

Neue Untersuchungen über die altchristlichen Petrusdarstellungen.

Von Dr. PAUL STYGER.

Zweck der vorliegenden Arbeit ist es, Beweise zu erbringen für das Vorhandensein einer ansehnlichen Reihe von altchristlichen plastischen Petrusdarstellungen, die teils der Geschichte, teils der Legende angehören. Für die neuen Untersuchungen kommen hauptsächlich die unter folgenden Namen bekannten Szenen auf den altchristlichen Sarkophagen in Betracht: Der sitzende Alte mit der Rolle, das Quellwunder, die Fluchtszene, die Verleugnung des Petrus, Dominus legem dat und die Schlüsselübergabe. Die Auslegungen, mit denen bisher die in Frage stehenden Denkmäler bedacht worden sind, - bilden ein Durcheinander von der Art, daß es kaum möglich ist, die verschiedenen Meinungen unter einheitliche Gedanken zu gruppieren. Gemeinsam ist ihnen nur ein starker Zug ins Typologische und infolgedessen bieten sie das fruchtbarste Erdreich für geistvolle Ideenverbindungen und ungeahnte, an und für sich nicht unpassende Zusammenhänge. So sehr es mich reizt, gleich hier ein konkretes Beispiel anzuführen von dieser Schule, die es von jeher verschmäht hat, auf die leidigen Detailstudien einzugehen, so würde ich doch bloß dem Gang der Arbeit vorgeifen müssen, wo der Leser noch mehr als genug Gelegenheit haben wird, die genannte verdächtige Methode und ihre Lust zum Fabulieren kennen zu lernen.

Indem ich es durchaus vorziehe, die Denkmäler selber sprechen zu lassen und durch gründliche vergleichende Studien alle ihre Einzelheiten zu prüfen, bevor ich es wage, ein Urteil zu fällen über

den vom Künstler beabsichtigten geistigen Inhalt, so lasse ich diese meine Studien über die Petrusdarstellungen zur Hauptsache in Spezialuntersuchungen bestehen über die ikonographischen Bestandteile, so daß, wer die Monumente nicht aus eigener Anschauung, sondern etwa bloß aus Photographien oder gar Zeichnungen kennt, meine Argumentation nicht völlig wird verstehen können.

Als nächstliegender Teil ist vor allem eine Darlegung des *Petrustypus* in die Hand zu nehmen; nicht zwar in dem allgemeinen Sinn, als ob es sich um Aufstellung eines Kanons handelte, nachdem sich der monumentale Befund zu richten habe, sondern auf dem viel sicherern Wege einer genauen Bestimmung des jeweiligen Petrustypus auf ein und demselben Sarkophag. Ein zweites Kapitel des gleichen allgemeinen Teiles ist den ständigen Begleitern des Apostels gewidmet, wobei es besonders auf die Lösung der Baretfrage ankommt. — Die eigentliche Arbeit für diese neuen Untersuchungen wird zu leisten sein in dem besondern Teil über die Einzelszenen, auf denen der Apostel Petrus als Hauptfigur vorkommt. Dennoch muß diesem Teil eine gründliche Würdigung des Moses-Petrus-Problems vorausgeschickt werden, einerseits, weil diese Typologie schon allzutiefe Wurzeln gefaßt hat in der landläufigen Auslegung der altchristlichen Monumente, andererseits, weil eine Widerlegung ihrer Applikation auf die Kunst immerhin als negativer Beweis für den Hauptzweck dieser Studien dienlich sein wird.

Erster Teil.

I. Der Petrustypus.

Umsonst suchen wir auf den altchristlichen Denkmälern nach einem einheitlichen Petrustypus. Diese Tatsache ist im Grunde weder Willkür noch Zufall, sondern sie hat ihre Ursache in ganz bestimmten Umständen. Die Katakombenmaler und Steinmetzen haben keineswegs mit sorgfältiger Genauigkeit ihre Christus- und Aposteltypen Zug um Zug wiederholt. Aus welchem Grund hätten sie dies übrigens tun sollen, da es ja doch keine historisch getreue Portraits gab? Sie haben sich aber darnach offenbar nicht einmal umgeschaut, denn sie verschmähten es auch, sich des charakteri-

stischen jüdischen Volkstypus zu bedienen, so leicht dies gewesen wäre. Idealschöpfungen lagen ihnen allzusehr im Blute und an angestammtem Kunstgefühl fehlte es dem klassischen Bildner nicht, wenn er seine vollkommen richtige Auffassung der Person Christi als des Gottessohnes, des Wundertäters, des Lehrers auszudrücken versuchte durch ein Idealbild von königlicher Schönheit und Jugendlichkeit. Diesen Idealtypus hat die alte Kunst vor Christus wie nach ihm bereitwillig den göttlichen oder heroisierten Wesen verliehen und wir würden mit Unrecht auf ein handwerksmäßiges Kopieren des jugendlichen Christustypus schließen, weil wir überraschend ähnliche Typen schon auf den Darstellungen des persischen Stiertöters Mithras oder des eleusischen Heros' Eubuleus finden. Der Christustypus ist eine Idealschöpfung im reinsten Sinne, mit genialer Ueberlegung, aber zugleich nach der natürlichsten Auffassung aus der Hand der bildenden Künstler hervorgegangen. Ist auch der *Petrustypus* ein Idealbild? Gewiß, aber in seiner Art! Die älteren Sarkophage belehren uns, daß der Petruskopf viel Wechselhaftes bietet; dies bedeutet, daß sich die Künstler an keine strenge Normen eines traditionellen Typus gebunden wußten. Lange konnte natürlich diese Freiheit, ebensowenig wie bei der Gestaltung des Christustypus, dauern. Die wirklich auffallenden Unterschiede der Petrusköpfe auf den frühesten Denkmälern berechtigen uns zu einer ganz andern Annahme als zu dem Gedanken an ein bloßes Herumtasten; sie deuten auf einen mit Ueberlegung gewählten Idealtypus hin. Die Monumente sollen weiter sprechen: Auf dem Junius Bassussarkophag (Petrus zwischen den zwei Soldaten) treffen wir den steifen Nacken, das hohe, mit kurzem Haar bewachsene Haupt, die glatte Stirn, die schmale, fast senkrechte Nase, den scharf geschnittenen Mund und krausen, aber nicht rundgeschorenen Bart¹⁾. Wer wird zweifeln, daß der

¹⁾ Weis-Liebersdorf in seinem Buch über Christus und Apostelbilder bemerkt S. 91 folgendes über die Aposteltypen auf dem Bassussarkophag: „Der Künstler verwendete für die beiden Apostelfürsten sehr charakteristische, offenbar gegensätzliche Typen. . . . Bei Paulus fehlt gerade der lange, später spitzzulaufende Bart; ebenso vermißt man bei Petrus das in die Stirn hereingewachsene Haar und den um das Kinn kurzgeschorenen Bart. Der Kopftypus des ersten der Apostel tritt hier keineswegs zurück hinter dem vornehmen Pauluskopf; im Gegenteil erscheint die Petrusgestalt in jeder Hinsicht bedeutender und kraftvoller. . . . Es leuchtet ohne weiteres ein, daß

älteste Petrustypus ein Idealkopf ist, wenn auf einem, dem Bassusarkophag gleichaltrigen stadtrömischen Monument, die künstlerische Freiheit soweit sich ausdehnen darf, daß sie ohne weiteres sogar zum Kahlkopf greift? Der Lateransarkophag Nr. 55 führt uns einen Petruskopf vor, der mit dem vorherbeschriebenen rein nichts gemeinsam hat. Es ist ein völlig kahler Vorderkopf mit Stirnfalten, breiter Basis der Nase, wulstigen Lippen und Rundbart. Es müßte uns Wunder nehmen, wie der Bildner dieses Sarkophages auf Gefallen rechnen durfte von Seiten der damaligen Beschauer, wenn er einer feststehenden Kunsttradition zum Trotz nach Belieben den Apostel Petrus glatzköpfig dargestellt hätte. Zum Beweis dafür, daß der kahlköpfige Petrus auf dem Lateransarkophag Nr. 55 keine bloße Ausnahme ist, die die Regel bestätigt, verweise ich auf den ebenso klassischen Säulensarkophag aus Dellis, jetzt im Museum zu Algier (Garr. 321, 3), wo Petrus gleichfalls den kahlen Vorderkopf hat. Noch ein drittes römisches Monument, den beiden ersteren zeitlich sehr nahe, der Lateransarkophag Nr. 174, zeigt uns einen Petruskopf, der als solcher auf den ersten Blick erkannt wird, aber doch seinen eigenen unabhängigen Ausdruck besitzt: Dichtes, bis tief in die gefurchte Stirn gekraustes Haupthaar, kurze Oberlippe und vorstehendes Kinn mit länglichem, reichem Büschelbart ¹⁾).

Es gab also gar keinen Zwang, den Petrustypus einem einheitlichen Schema nachzubilden. Und dennoch war die künstlerische Freiheit bei der Wahl des Petrustypus wenigstens an eine Norm gebunden. Der Prozeß ist analog wie beim Idealbild des Christuskopfes und beim Philosophentypus des Apostels Paulus. Wir müssen annehmen, daß die altchristlichen Künstler zum mindesten ebensogut wie wir heutzutage unterrichtet waren über die in den Evangelien und besonders in der frischen Tradition gezeichnete charakteristische Persönlichkeit des Apostels Petrus. Geradeso, wie nun für die Entstehung des Christustypus die hervorstehenden Merkmale des Gottessohnes als des jugendlichschönen

diese auffallende Aposteltypik auf dem besten erhaltenen altchristlichen Sarkophag nicht angewandt worden wäre, wenn die sogenannten traditionellen Typen bereits allgemein bekannt gewesen wären“.

¹⁾ Die Nase ist modern. Außer dieser Ergänzung finde ich am Original keine weitere moderne Uebearbeitung des Petruskopfes.

Herrschers und Wundertäters maßgebend waren, so überstieg es ebensowenig das Können der klassischen Meister, wenn sie für Petrus, den biedereren Mann aus dem Volke, nach einem entsprechenden Typus suchen mußten. Das Naheliegendste für den passenden Ausdruck dieser Charakteristik war dann jedenfalls der Vollbart¹⁾. Alles übrige ist unwesentlich, ob mit gekräuseltem oder dichtem Haupthaar, ob mit dünnbedecktem oder kahlem Vorderkopf: es bleibt die Mannsfigur im vorgerücktem Alter; und von keinem der ältesten Petrusköpfe auf den stadtrömischen Sarkophagen kann man sagen, daß er nicht gut individualisiert sei. Einem so zustande gekommenen Typus gibt man mit Recht den Namen *Idealtypus*. Wieweit dabei ein Einfluß der Tradition und der Apokryphen anzunehmen ist, läßt sich unmöglich genau bestimmen. Wenn man sich vernünftigerweise vorstellt, daß vom römischen Aufenthalt des Apostelfürsten unter anderm auch dies auffällige und leicht faßbare äußere Merkmal von der Bärtigkeit in der Erinnerung von zwei Jahrhunderten fortgedauert hat, so sind wir schon in der Mitte des dritten Jahrhunderts, zu welcher Zeit m. E. die Künstler der drei ältesten christlichen Sarkophage Roms lebten²⁾.

Die ältesten schriftlichen Zeugnisse über das Äußere der Apostelfürsten zeigen ebensolche Schwankungen in der Typik, wie

¹⁾ Wenn es auf den älteren Denkmälern auch bartlose Petrusköpfe gibt, so ist dies natürlich zugunsten meiner These vom Idealtypus. Allein ich halte dies bis jetzt noch nicht für sicher erweisbar, weder vom Silberkasten aus S. Nazario in Mailand (vgl. Weis-Liebersdorf, Christus und Apostelbilder S. 92), noch vom Fresko der Verleugnung in St. Cyriaca. (Wilpert Taf. 242, dazu Text S. 329 mit Note⁵ S. 113.) Die vielen Goldgläser mit bartlosen Apostelköpfen vermögen die Frage noch weniger zu entscheiden, da dies flüchtige Werke der Kleinkunst sind.

Ueber das Bronzemedailon im vatic. Museum enthalte ich mich eines Urteils, weniger wegen der von Furtwängler angezweifelten Echtheit (vgl. Weis-Liebersdorf, a. a. O. St. 88), als vielmehr wegen der Möglichkeit, daß es sich überhaupt um gar keine Apostelköpfe handelt.

²⁾ Trotz des Konsulardatums auf dem Bassussarkophag halte ich aus stilistischen Rücksichten an der Früherdatierung desselben (wenigstens Mitte des dritten Jahrhunderts) fest.

die Monumente ¹⁾. Ja, der hl. Augustin drückt sich in einer Weise aus, daß, wie es scheint, noch am Anfang des fünften Jahrhunderts die größte Ungewißheit herrschte über das wahre Aussehen Christi und seiner Apostel ²⁾.

Die Denkmäler, die seit dem Ende des dritten Jahrhunderts bis zum Anfang des fünften in großer Zahl entstanden sind, belehren uns, daß die Petrustypik eigentlich gar keine Entwicklung durchzumachen hatte, sondern daß bloß der kahlköpfige Typus in der Folge keine gleichmäßige Verwendung mehr fand, offenbar weil die Paulusfigur mehr Anspruch darauf machte, und daß der krause Rundbart den Vorzug bekam vor dem spitzzulaufenden, den wir dafür, ebenfalls einer Kontrastierung wegen, häufiger beim Völkerapostel treffen. Einheitlich ist aber der Petrustypus dennoch nie geworden. Die Meister der nachkonstantinischen Periode sind z. B. imstande, ganz nach Gutdünken, das einermal Kraushaare zu weißeln, wulstigen Schnurrbart anzudeuten und runden, von lauter Löchern durchbohrten Bart zu bilden oder ein andermal neben den Büscheln der Kopfhare zwei tiefe Stirnecken freizulassen, hängenden Schnurrbart und gewellte Barthaare zu formen. Das technische Können beeinflusste im reichsten Maße die Gestaltung des Petruskopfes. Man kann die Beobachtung machen, daß einzelne, mit Vorliebe benutzte technische Eigentümlichkeiten auf allen von demselben Künstler ausgeführten Figuren wiederkehren. Einen günstigen Vergleich bieten die Skulpturen der konstantinischen Zeit, welche durchwegs die schlanken Formen vermeiden und dafür lauter untersetzte, fast plumpe Körper mit wulstigem Ausdruck aufweisen. In dieser Epoche finden wir dann auch den Petruskopf in der entsprechenden Weise mit stark gewölbten Brauen, breiter Nase, knochigen Wangen und wulstigen Lippen gestaltet. Auf den ganz späten Sarkophagen, aus dem fünften Jahrhundert, hat der Apostelkopf, wie es nicht anders zu erwarten ist, den schmalen Lockenkranz auf der niederen Stirn, die großen Augen, lange, senkrechte Nase und verkümmerte Oberlippe. Angesichts der Tatsache aber, daß der Petrustypus nicht bloß den gewöhnlichen Stilwandlungen unterworfen ist, was ja der Möglichkeit eines historischen

¹⁾ Hier. Comment in Gal. 1, 18. Migne P. L. XXVI. c. 329.

²⁾ S. Aug. De trinitate lib. VIII. cap. 4.

Portraits an und für sich noch nicht widersprechen würde, sondern daß er sogar auf den ältesten Denkmälern einer freien Willkür der Künstler unterstand, müssen wir uns fragen, ob man denn mit Recht von einem traditionellen Petrustypus sprechen dürfe. Die Schwierigkeiten sah schon Garrucci ein und glaubte Grund zu haben, der Sentenz der älteren Archäologen entgegenzutreten und wenigstens zwei traditionelle ritratti diversi anzunehmen. Er läßt dann den Künstlern die Freiheit, den hl. Petrus nach dem einen Typus, ohne Glatze als jüngeren, oder mit Glatze als ältern Apostel darzustellen¹⁾. De Rossi war mit dieser ipotesi ingegnosa nicht einverstanden, sondern stellte sich auf die Seite Buonarrotis und der älteren Archäologen mit der Annahme eines einzigen, von altersher festbestimmten Petruskopfes und zwar des behaarten. Den kahlköpfigen schrieb er der rohen Arbeit von minderwertigen Künstlern zu²⁾. Diese letztere Behauptung de Rossis ist jedoch absolut aufzugeben angesichts des klassischen Sarkophags Nr. 55 im Lateranmuseum und desjenigen im Museum von Algier. (Gar. 321, 3.) Ferner ist es unrichtig, daß die Kahlköpfigkeit das einzige unterscheidende Merkmal sei für die Typenverschiedenheit in unserem Fall. Es ist wohl das auffälligste, aber es gibt daneben noch andere, da, wie oben bemerkt, nichts Beständiges am Petruskopf bleibt, außer vielleicht der Bart. Also ist nicht einmal die Meinung Garruccis richtig; denn er hätte eine allzugroße Anzahl traditioneller Petrustypen für die verschiedenen Altersstufen des Apostels annehmen müssen. Ich komme daher zu dem berechtigten Schluß, daß es auf den frühesten Denkmälern keinen sogenannten traditionellen Petrustypus gibt, sondern daß er seine ursprüngliche Form der Idealauffassung der klassischen Künstler verdankt.

