

## Rezensionen

Eduard Stommel, Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagplastik (Bonn 1954) = THEOPHANEIA Beiträge zur Religions- und Kirchengeschichte des Altertums. Begründer: F. J. Dölger und Th. Klauser. 10. Bd., 143 Seiten mit 31 Abb. auf 16 Tafeln.

Stommels Studie vermittelt für Kirchengeschichte und Christliche Archäologie gleichermaßen neue Erkenntnisse, auf die im Rahmen dieser Zeitschrift besonders aufmerksam gemacht werden muß.

Dankbar soll vermerkt werden, daß Verlag und Herausgeber sich zu einer reichen Bebilderung entschlossen haben. Alle Denkmäler von entscheidender Bedeutung sind wiedergegeben, so daß die Beweisführung dokumentiert und überprüfbar ist. Der oft schwierige, immer aber klare Gedankengang gewinnt damit an Anschaulichkeit. Auch hat sich der Verfasser bemüht, seine Untersuchung straff zu gliedern und am Ende eines jeden Kapitels das Ergebnis zu resümieren; ferner dienen sorgfältig gearbeitete Indizes der Erschließung. Der geformte Stil erleichtert die Lektüre. In abgewogenen Formulierungen wird der Reichtum der Gedanken und Beobachtungen durchweg dargeboten und die Auseinandersetzung mit den älteren Ansichten vorgetragen. So ist Stommels Werk nach Anlage, Methode und Gehalt eine würdige Festgabe zum 60. Geburtstag Theodor Klausers, die dem Lehrer wie der Schule Ehre macht.

Die Untersuchung geht aus von einem einzonigen Friessarkophag der Lazarus-Quellwunder-Klasse mit Christus-Petrus-Szenen, der unter dem südlichen Treppenzugang der Confessio der Peterskirche in Rom bei den Grabungen nach 1940 gefunden wurde. Zweimal auf dem Fries und dazu auf der Oberseite des Deckels erscheint das Chrismon an diesem Sarkophag, so daß er „Sarkophag der drei Monogramme“ genannt wird.

Da die Fundstelle nicht der ursprüngliche Beisetzungsort des Sarkophags ist, wie eine genaue Prüfung ergibt, sind Rückschlüsse auf die Datierung von Sarkophag und Petersbasilika aus den Fundumständen unmöglich. An Hand der vorliegenden Sarkophagveröffentlichungen wird die Einordnung des Neufundes durchgeführt, wobei der Vergleich sich vor allem auf den Christustyp mit der geöffneten Buchrolle stützt. Dabei wird die Datierung in das 3. Jahrzehnt des 4. Jahrhunderts gesichert.

Schon bei diesem Versuch nimmt S. Gelegenheit, sich mit der Methode zu beschäftigen, die Gleichsetzung von Archetyp und Idealtyp

lehnt er ab. Zur Erschließung der Bildgehalte erscheint ihm eine Klärung der strengen Kompositionsgesetze („formale Struktur“) Voraussetzung. Wie richtig der Verfasser die konstantinische Formenrestauration einschätzt, belegt über S. hinaus das Antwortschreiben Konstantins an Optatianus Porphyrius<sup>1</sup>, dessen Figurengedicht S. als literarische Parallele zu den Friesen heranzieht. Hier erfahren wir durch den Kaiser selbst, wie sehr die Einhaltung strenger Regeln, die „observantia legis“, alle Lebensbereiche — und damit auch die Kunst — beherrschen soll.

Auch außerhalb der christlichen Sphäre läßt sich die Bedeutung der formalen Struktur, die Unterordnung der Einzeldarstellung in einen größeren, sinnbestimmenden Zusammenhang erkennen; so zeigt z. B. der Konstantinsbogen die Übernahme von Reliefs aus fremden Zusammenhängen, die durch ihre Einordnung in eine neue Gesamtkomposition einen anderen Gehalt empfangen.

Mit der Herausstellung der Struktur der konstantinischen Sarkophage — man ist versucht, zu sagen: ihrer Ikonologie — ist die Grundlage für die Deutung des Sarkophags der drei Monogramme gegeben; sie bietet zugleich die Möglichkeit, die ganze Gruppe der Friessarkophage aus ihrer Komposition heraus neu zu erklären.

