renaissance group, which includes [...] and the building [...] of Sta. Prassede [...]”³⁸³ Om Paschals kirke sies det også: ”Only as revival of the architecture of the great Christian century can Sta. Prassede be explained.”³⁸⁴ Krautheimer synes i liten grad å vektlegge at kirkens arkitektur reflekterer kult, i hans teori får bygningen mening ut fra konteksten til sitt forbilde.³⁸⁵

S. Prassede blir i den nevnte artikkel beskrevet som det perfekte eksempel på den karolingiske renessanse i Roma.³⁸⁶ Renaissance i Roma skal ha bestått i at en grep tilbake til en arkitekturform som preget de tidligkristne kirkene i byen og der den gamle Peterskirken var blant de gjeveste. ”It was an attempt to revive the city’s own glorious past by eliminating the ”foreign” Near Eastern influence in architecture as well as in any other field”,³⁸⁷ sier Krautheimer. Den tidligkristne tid ble betraktet som gullalder. En gang på 400 eller 500-tallet

³⁷⁹ LP 100, 5-6.

³⁸⁰ LP 100, 11-14.

³⁸¹ LP 100, 14-21.

³⁸² Pace, *op. cit.*, s. 65-72; Goodson, ”Revival and Reality”, s. 163-192.

³⁸³ Krautheimer, ”The Carolingian Revival”, s. 222.

³⁸⁴ *Ibid.*, s. 219.

³⁸⁵ Goodson, ”Revival and Reality”, s. 167.

³⁸⁶ Krautheimer, ”The Carolingian Revival”, s. 218.

³⁸⁷ *Ibid.*, s. 223.

skal det ha skjedd et brudd så vel politisk som kulturelt og mentalt i Roma, bruddet skal ha vart frem til slutten av 700-tallet. I den mellomliggende periode skal bl.a. østlig innflytelse i form av arkitektur med flere apsider, ha fått innpass i Roma.

S. Prassedes arkitektur og utsmykning synes ikke å bekrefte Krautheimers teori. Som vi har sett av billedutsmykning og inskripsjon, var Paschal opptatt av frelsen og den hjelp martyrer og relikvier kunne formidle for å nå det målet. At paven valgte en staselig martyrkirke som forbilde for sitt nye bygg, må forstås ut fra funksjon. Dessuten var Paschal selvhvedende både på egne og embetets vegne, hva var da mer nærliggende som forbilde enn Peterskirken? Kirken ble neppe reist for at en av gullalderens arkitekturformer skulle gjenfødtes. I det såkalte perfekte eksempel på den karolingiske renessansen i Roma, bygget Paschal også S. Zeno-kapellet som han lot utsmykke i tråd med bysantinske forbilder. *Liber Pontificalis* forteller at Paschal ga plass til grekere i kirken, de greske munkene fikk syngesine salmer i samsvar med gresk liturgi.³⁸⁸ Her var det ikke snakk om å eliminere østlig innflytelse verken i arkitektur eller kult. Paschals kirke på Esquilin-høyden gir ikke grunn for å hevde at en i begynnelsen av 800-tallet brøt med østlig arkitektur og kult.

Når Paschal lar fremstillinger av martyrene som er begravd i kirken få innpass i billedprogrammet på buen over alteret, vitner det om kontinuitet med den praksis de to østlige pavene på 600-tallet utøvde. En av de kirkene Paschal restaurerte, S. Maria i Domnica, har for øvrig en arkitektur som etter Krautheimers teorier må kalles en kirke påvirket av østlig innflytelse, den har bl.a. tre apsider. Det er grunn til å hevde at S. Prassede og de andre av pavens kirkeprosjekter viser en sameksistens av ulike orienteringer. Det synes å ha vært en innebygget kontinuitet i Roma. Hver gang situasjonen krevde det, ble modeller funnet i egen fortid, det kunne være liturgiske behov i helgenkulten og figurative behov for å vise tilstedeværelse, som Pace uttrykker det.³⁸⁹ Så vel Panofsky som Krautheimer forutsetter et kulturelt brudd mellom antikken og karolingertiden, og særlig Panofsky ser karolingerne som drivkraft i fornyingsprosessen. I vårt materiale er det ikke noe som bekrefter disse antagelsene, romeren Paschal synes å stå i en tradisjon som i ganske stor grad var preget av kontinuitet og som var uten noen polarisering mellom det østlige og det vestlige.

Et annet trekk ved Paschals byggeprosjekt, var hans bruk av spolier. Spoliebruk forekommer for øvrig også i SS. Cosma e Damiano, bl.a. har inngangsporten fra Forum to

³⁸⁸ LP 100, 9.

³⁸⁹ Pace, *op. cit.*, s. 72.

antikke søyler i porfyr.³⁹⁰ Over inngangen til S. Prassedes krypt er det benyttet en antikk overligger, den stammer fra en sarkofag fra 200-tallet og viser Jonas etter tre dager i hvalens buk (fig.125). Spolien henviser til de gamle gravene utenfor bymuren, samtidig minner den betrakteren om det evige liv. Paschal benyttet også andre fragmenter fra antikken, bl.a. i det rikt dekorerte inngangspartiet til S. Zeno-kapellet (fig.126), i langhusets søyler og i seks søyler nær alteret.³⁹¹ Det er usikkert hvor de sistnevnte søylene stod, de kan ha vært del av et ciborium eller plassert mellom alteret og skipet. Ikke uventet sier Krautheimer: “It is tempting to visualize a pattern recalling the fourth century fastigium at St. Peter’s [...]”³⁹² Uttalelsen tyder på at forskeren av og til lar seg rive med av egne favoritter. Bruk av spolier var imidlertid gjerne tradisjon ved kirkebygging i middelalderen.³⁹³ Men det er grunn til å tro at for en så bevisst pave som Paschal, dreide spoliebruken seg ikke om tilfeldig gjenbruk for bl.a. å vinne tid. Ved at paven benytter antikke fragmenter, skapes det kontinuitet og verdighet. Paschals spoliebruk må forstås som en form for legitimering og selvhevdning.

SS. Cosma e Damiano som forbilde

Hvorfor valgte Paschal utsmykningen i SS. Cosma e Damiano som forbilde for utsmykningen til sin nye kirke? Som vi har sett er hovedbudskapet i Forumkirkens mosaikkutsmykning frelsen i Kristus. Temaet er gjentatt flere ganger i utsmykningens sentralakse, øverst på buen vises lammet på tronen, i apsisikonken Kristus med den nye lov og *Agnus dei*. For en pave som ifølge innskriften i S. Prassede har både folks og sin egen frelse som mål, må det ikonografiske innholdet i Forumkirkens utsmykning ha vært en viktig grunn for valget.

En annen årsak til at SS. Cosma e Damianos motiv ble foretrukket, kan ha vært martyrenes sentrale posisjon i Forum-kirken. Pave Felix hadde dedikert kirken til to martyrer, de er med i apsisutsmykningen og nevnes i inskripsjonen. Programmet med to martyrer må ha passet godt som forbilde for Paschals kirke, for kulten for de to søstrene Sta. Praxides og Sta. Pudenziana skal alltid ha vært assosiert med hverandre.³⁹⁴ SS. Cosma e Damiano var sannsynligvis den modellen som på best mulig måte kunne tilfredsstille Paschals behov for å visualisere kulten i sin nye kirke. Den symmetriske komposisjonen var praktisk anvendbar,

³⁹⁰ Kessler og Zacharias, *op. cit.*, s. 97.

³⁹¹ *Ibid.*, s. 108-112, 118; Goodson, “Revival and Reality”, s. 175.

³⁹² Krautheimer, *Corpus basilicarum*, s. 257.

³⁹³ For spolier generelt, se f.eks. L. de Lachenal, *Spolia: Uso e reimpiego dell’antico dal III al XIV secolo*, Milano: Longanesi, 1995; A. Esch, *Wiederverwendung von Antike im Mittelalter: die Sicht des Archäologen und die Sicht des Historikers*, Berlin: Walter de Gruyter, 2005.

³⁹⁴ Pace, *op. cit.*, s. 70.

den tillot endringer av de mer sekundære elementer i modellen, som bl.a. martyrene og paven. Paschal kunne ha valgt andre forbilder med martyrer, bl.a. utsmykningen på S. Lorenzos fuori le mura triumfbue. Men i den komposisjonen føres martyrene til Kristus som troner på verdenskulen. Billedprogrammet legger mest vekt på Kristus som hersker og ikke Kristus som frelser, det var dermed neppe aktuelt som forbilde for Paschal. Dessuten har ikke S. Lorenzos komposisjon den symmetri og balanse som gjør den like egnet for utskiftning av enkeltfigurer.

Sammenligningen mellom de to kirkenes utsmykninger har vist at Paschal tilpasser sin modell egne behov. Men for de fleste bildelementer følger han sitt forbilde ned til detaljnivå. Det må derfor ha vært et sterkt ønske fra pavens side å presentere seg nettopp i denne tradisjonen. I sitt valg av billedprogram griper Paschal tilbake til et motiv som finnes i mange av Romas kirker i litt ulike variasjoner, Kristus flankert av apostelfyrstene. Hva ønsket paven å oppnå med denne tilknytningen? Fremstillingen er et bilde av kirken, *concordia apostolorum*.³⁹⁵ Den romerske kirke var ikke bare grunnlagt av én apostel, slik mange store byer hevdet om sin kirke, den hvilte på et *dobbelt apostolat*. I bildet av apostelfyrstene forenes flere tradisjoner: det romerske og kirken, Peter og Paulus som grunnleggere av det kristne Roma etter de antikke tvillingene Romulus og Remus. Når Paschal benyttet motivet, satte han sin kirke og seg selv inn i en prestisjefull sammenheng. Billedvalget forteller om en pave som ønsket å ha pavestolen som sin sterke base.

For mye tyder på at paven var i en klemte politisk situasjon. Forholdet til karolingerherskeren var etter alt å dømme ikke enkelt. Nå var det Ludvig den fromme (814-840) som satt på den karolingiske trone. Keiseren og Paschal skal allerede i 817 ha undertegnet en avtale, *Pactum Ludovicianum*, hvor de landområdene pavestaten hadde fått av karolingerne var nøyaktig nedtegnet. Avtalen omtaler bl.a. pavens autonomi over området og karolingernes forpliktelse til å gi beskyttelse. Det er grunn til å tro at Paschal var fornøyd. Men paven har sannsynligvis tolket pakten i egen favør, for på sitt dødsleie fikk Ludvig ham til å undertegne en ny avtale, *Constitutio Romana*, der det heter at alle nyvalgte paver må sverge troskap til den karolingiske keiser før de blir innsatt i embete.³⁹⁶

Ludvig den fromme skal ha vært en religiøs mann som var opptatt av kirkens anliggender. Han hadde helt andre idealer enn paven, bl.a. ønsket han små kirkebygg, gjerne i

³⁹⁵ Hodne, "The `Double Apostolate'", s. 143-147.

³⁹⁶ C. B. McClendon, "Louis the Pious, Rome, and Constantinople", i Striker, C. L. (red.), *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, Mainz: Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, 1996, s. 105.

tilknytning til klosteranlegg. Det var dermed begrenset hva Paschal kunne vente av støtte for sin pavegjerning fra den kanten. Keiseren skal dessuten ha sendt sine menn til Lateranet da to av dets embetsmenn var blitt drept (823). I følge frankiske kilder skal de ha sympatisert med karolingerne, for det hadde utviklet seg en frankerfiendtlig retning i Roma, denne stod sannsynligvis ikke fjernt fra Paschal. De keiserlige sendemennene fikk ikke stilt Lateranets leder til ansvar for ugjerningen, for før de ankom, forelå en erklæring som renvasket Paschal for eventuell innblanding i drapet. Da kongens menn nok en gang dukket opp, møtte de en døende pave.³⁹⁷

Den romerske pave og keiserne i Konstantinopel, først Leo V (813-820), deretter Michael II (820-828), var heller ikke på talefot, de stod på hver sin side i billedstriden som var inne i sin andre blomstringsperiode. Paschals kirke var gjennomdekorert med bilder, stikk i strid med ikonoklastenes krav. Dessuten hadde paven gitt de greske munkene plass i sin kirke, en må regne med at disse også hørte med blant keiserens motstandere.

Det kan se ut til at Paschal stod temmelig alene blant herskerne, ikke minst fordi keiseren i Konstantinopel og Ludvig den fromme hadde utviklet tett vennskap. Sannsynligvis var denne vanskelige situasjonen en av grunnene til at Paschal knyttet an til den romerske fortid og satset på den sterke pavestolen som hvilte på det doble apostolat. Apsismosikken i SS. Cosma e Damiano var også en modell som må ha passet Paschals presentasjon av seg selv som Peters etterfølger, for både komposisjon og innskrift understreket pavens viktige rolle.

Konklusjon

Paschals valg av forbilde for utsmykningen i S. Prassede var et valg som hadde til hensikt å styrke Romas, pavedømmets og pavens autoritet. SS. Cosma e Damiano var et viktig monument i byen, og kirken hadde da som nå en av de fineste mosaikkene i Roma. At mosaikken har frelsen som motiv, må også ha vært av interesse for en pave som flyttet restene etter mer enn to tusen legemer for å sikre seg plass i himmelen. Ved å velge billedprogrammet fra Forum-kirken som har tilstedeværelse av paven, kan Paschal få demonstrert egen posisjon og fromhet, her er han allerede med i de himmelske rekker. Dessuten viser modellen to martyrer, slik kunne paven få plass til søstrene Sta. Praxides og Sta. Pudenziana. Sta. Pudenziana hadde sin kirke like i nærheten, nå ble området på Esquilin-høyden styrket med enda en kirke viet en kvinnelig helgen. Dessuten lå den store S. Maria Maggiore like ved.

³⁹⁷ For forholdene rundt drapene i Lateranet (823), se T. F. X. Noble, *The Republic of St. Peter. The Birth of the Papal State, 680-825*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1984, s. 308f.

Også til sin kirke i Trastevere valgte Paschal en kvinnelig helgen, S. Cecilia. Det kan se ut til at Paschal hadde tillit til kvinnelige hjelpere, han bygget da også et gravkapell for sin mor i S. Prassede. Pave Paschals beveggrunner lar seg ikke avsløre fullt ut, men det er grunn til å vektlegge at han alltid dedikerte sine kirker til lokale helgener. Kanskje var det en reaksjon mot den ”karolingiske imperialisme?”

Summery

The purpose of the present work is to analyse and discuss why Pope Paschal I (817-824) decorated his new church of S. Prassede in Esquilino with motives from the church of S. Cosma e Damiano at Forum. This building was converted from secular building for new use as church during the pontificat of Pope Felix IV (526-530). We know that Pope Felix IV decorated his church with mosaics, but a later dating for the mosaics on the apse arch to the pontificate of Sergius (687-701) is also possible. Anyway, the mosaics were there when Paschal chose his motives.

The splendid apse mosaics depict Christ, Peter and Paul and titular saints of the churches. On the apse arch the Adoration of the Lamb by twenty-four elders can be seen. S. Prassede has also a triumphal arch with a new iconography, it is not derived from any known prototypes. What does this iconography tell us about Paschal I?

As a startingpoint for the work the mosaics in SS. Cosma e Damiano will be analysed and discussed. Then there will be a comperative iconografical analysis of the mosaics in S. Prassede. At last there will be a contextual analysis. The early ninth century was a critical time for Rome, the pope was surrounded by strong men. But Paschal had his projects: relic translations and basilica foundation.

Bibliografi

- Ahlqvist, A., *Tradition och rörelse. Nimbusikonografen i den romerskantik och fornkristna konsten*, Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 1990.
- Ahlqvist, A., "Cristo e l'imperatore romano: i valori simbolici del nimbo", i *Acta ad Archaeologiam et artium historiam pertinentia Instituti Romanvm Norvegiae*, Volum XV (N. S. 1), 2001, s. 207-226.
- Alföldi, A., *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970. (Første gang utgitt som "Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhofe" i *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, Band 49, 1934, s.3-118 og "Insignien und Tracht der römischen Kaiser", i *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, Band 50, 1935, s. 3-158.)
- Apollonj- Ghatti, B. M., "Nuove considerazioni sulla basilica romana dei SS. Cosma e Damiano", i *Rivista di archeologia cristiana*, 50, 1974, s. 7-54.
- Artelt, W. , "Kosmas und Damian," i Klausner, T. (red.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* 7, Stuttgart: Anton Hiersemann, 1974, kol. 344- 352.
- Baldass, P., "The Mosaic of the triumphal Arch of S. Lorenzo fuori le Mura", i *Gazette des Beaux Arts* 49, Paris, 1957, s. 1-18.
- Barber, C., *Figure and Likeness: on the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*, Princeton: Princeton University Press, 2002.
- Baus, K., *Der Kranz in Antike und Christentum*, Bonn: Peter Hanstein Verlagsbuchhandlung, 1940 [Fotomechanischer Nachdruck 1965].
- Belting, H., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München: C. H. Beck, 1990.
- Berchem, M. van og Clouzot, E., *Mosaïques chrétiennes du IV^{me} au X^{me} siècle*, Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1965 [1924].
- Bibelen*, Det norske Bibelselskap, 1991 [1978].
- Birt, T., *Die Buchrolle in der Kunst. Archäologisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen*. Leipzig: B. G. Teubner, 1907.
- Boberg, J., "Cyriacus", i Kirschbaum, E. m. fl. (red.), *Lexikon der christliche Ikonographie* VI, Roma/Freiburg/Basel/Wien: Herder, 1974
- Bogyay, T. von, "Thron (Hetoimasia)", i Kirschbaum, E. m. fl. (red.), *Lexikon der christlichen Ikonografie* 4, Rom/ Freiburg/ Basel/Wien: Herder 1972, sp. 305-313.
- Borsook, E., "Rhetoric or Reality: Mosaics as Expressions of a Metaphysical Idea", i *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 44, 2000, s. 2-19.
- Brandenburg, H., *Ancient Churches in Rome from the Fourth to the Seventh Century. The Dawn of Christian Architecture in the West*, Turnhout, Brepols, 2005. Oversatt fra tysk av A. Kropp. Originaltitel: *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Milano/Regensburg [2004].