Noch einmal kurz die Genesis dieses Typus: Die Persönlichkeit des Apostels Petrus gab, analog wie bei Christus, Anlaß zur Wahl des bärtigen Kopfes. Während die ältesten Monumente ebenso viele ideale Petrusköpfe aufweisen, ist in der Vulgärsulptur eine Typenscheidung zwischen Petrus und Paulus notwendig geworden, in der Weise, daß dem Heidenapostel der Kahlkopf und

¹⁾ Vetri 2, pg. 77.

²⁾ Bullettino di arch. crist. 1864, pg. 84.

Sarkophag in der Katakombe der heiligen Markus und Marzellianus.
Fig. 1.



der Spitzbart zuka-
men, bei Petrus aber d.
Rundbart
u. das volle
Kraushaar
den Vorzug
erhielten.

Soviel
über die Iko-
nographie
des Petrus-
typus im all-
gemeinen.
Es bliebe
nun zur Voll-
ständigkeit
noch übrig,
darauf hin-
zuweisen,
wie auf ein-
zelnen Sar-
kophagen
die Fähig-
keit der
Künstler zu-
getritt,
mehrere Pe-
trusköpfe
gleichzuge-
stalten.
Doch wir
können erst
auf einem

weiten Umweg zur Erledigung dieser Frage gelangen, da vor
her die Existenz neuer Petruszenen festgestellt werden muß.

Es ist hier höchstens darauf aufmerksam zu machen, daß auf den meisten Monumenten die Petrusköpfe sich leicht erkennen und unterscheiden lassen. Wir können nicht fehlgehen, wenn wir von einer sicheren Petruszene ausgehend, unter den bärtigen Typen eines und desselben Monumentes Vergleiche anstellen. Es gibt nämlich eine große Anzahl altchristlicher Sarkophage, auf denen entweder lauter Petruszenen vorkommen oder wo die Künstler mit Vorliebe den Apostel Petrus als ständigen Begleiter des wunderthätigen Christus hinstellen. Ein Denkmal, wo diese Tendenz mit aller nur wünschenswerten Klarheit zutage tritt, ist der Sarkophag in der Katakombe der heiligen Markus und Marzellanus. Von ihm ist glücklicherweise durch einen äußern Umstand das Datum seiner Entstehung bis aufs Jahr hinaus bestimmbar. Die Grabkammer, in der sich der Steinsarg noch in seiner ursprünglichen Lage befand, stammt aus dem Jahre 331. Wir sehen darauf die allergewöhnlichsten Szenen aus dem altchristlichen Bilderschatz. (*Fig. 1.*) Fassen wir den Petruskopf bei der Hahnszene genau ins Auge! Es ist der ausgeprägte Vulgärtypus mit dichtem Haupthaar und rundem Krausbart. Es bedarf nun keiner weiteren Beschreibung, damit jederman sofort einsieht, daß dieser gleiche Petruskopf mit aller nur möglichen Sorgfalt auch in den andern Szenen wiederholt ist und dies nicht nur, wo Petrus als Hauptfigur auftritt, wie bei der Fortführungsszene und dem Quellwunder, sondern auch, wo er als Begleiter des Herrn bei der Blindenheilung und bei der Auferweckung des Jünglings von Naim in unverkennbarer Weise als Fürbitter fungiert. Bei der Brotvermehrung fehlt leider der entsprechende Kopf. Wer mir einwenden will, daß der Künstler auf diesem Sarkophag für verschiedene bärtige Apostelfiguren immer bloß denselben Typus verwendet habe, den möchte ich zum Lateransarkophag Nr. 55 hinführen, um auch an diesem klassischen Kunstwerk die Petrusköpfe herauszusuchen und den übrigen Typen vergleichend gegenüberzustellen. Es gibt dort in den beiden Bilderreihen (den Muschelklippeus mit den Portraits der Verstorbenen ausgenommen) vier Kahlköpfe. Alle vier stimmen ebenso scharf miteinander überein, wie sie sich von den übrigen bärtigen Typen unterscheiden. Ein Blick auf den Petruskopf bei der Szene der Verleugnung überzeugt den Beschauer ohne weiteres, daß auch jene Figur beim

Wasserquell, dann der Lehrer unter dem Olivenbaum, sowie der Apostel mit den Fischen bei der Brotvermehrung niemand anders als Petrus sein kann. Es gibt, wie schon bemerkt, eine große Anzahl von Sarkophagen, auf denen stets für die Apostelfigur, die dem wunderwirkenden Christus als Begleiter zur Seite gegeben ist, der Apostel Petrus gewählt ist. Ich werde weiter unten, nach der Besprechung der Petrusszenen im besondern, auf eine Reihe solcher Monumente hinweisen, wo zugleich die hohe Bedeutung, die diese Tatsache beansprucht, gebührender wird gewürdigt werden können.

II. Die Begleiter des Apostels Petrus.

Unter Begleitern des Apostels Petrus sind jene jungen Männer zu verstehen, die in der Vulgärskulptur fast durchwegs beim Quellwunder, bei der Fluchtszene, beim Lehrer mit der Schriftrolle vorkommen. Die Kunst hat ihnen Soldatenkleider gegeben: Chlamys, gegürtete, kurze Tunika, lange Hosen (bracae), Lederschuhe und eine niedrige, zylinderförmige Kopfbedeckung. In einzelnen Fällen trägt der eine oder andere dieser Soldaten auch ein Schwert an der Seite. Trotzdem müssen sie in der Wissenschaft auf den Namen „Juden“ hören. Das kam auf folgende Weise: Auf den zahlreichen Darstellungen des Quellwunders trinken gewöhnlich zwei dieser Jünglinge in dem beschriebenen Kostüm vom Wasserstrom, der vom Felsen fließt. Wer sollte aber zweifeln, daß mit dieser Szene das Moseswunder in der Wüste gemeint ist? Dann sind die trinkenden Personen sicherlich Juden und als solche zum mindesten nahe verwandt mit ihren Stammesgenossen, wo immer sie in der gleichen typischen Tracht sich sehen lassen. — Es handelt sich also darum, einmal standesamtliche Kontrolle aufzustellen über den eigentlichen Beruf dieses „wandernden Judenvolkes“. Zu diesem Zweck ist es vor allen Dingen unerläßlich, anhand einer Liste allen jenen Monumenten nachzugehen, auf welchen die Männer mit den Rundbareten vorkommen. Die Hauptfrage beschränkt sich also schlechthin auf die sogenannten „Judenmützen“. Von dem gesamten Soldatenkleid ist aber dennoch nicht abzusehen, denn das Rundbarett gehört augenscheinlich zu ein und derselben Tracht,

durch welche Personen von bestimmtem Stande charakterisiert werden.

In der alten Kunst, der heidnischen wie der christlichen, sind es, mit Ausschluß der drei Szenen des Quellwunders, der Flucht Petri und der Ueberrumpelung des Alten mit der Rolle, folgende Personen, die Soldatenkleid mit Rundbarett tragen:

1. Eine Abteilung Soldaten auf dem Reliefstreifen des Konstantinbogens auf der Schmalseite, die dem Forum zugewendet ist.

2. Der Karnifex bei der Hinrichtung des hl. Achilleus auf dem Relief der kleinen Mamorsäule, die zur ehemaligen Memoria in der Petronillabasilika gehörte.

3. Zwei Soldaten auf einem Freskobild in der casa coelimon-tana, am Orte des Martyriums der heiligen Johann und Paul, darstellend angeblich die Festnahme der Märtyrer Crispus, Crispinianus und Benedicta.

4. Die zwei Grabeswächter auf der Diptychontafel aus der Sammlung Trivulzi in Mailand.

5. „Longinus“ auf der Kreuzigungsszene des Elfenbeintäfelchens im British Museum.

6. Der Kriegsknecht neben dem kreuztragenden Christus auf dem gleichen Londoner Passionstäfelchen.

7. Zwei Soldaten, die Christus gefangen vor Kaiphas führen, auf einer Sarkophagsszene im Lateranmuseum Nr. 40 (Gar. 316, 1.)

Diese Monumente sind vollständig geeignet, uns Aufschluß zu geben über die Männer in der Soldatenkleidung mit dem Rundbarett. Schon ein Blick auf die angeführte Liste beweist, daß es sich immer um Soldaten handelt¹⁾. Ich sage vorläufig „Soldaten“; ihre species wird nachher näher zu bestimmen sein. Aber man könnte mir schon jetzt einwenden, daß die alte Kunst auch römisches Soldatenkleid solchen Personen verliehen hat, die keineswegs zum römischen Heer gehörten, ohne zu unterscheiden, ob das Kostüm der Objektivität entsprach oder nicht. So sehen wir z. B.

¹⁾ Auf den zwei Porphyrguppen an der südwestlichen Außenecke von San Marco in Venedig mit den zwei sich umarmenden Kaisern, handelt es sich nicht um Rundbarette. Es sind lediglich Basen, auf denen Kronen aus edlem Metall aufgesetzt waren. Daher die Löcher an den Seiten. Wären es Mützen, dann müßte auch der Pelzcharakter angegeben sein. (Abb. siehe Storia di Venezia. Pompeo Molmenti 1905. Parte I, p. 51.)



Reliefstreifen am Konstantinbogen.

Fig. 2.

auf einer Reihe von Sarkophagen, mit dem Durchzug durchs Rote Meer, die ägyptischen Soldaten als echte römische Legionäre verkleidet. Wäre es also nicht vielleicht doch möglich, daß dieselbe Kunst sich auch die Freiheit genommen hätte, durch ein typisches Soldatenkostüm die Glieder des jüdischen Volkes zu charakterisieren? Noch mehr! Auch wenn es feststeht, daß auf einer Anzahl von Denkmälern die Barettragenden wirkliche römische Soldaten sind, ist dann der Schluß schon erlaubt: Also sind sie es auch auf allen übrigen Szenen, wo immer sie in der typischen Tracht wiederkehren? Alle diese Schwierigkeiten sollen in der folgenden Untersuchung nach ihrer ganzen Tragweite gewürdigt werden, und wenn ich den Beweis restlos dafür aufbringe, daß die Barettragenden wirkliche *römische Staatsdiener* (Apparitores) sind und daß sie in keiner Weise Judenvolk bedeuten können, dann wird auch der zurückhaltendste Kritiker wohl nicht noch mehr verlangen wollen.

Vom Reliefstreifen des Konstantinbogens (Fig. 2) bestehen schon alle möglichen Auslegungen. Ich übergehe die älteren von Kraus und Schultze, nach welchen hier ein Kriegszug mit „barba-

rischen Hilfsvölkern“ dargestellt wäre. Mehr Beachtung verdienen die Ideen Hans Grävens und Aug. Monacis. Gräven schlägt vor, in der Szene eine Reise des jugendlichen Konstantin durch Palästina zu erblicken. Weil die Soldaten, die den Reisewagen umgeben, als palästinensische Garnisonstruppe das Rundbarett tragen, so habe sich auch Konstantin auf der Reise in dieser Tracht uniformiert ¹⁾. A. Monaci glaubt, daß die fragliche Szene eine Anspielung auf die Siege Konstantins über Licinius enthalte, etwa nach den ruhmvollen Schlachten bei Adrianopolis und Crysopolis im Jahre 323. Der schwere vierrädrige Wagen, auf dem ein kleiner Hebräer sitze, sei mit der Kriegsbeute beladen ²⁾.

Keine dieser beiden Auslegungen hat das Richtige erraten, denn auf dem Fries ist weder eine Reise noch ein Kriegszug dargestellt, sondern ein *Triumphzug*. Das Relief gehört mit dem entsprechenden auf der anderen Schmalseite zusammen, wo der erste Teil des Zuges mit dem Triumphator dargestellt ist. Die vielen Beschreibungen der römischen Triumphzüge aus den Klassikern decken sich in ihrer Gesamtheit mit unserer Skulptur ³⁾. Als etwas Wesentliches muß vor allem gelten, daß der Sieger auf seinem, von vier Pferden gezogenen Triumphwagen sitzend weder an der Spitze des Zuges noch am Ende, sondern in der Mitte einherfährt. Diese Regel ist auch auf dem Konstantinbogen eingehalten, weil die beiden Schmalseitenfriese zusammengehören. Welchem Kaiser gilt aber das *jo triumphae*? — Konstantin dem Großen! — Der Bogen wurde im Jahre 315 oder 316 vom Senat dediziert. Die Reliefstreifen der beiden Schmalseiten sind auf keinen Fall von einem früheren Monument hergeholt, weil die Figuren in die schon aufgeschichteten Quadersteine eingemeißelt sind ⁴⁾. Das ganze Triumph-

¹⁾ Rezension von dem Sarkophag des Jun. Bassus von de Waal, Götting. gel. Anzeigen 1901. Nr. 1, S. 82—86.

²⁾ Nuovo Bullett. 1907. p. 55.

³⁾ Tit. Liv. 45, 39. Suet. (Vesp.) 8, 12. Jos. (B. Jud.) 7, 5; 4, 5. Dio Cass. 43, 19.

⁴⁾ Dies hat W a c e (Papers of the British School at Rome, London 1903, p. 273) gänzlich übersehen, sonst hätte er das Relief, auf welchem die Baretttragenden vorkommen, nicht als Diokletiansrelief ausgeben können. Ueberhaupt ist gegen die neueste Ansicht Frothingams (Rede am III. internationalen archäologischen Kongreß in Rom, Okt. 1912) daran festzuhalten, daß der Bogen vom römischen Senat und Volk *ex novo* dem Kaiser Konstantin errichtet und nicht

relief hat aber offenbar nicht die Bestimmung, auf den Sieg Konstantins über Maxentius anzuspieren, weil dafür ein bestimmtes Merkmal fehlt. Hingegen deutet ein Detail direkt daraufhin, daß durch diese Triumphdarstellung die Siege Konstantins im Orient unter Galerius gemeint sind; denn unter den Tieren, die mit Beute beladen sind, figuriert das Kamel. Konstantin hat auch wirklich den Triumph gefeiert für diese Siege im Orient; denn nur von diesem Anlaß können seine offiziellen Titel *Persicus*, *Medicus* und *Adiabenicus* herrühren, wie sie auf zeitgenössischen Münzen vorkommen. Wer sind nun die jungen Männer mit den Rundbareten, die am Ende des Triumphzuges die Kriegsbeute mit sich führen? Sie unterscheiden sich von den vorausgehenden Legionssoldaten besonders dadurch, daß sie nicht wie jene schwerbewaffnet sind¹⁾. Keiner von ihnen trägt einen Schild oder einen Speer. Der Kamelführer, der jedenfalls auch ein Rundbarett trug, obwohl der Kopf jetzt fehlt, hat ein Beil geschultert. Dieselbe Waffe ist trotz arger Zerstörung noch bei der schreitenden Figur, die dem Wagen mit den vier Pferden vorausgeht, festzustellen. Das Beil wird von der rechten Hand getragen, während der Pferdeführer eine lange gebogene Rute in der Linken hält. Im Kriegsdienst fand das Beil nicht in der Weise Verwendung, daß eine ganze Truppengattung durch diese Waffe charakterisiert werden könnte. Dagegen ist es bekanntlich einer Art Stadtpolizei eigen, den Liktoren, die einen ähnlichen Dienst hatten, wie die *satellites*²⁾. An Liktoren ist auf unserem Relief nicht zu denken; dafür handelt es sich aber ebenso sicher um eine Gattung von Polizeitruppen, aus dem angeführten Grunde, weil diese Art der Bewaffnung im Arsenal der Legionssoldaten unbekannt ist, also höchstens für Leichtbewaffnete in Betracht kommen kann.

bloß durch Anbringen einiger Reliefs umgestaltet wurde. P. F. Grossi Gondi hat in einem ausgezeichneten Vortrag in der *Pontificia academia Romana d'Archeologia*, adunanza del Dicembre 1912, die Entstehung und Bestimmung des Konstantinbogens im obigen Sinne bewiesen.

¹⁾ Einen anderen auffälligen Unterschied, den ich aber bis zur Stunde noch nicht zu erklären vermag, sehe ich darin, daß die Baretttragenden deutlich angegebere, kurzgeschorene Bärte haben, während die Legionssoldaten sämtliche wie glattrasiert aussehen.

²⁾ Titus Livius erzählt (*lib. XLV, cap. 39*), daß beim Triumphzug des Paulus „*lictiores satellitesque*“ unter dem Volke Ordnung hielten.