Die ausholende Kritik der älteren Literatur, die teilweise schon von Weigand klärend vorweggenommen wurde, führt im zweiten Kapitel zur Herausstellung des Orantenmotivs als eines Schlüssels. Diese Lösung wird bei dem neuen Sarkophag durch die Anordnung verdeutlicht, weil hier auch räumlich die Orante die Mitte einnimmt, der die seitlichen Szenen zugeordnet sind. Allerdings trifft die formale Beziehung der Frieskomposition auf die Mitte hin nur bei diesem Sarkophag so weitgehend zu. Bei anderen, gleichzeitigen Sarkophagen ist eine Abwendung schon in den Nachbarszenen festzustellen.

Der Ausgangspunkt für S. ist die Deutung der Orante: sie befinde sich noch im Wartezustand zwischen Tod und ewigem Leben (40)<sup>2</sup>. Das Anliegen der Orante „de morte transire ad vitam“ nutzt S. zu der geistvollen Interpretation der gesamten Sargfront. Die sich daraus ergebenden Schlüsse sind überraschend konsequent. „Die Nacktheit des Daniel und des Jonas entspricht der antiken Anschauung von der Nacktheit der abgelebten Seele“ (57). Wir möchten fragen, ob nicht der Ruhende schlechthin in antiken Darstellungen nackt gegeben wird. Das wäre für die Jonasruhe als außerbiblische Szene — neben den beiden biblischen Jonasbildern — besonders wichtig. Auch von den Bildern antiker Heroen her versteht es sich, wenn die drei Jünglinge im Feuerofen nackt sind. Für ihr „prüfendes Gerichtsfeuer“ nennt auch S. keine

<sup>1</sup> H. Dörries, Das Selbstzeugnis Kaiser Konstantins, Abh. Göttingen 34, Göttingen 1954, 127 f.    <sup>2</sup> A. Stuißer (Refrigerium Interim, Theophaneia 11, Bonn 1957), der für seine Deutung der Orante von patristischen Quellen des 3. Jhs. ausgeht, läßt Stommels Interpretation möglich erscheinen (192), aber der Vergleich dieser beiden Arbeiten zeigt auch, wie sich die Vorstellungen vom 3. zum 4. Jh. verschieben.

zeitgenössischen literarischen Parallelen; ihr Gebet ist doch wohl Dank und Lobgesang!<sup>3</sup>

Aber vielleicht ließe sich der Zwischenzustand der Orante durch Einwirkungen aus dem paganen Bereich verständlicher machen. Der Verfasser selbst bemerkt, daß in der Volksfrömmigkeit von Heiden und Christen der Verstorbene nach seinem Tode bedroht ist. Wir vermuten, daß die Friesmitte<sup>4</sup> auch deshalb zum „persönlichen Bereich“ des Verstorbenen bereits auf heidnischen Sarkophagen wird, weil die Formen der Apotheose — Clipeus, Parapetasma, daneben die Mythisierungen — eine Herausstellung des Verstorbenen meinen. Ein Hinweis auf diese Entwicklung könnte die Lokalisierung des persönlichen Bereichs und die Argumentation der Orante stützen.

Der geistvoll modifizierte Erklärungsversuch E. Le Blants überzeugt hier: „Beides aber, Gebet und Bild, kommt aus der gleichen Wurzel, nämlich aus dem typologischen Verständnis und der homiletischen Applikation der biblischen Ereignisse auf das christliche Leben und Sterben“ (54).

Im dritten Kapitel erfährt das grundsätzliche Verhalten von Formensprache und Gedankengehalt eine Klärung. Der Verfasser betont nachdrücklich den Zusammenhang der stilistischen Entwicklung mit der gesamten gleichzeitigen Kunst der Spätantike. Zur Erhellung des mehrschichtigen Gehaltes frühchristlicher Kunstwerke verlangt er, neben der Befragung der gleichzeitigen Literatur, eine ebenso mannigfache Ausdeutung, wie sie das zeitgenössische Schriftverständnis bei der (symbolischen, allegorischen, buchstäblichen und vor allem typologischen) Exegese der Bibel anwendet. Er selbst zeigt sich darin als Meister. Mit A. M. Schneider möchten wir grundsätzlich unterstreichen, daß die Bildikonographie ihre eigene Sprache mit eigener Gesetzmäßigkeit hat, die nicht ohne weiteres mit der schriftlichen Überlieferung gleichzusetzen ist. So müssen zuerst die Monumente befragt werden; dann erst kann das (hypothetische) Ergebnis dieser Analyse durch die Interpretation von Texten, die räumlich und zeitlich möglichst übereinstimmen, bestärkt werden.

