

„DOMINUS LEGEM DAT“

Von WALTER NIKOLAUS SCHUMACHER

Hermine Speier zum 28. Mai 1958

In der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts taucht auf römischen Denkmälern eine Darstellung auf, die als „*Traditio legis*“ allgemein bekannt ist und als Bild der Übertragung des Primates an Petrus immer wieder herangezogen wird¹. Wir beschäftigen uns vorerst mit dem Typus dieser Dominus-*legem-dat*-Szene, den wir in der einzigen, heute erhaltenen monumentalen Darstellung des Themas, im Apsismosaik der südlichen Nische von S. Costanza zu Rom², ausgebildet finden (Taf. 3/1). Hier sind die Elemente des Bildes klar zusammengefügt: In der Mitte steht der bärtige Christus frontal und erhöht zwischen den Apostelfürsten in himmlischer Landschaft. Seine rechte Hand hält er erhoben ausgestreckt, während seine Linke eine Rolle berührt, deren Ende der herbeieilende

Abkürzungen und Sigel gemäß dem Abkürzungsverzeichnis im Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, darin nicht enthaltene Werke werden wie folgt zitiert: Josef Wilpert, *Le pitture delle Catacombe Romane*, Rom 1903 = WPCR. Die römischen Mosaiken und Malereien von 4.—13. Jahrhundert, Freiburg 1916 = WMM. Giuseppe Wilpert, *I sarcofagi paleocristiani*, Rom 1929—1936 = WS. Altes, Neues Testament = A.T., N.T.

¹ Um nur die wichtigsten Ansichten herauszugreifen: WMM. 295, Taf. 3; R. Michel, *Die Mosaiken von S. Costanza in Rom*, Leipzig 1912, 37, *Studien über christliche Denkmäler*, H. 12 (ohne Abb.); K. Wessel, *Das Haupt der Kirche*, AA. 1950/51, 298—323; E. Stommel, *Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagplastik*, *Theophaneia* 10, Bonn 1954, 137; J. Kollwitz (*Christus als Lehrer und die Gesetzesübergabe an Petrus in der konstantinischen Kunst*, RQu. 44, 1936, 61) erkannte jedoch den vorwiegenden Bildinhalt in der Darstellung der Majestät des Logos (vgl. auch H. Dütschke, *Ravennat. Studien*, Leipzig 1909, 210 ff.) und hat damit die durch v. Sybel entfachte Diskussion wesentlich geklärt. Wir gehen daher auf die ältere Streitliteratur hier nicht ein. Den Herren Professoren Alföldi, Kirschbaum und Kollwitz bin ich für Ratschläge und Hinweise zu besonderem Dank verpflichtet.

² WMM. Taf. 4; M. van Berchem und E. Clouzot, *Mosaïques chrétiennes*, Genf, Abb. 9; F. W. Deichmann, *Frühchristliche Kirchen in Rom*, Basel 1948, Taf. 19; jetzt auch H. Stern, *Les mosaïques de l'église de Sainte Constance à Rome*, *Dumbarton Oaks Papers* 12, Harvard 1958, 159.

Petrus auffängt³, der ursprünglich einen Kreuzstab trug. Die schon von G. de Saint-Laurent⁴ vorgeschlagene Deutung dieser Szene als „*Traditio legis*“ läßt sich jedoch nicht mit der spätantiken Ikonographie ihrer Einzelmotive in Einklang bringen.

A. Antike Elemente der Komposition

Wieweit der Herrscherkult die Motive unseres Bildes bereitstellte, wollen wir kurz prüfen⁵.

Der sitzende und der stehende Kaiser

Uns scheint, daß die zur Erklärung des Bildes als Übergabe des Gesetzes herangezogenen Vorbilder aus der Profankunst vor allem einen Unterschied zeigen, der nicht genügend beachtet wurde. Bei der schon 1868 von de Rossi zitierten Belehnung eines Beamten durch Überreichung der Einsetzungsurkunde (*mandata dare*) im 4. Jahrhundert — sowohl auf der Largitionsschale des Konstantin⁶ wie auf dem Theodosius-Missorium⁷ — sitzt der Herrscher. Das entspricht durchaus dem Hofzeremoniell der feierlichen Verleihung einer Urkunde, wie wir es bis in die frühe Kaiserzeit zurückverfolgen können und das, zum Bildschema geworden, sogar die Vision des apokalyptischen Sehers beeinflusste⁸.