Nun schauen wir unser Relief noch einmal genau an, um zu erfahren, was die Barettragenden eigentlich für eine Beschäftigung haben. Ein römischer Triumph ist undenkbar ohne den Aufzug der reichen Kriegsbeute. Auf Wagen und Lasttieren wurden die eroberten Schätze oft tagelang durch die Straßen geführt. Auch auf unserer Darstellung ist dem Aufzug der Kriegsbeute ein beträchtlicher Teil eingeräumt. Zwar sind die eroberten und erbeuteten Gegenstände nicht besonders auffällig. Es sind keine Waffenstücke, Statuen, Fahnen und Gefäße. Daher bleibt nichts anderes zu raten übrig, als daß der Künstler durch die herunterhängenden Säcke der Lasttiere, geprägtes Gold und Silber darstellen wollte. Auch auf dem Wagen wird Gold einhergefahren, geprägtes und ungeprägtes, das erstere in dem Ballen, der mit einer Kette umwunden ist, das andere in Barren, deutlich erkennbar zwischen den drei Männern, von denen einer als besonders treuer Wächter sich auf die Schätze sogar niedergesetzt hat. Nun klärt es sich auf, warum hier keine Heeresoldaten dargestellt sind. Kein Klassiker spricht je in der Beschreibung der Triumphzüge von Heeresoldaten, denen der Transport der Siegesbeute oder gar des Gold- und Silberschatzes beim Triumph anvertraut gewesen wäre. Das Gold, das bei der *Pompa triumphalis* mitgeschleppt wurde, gehörte als ausschließliches Eigentum dem *aerarium* des Staates an. Ein besonderer Beamter, der *vir summarum rationum* oder einfacher der „*rationalis*“, wie er noch in konstantinischer Zeit genannt wurde, hatte mit einer eigenen, ihm zugeteilten Mannschaft, den *apparitores*, die Verwaltung dieses Staatsschatzes. Nun umfaßt aber der Name *apparitores* wiederum mehrere Arten von Magistratsdienern. Im weiteren Sinn gelten als *apparitores* die *accensi*, *viatores*, *praecones*, *lictores* und *scribae*, im engeren Sinn bloß die drei ersten¹⁾. Es ist also zu erwarten, daß auf den Monumenten, wo die *apparitores* in so großer Zahl und bei so verschiedenen Szenen vorkommen, das einmal Soldaten des Wachtkommandos, das anderemal Gerichtsdienere gemeint seien. Auf dem Konstantinbogen sind die *apparitores* näher bestimmt als Schutztruppen des *aerariums*.

¹⁾ Mommsen. *De apparitoribus mag. roman.* 1847.

Eine willkommene Bestätigung des Gesagten liegt in dem Umstand, daß die Baretttragenden, wo sie vorkommen, fast immer als



Fig. 3.

Relief an der Marmorsäule der ehemaligen Memoria in der Petronillabasilika.

Achilleus in den Orient zu verlegen, weder wegen des Damasus-Epigrammes, noch auch wegen der dargestellten Szene des Martyriums. Das Rundbarett, das der Karnifex trägt, ist schon gar

Wachesoldaten oder Häscher funktionieren. Dies ist ohne weiteres klar für die Grabeswächter, für den Soldaten beim kreuztragenden Christus, für „Longinus“ und für die Häscher, die Christus gefangen vor Kaiphäs führen. Daß sie sogar Schergen sein können, beweist die Darstellung des Achilleusmartyriums (Fig. 3). Es ist kein Grund vorhanden, das supplicium der heiligen Nereus und

nicht geeignet, an einen jüdischen Soldaten denken zu lassen¹⁾. Denn, gesetzt auch den Fall, daß Nereus und Achilleus wirklich in einer orientalischen Provinz das cingulum militare von sich geworfen hätten, so wäre es dennoch dem römischen Bildhauer nicht eingefallen, durch eine besondere orientalische Tracht des Schergen auf diesen Umstand anzuspielen, sondern er hätte gewiß die in Rom allgemein bekannte Figur des Executors dargestellt. Nach diesem Prinzip sind auch die Grabeswächter, der Soldat auf der Kreuzigungsszene, der Häscher neben dem kreuztragenden Christus und die zwei Soldaten, die Christus gefangen vor Kaiphas führen, zu beurteilen. Gewiß sind dies Szenen, die sich in Palästina abspielen, aber daraus folgt absolut nicht, daß die beteiligten Personen im spezifisch jüdischen Kostüm abgebildet sein müssen; denn dann wäre ein Analoges für den ägyptischen Kriegstroß im Roten Meer vorzusetzen. Uebrigens beruht der Einwand, daß die baretttragenden Soldaten Orientalen seien, auf folgendem falschem suppositum: Das Judenvolk im allgemeinen sei durch das Rundbarett charakterisiert, und infolgedessen tragen es auch jüdische Soldaten²⁾. Aber wenn dieser Satz richtig ist, warum haben dann die Juden auf den Sarkophagen mit dem Meeresdurchzug und dem Wachtelfang *n i e m a l s*³⁾ dieses Rundbarett?

Wo gibt es eine Szene in der ganzen alten Kunst, auf welcher das Judenvolk mit einer derartigen Kopfbedeckung ausgestattet ist? Die trinkenden Männer in Chlamys und Tunika beim Quellwunder sind doch keine gewöhnliche Glieder des jüdischen Volkes, sondern Soldaten. Also hätte man höchstens sagen dürfen: weil Soldaten beim Wüstenquell die jüdische Nation vertreten und

¹⁾ Franchi de' Cavalieri Studi e testi Nr. 22, pag. 54.

²⁾ Garrucci schrieb: „... nei bassirilievi dei sarcofagi e in alcuni avorii sono coperti (gli Ebrei) di un berretto cilindrico sì proprio, che non si trova mai dato ad altri (vol. I, pag. 79).“

³⁾ Franchi de' Cavalieri hat in seinen Studi e Testi Nr. 22, pag. 54 angegeben, daß auch einmal die Hebräer beim Meeresdurchzug das Rundbarett hätten. „L'unica scultura, in cui il berretto comparisce nella scena del passaggio del mar Rosso si ha in Millin Voyage III, tav. LXVII n. 3“. Dies ist unrichtig. Die Bänder in der Haartracht der Frauen haben zu dem Irrtum Anlaß gegeben. Von einem Rundbarett ist keine Spur zu finden, weder auf der zitierten Millintafel, noch auf der besseren Kopie Garruccis, tav. 309, 1. Unterdessen hat Franchi de' Cavalieri seine Angabe auf meine Veranlassung hin korrigiert. (Cf. Studi e Testi 24. Aggiunte pag. 188 Nota.)

als solche aus irgend einem Grunde das Rundbarett tragen, so seien auch alle anderen Soldaten, wo immer sie dieses Unterscheidungsmerkmal haben, als Vertreter der Juden anzusehen. Allein diese Annahme ist wiederum unhaltbar; denn es ist nicht einzusehen, warum die Künstler das jüdische Volk als Soldaten dargestellt haben sollen und dies in so inkonsequenter Weise¹⁾. Ein vollendetes Durcheinander müßte man annehmen, wenn sogar auf ein und demselben Monument zwei Szenen zusammentreffen, wie dies auf dem Sarkophag in Pisa (Gar. 364, 3) der Fall ist, wo in der oberen Bildreihe, die Israeliten beim Durchzug durchs Rote Meer und beim Wachtelfang ganz gewöhnliche Volkstracht haben, während der trinkende Soldat bei der Quellwunderszene in der unteren Reihe das Rundbarett trägt. Recht bedenklich sieht es aus mit der Annahme, „daß jede Darstellung ihre eigene Tradition habe und die Kopisten mechanisch ihren Vorlagen folgten“²⁾. Wie sollte es doch möglich sein, daß diese „Kopisten“ die im ganzen römischen Reich wohlbekannte Tracht der apparitores dem Judenvolke verliehen haben, ohne bei den damaligen Beschauern der Sarkophage die größte Verwechslung zu verursachen? Die Monumente weisen direkt daraufhin, daß die apparitores in Wirklichkeit das Rundbarett trugen. Wenn sie nun auch auf Szenen vorkommen, die sich zweifelsohne in Palästina abspielen, so bedeutet dies immer noch nicht, daß die apparitores der jüdischen Nation angehören müssen; denn es ist etwas ganz natürliches, daß der römische Bildhauer die Polizeisoldaten mit einem Kostüm bekleidete, wie es damals

¹⁾ Auch hierfür hat man Scheingründe vorgebracht. Dr. Erich Becker in seinem Artikel über „Petri Verleugnung u. A.“ in der R. Q. S. 1912 S. 34—36 verweist auf die „inhaltliche und formale Uebereinstimmung der Quellwunderszene in der altchristlichen Kunst mit einer nicht selten auf Mithrasreliefs zu findenden Darstellung“. Es sei „vielleicht nicht von der Hand zu weisen, daß die Soldatentracht der trinkenden Juden (die beim Meeresdurchzug fehlt) und namentlich das erst später auftretende Barett, von dieser Seite her zu erklären sein dürfte. Man denke daran, daß die Mithrasmysterien die Religion der Soldaten — ebenso aber auch der Freigelassenen und Sklaven war — man denke auch an den Grad der milites unter den Mithrasmythen“. Das sind geistreiche Kombinationen, aber Irrlichter, die nicht auf den rechten Weg zum Ziele führen.

²⁾ So Becker, „Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst“, S. 107.

in Rom allbekannt war ¹⁾). Darum ist auch zu erwarten, daß auf den Szenen des Meeresdurchzuges die Aegypter nicht in ihrer historischen Rüstung, sondern mit der Tracht der römischen Krieger abgebildet sind. Daraus aber den Schluß zu ziehen, daß die Kunst in gleicher Weise auch den Juden eine römische Soldaten-tracht verleihen konnte, geht nicht an; denn die Juden in genere sind doch keine Soldaten. Es gebührt ihnen also die gewöhnliche bekannte Bürgerstracht, in welcher wir die echten Israeliten, wo sie in corpore erscheinen, wie beim Wachtelfang und beim Meeresdurchzug, wirklich antreffen. — Die Frage, ob die Barettragenden römische oder jüdische apparitores seien, ist auch dann nicht schwer zu beantworten, wenn es wirklich zu bezweifeln wäre, ob der Künstler unbewußt für orientalische Szenen römische Tracht verwendet hätte. Die milites des officium in den orientalischen Provinzen (δωγμίται) trugen jedenfalls die im ganzen römischen imperium vorgeschriebene Ausrüstung ihres Standes, geradeso wie die in Jerusalem stationierten Legionäre keine von der römischen verschiedene Uniform erhielten. Eine ernste Schwierigkeit würde also nicht einmal dann entstehen, wenn es kein Monument gäbe, auf dem die apparitores mit Sicherheit als römische Soldaten erkennbar wären. Nun aber ist dies, abgesehen einstweilen von den Soldaten auf den Petruszenen, für das besprochene Relief des Konstantinbogens sowie für die Darstellung des Achilleusmartyriums und das Fresko der casa coelimontana außer Frage.

In der Klassikerliteratur und in Märtyrerakten müssen sich auch noch direkte Zeugnisse finden lassen für die im dritten und vierten Jahrhundert übliche Kopfbedeckung der apparitores. Auf den Vegetiustext habe ich schon früher aufmerksam gemacht ²⁾): *Usque ad praesentem prope aetatem consuetudo permansit, ut omnes millites pilleis, quos Pannonicos vocabant, ex pellibus uterentur, quod propterea servabatur, ne gravis galea videretur in proelio*

¹⁾ Heutzutage wäre es freilich dem Künstler nicht mehr erlaubt, beispielsweise die Grabeswächter Christi als italienische Karabinieri darzustellen. Die alte Kunst war in solchen Dingen noch nicht so historisch gewissenhaft. So hat noch zu Anfang des 16. Jahrhunderts Jan Joest die Grabeswächter in der mittelalterlichen Rüstung gemalt. (Siehe Stephan Beißel, S. J., Das Leben Jesu von Jan Joest, tav. XVII.)

²⁾ L'apostolo S. Pietro sui sarcofagi dell'arte antica cristiana. Rivista di Apol. Crist. Vicenza 1912. Novembre.

homini, qui gestabat aliquid semper in capite. (Veget. Epit. rei milit. I. 20.) Zurzeit, als Vegetius dies schrieb, (um 380) war der Brauch, statt des schweren Helmes die Pelzmütze zu tragen, schon am Verschwinden. Die apparitores hatten aber als Leichtbewaffnete überhaupt keinen Helm. Für sie war also der pileus ex pellibus ständige Tracht. Dazu kommt, daß auch die Monumente eine Identifizierung des Rundbarett, mit der von Vegetius beschriebenen Kopfbedeckung, nahelegen, weil eine andere Art von Pelzmützen auf Soldatendarstellungen nicht vorhanden ist.

In den Akten der heiligen Didymus und Theodora (Ruinart, pag. 352) wird erzählt, daß Didymus in Soldatenkleidern ¹⁾ zu der hl. Jungfrau kam, um sie aus dem Haus der Schande zu befreien. Die Flucht gelingt, indem Theodora das Militärgewand anzieht: „accipiens itaque virgo habitum militis capiti imposuit depresso pileum“. St. Ambrosius erzählt die gleiche Legende (De virginibus II. 4). Er legt dem Soldaten die Worte in den Mund: „induere chlamidem, quae occultet membra virginis, servetque pudorem. Sume pileum, quod tegat crines...“ ²⁾.

Wer jetzt noch an der alten Mähre von den „Judenmützen“ festhalten will, der möge doch eher den Schatten eines Beweises bringen für die unbegreifliche Verwechslung von gewöhnlichem Judenvolk mit Soldaten. Umsonst kann doch den Bildnern der altchristlichen Kunst eine derartige Willkür nicht zugeschrieben werden. Wenn die Skulptoren des Triumphreliefs am Konstantinbogen wußten, was sie taten, als sie die apparitores mit dem ihnen gebührenden Soldatengewand samt Rundbarett auszeichneten, wie durften dann zu gleicher Zeit die altchristlichen Meister auf Sarkophagen diese wohlbekannte Tracht den Israeliten verleihen, gerade als ob sie auf der Suche nach einem passenden Kostüm in Verlegenheit gekommen wären? Und hätten sie so etwas getan, dann wäre es wohl geschehen, um die Juden ein für allemal durch eine typische Tracht als Orientalen zu charakterisieren. Allein welche Nachlässigkeit! Gerade beim Meeresdurchzug und beim Wachtelfang, diesen echten Judenszenen, bleibt die Anwendung aus.

¹⁾ In der *διήγησις* des Palladius c. 65 der hist. Lausiaca ist der Soldat als *μαχηστρικόνος* (also apparitor) bezeichnet.

²⁾ Cf. Pio Franchi de' Cavalieri Studi e Testi 24. Aggiunte, pag. 188.

So nehmen die Schwierigkeiten kein Ende, bevor man nicht die Soldaten mit dem Rundbarett als *römische apparitores* ansieht. Daß dies wirklich die ausschließlich einzig richtige Erklärung ist, wird sich bei der Besprechung der Petruszenen im besonderen mit aller Bestimmtheit ergeben.

Zweiter Teil.

Gibt es einen Moses-Petrus in der altchristlichen Kunst?

1. Verschiedene Ansichten.

Ueber die Moses-Petrustypologie, sollte man meinen, müsse klare Uebereinstimmung herrschen bei den Archäologen, da das Wesen der Sache doch höchst einfach ist: der Mann, der das Wasser aus dem Felsen schlägt, hat die Züge des Petrus, seine Handlung kennzeichnet ihn aber als Moses. Also ist eine beabsichtigte Verquickung dieser beiden Führer des Gottesvolkes anzunehmen. Soweit bleiben sich denn auch die meisten Interpreten noch Freunde. Allein von jetzt ab, bei der unvermeidlichen näheren Bestimmung dieser allgemeinen Typologie: *tot sententiae quot capita*. Und das ist schon kein gutes Zeichen. Mir kommt, ich muß es gestehen, diese Uneinigkeit der Autoritäten auch etwas zu statten. Im Folgenden gebe ich deshalb einen Ueberblick über die verschiedenen Ansichten von dem vielumstrittenen Problem, damit, wer die Sache ernstlich prüft, dem Vorurteil entgehen möge, die Moses-Petrustypologie in der Kunst sei ein längst gesichertes, einheitliches Resultat der Forschung.

P. Marchi war wohl der erste, der mit Erfolg die Petrusdarstellungen auf den Monumenten in figürlichem Sinne auf Moses bezogen hat¹⁾. Er sieht z. B. auf dem Lateransarkophag No. 178 (untere Bildreihe links) Petrus „in mezzo alla divina Triade in tre persone di umana forma, togliersi i calzari da' piedi come già Mosè al cominciare dell' erta dov' era il roveto che ardeva e non si abbruciava“ (l. c. pag. 575.) Von der Ansage der Verleugnung (Hahn-

¹⁾ Civiltà Cattolica 1854. pag. 574.

szene) sagt Marchi: „la qual cosa in figura a me pare di riconoscere in Mosè“ (l. c. pag. 574.) Vom Quellwunder sagt er an der gleichen Stelle: „Negato che Pietro ebbe il suo Cristo . . . si accosta ad una pietra, la batte e vede scorgere acqua in gran copia. È la divina parola predicata da lui nel dì della Pentecoste per le piazze di Gerusalemme“. Es ist bezeichnend, daß Marchi in der Typologie so weit ging, daß er sogar auf der Himmelfahrt des Elias (Lateranskulptur No. 198.) den Apostel Petrus erkannte, wie er von Christus den Mantel empfängt. Wohlzubeachten ist, daß seine Auslegung sich nicht bloß auf eine Substituierung des Petrus für Moses stützt, sondern in den fraglichen Darstellungen reine Petrusszenen annimmt, mit Anspielungen auf Taten des Moses.