Entsprechend S.s Auffassung von der Schlüsselbedeutung der Orans bringt das vierte Kapitel die „Argumentation der Orans“. Für Abrahams Opfer, Daniels Drachentötung, Quellwunder Petri und Auferweckung des Lazarus legt der Verfasser an Hand der Denkmäler eine neue Erklärung aus den patristischen Texten vor, die er voll zu begründen weiß. „Das Abrahamsopfer und die Schlangentötung Daniels sind als Typen der Erlösungstat Christi aufzufassen“ (87). Nach seiner Auslegung von Hebr. 11, 17—19 umfaßt der Antitypus des Abrahamsopfers nicht nur den Tod, sondern auch die Auferstehung Christi; den gleichen Ideengehalt, nicht in historischer Aufeinanderfolge, sondern in

<sup>3</sup> Entgegen Stommel z. B. Hippolyt, In Dan. II 38, 3 f.    <sup>4</sup> Die Hervorhebung der Mitte und die Rücksicht auf die ideale Bedeutung behandelte G. Rodenwaldt, Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst, Abh. Berl. 1935, Nr. 5, 5 f.

soteriologischer Gesamtschau umschließt auch das Triumphkreuz (76). Nicht genügend berücksichtigt scheint dabei die Bedeutung des Kreuzes als eines eschatologischen Symbols. Seit dem 2. Jahrhundert bestimmt es die Gebetsrichtung der Christen als das Zeichen, das der Wiederkunft Christi vorausgeht<sup>5</sup>. Diese eschatologische Bedeutung des Kreuzzeichens erklärt aber mit, weshalb es erst spät zu einer realen Darstellung des Kreuzigungsvorganges kommen konnte. Mit S. anerkennen wir die geistige Mitarbeit des Beschauers, die die beiden Szenen der vertikalen Mittelachse des Bassus-Sarkophags<sup>6</sup> in ihrem Sinngehalt zusammenzieht. Wir sehen jedoch in dem Einzug in Jerusalem nicht nur den Auftakt von Christi Leiden als einer Andeutung, daß Christi Tod der notwendige Durchgang zu seiner Erhöhung ist (76 f.) — dafür steht ja die Szene des Pilatusverhörs! —, sondern darüber hinaus erkennen wir darin den Adventus Christi, der auf den endzeitlichen Adventus Domini in dem Bild der Maiestas darüber hinweist<sup>7</sup>.

Überzeugend gelingt aus den gerade auf Rom bezüglichen Texten die Deutung, daß das Quellwunder im Symbol an die Taufe und die Lazaruserweckung an die endzeitliche Auferstehung erinnern will. Damit kann S. zwischen diesen beiden, bisher aus kompositionellen Gründen verstandenen Eckdarstellungen (Tf. 4, 2; 5, 1+2; 6, 1+2; 7, 2) einen tieferen Bezug aufdecken, den Röm. 6, 2—11 zwischen Taufe und Auferstehung ausspricht. — Der Verfasser geht so weit, aus dieser Betonung von Mitte und Eckfeldern des Frieses eine Tektonik abzuleiten, der sich die übrigen Felder dem Rang nach unterordnen.

Stommels glänzende Methode bewährt sich vor allem im fünften Kapitel bei der Deutung der Hahnszene. Da der Christus in dieser Szene auf dem Sarkophag der drei Monogramme eine mit dem ✱ gezeichnete Rolle trägt, wie in dem symmetrisch entsprechenden Bildfeld der Petrus der Gefangennahme, erkennt S., daß es sich in beiden Darstellungen um die gleiche Rolle der Lex Domini handelt<sup>8</sup>, die also aus der Hand Christi in die des Petrus wandert. Damit erweist sich ihm der Christus der Hahnszene als Christus legifer. „Die Hahnszene stellt also nicht, wie bisher fast allgemein angenommen wurde, die Ver-

<sup>5</sup> E. Peterson, *La croce e la preghiera verso Oriente*, *Ephemerides Liturgicae* 59, 1945, 52—68. Zum Problem auch E. Stommel. *Σημεῖον ἐκπετάσεως* RQu. 48, 1953, 21 ff.