- Brenk, B., *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1975.
- Brenk, B., *Spätantike und frühes Christentum, Propyläen Kunstgeschichte. Supplementband I*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien: Propyläen Verlag, 1977.
- Brenk, B., "Zur Einführung des Kultus der heiligen Kosmas und Damian in Rom", i *Theologische Zeitschrift* 62, 2006, s. 303-320.
- Brenk, B., "Zur Apsis als Bildort", i Cutler, A. og Papaconstantinou, A. (red.), *The Material and the Ideal. Essays in Medieval Art and Archaeology in Honour of Jean-Michel Spieser*, Leiden/Boston: Brill, 2007, s. 15-29.
- Brekelmans, A. J., *Martyrerkrantz. Eine symbolgeschichtliche Untersuchung im frühchristlichen Schrifttum*, Roma: Libreria Editrice dell'Universita Gregorina, 1965.
- Broek, R. van den, *The Myth of the Phoenix. According to classical and early Christian traditions*, Leiden: E. J. Brill, 1972.
- Brown, P., *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago og London: The University of Chicago Press & SCM Press, 1981.
- Bruns, P., "Die syrische Kosmas- und Damianlegende", i *Rivista di archeologia Cristiana* 80, 2004, s. 195-210.
- Brunvoll, A., *Den norske kirkes bekjennelsesskrifter*, Bergen: Lunde forlag, 1972.
- Buschhausen, H., *Die spätrömischen Metallscrinia und frühchristlichen Reliquiare*, 1. Teil: Katalog, utgitt av Hunger, *Wiener Byzantinistische Studien IX*, Wien 1971.
- Büchsel, M., *Die Entstehung des Christusporträts. Bildarchäologie statt Bildhypnose*, Mainz: Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, 2003.
- Baasland, E. og Hvalvik, R. (red.), *De apostoliske fedre*, Oslo: Luther forlag 1997 [1984]. Hermas "Hyrden" kap.50-77 er oversatt av H. Kvalbein, 1. Klemensbrev av B. Rian.
- Collinet-Guerin, M. *Histoire du nimbe des origins aux temps modernes*, Paris 1961.
- Croon, J. H., "Heilgöter", (oversatt av A. Kehl), i Klauser, T. m.fl (red.), *Reallexikon für Antike und Christentum* 13, Stuttgart: Anton Hiersemann, 1986.
- Cumont, F., *Fouilles de Doura – Europos (1923-1924)*, Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1926.
- Davis, R., *The lives of the Eight-Century Popes (Liber Pontificalis). The ancient biographies of nine popes from AD 715 to AD 817. Translated Texts for Historians Vol. 13*, Liverpool: Liverpool University Press, 1992.
- Davis, R., *The lives of the Ninth-Century Popes (Liber Pontificalis). The ancient biographies of ten popes from AD 817-891. Translated Texts for Historians Vol. 20*, Liverpool: Liverpool University Press, 1995.
- Davis, R., *The Book of Pontiffs (Liber Pontificalis), The ancient biographies of the first ninety Roman bishops to AD 715. Translated Texts for Historians Vol. 6*, Liverpool: Liverpool University Press, 2000 [1989].

- Davis-Weyer, C., "Das Traditio-Legis-Bild und seine Nachfolge", i *Münchener Jahrbuch der bildende Kunst* 12, 1961.
- Davis-Weyer, C., "Discedente Loth a Sodomis': A Ticonian Reading of the Mosaic on the Arch of Ss. Cosma e Damiano in Rome (526-530)", i *Arte d'Occidente, Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini II*, Roma, 1999, s. 743-753.
- Deckers, J. G., "Die Wandmalerei im Kaiserkultraum von Luxor", i *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 94, 1979, s. 600-652.
- Deckers, J. G., "Konstantin und Christus. Der Kaiserkult und die Entstehung des monumentalen Christusbildes in der Apsis", i Bonamente, G. og Fusco, F. (red.) *Constantino il Grande dall'antichità all'umanesimo. Colloquio sul Christianesimo nel mondo antico*, vol.1, Macerata, 1992, s. 357-362.
- Deckers, J. G., *Die frühchristliche und byzantinische Kunst*, München: Verlag C. H. Beck, 2007.
- Deichmann, F. W., *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, bind 1: *Geschichte und Monumente*, bind 2: *Kommentar, Teil 1-2*, bind 3: *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Wiesbaden, 1958-1974.
- Deichmann, F. W., *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, Vol. 1: Roma und Ostia, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1967.
- Det nye testamente*, Det Norske Bibelselskap, 2005.
- Dietrichson, L., *Christusbildet. Studier over den typiske Kristusfremstillingens Oprindelse, Udvikling og Opløsning*, Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1880.
- Duchesne, L., (red.), *Le Liber Pontificalis*, 2 Vol., Paris, 1886-92.
- Dyer, J., "Prolegomena to a History of Music and Liturgy at Rome in the Middle Ages", i Boone, G. M. (red.), *Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes (Isham Library Papers 4)*, Cambridge (MA)/London: Harvard University Press, 1995, s. 87-115.
- Dölger, F. J., *Sol Salutis. Gebet und Gesang im christlichen Altertum mit besonderer Rücksicht auf die Ostung in Gebet und Liturgie*, (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschung: Veröffentlichung des Abt-Herwegen-Instituts der Abtei Maria Laach), Münster, Westfalen: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1972 [1925].
- Effenberger, A., og Severin, H. G., *Das Museum für spätantike und Byzantinische Kunst*, Berlin, 1992,
- Effenberger, A., *Das Mosaik aus der Kirche San Michele in Affricisco zu Ravenna*, Berlin: Evangelische Verlagsanstalt Berlin, 1975.
- Engemann, Josef, "Zu den Apsis-Tituli des Paulinus von Nola", i *Jahrbuch für Antike und Christentum* 17, 1974, s. 21-46.
- Esch, A., *Wiederverwendung von Antike im Mittelalter: die Sicht des Archäologen und die Sicht des Historikers*, Berlin: Walter de Gruyter, 2005.
- Folgerø, P. O., *Expression of Dogma. Studies on the Iconography of Four Churches in and near Rome*, Doctoral dissertation, University of Bergen, 2007.
- Francovich, G. de, "Studi sulla scultura ravenata I. Sarcofagi", i *Felix Ravenna* ser. 3, 26/27, 1958, s. 5-172.

- Fredriksen, P., "Tyconius and Augustine on Apokalypse", i Emmerson, R. og McGinn, B. (red.), *The Apocalypse in the Middle Ages*, Ithaca og London: Cornell University Press, 1992, s. 20-37.
- Gage, J., *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, London: Thames and Hudson, 1993.
- Gallio, P., *Die Basilika von Santa Prassede*, [Originaltitel: La Basilica di Santa Prassede], Edizione d'art Marconi, 1998.
- Garrucci, R., *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa* 4, Prato, 1877.
- Gerke, F., "Der Ursprung der Lämmerallegorien in der altchristlichen Plastik", i *Zeitschrift für neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der alten Kirche*, 1934, s. 160-196.
- Gerke, F., "Das Verhältnis von Malerei und Plastik in der Theodosianisch-Honorianischen Zeit", i *Rivista di archeologia christiana* 12, 1935, s. 119-163.
- Gerke, F., *Christus in der Spätantiken Plastik*, Mainz: Florian Kupferberg Verlag, 1948.
- Goldschmidt, R. C., *Paulinus' Churches at Nola. Texts, Translations and Commentary*, Amsterdam, 1940.
- Goodson, C., "The Relic Translations of Paschal I (817-824): Transforming City and Cult", i Hopkins, A. and Wyke, M. (red.), *Roman Bodies: Antiquity to the Eighteenth Century*, London: The British School at Rome, London, 2005, s. 123-141.
- Goodson, C., "Revival and Reality: The Carolingian Renaissance in Rome and the Basilica of S. Prassede", i *Acta ad Archaeologiam et artium historiam pertinentia Instituti Romanvm Norvegiae*, Vol. XX, (N.S.6), 2006, s. 163-192.
- Goodson, C. J., "Material Memory: Rebuilding the Basilica of S. Cecilia in Trastevere, Rome", i *Early Medieval Europe* 15, 1, 2007, s. 2-34.
- Gousset, M.-Th., "La representation de la Jerusalem céleste à l'époque carolingienne", i *Cahier Archéologiques* 23, Paris, 1974, s. 47-60.
- Grabar, A., *L'empereur dans l'art byzantine*, Strasburg 1936 [Variorum Reprints, London 1971].
- Grabar, A., "Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien", i *Cahier Archéologiques* XIV, 1964, s. 49-57.
- Grabar, A., *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, London: Routledge & Kegan Paul, 1969.
- Grisar, H., "Il prospetto dell'antica basilica vaticana", i *Analecta Romana* I, Roma, 1899, s. 463-506.
- Hahn, V., *Das wahre Gesetz. Eine Untersuchung der Auffassung des Ambrosius von Mailand vom Verhältnis der beiden Testamente* (Münsterische Beiträge zur Theologie, 33) Münster, 1969.
- Hellemo, G., *Kristus på keisertronen. En undersøkelse av apsideutsmykning og katekeser fra det 4. århundre med særlig vekt på eschatologiproblemet*. Doktoravhandling, Universitetet i Oslo, 1985. – Boken er også utgitt på engelsk: Hellemo, G., *Adventus Domini: eschatological thought in 4th-century apses and catecheses*, Leiden: E. J. Brill, 1989.
- Herrmann-Mascard, N., *Les reliques des saints: Formation coutumière d'un droit*, Paris 1975.
- Hodne, L., *The Images of the Church. Rhetorical And Typological Patterns in The Picture Cycle Of The Basilica*. Doctoral dissertation, University of Bergen, 2004.

- Hodne, L., "The 'Double Apostolate' as an Image of the Church. A Study of Early Medieval Apse Mosaic in Rome", i *Acta ad Archaeologiam et artium historiam pertinentia Instituti Romanvm Norvegiae*, Volum XX, (N.S.6), 2006, s. 143-162.
- Huskinson, J. M., "*Concordia Apostolorum*": *Christian Propaganda at Rome in the Fourth and Fifth Centuries. A Study in Early Christian Iconography and Iconology*, Oxford: BAR International Series 148, 1982.
- Hvalvik, R., "NTs Apokalypse", i Hvalvik, R. og Stordalen, T., *Den store fortellingen: Om Bibelens tilblivelse, innhold, bruk og betydning*, Oslo: Det Norske Bibelselskapet, 1999, s. 368-382.
- Hvalvik, R., "Christ Proclaiming His Law to the Apostles: The *Translatio Legis*-Motif in Early Christian Art and Literature", i Fotopoulos, J. (red.), *The New Testament and Early Christian Literature in Greco-Roman Context. Studies in Honor of David E. Aune*, Leiden/Boston: Brill, 2006, s. 405-437.
- Ihm, C., *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1960.
- Janes, D., *God and Gold in late Antiquity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Jeremias, G., *Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom*, Deutsches archäologisches Institut Rom, Bilderheft 7, Tübingen: Verlag Ernst Wasmuth, 1980.
- Josephus, *The Jewish War Books IV-VIII*, oversatt av H. Thackeray, Cambridge (MA), 1961 [1928].
- Jungmann, J. A., *The Mass of the Roman Rite. Its Origins and Development*, Maryland 1986.
- Justinus Martyr, *Dialogus cum Tryphone judaeo*, i *St. Justin Martyr. Dialogue with Trypho*, oversatt av Thomas B. Falls, Washington D. C.: The Catholic University of America Press, 2003.
- Kessler, H. L., *Spiritual Seeing*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000.
- Kessler, H. L. og Zacharias, J., *Rome 1300, on the Path of the Pilgrim*, New Haven og London: Yale University Press, 2000.
- Kiilerich, B., "Physiognomics and the Iconography of Alexander", i *Symbolae Osloenses* Vol. LXIII, 1988, s. 51-66.
- Kiilerich, B., *Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. Studies in the so-called Theodosian Renaissance*, Odense: Odense University Press, 1993.
- Kiilerich, B., *The Obelisk Base in Constantinople: Court and Imperial Ideology*, = *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* X, Roma, 1998.
- Kiilerich, B., "Junius Bassus sarkofagen: et kristent manifest for en romersk senator", i *Kirke og kultur* nr.1, 1999, s. 33-44.
- Kiilerich, B., "The Sarigüzel Sarcophagus and Triumphal Imagery in Theodosian Art", i *Sarkophag-Studien II*, Mainz 2002, s. 137-144.
- Kiilerich, B., "Picturing Ideal Beauty: The Saints in the Rotunda at Thessaloniki", i *Antiquité Tardive*, 15, 2007, s. 321-336.
- Kiilerich, B. og Torp, H., *Bilder og billedbruk i Bysants*, Oslo: Grøndahl og Dreyer forlag A.S, 1998.
- Klauser, T., "Aurum coronarium", i *Römische Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts* 59, 1944, s. 129-153.

- Kollwitz, J., "Christus als Lehrer und die Gesetzeübergabe an Petrus in der konstantinischen Kunst Roms", i *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde* 44, 1936, s. 45-66.
- Krautheimer, R., *Corpus basilicarum Christianarum Romae I*, The Early Christian Basilicas of Rome (IV-IX Cent.), Roma: Città del Vaticano, Pontificio istituto di archeologia Christiana, 1937.
- Krautheimer, R., "The Carolingian Revival of Early Christian Architecture", i *Ibid.*, *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, London: University of London Press Limited, 1971, s. 203-254. [Boken ble første gang utgitt i USA: New York University Press 1969]. Artikkelen ble første gang publisert i *Art Bulletin*, XIV, 1942, s. 1-38.
- Krautheimer, R., "Introduction to an Iconography of Mediaeval Architecture", i *Ibid.*, *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, London: University of London Press Limited, 1971, s. 115-149, postscript s.149-150 [Boken ble første gang utgitt i USA: New York University Press i 1969]. Artikkelen ble første gang publisert i *Journal of the Warburg and Courtauld Institulas*, V, 1942, s. 1-33.
- Krautheimer, R., *Rome. Profile of a City, 312 – 1308*, Princeton NJ: Princeton University Press, 2000. [Første utgave 1980. Andre utgave, med korreksjoner, 1983. Første utgave med nytt forord, 2000.]
- Krücke, A., *Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst*, Strassburg: J. H. Heitz (Heitz & Mündel), 1905.
- Kötzsche, L., "Hand", i Klauser, T. m.fl. (red.), *Reallexikon für Antike und Christentum* 13, Stuttgart: Anton Hiersemann 1986, 402-482.
- Lachenal, L. de, *Spolia: Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano: Longanesi, 1995.
- Ladner, G. B., *Die Papstbildnisse des Altertum und des Mittelalters*, I, Città del Vaticano, Pontificio istituto di archeologia Christiana, Roma, 1941.
- Ladner, G. B., "The so-called 'Square Nimbus'", i *Mediaeval Studies* 3, 1941, s. 15-45.
- Ladner, G. B., *Images and Ideas in the Middle Ages: Selected studies in History of Art*, Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1983.
- Ladner, G. B., *God, Cosmos and Humankind: The World of Early Christian Symbolism*, oversatt av T. Dunlap, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1995, s. 84-85. [Originaltittel: *Handbuch der frühchristlichen Symbolik: Gott, Kosmos, Mensch*, Stuttgart og Zürich: Belser AG für Verlagsgeschäfte &Co].
- Leemans, J., "Celebrating the Martyrs. Early Christian Liturgy and the martyr Cult in Fourth Century Cappadocia and Pontus", in *Questions Liturgiques /Studies in Liturgy* 82, 2001, s. 247-261.
- Leemann, J., *Let Us Die That We May Live. Greek homilies on Christian Martyrs from Asia Minor, Palestine and Syria (c. AD. 350-AD 450)*, London: Routledge, 2003.
- L'Orange, H. P. og Gerkan, A., *Der Spätantike Bildschmuck des Konstantinbogen*, (*Studien zur Spätantiken Kunstgeschichte* 10), Berlin 1939.
- L'Orange, H. P., *Fra antikk til middelalder: Fra legeme til symbol. Tre kunsthistoriske essays*, Oslo: Dreyers forlag, 1944.
- L'Orange, H.P., *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo: H. Achehoug & co. (W. Nygaard), 1953.
- L'Orange, H. P. og Nordhagen, P. J., *Mosaikk. Fra antikk til middelalder*, Oslo: Dreyer forlag, 1958.

L'Orange, H. P., "Sol Invictus Imperator. Ein Beitrag zur Apotheose", i Torp, H. (red.), *Likeness and Icon. Selected Studies in Classical and Early Mediaeval Art*, Odense: Odense University Press, 1973, s. 325-326. [*Symbolae Osloenses*, XIV, Oslo, 1935, s. 86-114.]

L'Orange, H. P., "Plotinus-Paul", i Torp, H. (red.), *Likeness and Icon. Selected Studies in Classical and Early Mediaeval Art*, Odense: Odense University Press, 1973, s. 32-42. [*Byzantion*, T. 25/27, 1955/1957, Bruxelles, s. 473-486.]

L'Orange, H. P., "Konstantin og kristendommen. Hvad Konstantinbuen forteller", i L'Orange, H. P., *Essays*, Oslo 1996, s. 91-105. [Første gang publisert i *Samtiden* nr.47, 1936, s. 395-412.]

Lucchesi – Palli, E., "Erzengel", i Kirschenbaum, E., (red.), *Lexikon der christlicher Kunst* 1, Rom/Freiburg/Basel/Wien: Herder, 1968.

MacCormack, S., "Change and Continuity in Late Antiquity: The Ceremony of Adventus", i *Historia, Zeitschrift für alte Geschichte*, XXI, 1972, s. 721-752.

MacCormack, S. G., *Art and Ceremony in Late Antiquity*, Berkeley: University of California Press, 1981.