P. Garrucci hat schon wesentlich andere Ideen; er ist zurückhaltender in der typologischen Anwendung und faßt die Sache einfacher auf als Marchi. Die Monumente zeigen ihm Petrus als Stellvertreter des Moses: „Pietro messo a confronto con Mosè, del quale perciò tiene il posto“. (vol. 3. pag. 145.) Wenn Garrucci bei der Beschreibung der Quellwunderdarstellungen kurz sagt: „Pietro percuote la rupe“, so tut er dies der Einfachheit wegen. Gemeint ist dabei das Moseswunder in der Wüste, nur daß jetzt Petrus das Amt des Moses verrichtet, damit ein Vergleich dieser beiden Männer zustande komme. Ohne Widerspruch zu befürchten, spricht Garrucci auch von „Mosè che batte la rupe“. (z. B. vol. 5 pag. 39. „Mosè batte con la sinistra la rupe del deserto, donde scorga l'acqua e ne bevono due Giudei inginocchiati e coi loro berretti cilindrici in capo“).

De Rossi hatte eine ganz eigene tiefsymbolische Auffassung. Er nennt Petrus il novello Mosè. Doch ist mit der Wunderszene auf den Monumenten nicht der historische Wüstenquell gemeint, sondern der Fels bedeutet bloß die petra, aus welcher der Moses des neuen Bundes das Gnadenwasser schlägt. Der Gedankengang ist folgender: „Cristo, pietra angolare e fondamentale della chiesa, comunicò la sublime prerogativa di questo nome e delle sue qualità al Mosè della nuova legge, al principe e capo degli apostoli; il quale perciò fu dall'arte cristiana simboleggiato percotente la mistica pietra, che gli diè l'altissimo nome, ed armato della verga ed autorità che gli fa disigillare ed aprire la

sorgente delle acque spirituali“. (Bull. di arch. crist. 1877, pag. 83.) Die trinkenden „Juden“ hat De Rossi während dieser tiefen Betrachtung ganz vergessen. Besonders klar müssen die Ideen auch für ihren Autor nicht gewesen sein, denn es ist nicht ersichtlich, wo Symbolik und Typologie endlich einmal Halt machen, wenn sogar oftmals nicht mehr Petrus, sondern Christus selbst auf den Felsen schlägt. (Bull. 1868, pag. 5.)

Wilpert hat sich in den „Prinzipienfragen“ (S. 30) mit aller Deutlichkeit für ein Quellwunder des Petrus ausgesprochen: „Petrus ist es, der aus dem Felsen die *Wasserströme des Glaubens und der Gnade* schlägt, um mit ihnen *das in der Wüste der Welt schmachtende Volk zu tränken*“. Da Petrus auf den Darstellungen der Verleugnung ganz dem Moses (beim Quellwunder) gleiche, so liege der Gedanke nahe, es sei hier Moses nur typisch und vikarierend für Petrus dargestellt.

Erich Becker, der die Moses-Petrusfrage ex professo behandelt in seinem Buche über „Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst“, behauptet der Auffassung Wilperts gegenüber: „Das Quellwunder bleibt nach wie vor ein Quellwunder des Moses. Es war vorübergehend im 4. und 5. Jahrhundert, einer Zeit, die ganz besonders auf allerlei typologische Beziehungen aus war, eine — man verzeihe der Deutlichkeit halber den Ausdruck — ‚Mode‘, durch das Felsenwunder des AT. Führers an den Felsenmann und NT. Führer erinnert zu werden, welcher die Sarkophagplastik und endlich auch einige Goldgläser einen naiv-volkstümlichen Ausdruck gaben“. (S. 144—145.)

Weitere Ansichten zu zitieren ist überflüssig. Es gibt zwar deren noch mehrere, aber was sie an Verschiedenheit von den schon angeführten aufweisen, ist doch nur grundlose Symbolik, nach persönlichem Geschmack ausgetüftelt und weitergesponnen.

2. Die „Beweise“ aus den Vätertexten.

Fundament für einen augenfälligen Vergleich von Moses und Petrus ist wirklich vorhanden in der großen Ähnlichkeit dieser beiden Führer des Gottesvolkes im alten und neuen Bund. Wenn die alten Künstler eine solche Tatsache durch die Bildersprache ausdrücken wollten, so fehlte ihnen dazu weder der Stoff noch

die Fähigkeit. Etwas befremdend wäre es allerdings schon, wenn es sich herausstellte, daß sie dabei ohne jede Konsequenz vorangingen, sei es, daß der Beschauer der Monumente nicht erkennen kann, wann es sich um Typologie handelt und wann nicht; oder daß objektiv geeignete Fakta, wie der Gesetzesempfang, nicht verwendet wurden, trotzdem sie im Bilderzyklus Aufnahme fanden. Jedoch wächst die Wahrscheinlichkeit, daß sich die Kunst mit einer Moses-Petrustypologie beschäftigt habe, sobald literarische Belege aus der gleichen Zeit vorliegen, die beweisen, mit welcher Vorliebe man damals persönliche Züge im Leben des Moses auf den Apostel Petrus angewendet hat. Wie müssen aber solche Texte beschaffen sein? Genügt es, wenn aus der immensen Literatur der Väter dies oder jenes Wortspiel sich findet, wodurch in ganz allgemeinen Ausdrücken Moses als Vorbild Petri dargestellt wird? Gesetzt den Fall, es gebe in der altchristlichen Kunst eine wirkliche Moses-Petrustypologie, in der Weise, daß Petrus beim Quellwunder an Stelle des Moses stehe, wodurch in geeigneter Weise ein praefigurativum zum Ausdruck käme, welches literarische Zeugnis kann dann zur Bestätigung dieser Typologie dienen? Doch nur ein solches, das direkt Bezug nimmt auf die Sache, denn das übrige wissen wir auch ohne Väterstellen. Der Text müßte also ausdrücklich im Quell den Vergleich zwischen Moses und Petrus konstatieren. Und auch dann noch, wenn das tertium comparationis wirklich wie gewünscht, beschaffen ist, müssen dann nicht die Vätertexte mit den Monumenten wenigstens annähernd in einer numerischen Proportion stehen? Genügen dann schon zwei einzige Zeugnisse aus Asien und Afrika für die zahlreichen römischen Bildwerke, auf die sich die Texte beziehen sollen?

Nach diesen Erwägungen wollen wir die Beweiskraft der Väterstellen, die gewöhnlich zur Lösung des Moses-Petrusproblems ins Feld geführt werden, näher untersuchen.

Folgende Dokumente sind es, die sich angeblich auf die Quellwunderdarstellungen beziehen sollen:

1. *Augustinus*. Sermo 352, cap. I. n. 4. (Migne XXXIX, 1554.) Evidenter, carissimi, constringit nos ipse Deus, non passim reprehendere, sed intelligere dubitationem Moysi. Figura petra jacens,

figura virga percutiens, figura aqua fluens, figura et Moyses dubitans. Et ibi dubitavit, ubi percussit. Hinc facta est dubitatio Moysi, quando lignum accessit ad petram. Iam veloces praevo-
lant, imo tardos patienter expectent. Dubitavit Moyses, quando lignum accessit ad petram: dubitaverunt discipuli, quando viderunt Dominum crucifixum. Horum figuram gerebat Moyses. Figura erat Petri illius ter negantis. Quare Petrus dubitavit? Quia lignum petrae propinquavit. Cum mortis suae genus, id est, crucem ipsam praenuntiaret Dominus, ipse Petrus expavit: Absit a te, Domine, non erit hoc....

2. *Aphraates*. Demonstratio 21. n. 10 (Ed. Parisot. Paris 1894, pag. 959). Moyses populo suo manna descendere fecit; Iesus Corpus suum gentibus dedit. Moyses aquas amaras per lignum dulces reddidit; Iesus cruce sua, ligno patibuli sui amaritudinem nostram mitigavit. Moyses legem populo suo detulit; Iesus mandata sua gentibus dedit. Moyses manuum suarum extensione superavit Amalec; Iesus signo crucis suae satanam devicit. Moyses populo suo eduxit aquam de petra; Iesus misit Simonem Petrum ut doctrinam suam inter gentes deferret. Moyses velamen auferebat a facie sua et Deus cum eo loquebatur; Iesus velamen removit a facie gentium, ut audirent et reciperent doctrinam suam....

3. *Maximus Taurinensis*. Hom. 68. (Migne LVII, 394.) Hic est Petrus, cui Christus Dominus communionem sui nominis libenter indulgit. Ut enim, sicut apostolus Paulus edocuit, petra erat Christus; ita per Christum, Petrus factus est petra, dicente ei Domino: Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam. Nam sicut in deserto dominico sitiens populo aqua fluxit e petra, ita universo mundo perfidiae ariditate lassato de ore Petri fons salutiferae confessionis emersit....

4. *Maximus Taur*. Sermo 66. (Migne LVII., 666.) Assumpsit ergo Christus Petrum et Paulum, unum piscantem, alium persequentem. Et Petro quidem regni sui claves, Paulo verbi sapientiam dedit. Nec incredibile hoc, quoniam qui aquam produxit e petra, Ecclesiam fundavit in Petro. Qui adorare compulit magum, persecutorem docuit praedicare....

Diese Texte stimmen nun weder mit sich selbst überein, noch können sie, einzeln betrachtet, die Bestätigung bringen für eine ebensolche Typik auf den Denkmälern. Augustinus zieht den Vergleich zwischen Moses und Petrus wegen der unrühmlichen Sache des Zweifels, den beide begangen haben: Moses, als er den Stab an den Felsen setzte, Petrus, als der Herr in den Tod ging. Was sollen jetzt diese Worte zu tun haben mit der Quellwunderszene, die in der altchristlichen Kunst dargestellt ist, wo von einem Zweifel des Wundertäters keine Spur vorkommt? Aber nicht einmal auf die Verleugnungsszene, die auf den Sarkophagen so oft abgebildet ist, kann der Augustinustext bezogen werden, denn da wäre wieder von einem Moses zweifel nichts vorhanden.

Ebensowenig hat Aphraates, der Syrier, eine Illustration der Quellwunderszene geschrieben. Aus dem Zusammenhang geht hervor, daß Moses als ein Vorbild Christi hingestellt ist. Aphraates zählt eine lange Reihe von Vergleichen auf und benützt unter anderem zu diesem Zwecke auch das Wortspiel vom Fels in der Wüste (kiphâ) und von Simon Petrus (kiphâ). Im übrigen bezieht sich alles auf die Parallele zwischen Moses und Christus, nicht Moses und Petrus. — Maximus von Turin, in der 68. Hom., drückt folgenden Gedanken aus: Petrus wurde von Christus zum Felsen der Kirche gemacht, damit, wie aus dem Felsen in der Wüste, welcher Christus war, das Wasser floß, so jetzt durch Petrus die Lehre des Heiles verkündet werde. An der anderen Stelle sagt Maximus dasselbe, nur mit knapperen Worten.

Wenn das literarische Belege sein sollen für eine Typik auf den Kunstprodukten, dann braucht man nicht mehr so bescheiden zu sein in der Auswahl von Vätertexten, sondern kann ruhig alles beliebige Material heranziehen, wenn nur irgendwie vom alten und neuen Bund darin die Rede ist. Texte, in denen Moses als Vorbild des Apostelfürsten hingestellt wird, gibt es relativ nur sehr wenige. Es ist bezeichnend, daß gerade Rom, die Monopole der altchristlichen Kunst, nicht ein einziges schriftliches Zeugnis liefert für die Auffassung Petri als des neuen Moses. Dagegen läßt sich eine Ueberfülle von Beispielen anführen, worin die Kirchenschriftsteller übereinstimmend in Moses den Typus Christi erblickten. Hat man also vorher das Argument aufgestellt, daß die

Vätertexte, die eine Moses-Petrustypologie enthalten, auf eine damals herrschende volkstümliche Vorstellung schliessen lassen, die hinwiederum den altchristlichen Künstlern Anregung geben mußte, so drängt sich jetzt, nach dem wahren Sachverhalt, mit mehr Recht die Forderung auf, daß auf den Denkmälern eine typologische Beziehung zwischen Moses und Christus ausgedrückt sein müsse.

3. Die Monumente selbst sprechen gegen die Moses-Petrustypologie in der Kunst.

Die Frage dreht sich lediglich um die Quellwunderszene. Ist hier eine Vereinigung des Moses mit dem Petrus, oder umgekehrt, nicht haltbar, dann wird sie auch in allen übrigen Szenen vergebens gesucht. Mancherorts herrscht noch der Irrtum, daß der bärtige Mann, der auf den Felsen schlägt, einfach Moses sei. Demgegenüber ist die unleugbare Tatsache einzuprägen, daß der ikonographische Mosestypus stets der jugendlich bartlose war. So begegnen wir ihm am Anfang der christlichen Kunst bis hinauf zum frühen Mittelalter. Bartlos ist Moses beim Gesetzesempfang, beim Meeresdurchzug, auf den Bildern, wo er sich die Sandalen löst und auf allen älteren Quellwunderdarstellungen in den Katakomben. Wie kann dann der bärtige Mann beim Felsen Moses sein, wenn dieser doch gleichzeitig, ja sogar auf den nämlichen Monumenten bartlos dargestellt ist? (Lateransarkophag Nr. 55.) Andererseits wird der aufmerksame Beobachter ohne Mühe herausfinden, daß es dem Künstler in der Absicht lag, beim Quellwunder auf den Skulpturen den Apostel Petrus darzustellen. Gelegenheit zu den schärfsten Vergleichen bieten nicht wenige Sarkophage, wo neben dem Quellwunder auch noch Petrus bei der Ansage der Verleugnung vorkommt. Eine willkommene Bestätigung dazu bringt die bekannte Beischrift P E T R V S auf den zwei vatikanischen Goldgläsern. Man hat dies als etwas ganz Besonderes betrachtet. Die Goldglasmaler hatten aber nun einmal die Gepflogenheit, Namen hinzuzufügen. Das Wort P E T R V S bei der Quellwunderszene kann vom gleichen Künstler geschrieben worden sein, wie die Namen AGNES, MARIA, PAVLVS auf anderen Goldgläsern. Aus dem bloßen Vorhandensein braucht man also noch nicht

auf eine besondere typologische Andeutung zu schließen. Etwas anderes wäre es, wenn der Mann, der auf den Felsen schlägt, bartlos wäre; dann dürfte eine Vermutung am Platze sein, daß hier absichtlich Moses den Titel Petrus bekommen habe, obschon dann eine Moses-Petrustypologie, wie sie wünschenswert wäre, nicht zum Ausdruck käme. Denn das Einzigrichtige wäre es nur, wenn Petrus am Felsen die Auszeichnung MOYSES erhielte, so daß man mit Recht sagen könnte, der Apostelfürst sei der neue Moses.

Nun zu den trinkenden Personen beim Quellwunder. Es ist hier wahrlich kein weiteres Wort zu verlieren über ihren Stand nach dem, was oben über sie gesagt worden ist. Die apparitores mit dem Rundbarett bilden den besten Beweis, daß diese Quellwunderszene, weit entfernt von aller Typologie, ein legendäres Geschehnis aus dem Leben des Apostelfürsten bedeutet.

Eine Schwierigkeit von nicht zu unterschätzender Bedeutung drängt sich jetzt auf. Es könnte nämlich eine Moses-Petrustypologie ganz gut bestehen, auch wenn beim Quellwunder der Apostel Petrus mit den apparitores dargestellt ist; denn die äußere Handlung des Schlagens auf den Felsen läßt doch unwillkürlich an das Moseswunder in der Wüste denken. Dies wird wohl der letzte Ausweg sein, die Moses-Petrustypologie in der Kunst zu retten. Es ist aber auch nicht leicht, eine Antwort darauf zu geben. Denn es ist wahr, zur Zeit, als auf den Sarkophagen diese merkwürdige Petrusszene mit den apparitores dargestellt wurde, malten die Künstler in den Katakomben noch ihre Mosesbilder, darunter auch das Quellwunder. Ja, es existiert das eigentümliche Faktum, daß in der sog. cripta delle peccorelle der bartlose Moses dargestellt ist im Augenblick, wo er sich die Sandalen auszieht und unmittelbar daneben im gleichen Felde Petrus mit dem leicht erkennbaren Typus, das Wasser aus dem Felsen schlagend, wovon ein herzueilender Soldat trinkt. Konnte man also zu jener Zeit das Quellwunder des Moses ganz vergessen haben, oder hat man mit Absicht dafür die Petrusszene substituiert?

Für diese Frage wird der folgende Abschnitt eine Lösung bieten, wo die einzelnen Petrusszenen, darunter auch das Quellwunder in der Legende, zur Sprache kommen.

Dritter Teil.

Die Petruszenen im Besonderen.