<sup>6</sup> F. Gerke, *Der Sarkophag des Junius Bassus*, Berlin 1956; Wilpert, *Sarcophagi* 13.

<sup>7</sup> Von jeher wird der Einzug in Jerusalem als Zug zur Parusie gedeutet, neben der Dominus-legen-dat-Szene erscheint er z. B. auf WS 151, 1, siehe auch zur Adventus-Vorstellung E. H. Kantorowicz, *The King's Advent*, *ArtBull.* 26, 1944, 207 ff., 1944.

<sup>8</sup> Jedoch darf man die Bedeutung des Chrismons auf der Rolle nicht überschätzen, wie der Leucadius-Sarkophag in Tarragona lehrt. In der Übergabe dieser Rolle durch die Hand aus den Wolken hat Bovini (*Sarcophagi paleocristiani della Spagna, Amici delle Catacombe* 22, Rom 1954, Abb. 82) entgegen Wilpert keine *Traditio legis* an Petrus, sondern eine Gesetzesübergabe an Moses als Pendant zum Opfer Isaaks erkannt. Chrismon und Kreuz sind zudem auch hier auf der Inschrifttafel eingeritzt.

leugnungsansage dar, sondern die Beauftragung Petri nach Joh. 21, 15—17“ (109).

Auf dem Sarg der drei Monogramme tritt die Hahnszene in verkürzter Form auf. Die beiden benachbarten Szenen Quellwunder und Beauftragung sind so „kontaminiert“, daß dabei einmal die Figur Petri entfällt. Der Apostel vollzieht mit der rechten Hand das Quellwunder, während er sich mit dem Verlegenheitsgestus ganz Christus zuwendet, der zu ihm spricht; der Hahn soll nach der frühkirchlichen Exegese den Grund für die Betrübniß des Petrus anzeigen. Daneben empfängt Moses die Gesetzestafeln. Obgleich Christus und Moses voneinander abgewendet sind, sieht S. unter Heranziehung anderer Belege in der Beauftragung Petri und dem Gesetzesempfang des Moses Typ und Antityp der sogenannten „*Traditio legis*“ des Neuen Bundes, ja er hält die Beauftragung für inhaltlich identisch mit ihr.

Das sechste Kapitel ist der Petrus-Trilogie (Quellwunder, Beauftragung, Gefangennahme) gewidmet; die Tragweite der hier entwickelten Ideen wird freilich erst im folgenden Kapitel ganz sichtbar. Als Beauftragung Petri gedeutet, ergibt die Hahnszene nach S. eine Gleichwertigkeit von Christus- und Petrus-Szenen, „denn der Hahn gehört auch zu Christus“ (111). Die Beziehung dieser Darstellung gerade zur Sepulkralkunst, die keine der bisher vorgetragenen Deutungen (z. B. Verleugnungsansage) befriedigend erklären konnte, beruht in dem Wort eben dieser Beauftragung: „Weide meine Schafe.“ Die Zugehörigkeit zur Herde Petri garantiert dem Gläubigen die Zugehörigkeit zur Herde Christi. Die Gleichsetzung Christus — Petrus wird in der Sarkophagtektonik ebenso nachgewiesen wie in der gleichzeitigen Literatur.

Die Gegenprobe nimmt S. mit Lat. 104 vor, für den er eine neue spekulative Gesamtdeutung durchführt (113). — Wie Dölger (Sarkophag von Brescia) erklärt er die Besucher des Daniel als im Dienst einer Verchristlichung der Idee der Totenspeisung (114). Die hinter der Madonna stehende Gestalt wurde jedoch inzwischen von E. Kirschbaum<sup>9</sup> als Balaam identifiziert; damit zeichnet sich auch für diesen Sarkophagabschnitt die in Analogie zu den drei anderen Abschnitten richtig vermutete dritte Szene ab.