Mackie, G., "The San Venanzio Chapel in Rome and the Martyr Shrine Sequence", i *Revue d'art canadienne Canadian Art Review* 23, 1996, s. 1-12.

Maguire, Henry, "Disembodiment and Corporality in Byzantine Images of the Saints," i Cassidy, Brendan (red.), *Iconography at the Crossroads*, Princeton: Princeton University Press, 1993, s. 75-90.

Mango, C., *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*, Englewood Cliffs, N. J., 1972.

Mango, C. og Sevckenko, I., "Three Inscriptions of the Reigns of Anastasius I and Constantine V", i *Byzantinische Zeitschrift* 65, 1972, s. 379-384.

Maser, P., "Parusie Christi oder Triumph der Gottesmutter? Anmerkungen zu einem Relief der Tür von S. Sabina in Rom", i *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 77, nr. 1-2, 1982, s. 30-51.

Mathews, T., *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton: Princeton University Press, New Jersey, 1999.

Matthiae, G., *SS. Cosma e Damiano e S. Teodoro, Mosaici Medioevali di Roma*, Roma, 1948.

Matthiae, G., *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma, 1967.

Mauck, M. B., "The Mosaic of Triumphal Arch of S. Prassede: A Liturgical Interpretation", i *Speculum* 62, 1987, s. 813-828.

Mayer, W., "John Chrysostom", i Leemans, J. (red.), *Let Us Die That We May Live. Greek homilies on Christian martyrs from Asia Minor, Palestine and Syria (c.AD. 350-AD 450)*, 2003, s. 111-161.

McClendon, C. B., "Louis the Pious, Rome, and Constantinople", i Striker, Cecilie L. (red.), *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, Mainz: Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, 1996, s. 103-106.

McCulloh, J. M., "From Antiquity to the Middle Ages: Continuity and Change in Paper Relic Policy from the 6th to the 8th Century", i Dassmann, E., og Frank, K.S. (red.), *Pietas: Festschrift für Bernhard Kötting, (Jahrbuch für Antike und Christentum)*, Ergänzungsband 8, 1980, s. 314-324.

- Meer, F. van der, *Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien*, Roma 1938.
- Morey, C. R., *Lost Mosaics and Frescoes of Rome of the Mediaeval Period*, Princeton: Princeton University Press, 1915.
- Myslivec, J. "Apostel", i Kirschbaum, E., (red.), *Lexicon der christlichen Ikonographie* vol.8, Rom/Freiburg/Basel/Wien: Herder, 1968, kol.150-173.
- Nilgen, U., "Die grosse Reliquieninschrift von Santa Prassede. Eine quellenkritische Untersuchung zur Zeno-Kapelle", i *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 69, 1974, s. 7-29.
- Nilgen, U., "Die Bilder über dem Altar. Triumph- und Apsisbogenprogramme in Rom und Mittelitalien und ihr Bezug zur Liturgie", i Bock, N., Frommel, C. L. og Kessler, H. (red.), *Kunst und Liturgie im Mittelalter. Akten des internationalen Kongress der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome, Rom, 28.-30. September 1997, Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, Beiheft zu Band 33, 1999/2000*, München: Hirmer Verlag, 2000, s. 75-89.
- Noble, T. F. X., *The Republic of St. Peter. The Birth of the Papal State, 680-825*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1984.
- Nordhagen, P. J., "Mosaikkteknikkens utvikling", i L'Orange, H. P. og Nordhagen, P. J., *Mosaikk. Fra antikk til middelalder*, Oslo: Dreyer forlag, 1958, s. 43 – 85.
- Nordhagen, P. J., "Un Problema di carattere iconografico e tecnico a S. Prassede", i "Roma e l'età Carolingia", *atti della giornate di studio 3-8 maggio 1976, a cura dello Istituto di storia dell'arte dell'universita' di Roma*, Roma: Multigrafica editrice, 1976, s.159-166. - Artikkelen er gjengitt i Nordhagen, P. J., *Studies in Byzantine and Early Medieval Painting*, London: The Pindar Press, 1990, s. 332-345.
- Nordhagen, P. J., "The mosaics of the Cappella di S. Aquilino in Milan: evidence of restoration", i *Acta ad archaeologiam et historiam pertinentia, series altera* II, 1982, s. 77-94.
- Oakeshott, W., *The Mosaics of Rome*, London: Thames and Hudson, 1967.
- Opie, J. L., "Agnus Dei", i Guidobaldi, F. og Guiglia Guidobali, A. (red.), *Ecclesiae Urbis. Atti del congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma (IV-X secolo)*, Vatican City, 2002, s. 1812-1846.
- Osborne, J., "The Portrait of Pope Leo IV in San Clemente, Rome: a Re-examination of the so-called 'square' Nimbus in Medieval Art," i *Papers of the British School at Rome* 47, London, 1979, s. 58-65.
- Osborne, J., "The Roman Catacombs in the Middle Ages", i *Papers of the British School at Rome* 53, London, 1985, s. 278-328.
- Osborne, J. og Claridge, A., *Early Christian & medieval antiquities 1, The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, series A, Part II-I*, London: Harvey Miller Publishers, 1996.
- Osborne, J., "The Jerusalem Temple Treasure and the Church of Santi Cosma e Damiano in Rome", i *Papers of the British School at Rome* 76, London, 2008, s. 173-181 og 355.
- Osborne, J., "The Cult of 'Maria Regina' in Early Medieval Rome", i *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, XXI (N.S. 7), 2008, s. 95-106.

- Pace, V., "La Felix Culpa' di Krautheimer: Roma, Santa Prassede e la 'rinascenza carolingia'", i *Ecclesia Urbis. Atti del congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma (IV-X)*, Roma, 4-10. settembre 2000, Roma: Pontificio Istituto di Archeologia Christiana, Citta del Vaticano, 2002, s. 65-72.
- Panofsky, E., "Renaissance and Resuscitations," i *Kenyon Review* 6, 1944, s. 201-234.
- Panofsky, E., *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Uppsala, 1960.
- Panofsky, E., *Studies in Iconology. Humanistic themes in Art of the Renaissance*, New York: Harper & Row publisher, 1962. [Oxford: Oxford University Press, 1939].
- Pharr, C., *The Theodosian Code*, Princeton, 1952.
- Poeschke, J., "Lamm" og "Paradiesflüsse", i Kirschbaum, E., m. fl. (red.), *Lexikon der christlichen Ikonografie* 3, Rom/ Freiburg/ Basel/Wien: Herder, 1971.
- Rasmussen, M. B., "Traditio legis?", i *Cahiers archéologiques fin de l'Antiquité et Moyen Age* 47, 1999, s. 5-37.
- Rasmussen, M. B., "Traditio legis – Bedeutung und Kontext", i *Acta Hyperborea* 8, København: Museum Tusulanum Press, 2001, s. 21-52.
- Rasmussen, T. og Thomassen, E., *Kristendommen. En historisk innføring*, Oslo: Universitetsforlaget, 2000.
- Saint-Laurent, H. G. de, "Art chrétien primitif. Le Christ triomphant et le don de Dieu. Étude sur une série de nombreux monuments des premiers siècles", i *Revue de l'art chrétien. Recueil mensuel d'archéologie religieuse* II, 1858.
- Schneider, N., "Städte, zwei (Betlehem und Jerusalem)", E. Kirschbaum/Braunfelds, W., (red.), i *Lexikon der christlichen Ikonografie* 4, 1972.
- Schumacher, W.N., "Dominus legem dat", i *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 54, 1959, s. 1-39.
- Sinding-Larsen, S., *Iconography and Ritual. A Study of Analytical Perspectives*, Oslo: Universitetsforlaget, 1984.
- Snelders, B., "The Traditio Legis on Early Christian Sarcophagi", i *Antiquité Tardive*, 13, 2005, s. 321-333.
- Sotomayor, M., "Über die Herkunft der 'Traditio legis'", i *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 56, 1961, s. 215-230.
- Spieser, J.-M., "The Representation of Christ in Apses of Early Christian Churches", i *GESTA XXXVII/1*, The International Center of Medieval Art, 1998, s. 63-73.
- Stanley, D., "The Apse Mosaics at Santa Costanza. Observation on Restorations and Antique Mosaics", i *Mitteilungen des Deutsche Archäologischen Instituts, Roemische Abteilung* 94, 1987, s. 29-42.
- Stanley, D., "An Excavation at Santa Costanza", i *Arte medievale* II. serie, 7/2, 1993, s. 103-112.

Steen, O., "The Iconography of the Sarcophagus in S. Ambrogio. Hope and Salvation through the World of Christ", i *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, XV (N.S.1) 2001, s. 283-294.

Steigerwald, G., "Das kaiserliche Purpurprivileg in spätrömischer und frühbyzantinischer Zeit", i *Jahrbuch für Antike und Christentum* 33, 1990.

Styger, P., "Neue Untersuchungen über die altchristlichen Petrusdarstellungen", i *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte* XXVII, 1913.

Sullivan, R. W., "Saint Peter and Paul: Some ironic aspects of their imaging", i *Art History*, 1994, s. 59-80.

Temperini, L., *Basilica Santi Cosma e Damiano, Roma*, oversatt til tysk av V. Fulloni, n.d.

Terry, A. B. og Maguire, H., *Dynamic splendor: The wall mosaics in the Cathedral of Eufrasius at Porec*, University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2007.

Thunø, E., "The Cult of the Virgin, Icons and Relics in Early Medieval Rome. A Semiotic Approach", i *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, Volumen XVII (N.S. 3) 2003, s. 79-98.

Thunø, E., "Materializing the Invisible in Early Medieval Art: The Mosaic of Santa Maria in Domnica in Rome", i Nie, G. de, Morrison, K. F. og Mostert, M. (red.), *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Middle Ages, Papers from "Verbal and Pictorial Imaging: Representing and Accessing Experience of the Invisible, 400-1000" (Utrecht, 11-13 December 2003)*, Turnhout: Brepols Publisher, 2005, s. 265-289.

Tiberia, V., *Il restauro del mosaico della basilica dei Santi Cosma e Damiano a Roma*, Todi, 1991.

Tiberia, V., "Mosaici restaurati nella basilica dei Santi Cosma e Damiano a Roma," i Iannucci, A. M. et al. (red.), *Mosaici a S. Vitale e altri restauri*, Ravenna 1992, s. 111-132.

Tiberia, V., *Il mosaico restaurato. L'arco della basilica dei Santi Cosma e Damiano*, Gangemi Editore, Roma, 1998.

Torp, H., *Mosaikkene i St. Georg-rotunden i Thessaloniki. Et hovedverk i tidlig-bysantinsk kunst*, Oslo: Gyldendal norske forlag, 1963.

Torp, H., "Tradition and innovation in Iconography, From Imperial Glorification to Christian Dogma", i Ellegård, A. (red.), *Rome and the North*, Jonsered 1996, s. 73-94.

Torp, H., "Konstantinopel-Nea Roma", i *Kirke og kultur* 2, 2000, Oslo: Universitetsforlaget, 2000, s. 101-115.

Torp, H., "Jesu grav i tidligkristne bilder", i *Kirke og kultur* nr.4, 2003, s. 285-298.

Tronzo, W., *The Via Latina Catacomb: Imitation and Discontinuity in Fourth-Century Roman Painting*, University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 1986.

Volbach, W. F., *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Kataloge vor- und frühgeschichtlicher Altertümer 7, 3. bearbeidede utg., Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1976.

Waetzoldt, S., "Zur Ikonographie des Triumphbogenmosaiks von St. Paul in Rom", i *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, 1961, s. 19-28.

- Waetzoldt, S., *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien/München: Schroll Verlag, 1964, s. 19-28.
- Warland, R., "Rotraut Wisskirchen, Das Mosaikprogramm von S.Prassede in Rom. Ikonographie und Ikonologie", i *Byzantinische Zeitschrift* 1991/1992, s. 541-543.
- Warland, R., "The Concept of Rome in Late Antiquity reflected in the Mosaics of S. Maria Maggiore in Rome", i *Acta ad archaeologiam et atrium historiam pertinentia*, Vol. 17 (N.S. 3), Rome, 2003, s. 127-141.
- Weigert, C. "Theodor Tiro von Euchhaïta (von Amasea)", i Brunfelds, W. (red.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* 8, Rom, Freiburg, Basel, Wien: Herder, 1976.
- Weis, A., "Eine römische Monumentalkomposition in Fulda: Hrabanus Maurus, Carmen 61", i *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 68, 1973, s. 125-137.
- Weitzmann, K. (red.), *Age of Spirituality, Late Antique and Early Christian art, Third to Seventh Century*, Catalogue of the exhibition at The Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978, Princeton: Princeton University Press, 1979.
- Wessel, K., "Gesten", i Restle, M. (red.), *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* 2, Stuttgart: 1972, s.774-775.
- Wharton, A. J., "Ritual and Reconstructed Meaning. The Neonian Baptistery in Ravenna", i *Art Bulletin* 69, 1987, s. 358-375.
- Wilkinson, J., *Egeria's Travels to the Holy Land*, Jerusalem: Ariel Publishing House/Warminster: Aries & Phillips, revidert oversettelse 1981, [1971].
- Wilpert, J., *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchliche Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Bind 1, Freiburg im Breisgau, 1924.
- Wilpert, J. og Schumacher, W.N., *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV. – XIII. Jahrhundert*, Freiburg im Breisgau 1916/1976.
- Wisskirchen, R., *Das Mosaikprogramm vom S. Prassede in Rom. Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 17*, Münster: Aschendorff, 1990.
- Wisskirchen, R., *Die Mosaiken der Kirche Santa Prassede in Rom*. Mainz: von Zabern, 1992.
- Wisskirchen, R., "Zur Apsisstirnwand von SS. Cosma e Damiano/Rom," i *Jahrbuch für Antike und Christentum* 42, 1999, s. 169-183.
- Wisskirchen, R. og Heid, S., "Der Prototyp des Lämmerfrieses in Alt-St.Peter. Ikonographie und Ikonologi", i *Tesserae: Festschrift für Josef Engemann. Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 18*, 1991, s. 138-160.
- Zanker, P., *Die Masken des Sokrates. Das Bild des intellektuellen in der antiken Kunst*, München: Verlag C. H. Beck, 1995.

Figurliste

- Fig.1. Apsismosaikken i SS. Prassede, Roma (foto Bente Kiilerich)
- Fig.2. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano, Roma (etter Temperini, s. 34)
- Fig.3. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano, Roma (etter Wilpert og Schumacher, Taf. 101)
- Fig. 4. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano (detalj), Roma (etter Temperini, s. 34)
- Fig.5. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano, Roma, restureringsoversikt (etter Matthiae, 1948, 1)
- Fig. 6. Apsisbuen i SS. Cosma e Damiano, Roma, restaureringsoversikt (etter G. Matthiae, 1948, 12)
- Fig. 7 SS. Cosma e Damiano (etter Temperini, omslagsbilde)
- Fig. 8. SS. Cosma e Damiano, Roma, tegning av P. Ligori (1500-tallet), cod. Vat. Lat. 3439 (etter Krautheimer 1937, fig. 85)
- Fig.9. SS. Cosma e Damiano før ombygningen på 1600-tallet, tegning (etter Apolloj- Ghetti, fig. 7)
- Fig.10. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano, Roma (etter Temperini, s. 38)
- Fig 11. Veggmaleri av de tetrakiske keiserne, Ammontemplet i Luxor (etter Deckers 2007, fig.40)
- Fig. 12. Junius Bassus sarkofagen, S. Pietro in Vaticano, Roma (etter Deichman, 1967, Rep. 680,1)
- Fig. 13. Junius Bassus sarkofagen (detalj), S. Pietro in Vaticano, Roma (etter Deichman, 1967, Rep. 680,1)
- Fig. 14. Mosaikk med Kristus som bærer korset, S. Apollinare Nuovo, Ravenna (etter Torp 1996, fig. 7)
- Fig. 15. Apsismosaikk i S. Pudenziana, Roma (etter Brandenburg, fig. 66)
- Fig. 16. Statue av Jupiter, Museo Nazionale Romano, Roma (etter A. Grabar, 1969, fig. 82)
- Fig. 17. Takfreske i Comodilla-katakomben, Roma (etter Adaloro, fig. 3, s.172)
- Fig. 18. Kristus-ikon, Katharina-klosteret, Sinai (etter Büchel, Tafel 2)
- Fig. 19. Mosaikk av ”Slaget ved Issos”, (detalj), Museo Nazionale, Napoli (etter L’Orange og Nordhagen, pl. 10)
- Fig. 20. Det polykrome fragment, Museo Nazionale, Roma (etter Deichmann, Rep.nr. 773b)
- Fig. 21. Mosaikk av Helios/Kristus, nekropolen under S. Peter, Roma (etter Brandenburg, fig. 45)
- Fig. 22. Apsismosaikken i S. Aquilino, Milano (etter Wilpert og Schumacher, Taf. 6)
- Fig. 23. Mosaikk i S. Coztansa, sørlige sidenisje, Roma (etter Andaloro, fig36)
- Fig 24. Mosaikk i S. Coztansa, nordlige sidenisje, Roma (etter Andaloro, fig32)
- Fig. 25. Freske av Tellus, Via Latina - katakomben, Roma (etter Tronzo, fig. 48)
- Fig. 26. Theodosius-missoriet, Real Academia de la Historia, Madrid (etter Kiilerich 1993, fig.1)