1. Der sitzende Alte mit der Schriftrolle.

Sieben Sarkophage und fünf bisher bekannte Fragmente weisen folgende Szene auf: Ein alter Mann, mit deutlich ausgeprägtem Petrustypus, sitzt auf einer Kathedra oder auf einem Steinhauften

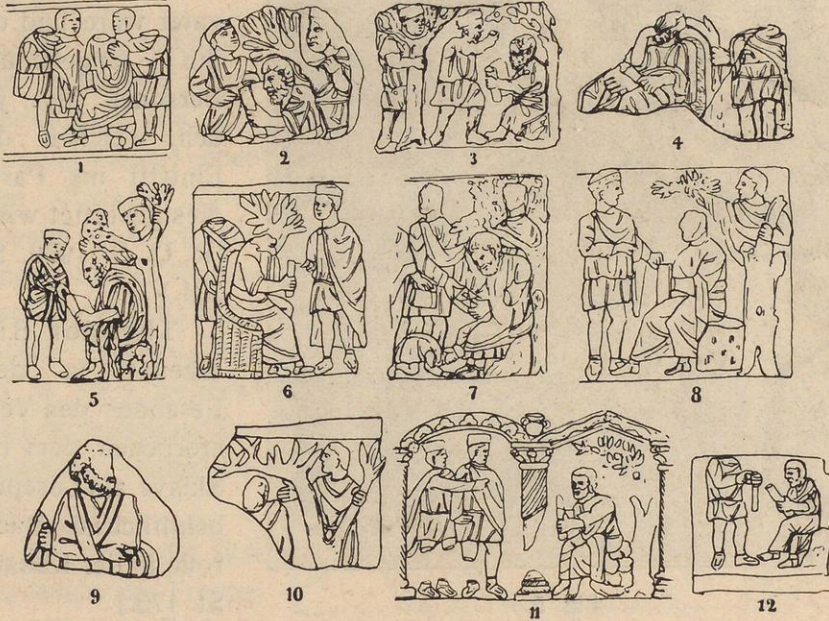


Fig. 4.

Die Szenen des sitzenden Alten.

und ist mit Lesen der Schriftrolle beschäftigt. Soldaten, durch das Rundbarett als apparitores gekennzeichnet, nähern sich in feindseliger Haltung. Zur Szene gehört gewöhnlich noch ein Olivenbaum, was offenbar bedeutet, daß der Vorgang im Freien abspielt. Gegen zehn verschiedene Auslegungen haben bisher das Rätsel zu lösen versucht. Die Schuld trifft wieder die sogenannten „Judenmützen“.

Bottaris Erklärung hat am meisten Anhänger gefunden. Er sah in dem sitzenden Alten Moses, der den Israeliten das Gesetz vorliest. (R. S. t. II, tav. XLIX., Text pag. 5.)

Garrucci sagt bei der Besprechung eines dieser Monumente, jedoch ohne genügende Sicherheit zu haben: „Quest' uomo è a parer mio il Profeta Geremia“ (vol. 5, pag. 38).

Le Blant behauptet, es sei Esra, der das Gesetz vor den Wassertoren vorliest. (Etude s. l. Sarc d'Arles, pag. 6.)

Obermann glaubt, die Szene sei eine Darstellung des prophetischen Gesichtes aus dem Buche Daniel, VII., 21, 22., wonach



Fig. 5.

Detail vom Lateransarkophag Nr. 174
(Köpfe falsch ergänzt).

dann der Alte mit der Schriftrolle Gottvater wäre und die ihn umgebenden Personen jene Juden, welchen der Eintritt ins Paradies gestattet wird. (R. Q. S. 1909, St. 201.)

Theodor Birt erkennt in dem Lesenden den Verstorbenen, dem ein Sklave als Lese-pult behilflich ist. („Buchrolle in der Kunst“, St. 173.)

Marucchi urteilt gelegentlich der

Beschreibung dieser Szene (im Guida del museo cristiano Lateranense 1898, pag. 16), es sei ein Apostel „forse San Pietro“ und die Gruppe „allude forse alla prima predicazione evangelica¹⁾“.

J. Wittig in seinem Werke „Die altchristlichen Skulpturen des Museo Campo Santo in Rom“ hat in der Darstellung einen christlichen Lehrer in der Person des hl. Petrus gefunden (St. 109).

Zwei weitere Erklärungen, die allerdings weniger

¹⁾ Unterdessen ist Marucchi wieder zur Ansicht Bottaris zurückgekehrt. (Monumenti del Museo Cr. Pio Lat., pag. 11.)

respektiert werden, sagen, der Alte sei Abraham unter der Eiche von Mambre, oder Job inmitten seiner Freunde.

Auf *Fig. 4* sind die bisher bekannten Monumente, die unsere Szene enthalten, der Uebersicht halber zusammengestellt. Es ist vorerst nötig einige Erläuterungen über diese und jene Nummer anzugeben.

No. 1 ist auf dem Lateransarkophag 174. Die drei fehlenden Köpfe sind unrichtig ergänzt. (*Fig. 5*.) Man hat jetzt Christus als Lehrer zwischen den Aposteln Petrus und Paulus darausgemacht ¹⁾).

Die Soldatenkleider schließen jede Möglichkeit aus, daß die zwei Männer neben dem sitzenden Alten Apostel seien. Ich habe ihnen auf der Rekonstruktion (*Fig. 6*) Rundbarette gegeben, weil sie in zwei weiteren Szenen desselben Sarkophages solche haben.

No. 2 befindet sich gegenüber der Treppe, die zur sog. Platonica in San Sebastiano an der Via Appia führt, eingemauert ²⁾).



Fig. 6.
Rekonstruktion der Petruszene auf dem
Lateransarkophag Nr. 174.

No. 3 ist ein stark beschädigtes Fragment, eingemauert im Cortile des Palazzo Corsetti, Rom, Via Monserrato Nr. 20.

No. 4 befindet sich in der Spelunca Magna der Prätextat-

¹⁾ So auch Marucchi „Il salvatore col volume degli vangeli siede insegnando in mezzo agli apostoli“, pag. 22.

²⁾ Das Stück ist erstmalig publiziert im März 1911 in den „Christlichen Kunstblättern“, Linz No. 3. S. 31.



Fig. 7.
Fragment in der Speleunca magna der Praetextatkatcombe.

katakombe ¹⁾ (Fig. 7). Ich zweifle nicht im geringsten, daß die Darstellung mit den übrigen Szenen des sitzenden Alten verwandt ist, trotz der abweichenden Besonderheiten. Der Alte war bärtig, das zeigen deutlich einige Bohrlöcher am Kinn. Die rechte Hand führt einen Stab ²⁾, während die Linke, soweit noch erkennbar, zum Gestus der Trauer an die Wange ³⁾ erhoben ist. Links daneben sind die Gewand-

falten und linke Hand mit Rolle einer Hintergrundfigur sichtbar. Das gebogene linke Knie läßt eine weitere sitzende Gestalt vermuten, die wohl einer Nachbarszene angehörte. Sollte sie aber vielleicht doch einen Teil der Petruszene bilden, dann wäre es doppelt interessant, die fehlenden Stücke wiederzufinden.



Fig. 8.
Fragment in der Villa Fiorentina (Palestrina).

No. 5. Detail vom Lateransarkophag 55.

No. 6. Detail von einem Sarkophag im Museum von Narbon. (Gar. 378, 2).

No. 7. Detail von einem Sarkophag im Museum von Arles (Gar. 378, 3).

No. 8. Detail von einem Sarkophag im Museum von Arles (Gar. 366, 3).

No. 9. Fragment in der Villa Fiorentina in Palestrina im oberen Teil des Gartens zusammen mit vielen anderen Skulpturen

¹⁾ Dr. E. Becker veröffentlichte davon die erste, jedoch unzureichende Photographie in „Quellw. d. Moses in d. altchristl. Kunst“. Taf. III. 2., dazu Text St. 110.

²⁾ Becker sah eine geschlossene Rolle.

eingemauert (*Fig. 8*) 23×27 cm. Der Kopf ist in der oberen Hälfte stark beschädigt, und einzig der runde Krausbart bestätigt die Annahme, daß es der Petruskopf sei. Hinter dem sitzenden Alten ist noch eine Hand mit Stock oder Schwert sichtbar.

No. 10. Fragment aus der ehemaligen Vigna Grandi an der Via Appia Pignatelli. Erstmalig publiziert von Dr. Erich Becker in der R. Q. S. 1911. S. 126.

No. 11. Detail vom sog. Petrussarkophag im Museum von Lyon (Gar. 319, 2).

No. 12. Rechtes Seitenstück von einem Sarkophag im Museum von Arles (Gar. 361, 4).

Eine sehr zweifelhafte Replik ist noch am Trappistenkloster von St. Kallist eingemauert. Dafür ist eher das Fresko in der Petrus- und Marzellinus-Katakombe hinzuzurechnen (Wilp. Taf. 93).

Nun zur Bestimmung der Szene. Der sitzende Alte ist niemand anders als der Apostel Petrus. Auf acht Darstellungen, wo der Kopf noch irgendwie erhalten ist, tritt uns der Petrustypus in seinen bekannten Formen entgegen. Für den Lateransarkophag No. 55 ist ein Vergleich der Petrusköpfe schon oben gemacht worden. Jeder Beobachter muß die Identität bestätigen. Theodor Birt („Die Buchrolle in der Kunst“ 1907. S. 173) und nach ihm E. Becker („Das Quellw.“ S. 109) sind mit Unrecht für eine Uebereinstimmung des sitzenden Alten auf diesem Sarkophag mit dem Porträt des Verstorbenen mit der Rolle in der Rechten, im Muschelklippeus, eingestanden. Das Gesicht des letzteren ist breiter, der Hals steif und überhaupt die ganze Haltung nach Porträtmanier viel individueller gearbeitet, während der Alte einen Idealtypus aufweist. Ließe sich aus einer solchen angeblichen Ähnlichkeit ein Schluß ziehen, dann müßten sich wohl auch die übrigen Szenen des gleichen Inhaltes darnach richten.

Zu bestimmen sind nun die Gesten der Soldaten, von denen gewöhnlich einer nach der Schriftrolle greift, während der andere zwischen der Gabelung eines Olivenbaumes versteckt ist. Beide Bewegungen zeigen einen feindseligen Charakter. Petrus mit der offenen Rolle ist als Lehrer aufgefaßt. Zur Szene können auch noch andere Personen gehören; wenigstens scheint durch die Hintergrundfiguren auf dem Lateransarkophag No. 174 etwas Pub-

likum angedeutet zu sein. Der Inhalt der Lehre ist auf einem Sarkophag in Arles (Gar. 378, 3) durch das Christusmonogramm gekennzeichnet. Was will nun der Soldat, der seinen Kopf zwischen den Aesten des Baumes hervorstreckt? Zweifellos ist dies ein Hinterhalt. Der Baum befindet sich auch meistens im Rücken des lesenden Alten. Glücklicherweise ist ein Vergleich möglich mit einer anderen bekannten Szene in der altchristlichen Kunst, wo der gleiche Gestus verwendet ist zum Ausdruck einer hinterlistigen Bedrängung. Es ist das bekannte Lateranrelief No. 130 (Gar. 383, 5).

Der Hebräer streckt dort in ganz identischer Weise den Kopf zwischen den Aesten des Olivenbaumes hervor (Fig. 9). Er will die keusche Susanna überraschen, und umfaßt, genau wie auf unserer Szene der Soldat, mit der linken Hand einen Ast, während die Rechte sein plötzliches Erstaunen ausdrückt. Bestätigt wird diese Auffassung auch durch das Verhalten des anderen Soldaten. Er nähert sich von vorne dem Alten, um die Schriftrolle zu erfassen. Das kann zugleich den Grund des Kommens andeuten. Petrus ist beim Verkünden der christlichen Lehre von den Wachesoldaten überrascht worden. Das allerunwahrscheinlichste ist es, daß der Apparitor, der die Hand an die Rolle legt, als Leseputz fungiere, wie Th. Birt meint. Für den Kodex wäre diese Hilfeleistung noch irgendwie verständlich, aber eine Schriftrolle hält der Leser am besten selber; es gibt dafür nichts Bequemereres. Die Szene muß ein ganz bestimmtes Faktum aus dem Leben des Apostels Petrus vergegenwärtigen. Nur so erklären sich einige Details. Der Sarkophag in Arles (Gar. 378, 3) zeigt z. B., daß einer der Soldaten nicht gleicher Absicht ist, wie seine zwei Gefährten. Er hat sich in Ehrfurcht vor Petrus zum Fußkuß niedergebückt. Wäre die komplettierende Darstellungsweise etwas bekannteres in der altchristlichen Kunst, so dürfte diese knieende Figur wohl auf eine in kurzer Zeit erfolgte Sinnesänderung der Soldaten hindeuten. Von der Person mit der Schriftrolle, links, ist



Fig. 9.
Detail vom Lateranrelief
Nr. 130.

mir nicht klar, ob dies Christus sei, und welche Beziehung sie zur Szene des sitzenden Alten habe.

Auf dem Prätextatfragment hat Petrus keine Rolle, sondern den bekannten Wunderstab. Wie derselbe Apostel auch bei anderen Szenen, wo nicht actu eine Wunderhandlung vorgeführt wird (Hahnszene, Wegführung), dennoch mit dem Stab ausgestattet ist, so kann er auch hier durch dieses Attribut einfach als der Wundermann aufgefaßt sein. Der Gestus der Trauer stimmt mit der Situation überein.

Auf dem Säulensarkophag in Lyon (Gar. 319, 2) leuchtet die Idee durch, daß die Apparitores auf der Suche sind nach Petrus. Einer von ihnen zeigt in der Richtung, wo er den Alten erblickt, während der andere sichtlich seinem Erstaunen Ausdruck gibt.

Sehr beachtenswert ist das Fragment aus Palestrina, sowie das Seitenstück des Sarkophages in Arles (Gar. 361, 4), wo der Soldat einen Stab oder eher ein Schwert mit sich führt.

Wenn wir auch durch die gemachten Schlüsse nicht den vollen Inhalt der Szene erfassen können, so ist doch ein allgemeines Resultat gesichert: Es muß sich um eine *Bedrängung des Apostels Petrus von Seiten der Apparitores handeln*.

2. Das Quellwunder Petri.

Wenn es in der altchristlichen Kunst ein eigentliches Quellwunder des Apostels Petrus gibt, dann muß seine ikonographische Darstellung so beschaffen sein, daß eine Verwechslung mit dem Moseswunder ausgeschlossen ist. Der Wüstenquell befindet sich nämlich auch noch im Bilderschatz des vierten Jahrhunderts, wenn auch nicht mehr in jener Frequenz, wie auf den älteren Fresken der Katakomben. Seine Verwendung fällt aber zeitlich immerhin noch zusammen mit dem Petruswunder. Umsomehr müssen leicht auffällige Unterschiede bemerkbar sein, sonst können unmöglich zwei verschiedene Szenen angenommen werden. Für die alten Beschauer war eine Gefahr der Verwechslung schon deshalb ausgeschlossen, weil ihnen das legendäre oder historische Faktum, das der Quellwunderszene Petri zu Grunde liegt, geläufig war. Sie

waren aber auch beim Anblick der Monumente selbst sofort im Klaren, ohne lange nach Merkmalen suchen zu müssen.

Welches sind nun diese ikonographischen Unterschiede?

1. Moses beim Quellwunder ist jugendlich bartlos. Petrus ist stets bärtig und zudem wegen des ziemlich konstanten Typus sofort als Petrus erkennbar.

2. Moses ist in der Regel ohne Begleiter, oder dann sind es echte Israeliten (Gar. 308, 4). Petrus ist von den Apparitores umgeben.

3. Das Moseswunder stimmt mit dem Pentateuchbericht Nu. 20, 1—13 überein, insofern die Szene mit der in Vers 5 beschriebenen Wüste, die „nec ficum gignit, nec vineas, nec malogranata“, nicht in Widerspruch steht. Beim Petruswunder hingegen gehört nicht selten ein Baum zur Szene¹⁾. Es gibt sogar Beispiele, wo turmartige Bauten den Hintergrund bilden (Wilp. Taf. 205 und 127, 2). Bäume und Gebäude brauchen natürlich nicht immer vorkommen, ihre Existenz ist aber bei der bekannten Sparsamkeit der Ausdrucksmittel um so auffallender.

4. Der Berg ist bei der Horébszene ein freistehender Felskegel oder doch eine Felswand. Für die Skulptur dagegen, wo bei den meisten Quellscenen der Apostel Petrus steht, ist der Steinblock charakteristisch. Dieses Detail würde wieder dem biblischen Bericht zuwiderlaufen und kann nicht mit der Bemerkung abgetan werden, daß der Steinklumpen „zu Gunsten des ihm entströmenden Wassers stark verkümmert sei“²⁾.

5. Beim Wüstenwunder wäre in der Hand des Moses die Schriftrolle wenig am Platze, und sie fehlt auch durchgehends auf den älteren Szenen, sogar auf einem Sarkophag im Museum von Aix (Gar. 308, 4) wo das Quellwunder mit dem bartlosen Moses und den eigentlichen Israeliten rein historisch neben dem Wachtelfang vorkommt. Dagegen für Petrus ist das Attribut der Rolle erklärlicher.