Mit Dinkler sieht S. in der vollständigen Petrus-Trilogie Petri Amt, nicht Petri Persönlichkeit herausgehoben. Für die wichtige Schlussfolgerung, daß es in diesen Szenen um die symbolische Darstellung der römischen Kirche gehe, kann S. archäologisch nur einen negativen Beweis erbringen. Er macht geltend, daß sich auf den konstantinischen Sarkophagfriesen keine einzige Paulusszene finde (119).

Der Denkmälerbestand der Zeit ist jedoch lückenhaft; so steht das Zeugnis des konstantinischen Madrider Friessarkophags<sup>10</sup> vorerst allein mit der Vorführung Petri und Pauli zum Verhör — also außerhalb des „persönlichen Bereichs“ des Verstorbenen. Jeder trägt in der linken Hand eine Rolle, beide Apostel sind ganz gleich behandelt. Das entspricht durchaus den von S. angeführten Zeugnissen der Volksfrömmig-

<sup>9</sup> RQu. 49, 1954, 129—71.

<sup>10</sup> Bovini, I. c., Abb. 54 ff.

keit, die keinerlei Bevorzugung des Petrus vor Paulus erkennen lassen (59, 119).

Aber ob die Frage nach dem Vorrang durch Bilddokumentation beantwortet werden kann? Auf den konstantinischen Friesen finden wir Darstellungen des historischen Christus. Petrus konnte in diesem Zusammenhang erscheinen, weil die Evangelien ihn in der Nähe des persönlichen Umganges mit Jesus schildern. Paulus aber wurde erst nach dem Abschluß des Erdenlebens Jesu in die Apostelschar berufen. So war im Rahmen der Sargfrieze wohl kein direkter Anlaß zur Darstellung der Person des Paulus oder gar eines Christus-Paulus-Zyklus gegeben. An diesen Bericht der Evangelien knüpft auch die besondere Bedeutung Petri für Rom an; auf den Sarkophagen wird sie erzählerisch ausgestaltet und typologisch weiterentwickelt.

Seit langem hat man in der konstantinischen Kunst das Aufkommen volkstümlicher Strömungen beobachtet, die bei der Gestaltung mitgesprochen haben müssen. In Verbindung damit ist die Frage zu stellen, wie weit topographische Gegebenheiten die Szenenauswahl mitbestimmen. Das gilt z. B. für die „memorativ“ gedeutete Gefangennahme Petri (89), deren theologische Begründung innerhalb der Trilogie unzureichend ist<sup>11</sup>. Auch S. muß offenlassen, wieweit theologische Gedankengänge, die etwa zur Umformung des Cathedrafestes wie zur Schaffung der Petrustrilogie führten und schließlich in der Begriffsverbindung „Christus — Kirche — Petrus — Rom“ gipfelten, die Volksfrömmigkeit und die volkstümliche Bilderfindung bestimmten.

Im siebten und letzten Kapitel zeichnet S. die Entwicklung der „Beauftragung“ über die mehrszenige Aufteilung der Baumsarkophage bis hin zur feierlichen Apostelversammlung im Himmel auf den theodosianischen Sarkophagen. In diesen Darstellungen sieht der Verfasser „die überzeitliche Verankerung der Beauftragung Petri in der bleibenden Anordnung des erhöhten Christus“ (156). Hier möchten wir ein Fragezeichen setzen.

S. hält es für möglich, daß bei dieser Entwicklung der Hahn in das Paradies miteingezogen und dort in einen Phönix verwandelt sei, obgleich das Tier schon in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts losgelöst von Petrus auf der anderen Seite des erhöhten Christus erscheint. Aber der Stadttor-Sarkophag von St. Maximin (Tf. 10, 2)<sup>12</sup> zeigt, daß gerade zwischen dem Hahn der „Beauftragung“ und dem Phönix auf der Palme bei der „Traditio legis“ unterschieden ist. Der Phönix verdankt also nicht dem Hahn seine Stelle, wie S. annimmt (125), sondern ist schon in der Mitte des 4. Jahrhunderts in der christlichen Kunst heimisch. Neben dem Phönix in der Capella greca der Priscilla-Katakomben<sup>13</sup> und dem

<sup>11</sup> Wahrscheinlich waren z. B. Ortstraditionen von der römischen Kerkerhaft des Apostelfürsten in der Volksvorstellung lebendig, die auch zu der Errichtung der Memoria S. Pietro in Vincoli im Gelände der antiken Praefectura Urbis gegen Ende des 4. Jhs. führten. — Auch die Hahnszene kann Lokalcolorit übernehmen, z. B. an der Schmalseite von Lat. 174 = WS 121.