- Fig. 27. Maleri av keiser Markus Aurelius' apothose, Herkulus-templet, Sabratha (etter Deckers 2007, fig.39)
- Fig. 28. Hvelvmosaikk fra baptisteriet i S. Giovanni i Fonte, Napoli (etter Wilpert og Schumacher, Taf. 11)
- Fig. 29. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano, fjærtegning fra 1600-tallet(etter Osborne og Claridge, fig.14)
- Fig. 30. Veggmaleri av orant, Dura – Europos (etter Cumot, fig. XXXV)
- Fig. 31. Veggmaleri av orant (detalj), Dura – Europos , (etter Cumot, fig .XXXV)
- Fig. 32. Relieff av Sol Invictus, Konstantinbuen, Roma (etter L'Orange 1953, fig 108)
- Fig. 33. Relieff av keiseren, sidegjennomgang på Konstantinbuen, Roma (etter L'Orange 1953, fig. 102)
- Fig. 34. Gullmynt av Konstantin/Sol, Paris, Cabinet des Médailles (etter L'Orange 1953, fig. 100i)
- Fig. 35. Gullmynt av Konstantin (etter L'Orange 1953, fig. 106c)
- Fig. 36. Veggmaleri i Callixtus-katakomben, Roma (etter Deckers 2007, fig.11)
- Fig. 37. Elfenbeinsskrin fra Pola, lokket (etter Buschhausen , B Taf. 33)
- Fig. 38. Sarkofagrelieff, Istanbul Arkeologiske Museum (etter Matthews, fig. 21)
- Fig. 39. St. Georgs-rotundens kuppel,Thessaloniki, tegning av Torp (etter Torp, s. 37)
- Fig. 40. Panel i S. Sabinas tredør, Roma, (etter Hellemo, fig.18)
- Fig. 41. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano (utsnitt), Roma (ette Temperini, s. 38)
- Fig. 42. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano (detalj Peter), Roma (etter Temperini, s. 41)
- Fig. 43. Keiserstatue fra Aphrodisias, Istanbul, Archaeological Museum (etter Kiilerich 1998, fig. 16)
- Fig. 44. St. Peter-ikonen, Katharina-klosteret, Sinai (etter Büchel, Taf. 4)
- Fig. 45. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano (detalj Paulus), Roma (etter Temperini, s. 40)
- Fig. 46. Portrett av en filosof, ”Plotin-portrett”, Ostia antica, Museum (etter Deckers 2007, fig. 10)
- Fig. 47. Sarkofagfragment fra S. Sabastiano, S. Pietro in Vaticano, Roma, (etter Deichmann 1967, Rep. 200)
- Fig. 48. Lateran-samlingens sarkofag nr. 174, S. Pietro in Vaticano, Roma (etter Deichmann 1967, Rep. 677,1)
- Fig. 49. ”De tolv apostlers sarkofag”, S. Apollinare i Classe, Ravenna, (etter Ihm, Taf.IV, 2)
- Fig. 50. Frise på Konstantinbuen (detalj: *Largitio*), Roma (etter Weitzmann, s. 68)
- Fig. 51. Frise på Konstantinbuen (detalj: *Adlocutio*), Roma (etter Weitzmann, s. 68)
- Fig. 52. Mosaikk på triumfbuen, S. Lorenzo fuori le mura, Roma (etter Brandenburg, fig. 144)

- Fig. 53. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano (detalj av St. Daman og Paulus), Roma (etter Temperini, s. 42)
- Fig. 54. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano (detalj St. Kosmas og Peter), Roma (etter Temperini, s. 42)
- Fig. 55. St. Georgs-rotunden, arkitekturkulisser (detalj), Thessaloniki (etter Kiilerich og Torp, s. 26)
- Fig. 56. St. Georgs-rotunden (detalj St. Kosmas) Thessaloniki (etter Kiilerich 2007, fig. 10)
- Fig. 57. St. Georgs rotunden (detalj av St. Damian) Thessaloniki (etter Kiilerich 2007, fig. 11)
- Fig. 58. Skulpturgruppe, tetrakernes omfavelse Venezia (privat bilde)
- Fig 59. Theodosius obeliskbase, nordsiden, Istanbul (etter Kiilerich 1998, fig. 8)
- Fig. 60. Arkadius-søylens sokkel, østsiden, Istanbul, tegning (tegning av Freshfield, her gjengitt fra Kiilerich 1994, fig.34)
- Fig. 61. Sarkofagfragment fra S. Sebastiano, S. Pietro in Vaticano, Roma (etter Deichmann 1967, Rep. 193)
- Fig. 62. Kuppelmosaikk, Det ortodokse baptisteriet, Ravenna (etter Deichmann 1958-74, bind 3, fig.39)
- Fig. 63. Kuppelmosaikk, Det arianske baptisteriet, Ravenna (etter Deichmann 1958-74, bind 3, fig.251)
- Fig. 64. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano (detalj av St. Theodor), Roma (etter Temperini, s. 45)
- Fig. 65. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano (detalj av pave Felix), Roma (etter Temperini, s. 45)
- Fig. 66. Theotokos-ikon, Katharina-klosteret, Sinai (etter Büchel, Tafel 7)
- Fig. 67. St. Theodor-ikon, Katharian-klosteret, Sinai (etter Matthews, fig. 145)
- Fig. 68 Gullglass, Museo Sacro Vaticano, Roma (etter Ihm, s. 36)
- Fig. 69. Hvelvmosaikk, St. Georgs-rotunden (detalj), Thessaloniki (etter Torp, 1963, s. 39?)
- Fig. 70. Gullmedaljong av Konstantin mellom sine sønner, Kunsthistorisches Museum, Wien (etter Grabar, 1969, fig. 100)
- Fig. 71. Mynt av Konstantins apoteose, Bibliothèque Nationale, Paris (etter Grabar 1969, fig. 99)
- Fig. 72. ”Brødresarkofagen”, S. Pietro in Vaticano, Roma (etter Deichman 1967, Rep. 40)
- Fig. 73. Veggmaleri, synagogen i Dura –Europas, tegning (etter Grabar 1969, fig.1)
- Fig. 74. ”Bymursarkofagen”, baksiden, S. Ambrogio, Milano (etter Sten 2001, fig.3)
- Fig. 75. Triumfbuen, S. Maria Maggiore (detalj Jerusalem), Roma (etter Gage, fig.42)
- Fig. 76. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano (detalj Agnus Dei), Roma (etter Temperini , s. 44)
- Fig. 77. Triumfbuen, S. Maria Maggiore (detalj Jesusbarnet i templet), Roma (etter Andoloro, fig.35)
- Fig. 78. Triumfbuen, S. Maria Maggiore, (detalj Jesusbarnet på tronen) Roma (etter Andoloro, fig.35)

- Fig. 79. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano (detalj apsis buen), Roma (etter Temperini , s. 34)
- Fig. 80. Hetoimasia-relieffet, Berlin (etter Effenberger og Severin, fig. 32)
- Fig. 81. Elfenbeinsskrin fra Pola, fronten (etter Buschhausen, B Taf. 34)
- Fig. 82. S. Pietro in Vaticano, fasaden, Roma (detalj), tegning fra 1000-tallet (etter Waetzoldt, ill. 473)
- Fig. 83. Triumfbuen i S. Paulo-fuori-le-mura (etter Waetzoldt)
- Fig. 84. Triumfbuen, S. Maria Maggiore (detalj), Roma, (etter Andaloro, fig. 42)
- Fig. 85. Hvelvmosaikk i det ortodokse baptisterium (detalj), Ravenna, (etter Wilpert, Taf. 90)
- Fig. 86. Hvelvmosaikk i det arianske baptisterium (detalj), Ravenna, (etter Wilpert, Taf. 100)
- Fig. 87. Sarkofag, Lateran-fragment nr. 171, S. Pietro in Vaticano, Roma (etter Deichmann 1967, rep. 49)
- Fig. 88. Sarkofag, Lateran-fragment nr. 106, S. Pietro in Vaticano, Roma (etter Deichmann 1967, rep. 57)
- Fig. 89. Sarigüzel-sarkofagen, Istanbul (etter Kiilerich 2002, Taf. 53,3)
- Fig. 90. S. Prisco/Capua Vetere (etter Wilpert , Taf.84)
- Fig. 91. Mosaikk i tønnehvelv, baptisteriet i Albenga (etter Wilpert, Taf. 80)
- Fig. 92. Apsismosaikk i S. Michele in Afrisco, Ravenna (etter Effenberger fig.15)
- Fig. 93. Fasade, Basilika Eufrasiana, Parenzo (etter Berchem og Clouzot, Taf. 221)
- Fig. 94. Trivulzio-elfenbenet, Milano, Castello Sforzesco (etter Kiilerich 1993, fig.86)
- Fig. 95. Kuppelmosaikk i S. Giovanni i Fonte, Napoli, tegning (etter Wilpert og Schumacher, fig. 11)
- Fig. 96. S. Paolo- fuori-le-mura, Roma, tegning av Ciampini, 1690 (etter Waetzoldt, 1961, fig. 9)
- Fig. 97. Apsismosaikkene i S. Prassede, Roma (privat bilde)
- Fig. 98. Apsismosaikkene i S. Prassede, Roma, restaureringsoversikt, (etter Garrucci, Taf.286)
- Fig. 99. S. Prassede, triumfbuen, Roma, restaureringsoversikt (etter Matthiae 1967, unnummerert plansje)
- Fig. 100. S. Prassede, Roma, rekonstruksjon, Spencer Corbett (etter Krautheimer 1980, fig.94)
- Fig. 101. Apsismosaikken i S. Prassede, Roma (etter Gallio, fig. 11)
- Fig. 102. Apsismosaikken i S. Prassede (detalj Sta. Praxides og Paulus), Roma (etter Gallio, fig. 15)
- Fig. 103. Apsismosaikken i S. Prassede (detalj Sta. Pudenziana og Peter) Roma (etter Gallio, fig. 13)
- Fig. 104. Triumfbuen i S. Maria Maggiore (detalj Sta. Maria ved Jesu trone), Roma (etter Andloro, fig.38)
- Fig. 105. Veggmaleri, S. Maria Antiqua (detalj) Roma (etter Krautheimer 1980, fig. 79)
- Fig. 106. Apsismosaikken i S. Maria i Domnica (detalj) Roma (etter Oakeshott, ill. XX)

- Fig. 107. Apsismosaikken i S. Cecilia i Trastevere, Roma (etter Goodson 2007, fig. 1)
- Fig. 108. Apsismosaikken i S. Prassede (detalj Pave Paschal), Roma (etter Gallio, fig. 14)
- Fig. 109. Apsismosaikken i S. Prassede (detalj helgen), Roma (etter Wisskirchen 1992, fig.15)
- Fig. 110. Apsismosaikken i S. Prassede, (detalj Føniks) (etter Gallio, fig. 17)
- Fig. 111. Apsismosaikken i S. Prassede, (detalj Agnus Dei) Roma (etter Gallio, fig. 18)
- Fig. 112. Apsisbuen, S. Prassede, Roma, (etter Gallio, fig.20)
- Fig. 113. Apsismosaikkene i S. Prassede (detalj byen) Roma (privat bilde)
- Fig.114. Trier-manuskriptet, Trier Stadtbibliothek, Codex 31 (fol. 71r) (etter Gousset, fig. 8)
- Fig. 115. Manuskript, Utrecht-psaltatet (fol. 83v) (etter Gousset, fig. 21)
- Fig. 116. Triumfbuen i S. Prassede (detalj befolkningen i byen) Roma (etter Gallio, fig. 22)
- Fig. 117. Triumfbuen i S. Prassede (detalj befolkningen til venstre for byen), Roma (foto Bente Kiilerich)
- Fig. 118. Triumfbuen i S. Prassede (detalj befolkningen til høyre for byen), Roma (etter Wisskirchen, 192, fig. 39)
- Fig 119. Triumfbuen i S. Prassede (detalj palmesvingende flokk), Roma (foto Gallio, fig.23)
- Fig. 120. Skisse av Laterantriklinium, Ugonio, 1500-tallet (etter Kessler og Zacharias, fig. 29)
- Fig. 121. Trier-manuskriptet (f.20v) (etter F. van der Meer, fig. 33)
- Fig. 122. Apsisutsmykningen i S. Veneziano i Laternet, Roma (privat bilde)
- Fig 123. Apsisutsmykningen i S. Veneziano i Laternet, buen, Roma (privat bilde)
- Fig. 124. Veggmaleri, S. Prassede, Roma (etter Gallio, fig. 89)
- Fig. 125. S. Prassede, inngangspartiet til krypten, Roma (etter Kessler og Zacharias, fig. 108)
- Fig. 126. S. Prassede, inngangspartier til S. Zeno-kapellet (foto Bente Kiilerich)



Fig. 1. Apsismosaikken i S. Prassede, Roma

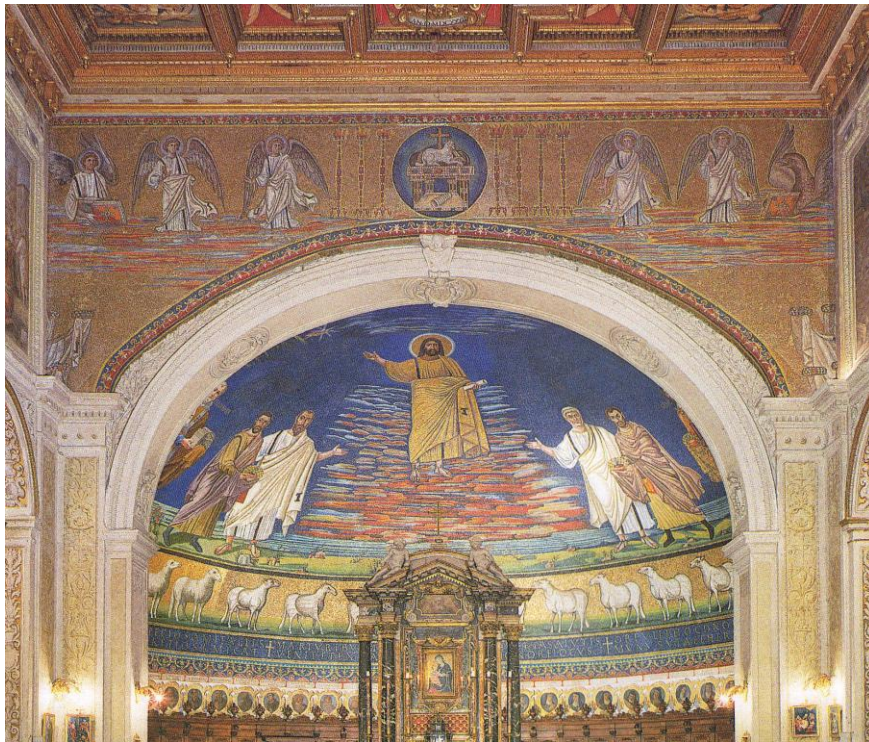


Fig. 2. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano, Rom



Fig. 3. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano, Roma



Figur 4. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano (detalj), Roma

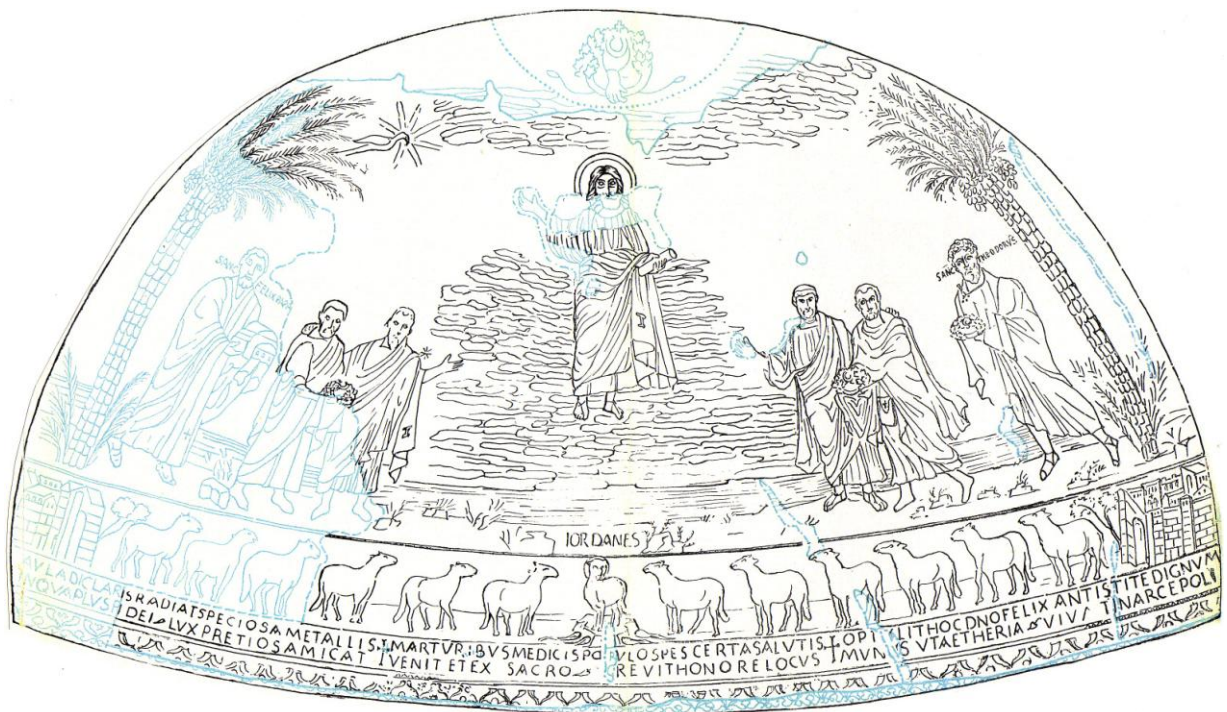


Fig. 5. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano, restaureringsoversikt fra G. Matthiae



Fig. 6. Apsisbuen i SS. Cosma e Damiano, restaureringsoversikt fra Matthiae



Fig. 7. SS. Cosma e Damiano, Roma

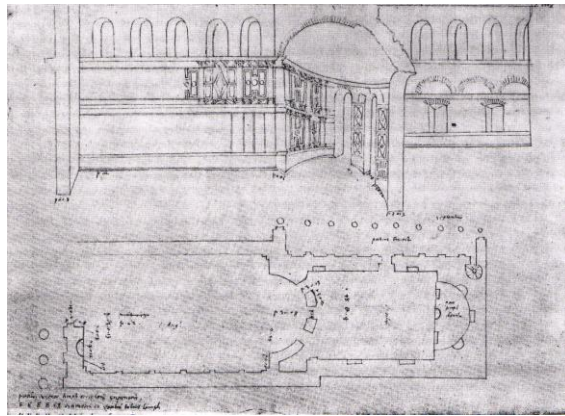


Fig. 8. SS. Cosma e Damiano, Roma, tegning av P. Ligeri (1500-tallet)