¹⁾ Ein Baum n e b e n der Mosesszene (z. B. in der capella greca, Wilp. Male-
reien Taf. 13) kann nur als Ornament, das mit der historischen Situation nichts
zu tun hat, oder aus Symetrie Gründen als Abschluß des Bildes gedeutet wer-
den.

²⁾ So Becker. S. 99. „Das Quellwunder etc. . . .“

6. Bei der Darstellung des historischen Quellwunders in der Wüste darf die Virga nicht fehlen; denn sie ist in der Bibel ausdrücklich erwähnt. Beim Petruswunder ist der Stab nichts wesentliches. Er ist bloß das praktische Symbol der Wundermacht, wie er es nicht anders ist in der Hand Christi beim Wunder zu Kana oder bei der Totenerweckung. Aus diesem Grund kann der Stab beim Quellwunder Petri fehlen, wenn der Künstler das geschehene Wunder sonstwie, etwa durch eine Handbewegung, auszudrücken vermag. Darum finden wir gerade auf den besten Kunstwerken am wenigsten den Stab verwendet. Beim Quellwunder fehlt er z. B. auf dem Lateransarkophag No. 55.

Nachdem also eine so durchgreifende Verschiedenheit der ikonographischen Details vorliegt, bekommt die früher aufgestellte Schwierigkeit von einer notwendigen Verwechslung der beiden Quellwunder einen anderen Anblick. Weil aber beide Szenen darin übereinstimmen, daß sie eben Quellwunder sind, so bleibt die einzige Aehnlichkeit, daß hier wie dort Wasser fließt. Man könnte nun einwenden, es sei für die alten Künstler naheliegend gewesen, wegen der Aehnlichkeit der äußeren Handlung wenigstens an eine innere Beziehung zu denken, womit dann auch der weitere Schritt einer absichtlichen, sinnfälligen Andeutung ihrer Verwandtschaft bald zustande käme. Die Möglichkeit ist nicht zu leugnen. Aber ich muß doch noch einen Grund mehr haben außer der bloßen Möglichkeit, und zwar müssen die Monumente selber diesen Grund nahelegen. Ob die Künstler oder die Beschauer an Moses dachten, wenn sie das Quellwunder Petri vor Augen hatten, das weiß ich nicht, wohl möglich, ja sogar wahrscheinlich. Große Bedeutung hat dieser zufällige Gedanke jedenfalls nie erhalten, sonst hätten die Künstler nicht bloß in unverständlicher Weise, sondern klar und offen die gewollte Parallele zwischen Moses und Petrus ausgedrückt. Wäre es damals „Mode“ gewesen, durch das legendäre Quellwunder Petri an Moses erinnert zu werden, dann müßte dies ohne jede Verschleierung zu Tage getreten sein. Auf den Monumenten ist nicht die geringste Spur einer beabsichtigten Anspielung an das Moseswunder in der Wüste zu erkennen. Es bleibt nunmehr als Ausweg noch die Vermutung, daß den Künstlern eben die rechte Fähigkeit zu einem derartigen Problem fehlte.

Statt einer regelrechten Nebeneinanderstellung von Moses und Petrus hätten sie sich mit der Vorführung eines Teiles zufrieden gegeben und es dem Beschauer überlassen, an den inneren, leicht auffälligen Zusammenhang zu denken. Da haben wir es wieder. Also auf den Monumenten ist kein direktes Merkmal, das für Moses spricht, sondern es ist dem Beschauer die volle Freiheit gelassen, nebenbei auch noch an das Wüstenwunder zu denken. Gut, wenn diese Annahme besser gefällt! Aber sind das nicht bloß andere Worte für denselben Sinn? Am Ende kann man dafür auch sagen: Es gibt ein wirkliches Quellwunder des Apostels Petrus. Dies und nichts anderes wollten die Künstler auf den bezüglichen Szenen darstellen. Jede typologische Parallele mit Moses lag ihnen dabei ferne. Das ist die einzige Erklärung, die dem Tatbestand der Monumente Rechnung trägt.

Es bleibt nun noch als letztes Glied die Existenz eines legendären Quellwunders Petri in der alten Literatur zur Kette der Beweise hinzuzufügen.

Von den ausgedehnten petrinischen Legenden ist bloß Stückwerk auf uns gekommen, das mit der ursprünglichen Form und Zahl keinen Vergleich mehr aushält. Will man die Petrusapokryphen verstehen, so muß man sich in die Zeit ihres ersten Ursprunges hineindenken. Sie zeigen äußerlich viel Verwandtschaft mit den Romanen der Kaiserzeit, hervorgegangen aus der Schule der Sophisten¹⁾. Dennoch sind sie ein Literaturerzeugnis eigenster Art wegen der Wunderberichte. Das Material besteht sozusagen bloß aus Wundern, die hin und wieder von rhetorischen Stücken unterbrochen sind. Der vorherrschende erzählende Charakter war bedingt, um dem damaligen allgemeinen Volksbedürfnis zu entsprechen. Begegnet uns dieser ausgeprägte Geschmack an Wundererzählungen bloß in der Literatur oder auch auf den zeitgenössischen Gebilden der Kunst, die doch nicht minder für das Volk bestimmt waren? Wir sehen auf Fresken und Skulpturen der altchristlichen Kunst Wunderdarstellungen, die eine an die andere gereiht. „On nous donne les prodiques par paquets“,

¹⁾ Cf. Flamon: Les actes apocryphes de Pierre in Revue d'Histoire Ecclesiastique 1900. IX. pag. 477.

sagt Flamion von den Petrusakten (loc. cit. S. 478). Unwillkürlich muß man diesen Ausspruch auch auf die christlichen Sarkophage anwenden. Das kann aber nicht ohne Zusammenhang sein; denn die Kunst richtet sich nach der Zeit. Wenn im zweiten, dritten und vierten Jahrhundert die Evangelien, die Apostelgeschichte und als natürliche Zugabe die stets wachsenden apokryphen Erzählungen geradezu eine tägliche Nahrung der neubekehrten Christen bildeten, mit was soll sich dann die Kunst beschäftigen haben? Es sind dies Prinzipienfragen gründlichster Art, aber sie müssen einmal zur Sprache kommen. Gleichviel ob Sepulkralkunst oder nicht, es kann keine so scharfe Trennung geben, um es kurz zu sagen, zwischen den Literaturprodukten und der gleichzeitigen Kunst. Hat sich einmal im Volk der Drang nach biblischen und evangelischen Geschichten so recht festgesetzt, dann darf das Kunsthandwerk nicht eigene Wege gehen und sich nur mit tief-symbolischen und allegorischen Problemen beschäftigen, unbekümmert darum, was dem Geschmack der Menge entspricht. Auch auf den Katakombenwänden und den Marmorsärgen will das Volk seine Erzählungen sehen. Diese brauchen gar nicht immer eine direkte Jenseitshoffnung auszusprechen, wenn auch den meisten Wunderdarstellungen Christi leicht der Gedanke zu Grunde gelegt werden kann, den Papst Damasus in seiner eigenen Grabschrift ausspricht. Oder hat etwa auch die heidnische Kunst bloß Sepulkralideen aus ihrem mythologischen Bilderschatze verwendet? Nein, sie hat gerade jene Fabeln, die unter dem Volk im Umlauf waren, am meisten berücksichtigt. So liegt m. E. kein Grund vor, Darstellungen in der altchristlichen Kunst, die nicht aus der Bibel und den Evangelien, sondern aus Legenden hergenommen sind, als Ausnahmen zu betrachten.

Nun haben wir freilich für legendäre Petruszenen nicht immer die literarischen Belege zur Hand mit der Deutlichkeit, wie sie etwa für die bekannten Krippendarstellungen mit Ochs und Eselein, oder Mariä Verkündigung am Quell in den apokryphen Evangelien noch erhalten sind. Wir dürfen auch nicht immer so ausführliche Uebereinstimmung in den Texten erwarten, wie sie z. B. für legendäre Paulusszenen aus den Acta Pauli et Theclae zutreffen. Aber ganz trostlos sieht es auch da nicht aus. Es lassen sich doch noch

Spuren nachweisen, die deutlich davon sprechen, wie einst die Petruslegenden ihren Einfluß auch auf die Kunst ausübten.

Das Quellwunder des Apostels Petrus ist erwähnt im *Martyrium s. Petri a Lino episcopo conscriptum* und in der *Passio ss. Processi et Martiniani*¹⁾. Im Pseudo-Linus ist es sicher von späterer Hand interpoliert, wahrscheinlich zu Ende des sechsten Jahrhunderts, kurz nachdem die Akten der zwei heiligen „Kerkermeister“ in der Form, wie sie uns heute vorliegen, verfaßt wurden. Zur Zeit Gregors des Gr. wurden Processus und Martinianus noch als hl. Mönche verehrt (Hom. XXXII. Sti. Gregorii Papae. Migne 76, 1237—1238). Wie kam es, daß man aus ihnen, kaum ein halbes Jahrhundert später, zwei Gefängniswärter des Apostels Petrus machte? Diese Fragen hat Franchi de' Cavalieri durch eine geistreiche Hypothese zu beantworten versucht²⁾. Er nimmt an, daß am Begräbnisort der beiden Heiligen der Via Aurelia ein Sarkophag gestanden habe, auf welchem die Quellwunderszene neben der sog. Bedrängung Petri und der Ansage der Verleugnung zu sehen war. Da man im sechsten Jahrhundert die Darstellung des Moses - Petrus nicht mehr verstanden habe, und eine Verwechslung der Juden mit Soldaten nahe lag, so habe der Legendschreiber kurzer Hand die zwei Begleiter des Petrus bei der Bedrängung Processus und Martinianus genannt, die dann in der folgenden Szene vom wunderbaren Quell trinken, während das Gespräch des Herrn mit Petrus zum Quovadis wurde.

Diese Hypothese hat aber auch nicht einen Faden von Wahrscheinlichkeit an sich. Tatsache ist bloß, daß Martinianus und Prozessus für Kerkermeister des hl. Petrus gehalten wurden. Wie sie zu diesem Amt kamen, ist uns völlig unbekannt. Sie waren in der Gotenzeit jedenfalls schon so stark in Vergessenheit geraten, daß der Legendschreiber, um ihnen wieder Verehrung zu sichern, zu dem berühmten Mittel greifen konnte, ihre Namen mit dem Apostel Petrus in Verbindung zu setzen. Hat er nun dabei auch das Quellwunder aus der Luft gegriffen, oder benutzte er dafür eine schon bekannte Legende? Die Eigentümlichkeiten und Widersprüche, die sich in der *passio ss. Processi et Martiniani* und

¹⁾ Acta ss. Bolland. I. iul. 304.

²⁾ Studi e Testi 22. pag. 35.

im interpolierten *Martyrium Petri a Lino episcopo conscriptum* finden, bieten genügende Veranlassung zur Annahme, daß es eine ältere Quellwunderlegende geben mußte, die dem Verfasser der *passio* zur Verfügung stand.

Processus und Martinianus, so erzählt die Legende, sahen die Wunder ihrer Gefangenen Petrus und Paulus. Unverzüglich verlangten sie getauft zu werden, indem sie ausriefen: **Donate nobis aquam, quia siti periclitamur**. Petrus machte das Kreuzzeichen **in monte Tarpeio**, und die beiden Gefängniswärter erhielten die Taufe. Merkwürdig, um getauft zu werden sagen die Kerkermeister, daß sie vor Durst dem Tode nahe seien. Da spricht zweifellos das alte Quellwunder Petri mit hinein, das wir auf den Sarkophagen abgebildet sehen. Dort handelt es sich nicht um eine Taufe, sondern die Soldaten trinken ganz begierig von dem Wasser, ja, sie schöpfen es sogar in Krüge auf (Gar. 359,2). Der Legendist hat also weiter nichts getan, als diese ältere Sage in den Mammertinischen Kerker versetzt. So ist auch der andere Widerspruch mit unterlaufen: **emanarunt aquae e monte**. Man bekommt bei längerem Zusehen immer mehr den Eindruck, das Quellwunder, so wie es beschrieben wird, passe nicht in den Kerker hinein. Warum der Legendist gerade den Mammertinischen Kerker wählte, ist klar, denn welches Gefängnis eignete sich besser als das Tullianum mit seinem Wasserquell?

Der Interpolator des *Pseudo-Linus* hat offenbar die *passio* ss. *Processi et Martiniani* gekannt und daraus die Idee vom Quellwunder geholt. Aber er hat sich bei dieser Gelegenheit etwas verraten, denn das *Martyrium* bezeichnet den Staatskerker, in welchem Petrus gefangen war, mit dem Ausdruck *custodia squalidissima* (cap. 2), womit wahrscheinlich der *carcer publicus* auf dem alten Forum olitorium gemeint ist. Dort ist aber der Quell nicht hineinzupraktizieren. Deshalb legt der Interpolator den Kerkermeistern ganz unbegründet die Worte in den Mund, *postquam nos credentes in hac vicina Mamertini custodia, fonte precibus et admirabili signo crucis de rupe producto, in sanctae trinitatis nomine baptizasti, licentiose, quo libuerat perrexisti*. Man sieht, wie überall mit Gewalt der Mammertinische Kerker seine Rolle spielen muß, trotzdem die Umstände in der Quellwundererzählung nicht hinein-

passen. Die Vermutung, wie sie Flaminio ausspricht¹⁾, das Tullianum habe einfach die Taufszenen suggeriert, befriedigt keineswegs. Ich glaube dem Sachverhalt näher gekommen zu sein mit der Annahme, daß eine ursprüngliche Legende vom Quellwunder in späterer Zeit von ungeschickter Hand mit dem Mammertinischen Kerker in Verbindung gebracht wurde.

Für die Petruszenen auf den Denkmälern haben wir uns glücklicherweise nicht allein auf die Trümmer der noch erhaltenen Legendenliteratur zu stützen. Aber zu verachten ist das Resultat nicht, daß sich noch Spuren nachweisen lassen von der Zugehörigkeit des Quellwunders zu einem älteren Legendenzyklus.

3. Die Fluchtscene.

Mit diesem Namen bezeichne ich die Darstellung des Petrus inmitten der zwei Apparitores, die sehr häufig neben der Quellwunderszene vorkommt und die ganze Gruppe in eiligem Fortschreiten begriffen zeigt. Es wäre wundersam, wenn in ihrer Auslegung Einigkeit herrschte. Nicht alle Vertreter der Moses-Petrustypologie waren so konsequent, daß sie die baretttragenden Soldaten, die beim Quellwunder als Juden galten, auch in dieser Nachbarszene als solche auffaßten. Deshalb stehen nur wenige Archäologen für eine Bedrängung des Moses ein. Mehr Anhänger hat die Deutung auf eine Petruszene: Gefangennahme und Fortführung Petri. Die neue Deutung Beckers, Petrus sei in der bedrängten Lage vorgestellt, die seiner Verleugnung unmittelbar vorangeht²⁾, wird den Monumenten nicht gerecht³⁾.

Nun, warum soll es sich nicht um eine Gefangennahme des Apostels handeln? Die Soldaten nehmen ja Petrus nicht gerade sanft in ihre Mitte und sind mit Schieben und Zerren beschäftigt, den Gefangenen mit sich fortzuführen. Darauf ist vorläufig zu bemerken, daß von einer ausdrücklichen Gefangennahme, etwa in der Stellung mit gefesselten Händen, die doch der alten Kunst so

¹⁾ Revue d'Histoire Eccl. 1910. pag. 24—25.

²⁾ Das Quellw. in d. altchristl. Kunst. S. 140.

³⁾ Cf. de Waal R. Q. S. 1911 S. 140, und Marucchi Nuovo Bullettino 1910 pag. 180.

geläufig war, daß es an Vorbildern nicht fehlte, auf keinem Monument auch nur eine Andeutung zu finden ist. Höchstens läßt sich an eine Fortführung denken, die deshalb noch nicht eine Gefangennahme sein muß. Gewaltsam geschieht sie nicht. Es ist schon übertrieben, wenn man die Gesten der beiden Apparitores ein energisches Anpacken nennt. Der starke Kontrapost der Köpfe auf den Skulpturen des vierten Jahrhunderts darf uns nicht verleiten, daraus auf eine Gegenwehr des Petrus zu schließen, oder überhaupt diesem „ins Gesicht schauen“ eine besondere Bedeutung zu geben, wie dies Becker getan hat¹⁾. Wahr ist dagegen, daß Petrus im Gespräch (Redegestus) mit den Soldaten begriffen ist und daß er selbst sich eilig fortbewegt. Dies alles trifft vollkommen zu, wenn man in der Szene ein Drängen der Soldaten zur Flucht erblickt. Garantie für die Richtigkeit dieser Auslegung bietet uns die älteste Darstellung dieser Szene auf dem Jonasarkophag. Mit Unrecht hat man sie wegen ihrer äußerlichen Abweichungen von der Vulgärszene geschieden und als ein Rätsel hingestellt. Die Verwandtschaft mit den späteren schematischen Fluchtszenen wird sich ohne weiteres ergeben, nachdem die Haltlosigkeit der gegenteiligen Auslegungen erwiesen, die Darstellung nach den Details geprüft und mit der richtigen Deutung versehen ist. Für die früheren Auslegungen verweise ich auf de Waal R. Q. S. 1911 : „Zur Klärung einer noch unerklärten Szene auf einem lateranensischen Sarkophag“ (S. 137). de Waal hat wirklich in verdienstvoller Weise eine Klärung geschaffen. Er bringt ausführliche Belege für die alte Sitte, durch Niederwerfen vor einer Person die Verehrung zu bezeugen. Somit ist die Absicht der drei am Boden liegenden Männer nichts weniger als feindlich. Sie sind bestrebt, dem Mittleren der Fliehenden einen Akt besonderer Verehrung zu zeigen. Das Festhalten folgt daraus nicht²⁾. Ferner hat de Waal ganz richtig in der Gewandung des ersteren der drei Fliehenden (rechts vom Beschauer aus) eine

¹⁾ l. c. S. 139 und 140.