<sup>12</sup> WS 59, 2. <sup>13</sup> A. Ferrua, Tre note d'iconografia paleocristiana, Miscellanea

im Atrium zu Aquileia<sup>14</sup> sei noch auf das Graffito in der Valeriergruft unter St. Peter<sup>15</sup> hingewiesen, wo Guarducci einen Phönix über den Köpfen Christi und Petri feststellte. Im Anschluß an Lactanz, *De ave Phoenice*, hat Dölger<sup>16</sup> es wahrscheinlich gemacht, daß bereits in konstantinischer Zeit in Basiliken der Phönix als Sinnbild des auferstandenen und verklärten Christus zur Darstellung kam<sup>17</sup>. Schon seit Caesar galt der Phönix in Rom als Unsterblichkeitssymbol und erscheint als solches auf Münzen der Kaiserzeit immer wieder<sup>17</sup>. So ist es schwer zu entscheiden, ob er wie Nimbus und Palmen in die von S. erwähnten Kompositionen direkt aus der Triumphaldarstellung des Herrschers übernommen wird oder, wie wir annehmen möchten, auf dem Weg über die von hier beeinflussten christlichen Bildvorstellungen.

Die Reihe, die S. aufstellt, belegt wohl kaum die von ihm erschlossene kontinuierliche Entwicklung von der „Beauftragung“ zum Empfang der Gesetzesrolle. Die angeführten Beispiele Baumsarkophag Paris, Louvre (Tf. 8, 1)<sup>19</sup>, Baumsarkophag Narbonne (Tf. 8, 2)<sup>20</sup> und Säulensarkophag Lat. 138 (Tf. 9, 1)<sup>21</sup> geben im wesentlichen eine Anpassung der Beauftragungsszene in die besondere räumliche Aufteilung der Baum- und Säulensarkophage wieder. Der gleichzeitige Baumsarkophag Narbonne (Tf. 9, 2)<sup>22</sup> hat aber mit diesen „Vorläufern“ nichts zu tun, denn hier empfängt Christus das *aurum coronarium*. Der Gegenstand, den Petrus mit beiden verhüllten Händen in gebeugter Haltung dem Herrn entgegenbrachte, läßt sich durch eine Stütze auf dem Reliefgrund und den abgebrochenen Rest zwischen Daumen und Zeigefinger auf der rechten Hand nicht als Rolle, sondern als Kranz ergänzen. Dadurch erfährt der auf der anderen Seite Christus in gleicher Weise zugeordnete Paulus, der den Kranz anbietet, eine völlige Entsprechung. Der Hahn ist nur mehr als Attribut — wie das Rollenbündel beim Völkerlehrer Paulus — in den freien Zwischenraum gesetzt. In der gleichen Bedeutung erscheint er auch auf dem angeführten Borghese-Sarkophag im Louvre (Tf. 8, 1); eine „Beauftragung“ vermögen wir hier nicht zu erkennen, da sowohl Christus als auch Petrus und Paulus die Rollen in den Händen halten und die Darstellung ganz christozentrisch gebaut ist.

Den nächsten Schritt der Entwicklung darzustellen, weist S. auf den theodosianischen Stadttorsarkophag von Verona (Tf. 10, 1)<sup>23</sup>. Obwohl Petrus hier auf die andere Seite gerückt ist, sieht der Verfasser durch den vermeintlichen Hahn die Kontinuität der Darstellung „un-

G. Belvederi, *Amici delle Catacombe* 23, Rom 1954, 273 Abb. 1. <sup>14</sup> O. Fasiolo, *I mosaici d'Aquileia*, Rom 1915, Abb. 5. <sup>15</sup> M. Guarducci, *Cristo e San Pietro in un documento precostantiniano della necropoli Vaticana*, Rom 1953.