Auch auf der Darstellung des *congiarium* am Konstantins-

³ Katalog der Darstellungen bei H. Leclercq, „*Don de Dieu*“, DAC. IV, 2, Paris 1921, Sp. 1451 ff.; J. Sauer, *Das Aufkommen des bärtigen Christustypus*, *Strena Buliciana* 1924, 317, und bei E. Schäfer, *Die Heiligen mit dem Kreuz*, RQu. 44, 1936, 80 f. Wir verzichten daher hier auf eine weitere Aufstellung.

⁴ Saint-Laurent, *Le Christ triomphant et le don de Dieu*, *Rev. de l'art chrét.* 2, Paris 1858, 118; die Literatur bis zur Jahrhundertwende zusammengestellt bei A. Baumstark, *Oriens Christianus* 3, 1903, 173.

⁵ Vgl. die grundlegenden Untersuchungen von Kollwitz, zusammengefaßt nun in „*Christusbild*“, RAC. 3, 15 ff.

⁶ H. Fuhrmann, *RM.* 54, 1939, 174.

⁷ R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, *Stud. z. spätantiken Kunstgeschichte* 2, Berlin 1929, Nr. 62. Vgl. den rechten Seitenteil eines Kaiserdiptychons um 450, das den Konsul zeigt mit den Codicilli im Bausch seines Gewandes. Wahrscheinlich wurde die Verleihung der Ernennungsdekrete vorgeführt, doch leider fehlt die für uns wichtige Kaiser tafel (W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1952, Nr. 45, Taf. 15).

⁸ Apoc. 5, 1 ff.



bogen⁹ thront der Herrscher in der Mitte; die Fülle seiner Macht wird auch hier durch die reine Vorderansicht zum Ausdruck gebracht (Taf. 2/1). Schon Alföldi¹⁰ machte auf den Ausdrucksgehalt der Gebärden, ihre strenge Festlegung im offiziellen Gebrauch der geheiligten Person des Kaisers aufmerksam. Wir können also schließen, daß der Spendende in Repräsentationsbildern sitzt¹¹.

Dagegen erscheint der Kaiser auf dem suggestus stehend immer — und daher wohl höfischem Zeremoniell entsprechend — bei der adlocutio¹² (Taf. 2/2). Er erhebt dabei die Rechte, wie uns Münzbilder überliefern. Ihn begleiten hohe Offiziere, doch wendet sich der Redner nicht ihnen, sondern den vor oder unter ihm aufgestellten Hörern zu. Auch bei gesteigerter Frontalität wird dieser Darstellungstyp beibehalten, die Komposition jedoch stärker zentralisiert¹³.

Die so geprägten Bilder des sitzenden und des stehenden Herrschers sind also mit bestimmten, unvertauschbaren Inhalten

⁹ H. P. L'Orange und A. von Gerkan, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens, Stud. z. spätantiken Kunstgesch. 10, Berlin 1939, 97 f., Taf. 3.

¹⁰ A. Alföldi, Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am röm. Kaiserhofe, RM, 49, 1934, 3 ff.

¹¹ Nur ausnahmsweise in einem Feldlager scheint eine Überreichung durch einen stehenden Kaiser möglich zu sein; wenigstens sah F. Cumont (Mem. Pont. Acc. 3, 1932/53, 99 f., Pl. VI, 2) in der Szene der Marcus-Säule (Peterson-Domaszewski-Calderini, Die Marcus-Säule, München 1896, Taf. 56) eine Gesandtschaft, deren Anführer eine Börse in seinem Mantel auffängt, die aus des stehenden Kaisers Marc Aurel rechter Hand gleitet. Aber die Fotos des Dt. Archäol. Instituts (Inst. Neg. 42. 1150, 1154, 1156, 1157) lassen erkennen, daß die Hand des Kaisers geöffnet war, also nichts hielt oder gar überreichte. Ihre ungewöhnliche Stärke erklärt sich dadurch, daß sie am Reliefgrund angearbeitet ist. Zum Stehen vgl. auch O. Treitinger, Die oströmische Kaiser- und Reichsidee, Jena 1958, 94 ff. „Von der Regel, daß der Kaiser selbst bei allen Aktionen saß, wurde nur in wenigen Fällen abgegangen.“

¹² Für die Monumentalkunst vergleiche außer der Darstellung des Konstantinsbogens z. B. die des Galeriusbogens (R. F. Kinch, L'Arc de Triomphe de Salonique, Paris 1890, Taf. 4). Zur Ikonographie der adlocutio nun der Artikel allocuzio in EAA. 1, Rom 1958, 266; Treitinger, 96.