²⁾ Wenn de Waal (S. 142) vom „festhalten“ spricht, so faßt er es gewiß nicht im Sinne von „Flucht vereiteln“ auf. Er meint damit, falls ich ihn recht verstehe, nur den Ausdruck des Schmerzes wegen der unvermeidlichen Trennung.

Paenula erkannt. Ich weiß, daß er auch bei dem Manne links dasselbe Kleid vermutete. Wenn er in seiner Abhandlung von einer Chlamys spricht und dann dem Zweifel Platz gewährt, ob nicht vielleicht wegen der wenig sorgfältigen Ausführung auch das Gewand des Ersteren eine Chlamys sei, so trage daran ich die Schuld, indem ich, darüber befragt, seiner ursprünglich richtigen Anschauung widersprach. In Wirklichkeit haben beide Männer die Paenula. Rechts läßt der keilförmige Vorderteil an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig, und links kann man, bei genauem Zusehen am Monument selber, den cucullus erkennen. Die Paenula ist bekanntlich sowohl ein Gewandstück des gewöhnlichen Volkes, besonders der arbeitenden Klasse, oder der Reisenden, als auch die Tracht einer eigenen Truppengattung¹⁾. Die drei am Boden liegenden haben gegürtete Tunika und Chlamys und sind vielleicht auch wegen der Dreizahl mit den trinkenden Soldaten am nahen Quell zu identifizieren. Obwohl das Vorkommen der Paenula bei den Fliehenden keine Schwierigkeit machen würde, auch in ihnen Soldaten zu erkennen, so scheint mir doch etwas Absicht in dem Kontrast ihrer Kleidung mit derjenigen der drei am Boden liegenden zu sein, und somit dürften eher Männer aus dem gewöhnlichen Volke gemeint sein. Zum mindesten müßte man an eine spezielle Soldatengattung denken. Ich ziehe es vor, einstweilen darüber noch kein definitives Urteil niederzuschreiben. An der ganzen Szene ändert dies nicht viel. Dieselbe ist und bleibt eine Fluchtszene und muß als Prototyp jener vulgären Darstellung gelten, die mit ihr alles Wesentliche gemeinsam hat. Hier wie dort ist ein Drängen zur Flucht von Seiten der Begleiter des Petrus unverkennbar. Im Anblick der Fluchtszene auf dem Jonassarkophag, deren einzige Differenz mit den späteren abgekürzten Szenen des gleichen Inhaltes darin besteht, daß sie noch im erweiterten ausführlichen Bilde die ursprüngliche Idee wiedergibt, dürfen wir uns an das oft erwähnte Faktum in den Petruszenen erinnern, wo der Apostel von den Gläubigen und den Soldaten zur Flucht veranlaßt wird²⁾.

¹⁾ Vgl. Wilpert. *Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten* (§ 6) in der Vereinsschrift der Görresgesellschaft 1898.

²⁾ *Martyrium Petri*. ed Lipsius: *Acta ap. apocr.* c. 6 pag. 86. — Pseudo-Linus. c. 4 und 5 pag. 5. Schon vor Jahren hat J. Wittig mit scharfem

Neuerdings hat E. Becker eine durchaus neue und auf den ersten Blick wohl auch **ansprechende Deutung** gegeben: „Dargestellt ist die Rettung des gerechten Lot aus dem **den Sodomiten drohenden Untergang**“¹⁾. Es soll eine „geniale Verschmelzung zweier Vorgänge“ sein. Die Engel ergreifen Lot und führen ihn aus der Stadt (Gen. cap. 19); die drei am Boden liegenden Männer sind die Sodomiten, die in der vorhergehenden Nacht den Tumult veranstalteten. Allein dieser Deutung entspricht bei genauerer Prüfung auch nicht ein einziger Zug am Original. Wenn B. aus dem Umstand, daß die beiden vermeintlichen Begleiter Lots die Paenula haben, folgert, es sei „also keiner ein Soldat, sondern beide Engel“ (loc. cit. pag. 169), so gesteht er doch selber auf der gleichen Seite: „Fälle, in denen sonst Engel eine Paenula haben, sind mir nicht bekannt“. Unter den zahlreichen Darstellungen aber von Soldaten mit der Paenula, oder Bildwerke, wo dieser Mantel eine Tracht der gewöhnlichen Bürgersleute (nicht nur der Reisenden) bildet, sei nur auf die Soldaten mit Paenula am Trajansbogen in Benevent und die Praenulati der beiden Reliefbilder des Konstantinbogens hingewiesen.

Noch schwereren Bedenken steht die Deutung der drei am Boden Liegenden gegenüber. „Wenn etwas deutlich ist“, sagt B., „so ist es der Umstand, daß diese Männer das Bestreben haben, die Füße der Mittelperson — um sie allein handelt es sich in der Tat — zu umklammern, also seine Bewegungsfreiheit zu hindern, die Flucht zu erschweren, womöglich zu vereiteln“. Auf die Beweise de Waals für den alten Brauch des Niederwerfens zum Zeichen der Verehrung gibt Becker die billige Antwort: „Mit diesem Brauche aber hat unsere Darstellung nichts zu tun“. Dann aber bleibt

Blick diesen Zusammenhang herausgefunden, wie denn überhaupt in seinem Werke „Die altchristlichen Skulpturen im Museo des Campo santo in Rom“ zum erstenmal auf die Petruszenen als Illustration von Legenden hingewiesen wurde. Wenn meine Ausführungen manches an seiner damaligen Hypothese geändert haben, so erkenne ich doch dankbar an, daß mir Wittigs Ideen, der Substanz nach, stets vorangeleuchtet haben. Hoffentlich befaßt sich der verehrte Autor in seinen Forschungen nochmals eingehend mit der Petrusfrage.

¹⁾ R. Q. S. 1912. S. 168.

er uns die notwendige Erklärung schuldig, wieso diese drei Männer am Boden den nächtlichen Tumult der Sodomiten bedeuten könnten. Die Deutung der Szene auf Lot's Rettung ist nicht haltbar.

In seinem Buche „Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst“ (S. 145 ff.) wollte uns Becker belehren, daß der Wunderstab in der Hand Christi vom chthonischen Hermes übernommen sei. Für die ganz gleiche virgula in der Hand des Petrus bei der Fluchtszene, sagt er neuerdings¹⁾, nachdem er seine frühere Ansicht vom Ersatz für das Malchusschwert modifizieren zu müssen glaubte, es sei der zum Ritual des Passah gehörige Stab. Also wieder eine „geniale Verschmelzung zweier Vorgänge“, ja diesmal sogar von dreien; denn „das ist eben auch ein Zusammentreffen, das man als merkwürdig erkannte, daß Petrus, der „neue Moses“, hier einen Stab hält, der an jenes erste Passahmahl und die Wüstenwanderung Israels erinnert unter dem Moses im alten Bund²⁾“. Den Rekord in der Typologie, oder wie man es nennen will, hat Becker geschlagen, wenn er das Nebeneinander dieser sogenannten Verleügnung und des Quellwunders erklärt mit der Vermutung, „daß die naive Volksfrömmigkeit es bedeutsam fand, daß ja in beiden Geschichten ein Fels Wasser gab: dort der Fels in der Wüste ließ Wasser strömen, und hier entströmten dem Felsenmann die Tränen der Reue³⁾“.

Wenn denn nun doch erfahrungsgemäß aus dem Nebeneinander der Sarkophagsszenen noch kein annehmbares Argument gewonnen werden konnte, warum kann man es nicht lassen, mit dieser unsichern Instanz zu operieren? Quellwunder, Flucht und Verleügnung sind eben drei Petruszenen, und das ist der einzige Grund, warum sie so oft nebeneinander zu sehen sind.

In der Besprechung der übrigen Petrusdarstellungen kann ich mich kurz fassen, weil ihre Auslegung leichter oder durch weniger Kontroversen geschieden ist.

¹⁾ R. Q. S. 1912. S. 26 ff.

²⁾ R. Q. S. 1912. S. 27.

³⁾ R. Q. S. 1912. S. 28.

4. Verleugnung Petri.

Die bildliche Verkörperung dieser Szene hat von Anfang an in der Kunst, ohne langes Herumtasten, gleich ihre stereotype Form gefunden: Christus im Gespräch zu Petrus gewandt. Der Inhalt der Rede ist klar und knapp durch den Hahn zu Füßen des Apostels angedeutet. Welcher Augenblick ist aber durch diese Darstellung festgehalten, die Ansage der Verleugnung, die Verleugnung selbst, oder die Reue des Petrus nach dem Blick des Herrn? Sicherlich nur die Ansage; denn es fehlen die fragenden Soldaten und die ancilla ostiaria¹⁾. Das gleiche geht auch aus dem Gestus des Petrus hervor. Der Zeigefinger am Mund bedeutet in der alten Kunst das Nachsinnen. Auf den Monumenten finden sich dafür sichere Belege. So ist, um nur ein Beispiel anzuführen, auf einem Sarkophagdeckel des Museo pagano im Lateran Nr. 769 auf der mittleren der drei Oedipusszenen die Sphinx dargestellt, wie sie dem Wanderer die Rätsel stellt. Oedipus, in tiefes Nachsinnen versenkt, hält den Zeigefinger der rechten Hand an die Lippen. Aehnlich ist auf unserer Szene der Apostel nachdenklich geworden auf die Worte Christi „Dico tibi Petre, non cantabit hodie gallus, donec ter abneges nosse me“. (Luc. 22, 34.) Petrus macht aber bei der Ansage der Verleugnung nicht immer den genannten Gestus, sondern er zeigt auf einigen Bildern nach dem Hahn. (Gar. 319, 3. 321, 3.)

„I sarcofagi fanno in certo modo pompa della cosiddetta negazione di Pietro“, sagt Garrucci. (Vol. I. pag. 383.) Nicht wenig Anklang hat auch die Vermutung gefunden, daß die besondere Beliebtheit der Szene jenem traurigen Zeitalter der „lapsi“ gut entspreche. Die Christen hätten gerade den verdemütigenden Fall des Apostelfürsten als eine willkommene Entschuldigung ihrer eigenen Schwachheit vorgeschoben. Wer aber das Zahlenverhältnis aller Petrusdarstellungen richtig einschätzt, wird keine außergewöhnliche Beliebtheit der Verleugnungsszene finden. Aus der Wichtigkeit dieses bekannten Faktums im Leben des hl. Petrus, das sicher

¹⁾ Anders verhält sich die Sache auf dem Londoner Elfenbeintäfelchen. (Gar. VI 446, 1.) Dort wird Petrus von der Magd gefragt in dem Augenblick der Begegnung mit Christus. Zwei Momente sind geschickt in Eine Szene zusammengezogen.

auch zu den geläufigsten Erzählungen unter dem Volk gehören mußte, ist die häufige Verwendung zur Genüge erklärt.

5. Dominus legem dat.

Der Ausdruck „Gesetzesübergabe“ ist nicht zutreffend für jene Szene, auf welcher Christus mit der Linken die entfaltete Buchrolle hält, während Petrus demütig herantretend die bedeckten Hände unter das flatternde Ende breitet. Wollen wir mit der bisherigen Auslegung darin eine wirkliche traditio legis erkennen, so stellt sich uns mehr als ein unlösbares Rätsel entgegen. Vor allem wäre es unbegreiflich, daß die Rolle im offenen Zustand überreicht würde. Unpraktischer könnte die Handlung nicht sein. Dann übergibt man nie einen Gegenstand mit der linken Hand. In der altchristlichen Kunst ist die Ueberreichung irgend einer Sache nichts derartig fremdes, daß Verstöße gegen die allerersten Regeln der Praxis entschuldigt werden müßten. Auf wie vielen Szenen sind die Apostel dargestellt, im Begriffe die Siegeskränze aus der Hand Gottes zu empfangen! Gewöhnlich liegen die Gaben schon auf den verhüllten Händen, besonders wenn es sich um viele Empfänger handelt, so daß die Ueberreichung als bereits geschehen zu denken ist¹⁾. Hat nur eine Person etwas zu empfangen, dann ist die Uebergabe gewöhnlich in actu primo dargestellt. So reicht Christus die Schlüssel dem Petrus und legt dem Paulus die geschlossene Rolle auf die verhüllten Hände. Hier ist gegen eine traditio nichts einzuwenden; denn sie geschieht in der natürlichen Weise mit der rechten Hand, und die gereichte Sache ist in einem Zustand, der das Empfangen nicht unmöglich macht. Der Unwahrscheinlichkeiten sind wirklich so viele und so auffällige, daß dem „Dominus legem dat“ keine eigentliche Uebergabe des Gesetzes entsprechen kann. Forscher, wie Birt²⁾ und Dütschke³⁾, haben in jüngster Zeit energisch an der Haltbarkeit der alten Auslegung gerüttelt, und darin ist ihr Verdienst nicht klein. Doch leichter ist zerstören, als aufbauen. Beide Autoren vermögen nicht eine befriedigende Erklärung an Stelle der früheren zu setzen.

¹⁾ Aus der heranschreitenden Stellung auf ein Darbringen zu schließen, ist sinnverkehrt.

²⁾ Die Buchrolle in der Kunst. (Leipz. 1907.)

³⁾ Ravennatische Studien. (Leipz. 1909.)

Birt schreibt: (St. 185.) „Nur darum, die *sacra charta* vor Verletzung zu schützen, ist Petrus bemüht, und verhindert, daß sie frei herabhängt. Natürlich war dies aber zugleich eine Allegorie: er erschien so als der Schützer des Logos“. Dütschke sagt dasselbe: (St. 209) „Wenn zum Schutze der kostbaren Schrift der Apostel Petrus, in höfischer Proskynese die bedeckten Hände unterbreitend, von rechts herantritt, so hat er vernünftigerweise nichts weiter getan, als was jeder, der an seiner Stelle wäre, tun würde. Als einer der vornehmsten Apostel aber steht er Christus unmittelbar zur Seite, und diese Ehrenstellung legt ihm auch zuerst die Pflicht auf, das »teure Wort« zu schützen und zu erhalten“.

Wo steht es geschrieben, daß Petrus die Rolle auffängt, um sie zu schützen? So etwas setzt voraus, daß der Träger der Rolle nicht vorsichtig genug damit umzugehen wußte, so daß das eine Ende herunterfiel. Einen idealeren Gedanken darf man schon a priori von den altchristlichen Künstlern erwarten. Die Hauptsache der ganzen Komposition ist die Offenbarung der *Majestas Domini*. Die ältesten Sarkophage setzen den Thron des Herrn noch auf die antike Personifikation des Uranos, während die spätere Mehrzahl der Bildwerke Christus auf dem Paradiesberge stehend oder in der *civitas sancta* Jerusalem im Kreise der Apostel lehrend darstellt. Zweifelsohne stehen die Worte „*Dominus legem dat*“ im engsten Zusammenhang mit der ganzen Szene. Ja, sie erklären sogar ihren Sinn. — Aber was bedeutet diese *lex Domini*? — Nach einer Stelle aus dem *Hirt des Hermas* (Similit. III. 2, 3, 4.) ist sie einfach der zusammenfassende Ausdruck für die christliche Glaubens- und Sittenlehre. Darin liegt auch weiter keine Schwierigkeit. Also Christus verkündigt hier sein Gesetz; darum die magistratische Haltung; darum die entfaltete Rolle, das geoffenbarte Wort. Darum erhält Paulus den Auftrag seiner Sendung zu den Völkern. Darum wird Petrus mit dem Prunkkreuz, dem Szepter zur Regierung des neuen Reiches ausgestattet. „*Dominus legem dat*“. Welches ist nun der zu ergänzende Dativ? Er heißt nie „Petro“. Das Natürlichste also ist, daß darunter alle Gläubigen zu denken sind, die der Herrlichkeit des Herrn teilhaftig werden sollen. Mit dieser Auffassung stimmt ein sonst unerklärliches Detail auf einem Sarkophag in Arles überein. (Gar. 343, 3)

Christus inmitten der Apostel hält in der Linken den offenen Codex, auf dem die Worte „Dominus legem dat“ zu lesen sind. Hier kann auf keinen Fall an eine materielle Ueberreichung der lex an Petrus gedacht werden. Doch wozu hält dann der Apostel auf so vielen anderen dieser Szenen das Rollenende ehrfurchtsvoll in dem Bausch des Palliums? Weil er der unmittelbarsten **Teilnahme am Offenbarungswerk** gewürdigt wird. Für diese Idee und für keine



Fig. 10.