<sup>16</sup> F. J. Dölger, *Sol Salutis, Gebet und Gesang im christlichen Altertum*, H. 4—5, Münster 1920, 168. <sup>17</sup> H. U. von Schoenebeck, *Der Mailänder Sarkophag und seine Nachfolger*, *Studi di antichità cristiana* 10, Rom 1935, 12; vgl. z. B. die Münze Konstantins mit Phönix; H. Cohen, *Médailles impériales* 2 IV, 1880 bis 1892, Nr. 265, 122. <sup>19</sup> WS 116, 1. <sup>20</sup> WS 124, 3. <sup>21</sup> WS 124, 2.

<sup>22</sup> WS 45, 2; vgl. zur Ergänzung E. Le Blant, *Les sarcophages chrét. de la Gaule*, Paris 1886, 154, Nr. 187. <sup>23</sup> WS 150, 2.

mittelbar aus der Hahnszene“ (124) gewährleistet. Es hätte sich empfohlen, deutlicher herauszustellen, daß mit dem Typus der sogenannten *Traditio legis* eine ganz neue Bildform auftritt. Ein Blick auf die neuen Motive der Komposition lehrt, daß sie nicht willkürlich, sondern bewußt zusammengestellt sind, um dem neuen Sinngehalt der Szene zum Ausdruck zu verhelfen: Christus steht mit dem Herrschergestus auf dem Berg, dessen vier Ströme wie die Palmen das Paradies kennzeichnen, dazu trägt Petrus nun ein Kreuz. Keines dieser Bildelemente läßt sich unmittelbar aus der von S. aufgewiesenen Sarkophagentwicklung ableiten. Hier macht sich vielmehr der Einbruch einer neuen Bildvorstellung geltend, die für die Monumentalkunst geschaffen wurde. Diese Deduktion hat gegenüber S.s aus der Sarkophagplastik beigebrachten Belegen, die doch etwa eine Generation zu spät liegen, den Vorteil, daß sie auf Monumente zurückgreift, die sich zeitlich unmittelbar an die vom Verfasser aufgewiesene Beauftragungsdarstellung der konstantinischen Zeit anfügen.

Es erheben sich Bedenken, wenn S. in der „*Traditio legis*“ an Petrus die Bedeutung der Verleihung seiner Primatialstellung erkennt (137). Die Beweisführung scheint uns nicht auszureichen, weil die literarischen Belege z. T. für das ausgehende 3. Jahrhundert gelten oder aber die Vorstellungen vom Ende des 4. Jahrhunderts charakterisieren. Die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts war für den Primatsgedanken in Rom nicht günstig<sup>24</sup>. Wie die Darstellung des konstantinischen Madrider, so zeigten auch die des Bassus-Sarkophags 359 deutlich eine Gleichstellung von Petrus und Paulus. Das gilt auch für das Mittelfeld mit dem über den *coelus* erhöhten Christus zwischen den beiden Aposteln als Thronassistenten, dem ein seit der Tetrarchie geläufiges Repräsentationschema der Herrscherdarstellung zugrunde liegt.

S. ist der Ansicht, daß „mit aller nur wünschenswerten Klarheit die Auffassung von der Sonderstellung Petri für Rom“ (135) durch den Mosaikschmuck von S. Costanza<sup>25</sup> bezeugt sei. Aber gerade dessen Deutung ist problematisch, so daß diese Bilder vorerst nicht geeignet sind, als Kronzeugen für diese Behauptung herangezogen zu werden<sup>26</sup>.

Aber diese Vorbehalte vermögen den Gesamteindruck nicht abzuschwächen. Denn S.s kluge Studie bringt eine solche Fülle von neuen Ideen für die Interpretation der konstantinischen Kunst, daß durch das in den letzten Jahrzehnten angewachsene Dickicht der Meinungen uns ein

<sup>24</sup> J. Kollwitz, Christus als Lehrer und die Gesetzesübergabe an Petrus in der konstantinischen Kunst Roms, RQu. 44, 1936, 62. <sup>25</sup> WMM 4 und 5.