¹³ Eine aufrecht stehende mittlere Gestalt, die Moira Atropos, mit der Schicksalsrolle, vor deren Spruch Mann und Frau in die Knie gesunken sind und mit erhobenen Armen bitten, ist dagegen wohl im funeralsen Zusammenhang eine seltene Komposition, die für unser Bildschema ohne Einfluß geblieben sein dürfte. Abb. bei F. J. Dölger, AC. 2, 1930, Taf. 1, 2; nicht zugehöriger Deckel auf dem Selene-Endymion-Sarkophag des Capitolinischen Museums (H. Stuart Jones, Catalogue of the ancient Sculpture of the Mus. Capitolino, Oxford 1926, 313, Taf. 78).

verbunden, machen sie doch erst zusammen die kaiserliche Repräsentation aus! Nicht nur Münz- und Gemmendarstellungen¹⁴ des sitzenden und des stehenden Imperators sind als Pendants gearbeitet, sondern auch die großen Darstellungen der historischen Reliefs wie etwa auf den Anaglypha Trajani¹⁵, dem Galeriusbogen¹⁶ und die Szenen des congiarium und der adlocutio der Nordseite des Konstantinsbogens¹⁷ (Taf. 2) schließen sich paarweise zusammen.

Auf die gleiche Beziehung von Sitzen und Stehen weisen auch die Deckenfresken der hinteren Kammer vom Mausoleum des Clodius Hermes unter S. Sebastiano¹⁸. Im Mittelfeld ist hier groß ein Auffahrender gegeben mit dem typisch aufschauenden Blick, dem Gestus der rechten Hand und dem wallenden Mantel des Sol invictus¹⁹. Diese Deutung scheint auch die doppelte, achteckige Rahmung zu bekräftigen, da ebenfalls durch ein Achteck auf dem Rankengrund der Juliergruft der auffahrende Christus-Sol herausgehoben wird²⁰. Im rechten Tondo daneben²¹ erscheint die Gestalt im gleichen Mantel mit Stab nochmals, hier als Sitzender.

Es ist durchaus möglich, daß wir in dieser Darstellung, die in der 2. Hälfte des 3. Jahrhunderts entstand, als die Sol-invictus-Vorstellungen in Rom vorherrschen, Christus erkennen dürfen; dann hätten wir hier eine sehr frühe Übernahme des Schemas der Verbindung des Sitzens und des Stehens der gleichen Gestalt für ein christliches und transzendentes Thema — vielleicht noch ehe es über den Kaiserkult in konstantinischer Zeit wieder erneut in die christliche Kunst eindringt, worauf wir im Zusammenhang von S. Costanza (Taf. 3, 1 und 2) eingehen werden.

¹⁴ Z. B. Münzen Trajans (P. L. Strack, Untersuchungen zur röm. Reichsprägung des 2. Jahrhunderts; Stuttgart 1931, Taf. 4, 309 u. 323); Gemmen: Frdl. Hinweis von A. Alföldi.

¹⁵ C. Hülsen, Forum und Palatin, München 1926, Taf. 15, 1 u. 2.

¹⁶ Kinch, L'Arc de Triomphe, Taf. 4, 5.

¹⁷ L'Orange-v. Gerkan, Bildschmuck, Taf. 3.

¹⁸ F. Wirth, Römische Wandmalerei, Berlin 1934, Taf. 50.

¹⁹ Entgegen J. Fink (MdJ. 6, 1953, 59, Anm. 11), der hier an Meleager denkt und dessen Argumentation die Darstellung der noch erhaltenen Eckfelder widersprechen könnten.