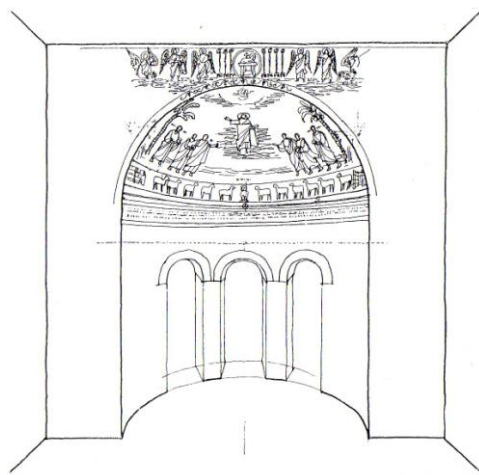


Fig. 9. SS. Cosma e Damiano, Roma, før 1600-tallsombyggingen, tegning av Apolloj-Ghetti

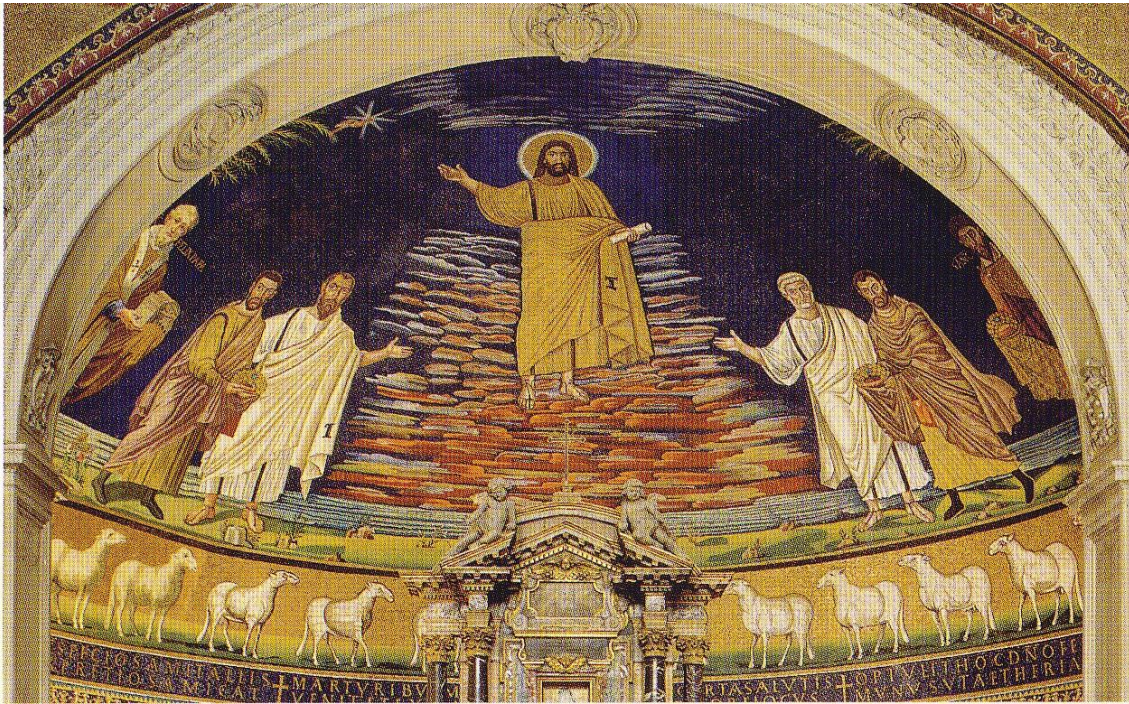


Fig. 10. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano, Roma

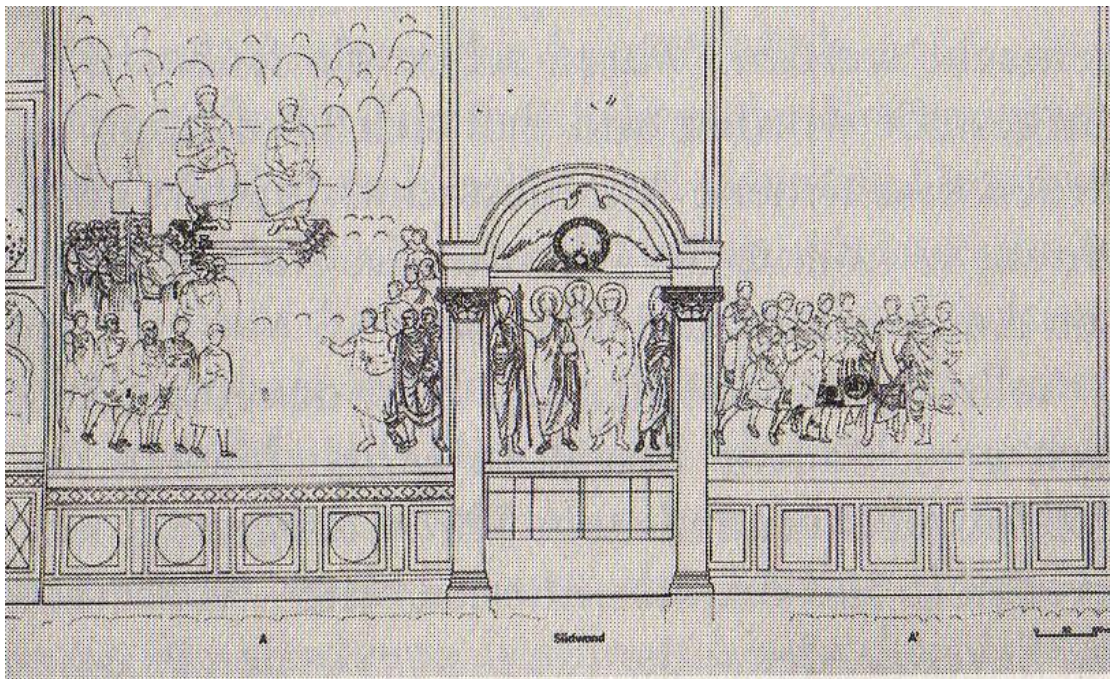


Fig. 11. Veggmaleri av de tetrakiske keiserne, Ammontemplet i Luxor, tegning av Deckers

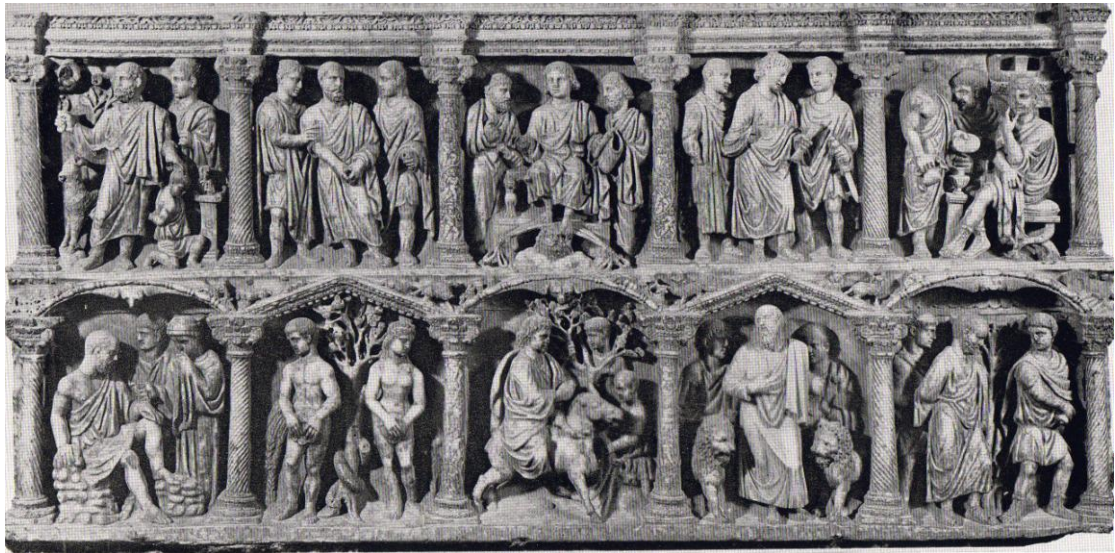


Fig.12. Junius Bassus sarkofagen, S. Pietro in Vaticano, Roma



Fig 13. Junius Bassus sarkofagen (detalj), S. Pietro in Vaticano, Roma



Figur 14. Mosaikk med Kristus som bærer korset, S. Apollinare Nuovo, Ravenna

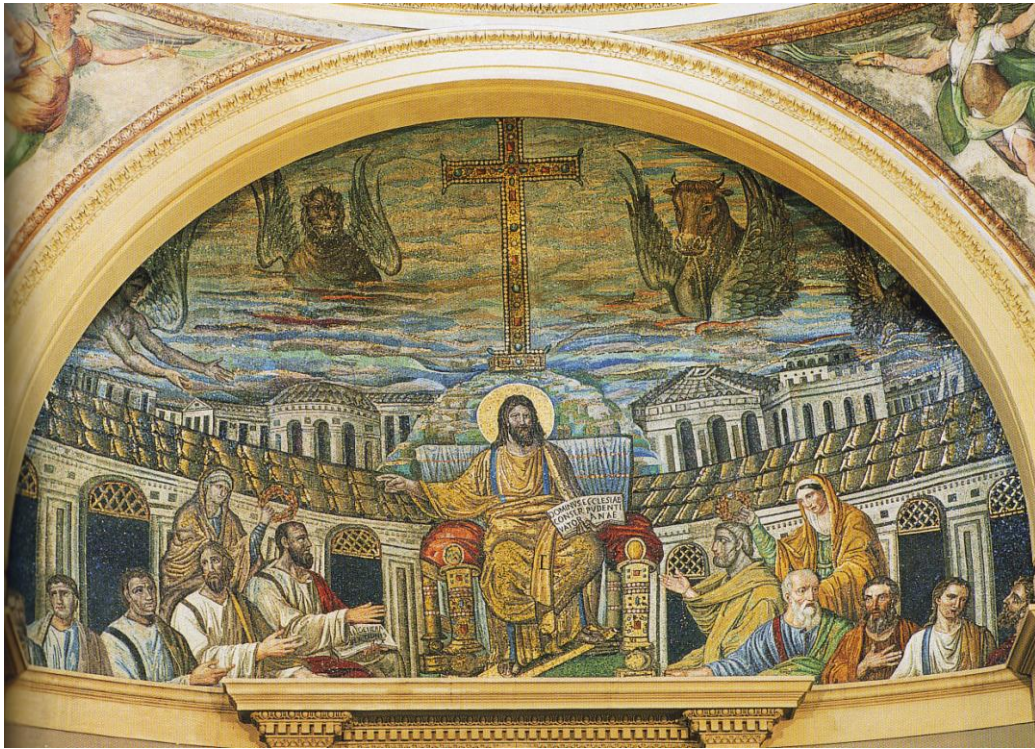


Fig. 15. Apsismosaikken i S. Pudenziana

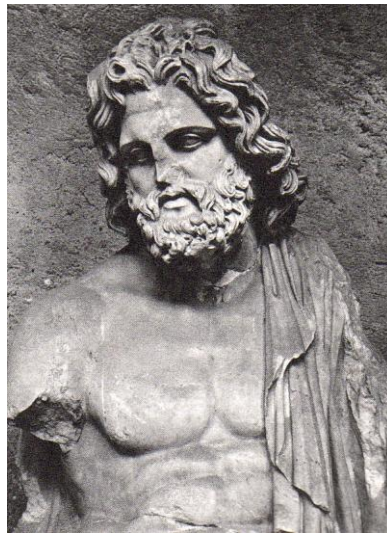


Fig. 16. Statue av Jupiter, Museo Nazionale, Roma



Fig. 17. Takfreske i Comodilla-katakomben, Roma

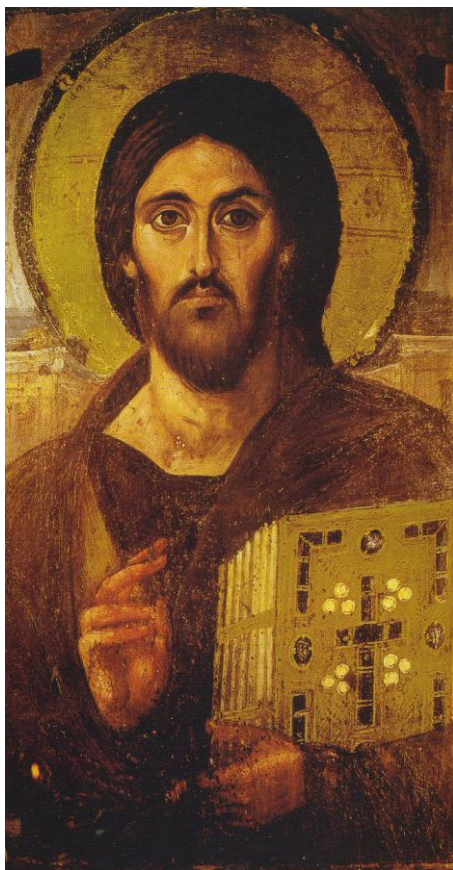


Fig. 18. Kristus-ikon, Katharina-klosteret, Sinai



Fig. 19. Mosaikk av slaget ved Isos (detalj), Muzeo Nazionale, Napoli



Fig. 20. Det polykrome fragment, Muzeo Nazionale, Roma



Fig. 21. Mosaikk av Helos/Kristus (detalj), nekropolen under S. Pietro in Vaticano, Roma