<sup>26</sup> Wir möchten in einer eigenen Untersuchung darauf eingehen, weil wir glauben, daß sich von S.s Ausdeutung der Hahnszene als Beauftragung Petri her ein neuer Weg zu seiner Lösung finden läßt.

Auch Stommel (Die Entwicklung der Hahnszene auf den Sarkophagen des 4. Jahrhunderts, Actes du Ve Congrès Internat. d'Archéol. Chrét. 1954, Studi di antichità cristiana 22, Rom 1957, 305) hat inzwischen die Komposition der sog. *Traditio legis* in S. Costanza als „vor der Fusion mit der Hahnszene“ bezeichnet und damit die Selbständigkeit ihrer Erfindung anerkannt.



Weg gebahnterscheint. Wir folgten ihrer Einteilung, ohne jedoch die Menge der Einzelergebnisse wiedergeben zu können. Nur diejenigen Probleme wurden hier aufgegriffen, für die S. Lösungen findet, die für die Forschung von besonders nachhaltigem Einfluß sind oder die in einer Diskussion noch gefördert werden könnten. Wer in Zukunft über altchristliche Sepulkraldenkmäler arbeitet, wird auf Stommels Untersuchung zurückgreifen müssen. Seine Beiträge, die, von einem einzigen Neufund ausgehend, für die Ikonographie der konstantinischen Zeit grundlegende Aufschlüsse geben, gestatten zugleich einen Ausblick darauf, wie wertvoll eine Erfassung aller frühchristlichen Sarkophage in einem Corpus sein wird.

Rom

Walter N. Schumacher

Briefe und Akten des Fürstabtes Martin II. Gerbert von St. Blasien 1764 bis 1793. Herausgegeben von der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg. Nach Vorarbeiten von Georg Pfeilschifter und Arthur Allgeier bearbeitet von Wolfgang Müller. I. Band: Politische Korrespondenz 1782—1793. (Karlsruhe 1957) XX und 307 Seiten.

Nicht gerade häufig sieht sich der Kirchen- und Profanhistoriker in der glücklichen Lage, relativ gut erhaltene Nachlässe führender Persönlichkeiten der *Germania Sacra* aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts benutzen zu können. Die Auswirkungen der Französischen Revolution und der Säkularisation, mangelndes Verständnis der Zeitgenossen und manch widrige Ereignisse haben wertvollstes Quellenmaterial vernichtet, verschleudert, in alle Winde zerstreut oder an schwer zugänglichen Stellen vergraben und der Forschung entzogen. Welche Aufschlüsse aus den vollständigen Nachlässen eines Johann Nikolaus von Hontheim, Georg Christoph Neller, Stephan Alexander Würdtwein, Karl Theodor v. Dalberg u. a. für eine Geschichte der geistlichen Staaten des ausgehenden alten Reiches zu gewinnen gewesen wären, kann man auch nicht annähernd vermuten. Leider liegen uns heute davon nur noch Fragmente vor. Um so dankbarer wird man es begrüßen, wenn nach Vorarbeiten von Pfeilschifter und Allgeier Wolfgang Müller nun einen „dritten“ Band der Korrespondenz des Fürstabtes Martin II. Gerbert von St. Blasien vorlegt und damit eine einzigartige Quelle der Profan-, Kirchen- und Geistesgeschichte des späten 18. Jahrhunderts weiter zugänglich macht.

Der reiche Inhalt des vorliegenden Bandes, der, unmittelbar an den noch von Pfeilschifter edierten zweiten Band der Gerbertkorrespondenz anschließend, den kirchenpolitischen Briefwechsel von 1782—1793 enthält, wird allein schon durch eine Aufzählung der bekannteren Korrespondenten des Fürstabtes von St. Blasien angedeutet. Zu ihnen zählen Papst Pius VI., die Kardinäle Busca und Borromei, der Wiener Nuntius Caprara und der Deutschlandexperte der Curia Romana Giuseppe Garampi, der Nuntius in Luzern Giuseppe Vinci, Lorenzo Caleppi, Fürst Kaunitz, der Freiburger Professor Engelbert Klüpfel, Michel d'Ixnard