²⁰ O. Perler, Die Mosaiken der Juliergruft im Vatikan, Freiburg 1953, Taf. 2; ders., RAcris. 27, 1951, 101 f. — Die Achtzahl als Sinnbild des geistigen Kosmos bei Dölger, AC. 5, 1936, 293 f.

²¹ Wirth, a. a. O., Taf. 49 b.

Die erhobene ausgestreckte rechte Hand, die wir seit Caligula von Ansprachen stehender Kaiser her²² kennen, ist ursprünglich der Gestus des den Tod überwindenden Sol invictus, der als politisches Symbol kaiserliche Weltherrschaft ausdrückt²³, dann auch in die Grabessymbolik eindringt²⁴. Die erhobene Rechte wird zum Triumphgestus auf Schlachtsarkophagen, kennzeichnet und verherrlicht dort aber auch die Anhänger von Mithras und Sol invictus²⁵. Als Bezwinger des Todes aber kommt sie vor allem Christus zu^{25a}. Spätestens nach dem Sieg des Christentums wird auch dieses Symbol kaiserlicher Macht übernommen, und Christus erscheint mit Nimbus²⁶ und Triumphgestus auf Wolken stehend als Kosmokrator und Pantokrator. Dieser Übertragung äußerer Ehrenzeichen entspricht aber auch eine innere Entwicklung, stellte doch das Konzil von Nizäa Christus als gleichen Wesens mit dem Vater und als regem de rege²⁷ gleicher δόξα würdig heraus.

Auch der Bart gehört nicht nur dem Typ des sitzenden Lehrers oder Philosophen zu, sondern zeichnet die Gottheit aus²⁸.

²² F. G n e c c h i, I medaglioni Romani 1—3, Mailand 1912, Taf. 141, 1; Nero: Taf. 142, 5; Hadrian: Taf. 144, 4; Valerian: Taf. 25, 9; Gallien: 26, 7 usw.

²³ Das Ausstrecken der rechten Hand, in sich selbst schon ein apotropäischer Gestus, dringt als segen- und heilbringend über den Sol invictus im 3. Jahrhundert in das offizielle Kaiserbild ein als Zeichen der Omnipotenz des Herrschers (H. P. L' O r a n g e, Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World, Oslo 1943, 165 ff.).

²⁴ Hinweis von A. A l f ö l d i bei F. G e r k e, Zeitschr. f. Kirchengesch. 3. F. 10, Bd. 59, 1940, 5 Anm. 10.

²⁵ H. v. H e i n t z e, Studien zu den Porträts des 3. Jahrhunderts n. Chr., RM. 64, 1957, 90.

^{25a} Ein stehender Christus im Gestus des Pantokrators und mit halb geöffneter Rolle in seiner Linken erscheint bereits in einem Arkosol der Domitilla-Katakomben (WPCR. Taf. 40, 2). Dieser Gestus, den L. v. S y b e l (Der Herr der Seligkeit, Marburg 1913, 28) als zum Aufruf ausgestreckt und damit für die Hauptsache des Bildes hält, ist für ihn Ausgangspunkt der Deutung: er lehnt die Übergabe des Gesetzes ab zugunsten einer Darbietung der Verheißung für alle. Nach K i r s c h (RAcris 4, 1927, 284 f.) handelt es sich bei dieser Gestalt jedoch um einen Propheten oder Apostel.

²⁶ A. A l f ö l d i, Insignien und Tracht der römischen Kaiser, RM. 50, 1935, 144.

²⁷ Belege bei J. K o l l w i t z, Das Bild von Christus dem König in Kunst und Liturgie der christlichen Frühzeit, Theologie und Glaube 2, Paderborn 1948, 101; dort auch Zusammenstellung der kaiserlichen Titulatur und ihre Übernahme in die Sprache der Liturgie.

²⁸ H. P. L' O r a n g e (Apotheosis in ancient portraiture, Oslo 1947, 90 ff.)

Vergleichen wir die anderen Bildmotive, so zeigt sich, daß auch die Einzelheiten des Dominus-*legem-dat*-Typus zur himmlischen Repräsentation des neuen Herrn der Welt dienen, von dem alle irdischen nur εἰκόνας²⁹ sind. Im Rahmen der Übernahme aus dem Herrscherkult ist es zu verstehen, wenn Paulus dem Zeremoniell entsprechend dieser Majestas akklamiert, wie sonst die Senatoren. Dieser Akklamationsgestus findet seine Ergänzung in einer anderen Ausdrucksbewegung, die uns ebenfalls auf offiziellen Denkmälern überliefert ist. Denn auch die Handhaltung Petri leitet sich vom höfischen Zeremoniell her.