Bergpredigt. Miniatur aus dem 12. Jahrhundert (Bayerisch. Nat. Museum).

andere ist das Mithalten der Rolle Symbol. Treffend hat noch ein mittelalterlicher Miniator das gleiche Sinnbild benützt. (Fig. 10.) Christus bei der Bergpredigt macht mit der rechten Hand den Redegestus, während die linke den mittleren Teil der über die Kniee ausgebreiteten Rolle hält. Die herabhängenden Enden aber werden von den zwei nächstsitzenden Aposteln gehalten¹⁾. Wa-

¹⁾ Auf die Miniatur hat mich das Zitat Dütschkes (Rav. Stud. S. 209) aufmerksam gemacht. Die Signatur ist nach der freundlichen Angabe des Herrn

rum diese Gebärde? — Etwa bloß zum Schutz der Rolle? — Gewiß nicht; denn die Darstellung ist so ideal, daß dem Petrus zur Rechten des Herrn sogar Paulus zur Linken gegenübergestellt ist. Es ist daher in sehr sinnvoller, ungezwungener Weise die Mithilfe im Predigtamt zum Ausdruck gebracht. Ein Zeichen, daß im Altertum die Gesetzesübergabe an Petrus unbekannt war, ist auch daraus ersichtlich, daß sich diese Vorlage auf späteren Kunstdenkmalern nicht erhalten hat, während die *Majestas Domini* mit unwesentlicher Erweiterung auf die Mosaiken übergegangen ist. Die Worte „*Dominus legem dat*“ wurden durch andere synonyme Ausdrücke ersetzt. Das Apsismosaik aus Sta. Costanza in Rom (Gar. IV. 207, 1) zeigt noch die strenge Anlehnung an die alte Komposition auf den Sarkophagen. Petrus eilt ehrfürchtig zum verklärten Christus, um das Rollenende zu halten¹⁾. Diese Zeremonie ist auf den späteren Mosaiken mit der *Majestas Domini* weggelassen. (Gar. IV. 234, 1. 240, 1.)

6. Schlüsselübergabe.

Das Motiv der Uebergabe eines Gegenstandes hat in der alten Kunst bekanntlich drei verschiedene Ausdrucksformen gefunden. Man kann diese drei Stufen gerade bei der Schlüsselübergabe deutlich beobachten. Es gibt Darstellungen, auf denen Christus die Schlüssel noch in der ausgestreckten Rechten hält, während Petrus zum Empfang heraneilt. Andere zeigen eben den Moment, wo Christus entweder erst einen Schlüssel in die Hände Petri gelegt hat, oder wo er beide noch berührt, während sie schon im Bausch des Palliums liegen. Die dritte Stufe zeigt den Apostel noch in empfangender Gebärde, aber im Besitz der Schlüssel. Darf man diese letztere Darstellungsweise nicht mehr eine Schlüsselübergabe

Konservator Dr. Halm: Katalog V. d. B. N., Band 5 Nr. 294. (Romanische Altertümer v. Dr. H. Graf, München 1890).

¹⁾ Die Legende auf der Schriftrolle in Sta. Costanza ist in ihrer jetzigen Form die Folge einer späteren Restauration. Ursprünglich hieß es wohl noch: *Dominus legem dat*. Ugonius Pompeius, der das Mosaik gegen Ende des sechszehnten Jahrhunderts beschrieb, las nicht *PACEM*, sondern entzifferte im ersten der etwas zerstörten Buchstaben ein *L*. Den folgenden glaubte er als *V* ergänzen zu dürfen und las *LVCEM*. (Ugonius Pompeius-*Theatrum Urbis Romae*-Kommunalbibliothek Ferrara. cod. cart. in Fol. 161. P. 1. 8. Noch unediert.)

nennen? — Im strengen Wortsinn allerdings nicht. — Aber man darf sie auch deshalb nicht aus dem Kreis der andern ausscheiden und als eine besondere Szene auffassen, in welcher das Halten der Schlüssel bloß zu einem symbolischen Attribut erstarrt wäre¹⁾.

Alle drei Motive sind voneinander so unabhängig, daß sie schon auf Sarkophagen des dritten Jahrhunderts vorkommen. Oder wie wäre es möglich, daß die Darstellung Petri, wie er das Schlüsselattribut schon besitzt, sich aus der Uebergabe entwickelt habe, wenn die erstere Szene bereits auf einem Bildwerk aus dem Ende des dritten Jahrhunderts (Ravenna. S. Apoll. in Cl.) und die andere auf einem höchstens zwei Dezennien älteren Sarkophag vorkommt? (Museum v. Leyden. Gar. 319, 4.) Die zwölf²⁾ Monumente, auf denen die Schlüsselszene erhalten ist, zeigen wiederum in handgreiflicher Weise, wie die Kunst sorgfältige Auslese hielt, um die wichtigsten und bekanntesten Ereignisse aus dem Leben des Apostels Petrus zur Darstellung zu bringen.

7. Weitere Petruszenen.

Schon die Sechszahl der bisher behandelten Petruszenen weist auf ein außergewöhnliches Verhältnis hin. Auffällig ist nicht allein die Existenz legendärer Sujets, sondern vor allem ihre bevorzugte Verwendung auf den Bildwerken³⁾. Doch von besonderem Interesse ist hier die Frage: Wieviele spezifisch verschiedene Petrusdarstellungen kannte die altchristliche Kunst? Als siebente, achte und neunte Nummer können ohne weiteres die folgenden an unsere oben aufgezählten angereiht werden:

Die Fusswaschung. (Gar. 335, 2, 3, 4.)

¹⁾ Dütschke sagt von den ravennatischen Denkmälern aus: „Von einer Schlüsselübergabe auch nicht von einer »versteckten« findet sich hier, wie bei den Miniaturen des Orients, keine Spur“. (Rav. Stud. 225.) Warum hält dann Petrus auf dem Figurensarkophag in S. Apollinare in Classe (Gar. 346 2.) in „höfischer Proskynese“ den Schlüssel auf den verhüllten Händen? — Die Vermutung Dütschkes (l. c.) vom syrischen Einfluß der Vorstellung Petri als des Himmelspförtners entbehrt der wissenschaftlichen Begründung.

²⁾ Hinzugerechnet ist das Fresko in der Basilika der heiligen Felix und Adaktus in der Kommodillakatakomben aus dem Anfang des fünften Jahrhunderts.

³⁾ Es gibt Sarkophage auf denen Petrus bei jeder Szene vorkommt (z. B. Gar. 340, 5; — 378, 2; — 379, 4; — 380, 2, 3.)

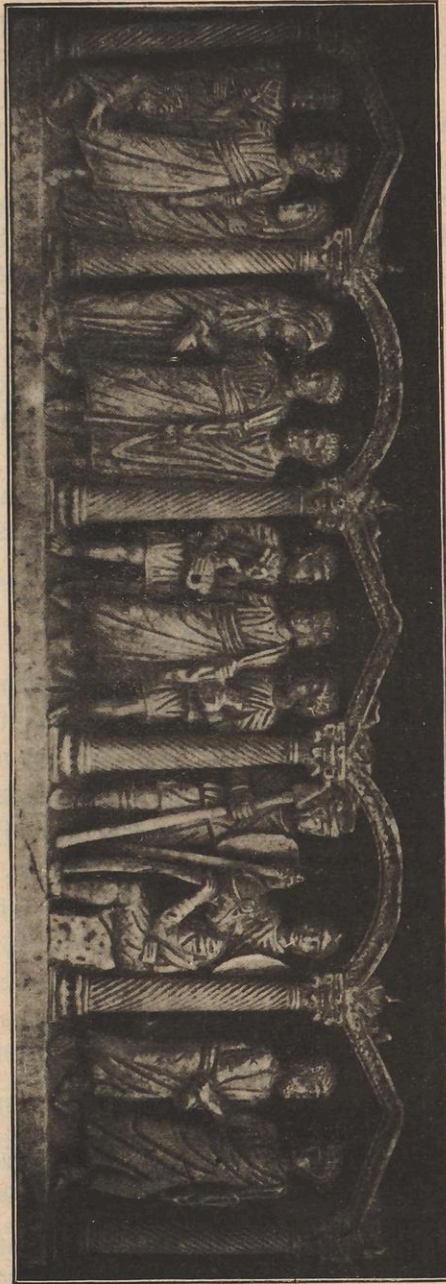


Fig. 11.
Sarkophag aus Fermo.

Die Auferweckung der Tabitha.
(Gar. 353, 2; 400, 8.)

Domine, salvum me fac. (Vom Sarkophag des hl. Zephyrin in der cella trichora in s. Callisto).

Und noch ist die Rechnung nicht abzuschließen, denn abgesehen davon, daß uns der Erdboden viel Material verborgen hält, ist noch manche Petruszene zwar im Katalog des Monumentenfundes verzeichnet, aber unter einem falschen Namen.

Eine derartige Verwechslung kann vorerst an einem Sarkophag in Fermo (Prov. di Ascoli-Piceno) konstatiert werden. (*Fig. 11.*) Die zwei ersten Szenen links (v. Besch.) sollen sich nach der allgemein befolgten Auslegung Garruccis, (V. pag. 22.) auf die Auferweckung der Tabitha beziehen. Es stimmt aber kein ein-

ziges Detail mit dem in Act. 9, 37—42 beschriebenen Wunder überein. Zudem ist die Tabithaszene in der richtigen Form auf den zwei

oben zitierten Sarkophagfragmenten gesichert. Nachdem ich hier kurz den Inhalt eines von C. Schmidt entdeckten koptischen Fragmentes der Petrusakten ¹⁾ angegeben habe, überlasse ich jedem Beurteiler die Wahl, meine neue Auslegung zu akzeptieren, oder, solange sich keine bessere findet, an der Tabithaszene festzuhalten. Petrus wird gefragt, so erzählt die Legende, warum er viele Kranke geheilt und sich um seine eigene Tochter, die paralytisch sei, nicht bekümmert habe. Um der Menge zu zeigen, daß er alle Wunder wirken kann, läßt der Apostel das Mädchen aufstehen zur Freude aller Zuschauer. Dann aber erklärt Petrus, daß seine Tochter gemäß eines Gesichtes vielen Seelen Aergernis bereiten sollte, wenn ihr Körper gesund bliebe. Darum spricht er von neuem zu ihr: Gehe an deinen Ort, setze dich und befinde dich wieder in deiner Krankheit; denn dieses ist mir und dir dienlich. Wiederum ging das Mädchen fort, setzte sich an seinen Platz und wurde wie vorhin.

Gemäß den Worten dieser Legende beginnt die Reihenfolge der zwei Szenen von der Mitte des Sarkophages aus: Petrus hat eben die Kranke aufgerichtet und hält sie noch bei der Hand. Im folgenden Bilde erklärt der Apostel den Umstehenden die Gründe, warum er seine Tochter wieder in den Winkel zurückgeschickt habe. Diese Szene ist ein Unikum in der altchristlichen Kunst. Aber der gleiche Sarkophag enthält auch die Befreiung Petri aus dem Kerker, eine Darstellung, die gradeso vereinzelt dasteht, wie die Petronillaszene. Und was bedeutet das Mittelbild? Wie, wenn vielleicht derselbe Engel, der den Petrus bei den Wachesoldaten vorbeiführt, zwischen den jungen Männern mit dem Lamm und den Aehren stände? Dann könnte auch hier am Ende noch gar eine Petruszene daraus werden. Doch diesmal ist das Pseudonym für die versteckte Szene so gut gewählt, daß sich der Schleier, der über dem merkwürdigen Kain- und Abelopfer liegt, fast nicht lüften will. Auf ungefähr zehn Skulpturen sehen wir einen bärtigen alten Mann auf einer Kathedra oder einem Felsstück sitzen, während zwei Jünglinge vor ihn hintreten, der eine mit einem Lamm, der andere mit einem Aehrenbündel oder Trauben auf den

¹⁾ Cf. Hennecke; Neutestamentliche Apokryphen 1904. S. 393.

Armen. Schon aus einem gewichtigen inneren Grund hat diese Darstellung mit dem Opfer Kains und Abels nichts zu tun. Das Charakteristische am ganzen biblischen Bericht ist, daß das Opfer Kains kein Wohlgefallen fand vor den Augen des Herrn. Auf den Skulpturen würde das Gegenteil zu Tage treten. Der bärtige Alte nimmt gerade die Aehren in Empfang. (Gar. 366, 3. — 402, 3.) Eine Berufung auf das Mosaik in S. Vitale in Ravenna mit dem Opfer Abels und Melchisedechs ist nicht am Platze. Dort hat die Darstellung wirklich Sinn, weil Kain fehlt. Die Szene ist auch nicht dem altchristlichen Zyklus entnommen, wo die Melchisedechfigur unbekannt war. Der Alte, der die Gaben der zwei Jünglinge entgegennimmt, kann unmöglich Gottvater sein. Ein Vergleich ist auf mehreren Skulpturen möglich, und das Resultat ist überall eine genaue Uebereinstimmung des Typus mit demjenigen des Apostels Petrus. Auf dem Lateransarkophag Nr. 164 (Gar. 350, 2.) ist z. B. klar erkennbar, wie Petrus zwischen den zwei Soldaten genau dem Alten mit übergeschlagenem Knie auf dem Steinblock nachgebildet ist, während beide wieder auf das deutlichste von der Paulusfigur in der zweiten Szene rechts unterschieden sind. Für die alttestamentliche Opferszene bleiben auch die Hintergrundfiguren (Gar. 372, 3 — 366, 3 — 402, 3.) rätselhaft. Freilich, wenn man sie prinzipiell als nichtssagende Füllfiguren hinstellt, dann ist auf diesem bequemen Wege schnell und gründlich jede Schwierigkeit beseitigt. Dann paßt auch der Portikus auf dem Seitenstück eines Sarkophages in Verona (Gar. 333, 2.) ganz gut zur historischen Szenerie für das Opfer Kains und Abels. Garrucci weiß ja sogar, daß der Künstler damit die Stadt andeuten wollte, aus welcher die ersten Adamsöhne herauskamen! (V. pag. 58.) Auf dem Sarkophag in Fermo ist nun nicht der bärtige Alte dargestellt, sondern ein Vertreter. Man sagt, es sei Christus. Wenn es aber doch der Engel ist, der in einer Nachbarszene den Petrus begleitet, was kann dies dann bedeuten? Solange uns ein Anhaltspunkt aus den Legenden für diese Petrusszene noch fehlt, ist es freilich ein gewagtes Spiel, die Phantasie anzustrengen. Indessen läßt sich dennoch bei genauer Betrachtung einiges von dem Rätsel entziffern. Zwei Männer aus dem Volke bringen ihre Gaben dem Apostel. Dies geschieht zu wiederholten Malen; denn einmal, während Petrus im Kerker ist,

erscheint der Engel den Männern. Seine Gebärde deutet darauf hin, daß er ihnen eine wichtige Botschaft zu sagen weiß. Die Geschichte ist also, wie es scheint, zeitlich mit der zweiten Gefangenschaft Petri in Jerusalem (Act. 12) zusammenhängend und dürfte eine besondere Episode zu Act. 4, 32—36 sein.

Auf einem Sarkophag im Louvre (*Fig. 12*) sind die zwei Jünglinge, die mit Lamm und Aehren vor dem Apostel stehen, mit Tunika und Pallium bekleidet. In der Nebenszene legt ihnen Petrus segnend die Hände auf. Ein neues Rätsel! Garrucci sagt: „Probabilmente è qui Isacco coi figli Esau e Giacobbe piuttosto che Giacobbe coi nipoti Efraimo e Manasse“. (V. pag. 37.) Beides ist gleich wahrscheinlich angesichts der biblischen Berichte (Gen. 27 und 48). Der Sarkophag hat vier Petrusköpfe. Der Typus bei der Ansage der Verleugnung in der Mittelszene bietet eine feste Norm für den Vergleich.



Fig. 12.
Sarkophag aus dem Museum des Louvre.

So schwer es auch fallen mag, geduldig auf neue glückliche Funde literarischer und monumentaler Art zu warten, so ist es doch sicher einstweilen vorzuziehen, absolut unzutreffende Auslegungen auszuschneiden und dafür Schritt für Schritt, soweit es eben geht, durch das exakte Detailstudium festen Boden zu erkämpfen.

Zum Schluß meiner Untersuchungen brauche ich wohl kaum noch auf die Folgeschwere der neuen Resultate hinzuweisen. Wenn auch mancher verdienstvolle Archäologe aus den schönen Träumen über Symbolik und Typologie etwas jäh aufgeschreckt wurde und die Ruhe voraussichtlich nicht sobald zurückkehren wird, so geschah dies doch zum Vorteil der Sache. Denn wer sieht nicht ein, daß eine eigentliche Umgestaltung des bisher gültigen Interpretationsgrundsatzes der altchristlichen Bildwerke unvermeidlich wird durch den erwiesenen Einfluß volkstümlicher Legenden auf die Denkmäler? Videant Consules!