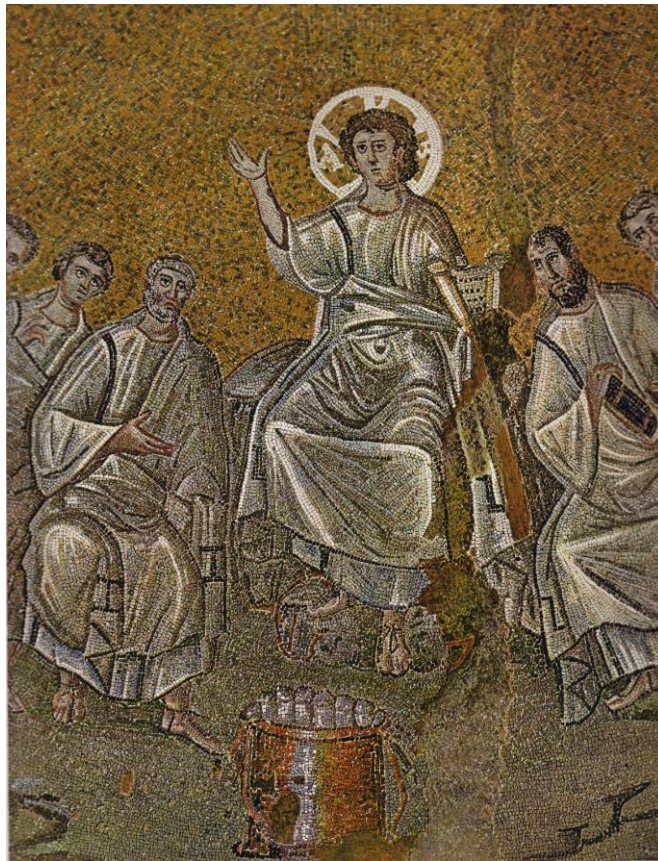


Fig. 22. Apsismosaikken i S. Aquilino (detalj), Milano



Fig. 23. Mosaikk i S. Costanzas sørlige sidenisje, Roma



Fig. 24. Mosaikk i S. Costanzas nordlige sidenisje, Roma



Fig. 25. Maleri av Tellus, Via Latina-katakomben, Roma



Fig. 26. Theodosius-missoriet, Real Academia de la Historia, Madrid



Fig. 27. Maleri av Mark Aurelius' apoteose, Herkulus-tempelet, Sabratha

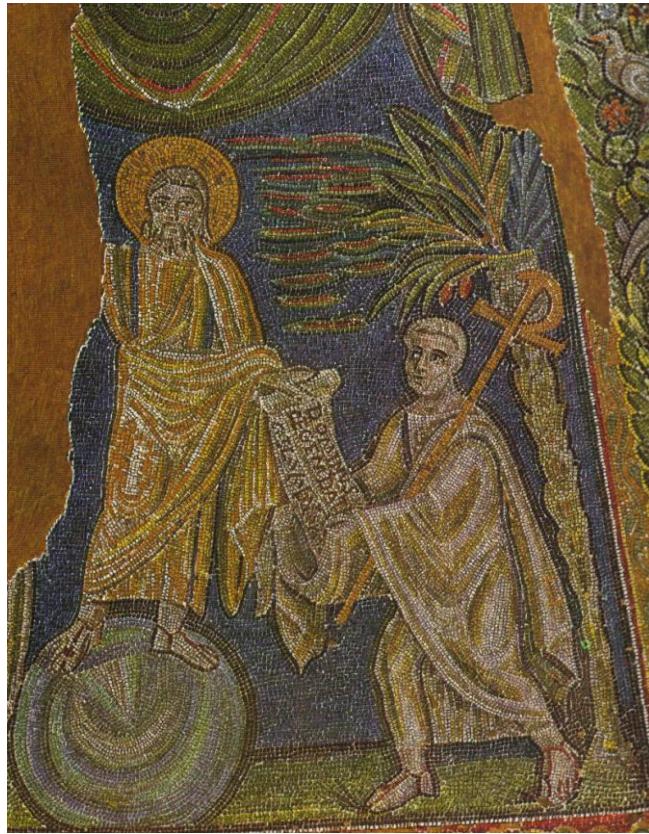


Fig. 28. Hvelvmosaikk fra baptisteriet i S. Giovanni i Fonte, Napoli

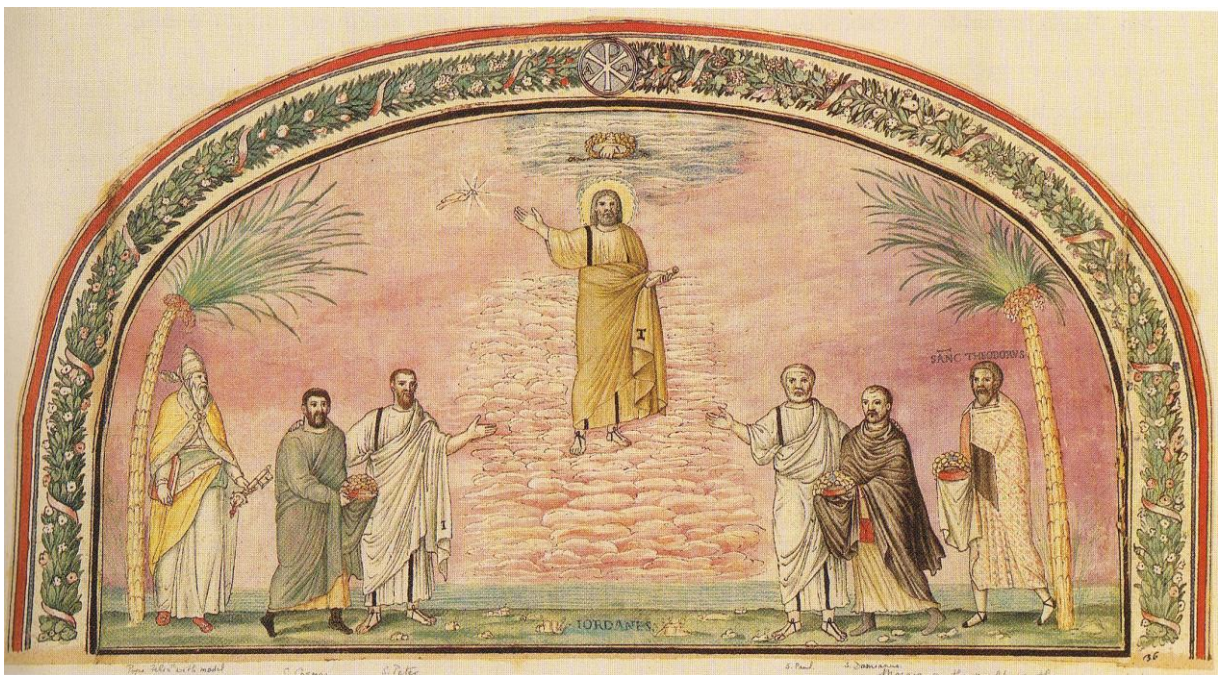


Fig. 29. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano, fjærtegning fra 1600-tallet, The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, London

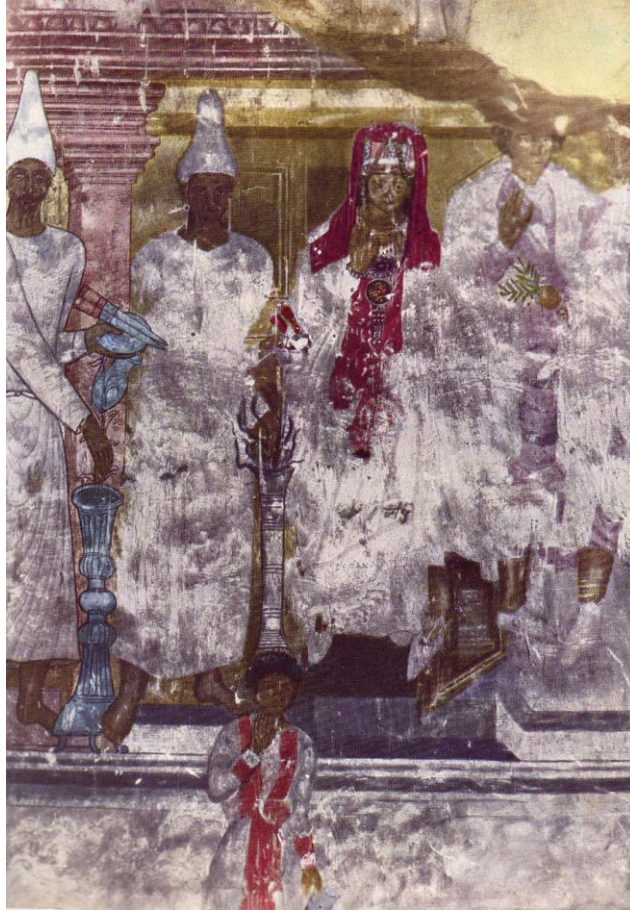


Fig.30. Veggmaleri av orant, Dura-Europos



Fig. 31. Veggmaleri av orant (detalj), Dura-Europos



Fig. 32. Relieff av Sol Invictus, Konstantinbuen, Roma



Fig. 33. Relieff av Konstantin, Konstantinbuen, Roma

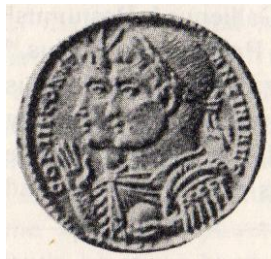


Fig. 34. Gullmynt av Konstantin/Sol Invictus, Paris, Cabinet des Médailles



Fig. 35. Gullmedaljong av Konstantin,

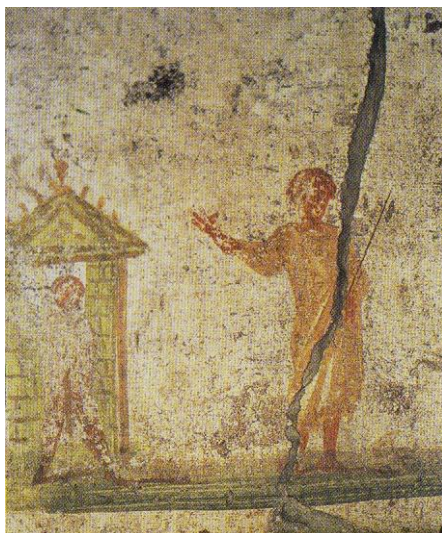


Fig. 36. Veggmaleri i Callixtus-katakomben, Roma



Fig. 37. Elfenbeinsskrin fra Pola, lokket



Fig. 38. Sarkofagrelieff, Istanbul, Archaeological Museum



Fig.39. St. Georgsrotundens kuppel, Thessaloniki



Fig. 40. Panel i S. Sabinas tredør , Roma



Fig. 41. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano (detalj), Roma

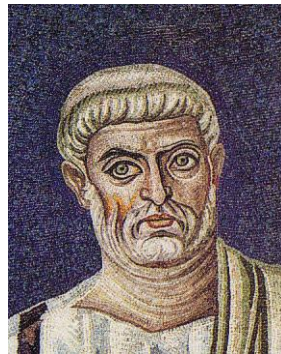


Fig. 42. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano (detalj: Peter), Roma



Fig. 43. Keiserstatue fra Aphrodisias, Istanbul, Archaeological Museum



Fig. 44. St. Peter-ikonen, Katharina-klosteret, Sinai

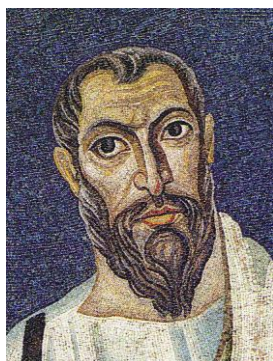


Fig. 45. Apsismosaikken i SS. Cosma e damiano (detalj: Paulus), Roma

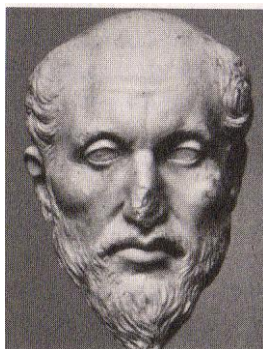


Fig. 46. Portrett av en filosof, "Plotin-portrett", Ostia antica, Museum

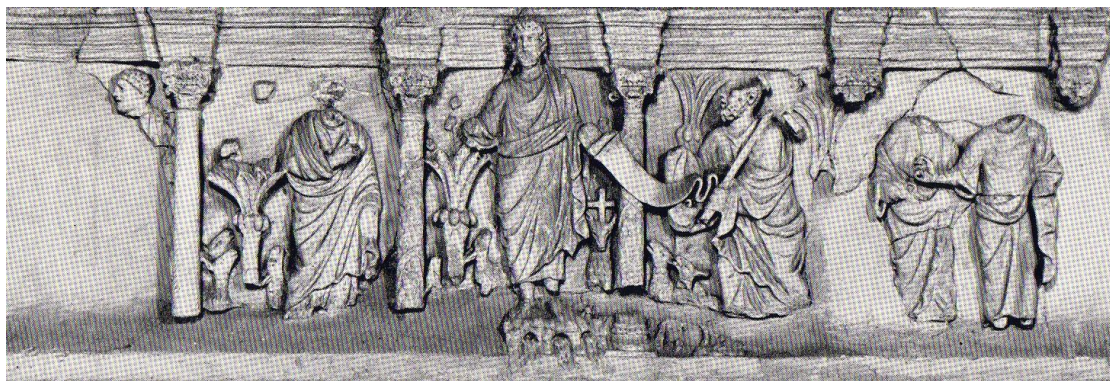


Fig. 47. Sarkofagfragment fra S. Sebastiano ,S. Pietro in Vaticano, Roma



Fig. 48. Lateran-samlingens sarkofag nr. 174, S. Pietro in Vaticano, Roma



Fig. 49. "De tolv apostlers sarkofag", S. Apollinare i Classe, Ravenna



Fig. 50. Frise på Konstantinbuen (detalj: *Largitio*), Roma



Fig. 51. Frise på Konstantinbuen (detalj: *Adlocutio*), Roma

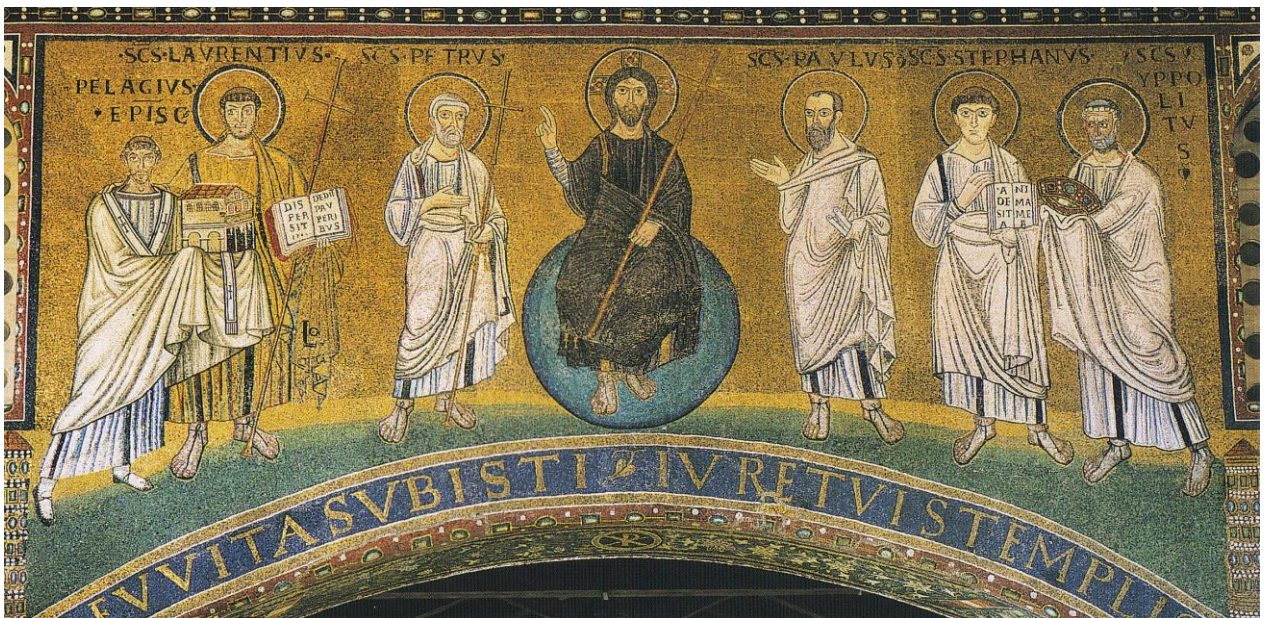


Fig. 52. Mosaikk på triumfbuen, S. Lorenzo fuori le mura, Roma

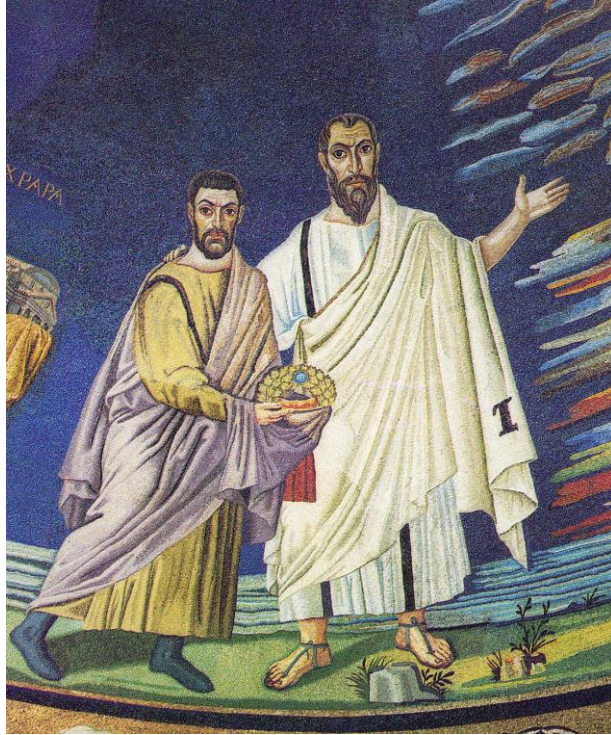


Fig.53. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano (detalj St. Daman og Paulus),



Fig. 54. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano (detalj St. Kosmas og Peter, Roma



Fig.55. St. Georgs rotunden, arkitekturkulisse (detalj), Thessaloniki

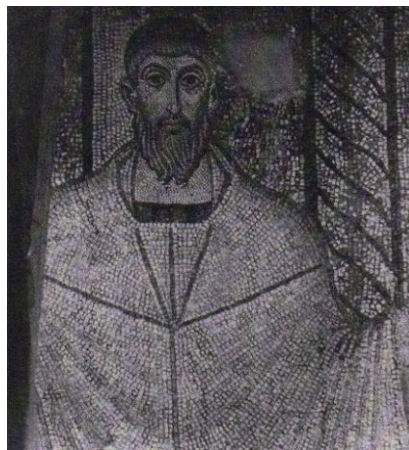


Fig. 56. St. Georgsrotunden (detalj St. Kosmas), Thessaloniki

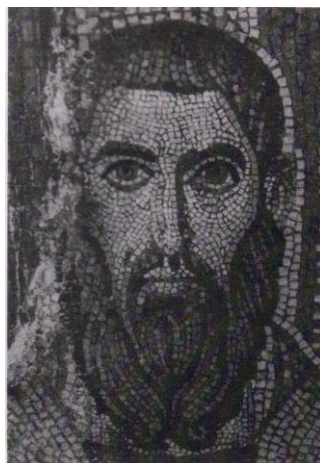


Fig. 57. St. Georgs rotunden (detalj St. Damian), Thessaloniki



Fig.58. Skulpturgruppe, tetrakernes omfavelse Venezia



Fig. 59. Theodosius obeliskbase, nordsiden, Istanbul

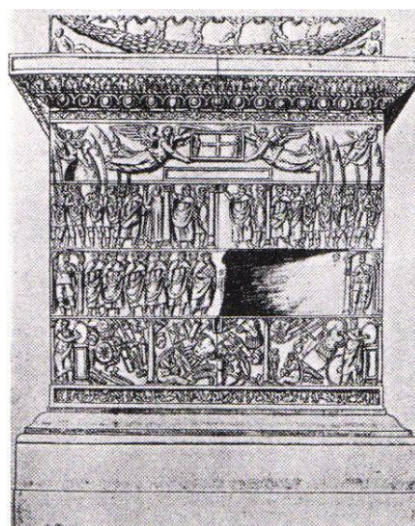


Fig. 60. Arkadius-søylens sokkel, østsiden, Istanbul, tegning



Fig 61. Sarkofagfragment fra S. Sebastiano, S. Pietro in Vaticano, Roma



Fig. 62. Kuppelmosaikk, Det ortodokse baptisteriet, Ravenna



Fig 63. Kuppelmosaikk, Det arianske baptisteriet, Ravenna

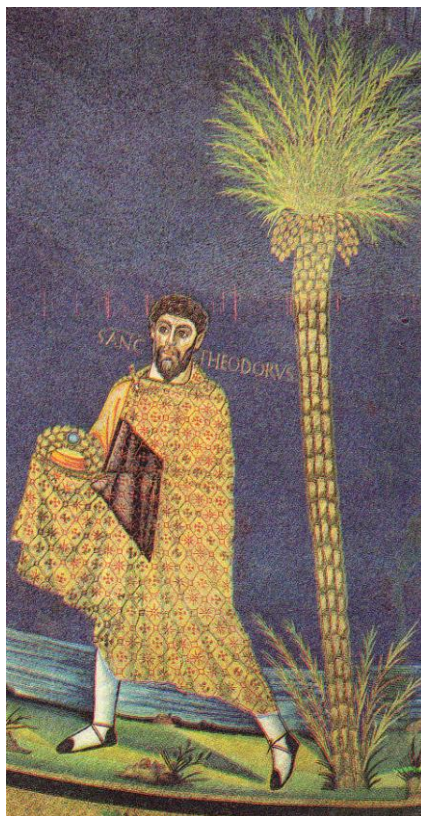


Fig. 64. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano (detalj av St. Theodor), Roma

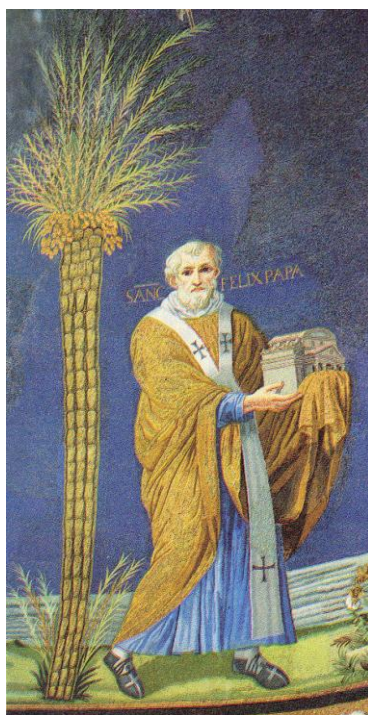


Fig 65. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano (detalj av pave Felix), Roma



Fig. 66. Theotokos-ikon, Katharina-klosteret, Sinai



Fig.67. St. Theodor-ikon, Katharian-klosteret, Sinai



Fig. 68. Gullglass. Museo Sacro Vaticano, Roma

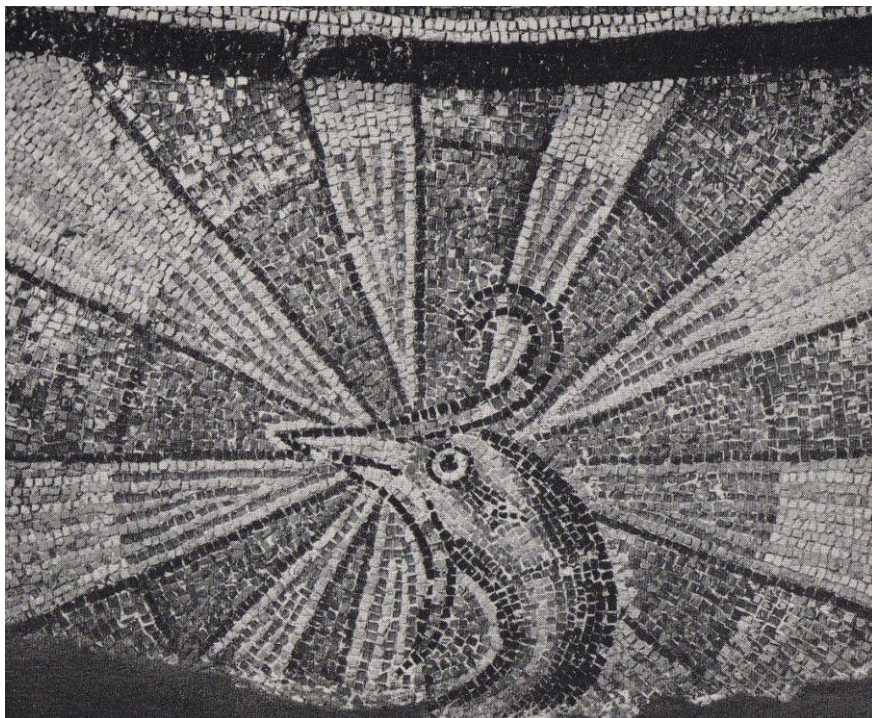


Fig. 69. Hvelvmosaikk, St. Georgsrotunden, Thessaloniki (detalj),



Fig. 70. Gullmedaljong av Konstantin mellom sine sønner, Kunsthistorisches Museum, Wien



Fig. 71. Mynt av Konstantins apoteose, Bibliothèque Nationale, Paris



Fig. 72. "Brødresarkofagen", S. Pietro in Vaticano, Roma



Fig. 73. Veggmaleri, synagogen i Dura –Europas, tegning



Fig. 74. "Bymursarkofagen", baksiden, S. Ambrogio, Milano



Fig. 75. Triumfbuen i S. Maria Maggiore (detalj: Jerusalem),



Fig. 76. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano (detalj: Agnus Dei), Roma

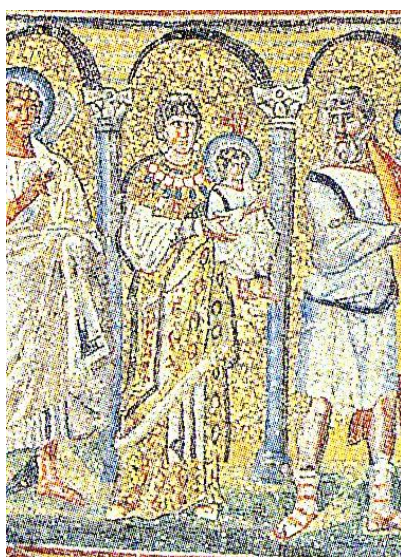


Fig.77. Triumfbuen, S. Maria Maggiore (detalj Jesusbarnet i templet), Roma



Fig. 78. Triumfbuen i S. Maria Maggiore (detalj Jesusbarnet på tronen), Roma



Fig.79. Apsismosaikken i SS. Cosma e Damiano (detalj apsis buen), Roma



Fig.80. Hetoimasia-relieffet, Berlin



Fig. 81 Elfenbeinskrin fra Pola, fronten



Fig. 82 S. Pietro in Vaticano, fasaden, Roma (detalj), tegning fra 1000-tallet



Fig. 83. Triumfbuen i S. Paulo-fuori-le-mura

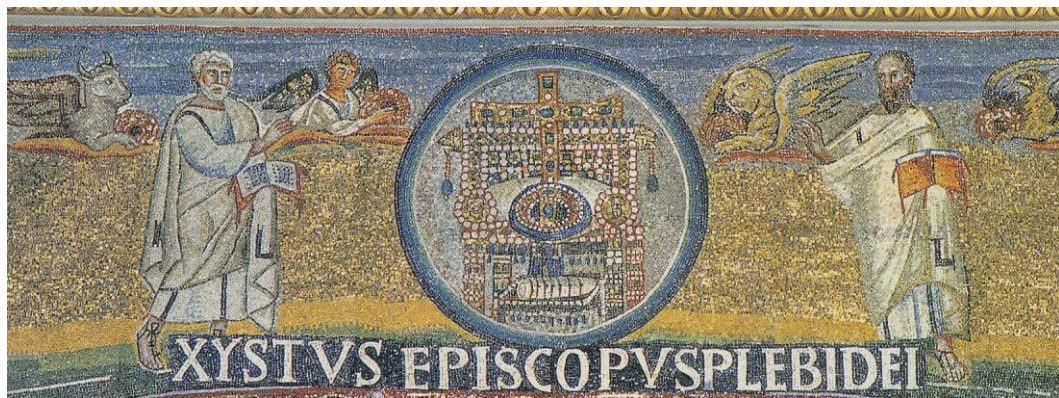


Fig. 84. Triumfbuen, S. Maria Maggiore (detalj), Roma

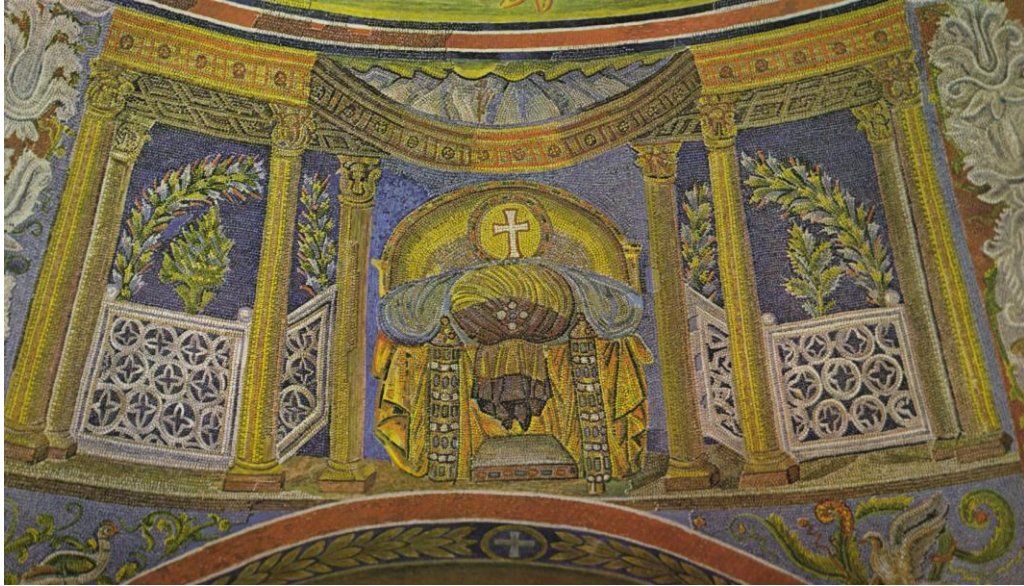


Fig. 85. Hvelvmosaikk i det ortodokse baptisterium (detalj), Ravenna



Fig. 86. Hvelvmosaikk i det arianske baptisterium (detalj), Ravenna

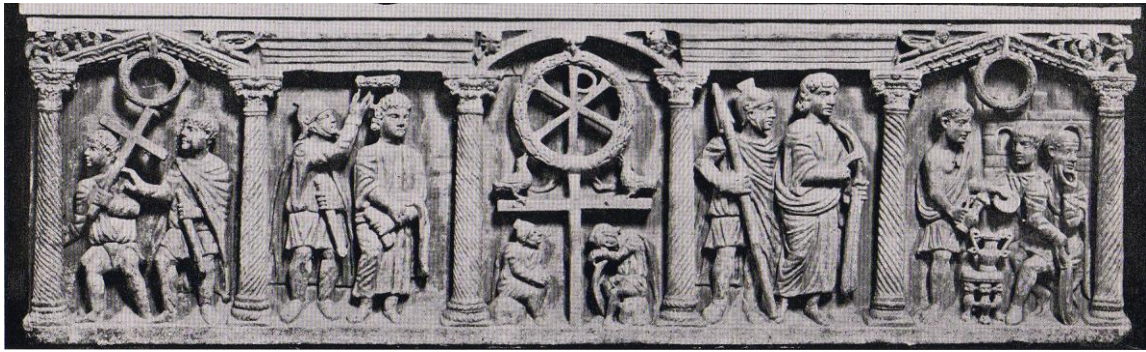


Fig. 87. Sarkofag, Lateran-fragment nr. 171, S. Pietro in Vaticano, Roma

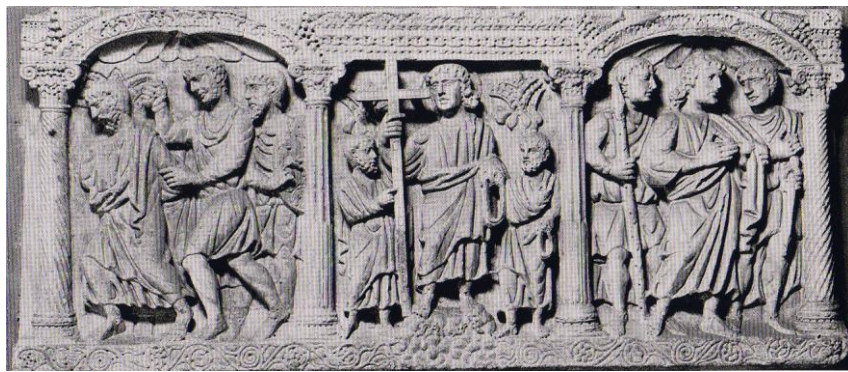


Fig. 88. Sarkofag, Lateran-fragment nr. 106, S. Pietro in Vaticano, Roma



Fig. 89. Sarigüzel-sarkofagen, Istanbul



Fig. 90. S. Prisco/Capua Vetere



Fig.91. Mosaikk i tønnehvelv, baptisteriet i Albenga

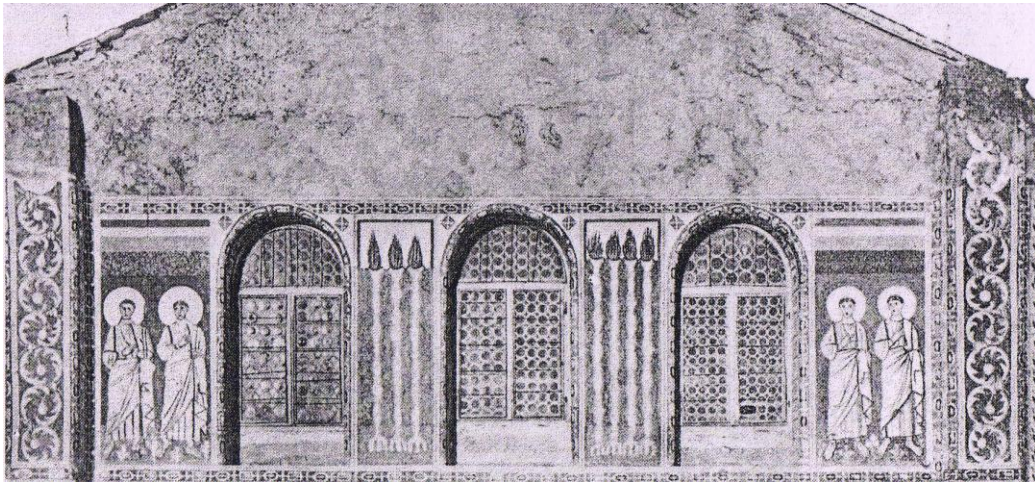


Fig.93. Fasade, Basilika Eufrasiana, Parenzo

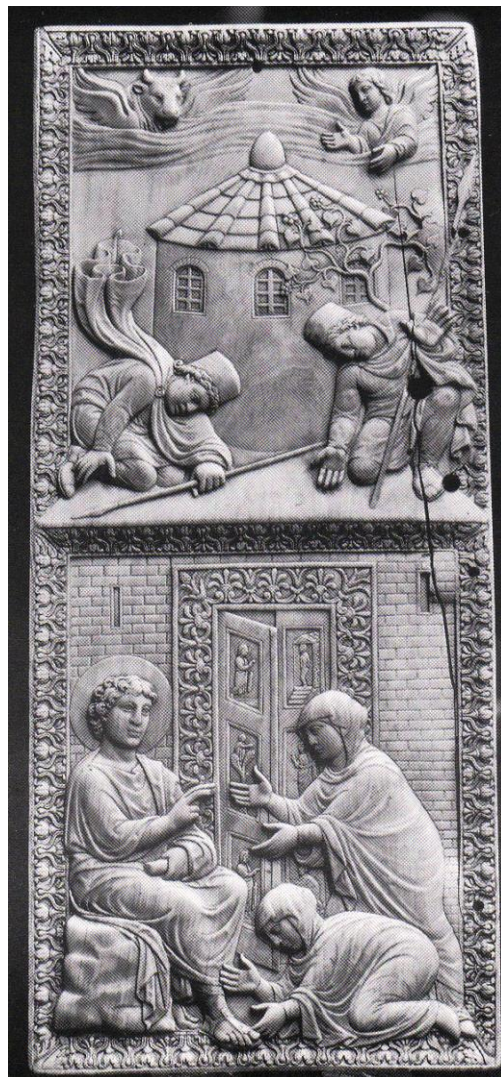


Fig. 94. Trivulzio-elfenbenet, Milano, Castello Sforzesco

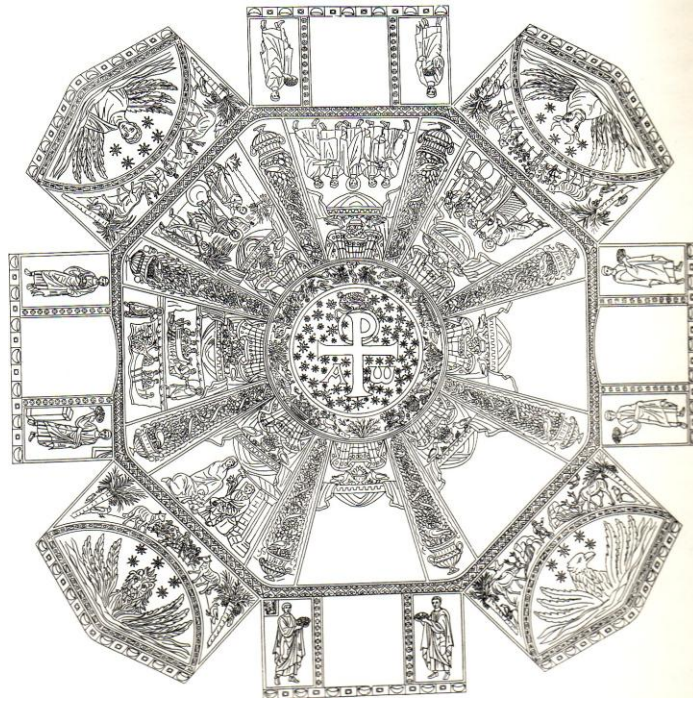


Fig. 95. Kuppelmosaikk i S. Giovanni i Fonte, Napoli, tegning



Fig. 96. S. Paolo- fuori-le-mura, Roma, tegning av Ciampini, 1690



Fig. 97. Apsismosaikkene i S. Prassede, Roma

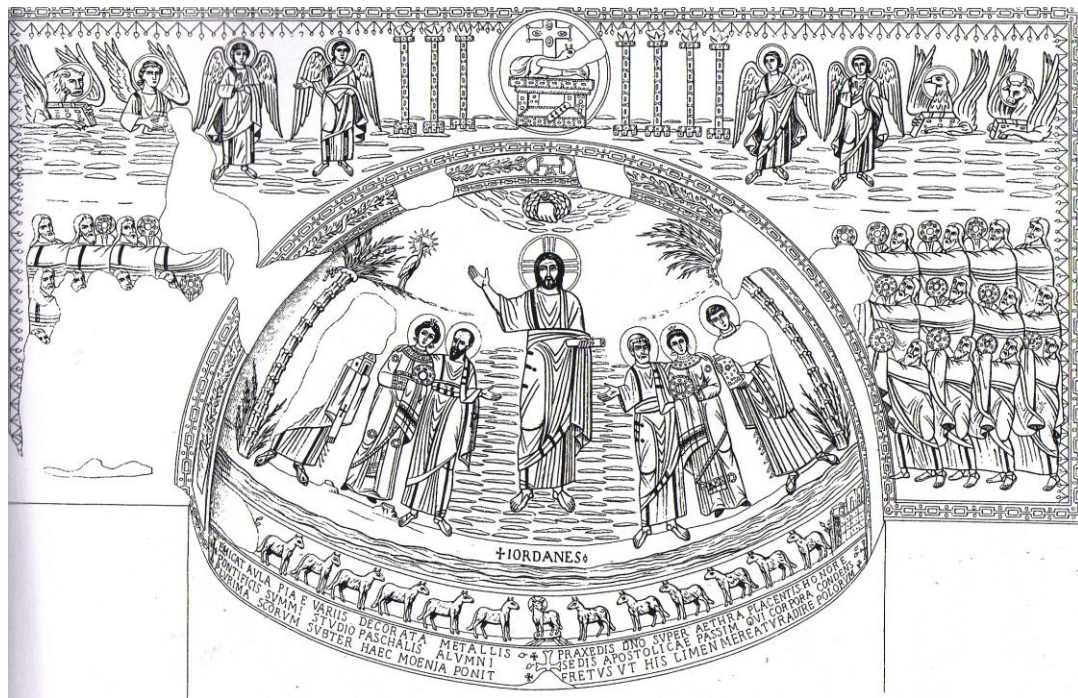


Fig. 98. Apsismosaikkene i S. Prassede, Roma, restaureringsoversikt

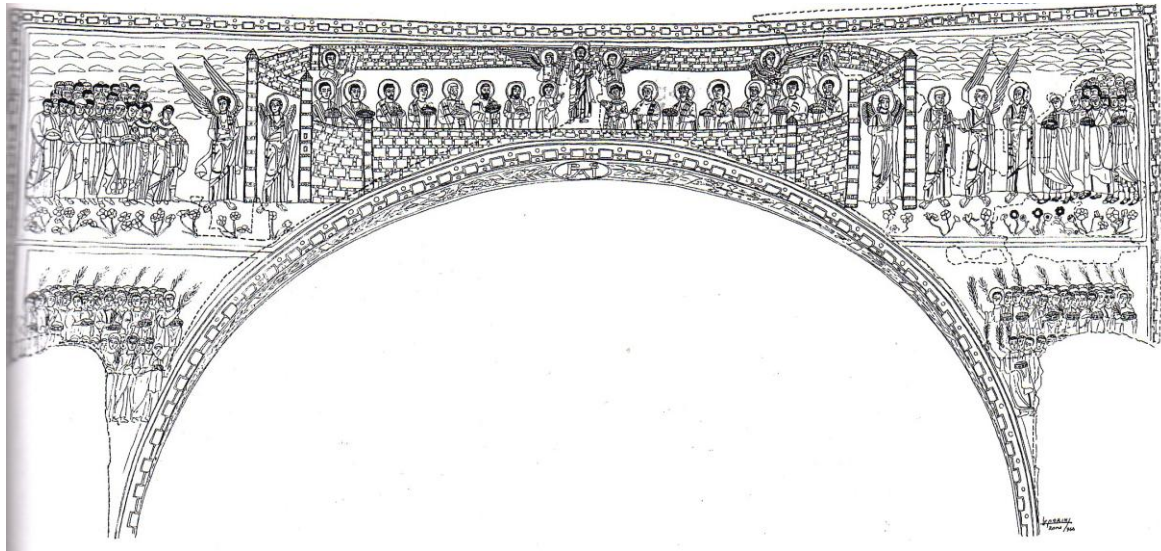


Fig. 99. S. Prassede, triumfbuen, Roma, restaureringsoversikt

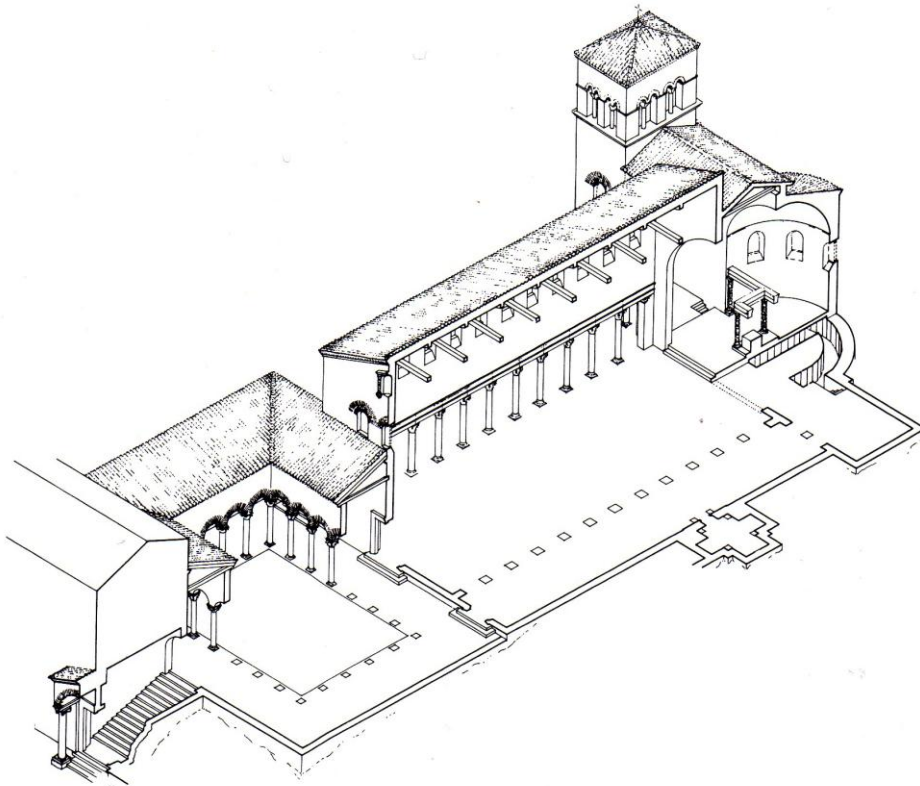


Fig. 100. S. Prassede, Roma, rekonstruksjon, Spencer Corbett



Fig.101. Apsismosaikken i S. Prassede, Roma



Fig 102. Apsismosaikken i S. Prassede (detalj Sta. Praxides og Paulus), Roma



Fig.103. Apsismosaikken i S. Prassede (detalj Sta. Pudenziana og Peter) Roma



Fig. 104. Triumfbuen i S. Maria Maggiore (detalj Sta. Maria ved Jesu trone), Roma



Fig. 105. Veggmaleri, S. Maria Antiqua (detalj) Roma



Fig. 106. Apsismosaikken i S. Maria i Domnica (detalj) Roma

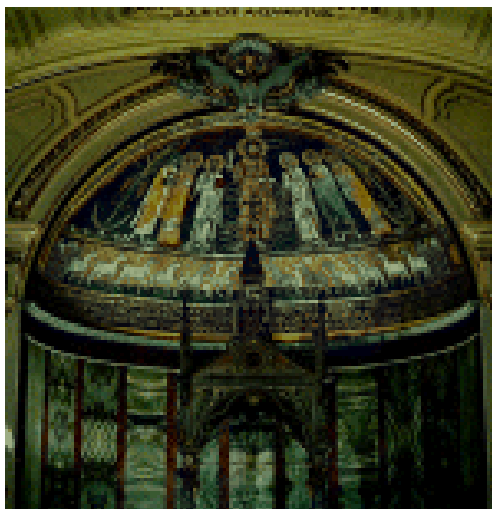


Fig. 107. Apsismosaikken i S. Cecilia i Trastevere, Roma



Fig.108. Apsismosaikken i S. Prassede (detalj Pave Paschal), Roma

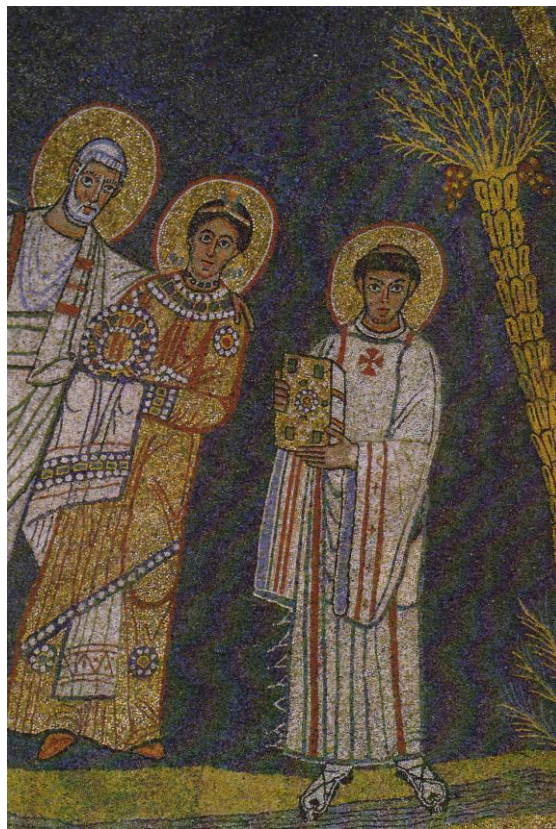


Fig.109. Apsismosaikken i S. Prassede (detalj helgen), Roma

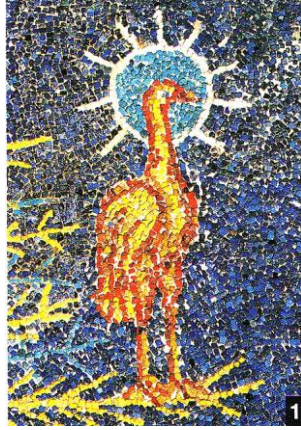


Fig.110. Apsismosaikken i S. Prassede, (detalj Føniks)

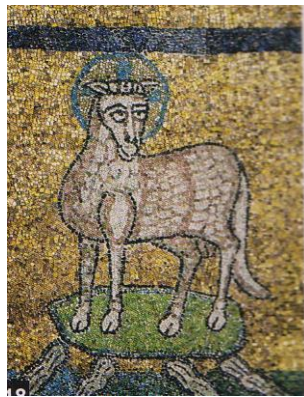


Fig.111. Apsismosaikken i S. Prassede, (detalj Agnus Dei, Roma)

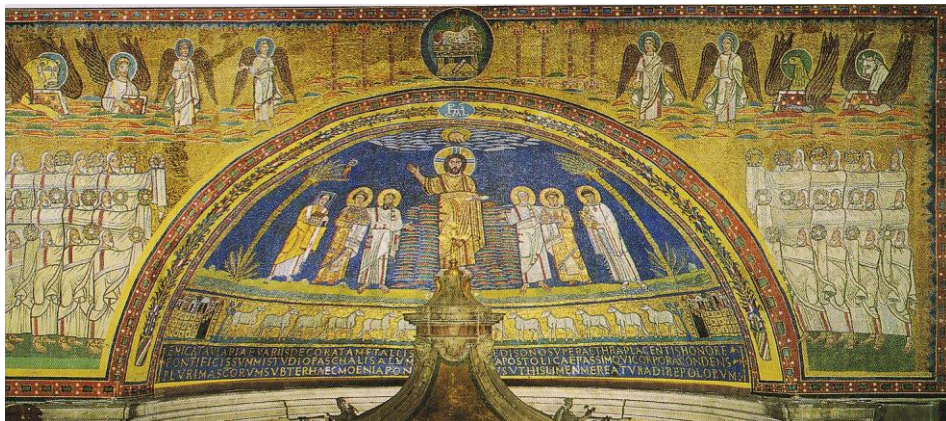


Fig.112. Apsisbuen, S. Prassede, Roma

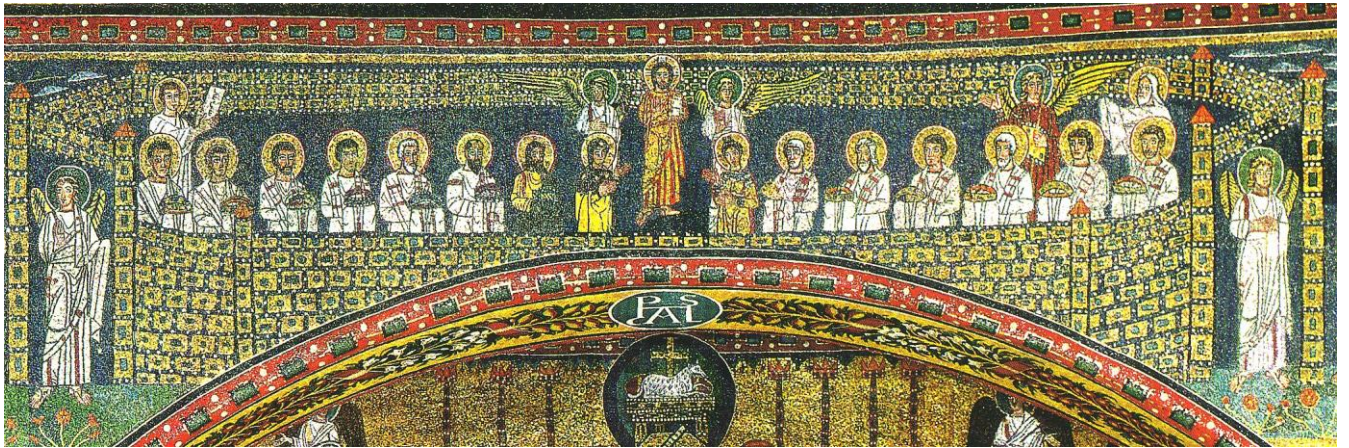


Fig. 113. Apsismosaikkene i S. Prassede (detalj byen) Roma



Fig.114. Trier-manuskriptet, Trier Stadtbibliothek, Codex 31 (fol. 71r)



Fig. 115. Manuskript, Utrecht-psaltatet (fol. 83v)



Fig116 Triumfbuen i S. Prassede (detalj befolkningen i byen) Roma



Fig. 117. Triumfbuen i S. Prassede (detalj befolkningen til venstre for byen)



Fig. 118. Triumfbuen i S. Prassede (detalj befolkningen til højre for byen), Roma

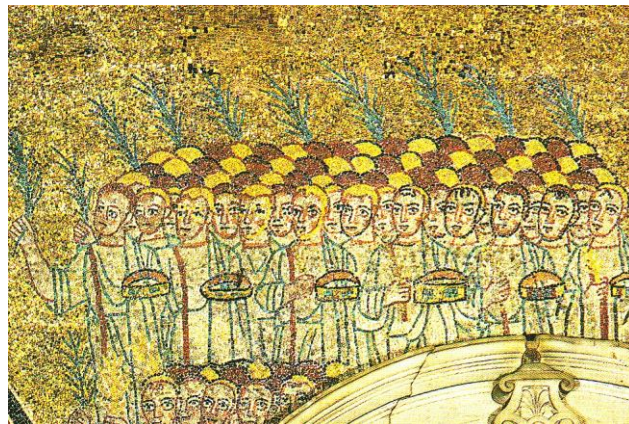


Fig. 119. Triumfbuen i S. Prassede (detalj palmesvingende flokk), Roma



Fig 120. Skisse av Laterantriklinium, Ugonio, 1500-tallet



Fig. 121. Trier-manuskriptet (f.20v)



Fig. 122. . Apsisutsmykningen i S. Veneziano i Laternet, Roma

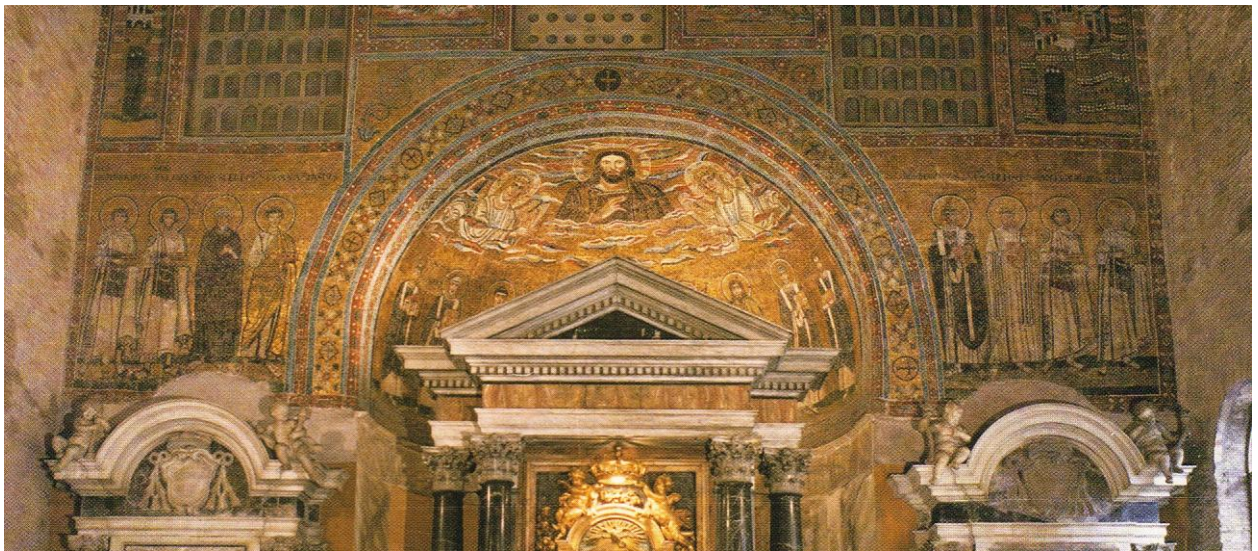


Fig. 123. Apsisutsmykningen i S. Veneziano i Laternet, buen, Roma



Fig 124 Veggmaleri, S. Prassede, Roma



Fig. 125. S. Prassede, inngangspartiet til krypten, Roma



Fig.126. S. Prassede, inngangspartier til S. Zeno-kapellet