Die vorgestreckten Arme mit erhobenen Handflächen, meist verbunden mit einer mehr oder weniger leichten Kniebeuge, finden wir als Gestus der Ergebenheit dem Kaiser und Triumphator gegenüber auch in der profanen Kunst, wie etwa auf dem trajanischen Relief im Durchgang des Konstantinsbogens³⁰ und auf der Marc-Aurel-Säule³¹. Aus der Betonung dieser ehrfürchtigen Verehrung in nachkonstantinischer Hofsitte erklärt sich auch, daß die Hände verhüllt werden, denn wie schon der Gestus der Gesichtsverhüllung lehrt, kann die Bedeckung der Hände unabhängig von einer Gabe geschehen³². Die Verhüllung war im Osten eben durch die Begegnung mit dem Basileus geboten, was dann auf den Kaiser übertragen wird. Da aber alles, was von seiner geheiligten Person kommt, nicht mit entblößten, „unreinen“ Händen angefaßt werden darf, ist diese Haltung auch in Repräsentationsdarstellungen eingegangen, bei der die Huldigenden nahen, um mit verhüllten Händen etwas darzubieten oder Geschenke zu empfangen, wie die Personifikationen der unterworfenen Provinzen³³, die

sieht in dem symmetrisch gescheitelten Haar, das zu beiden Seiten auf die Schultern herabfließt und dem meist ein kurzer Bart entspricht, eine betont göttliche Frisur, die von Gallienus bis zum 4. Jahrhundert Kaiser und Götter als über der gewöhnlichen Menschheit stehend auszeichnet.

²⁹ Eusebius, *De laudibus Constantini* 1, 6, 2.

³⁰ A. Giuliano, *Arco di Costantino*, Mailand 1955, Taf. 6.

³¹ Peterson u. a., *Marcus-Säule*, Taf. 49/50, 56/57, u. auf den gleichzeitigen Schlachtsarkophagen.

³² A. Dieterich, *Der Ritus der verhüllten Hände*, Kleine Schriften, Leipzig 1911, 440—48; A. Alföldi, *RM.* 49, 1954, 33 ff. Treitinger, *Die oströmische Kaiser- und Reichsidee*, 63 f. Priamos bittet mit verhüllten Händen um die Leiche Hektors (Sarkophag, Paris, Louvre; Robert, *Sr.* 2, Taf. 24, 54).

³³ Die vielen immer wieder abgebildeten Beispiele seien ergänzt durch den Hinweis auf ein Goldmedaillon des Constantius Chlorus aus Arras: die Personifikation der eroberten Stadt Londinum huldigt mit ausgestreckten

Barbarenhuldigung und die von diesen abzuleitenden Magierdarstellungen³⁴, die ihrerseits ganz bewußt den Typus der Huldigung vor dem Basileus aufgreifen.

Jedoch in einigen Fällen ist es für uns schwierig, festzustellen, weshalb die Hände bedeckt sind. Auf Bildern, wo im Kreise der Akklamierenden einer sich mit verhüllten Händen dem Kaiser naht, löst meist ein persönlicher Gunsterweis des Herrschers die besondere Haltung aus. Dabei braucht nicht immer ein Akt der Spende vorzuliegen.

Auch in Bibelillustrationen kommen verhüllte Hände ohne Gaben vor³⁵. Auf den Wunderszenen christlicher Sarkophage wird dem Herrn verschiedentlich eine bittend gebeugte Gestalt mit vorgestreckten, vom Mantel verhüllten Händen vorgeführt, der römische Hauptmann von Kapharnaum^{35a}. So bringt die Schrittstellung unseres Petrus, die einer Kniebeuge gleicht, einen hohen Grad der Reverenz zum Ausdruck. Darüber hinaus aber würden sowohl das Kreuz, das Petrus als Siegeszeichen Christi trägt, als auch das Aufhängen der Rolle — um sie (die ja aus der Hand des Herrn kommt) vor der Berührung mit dem Boden zu schützen — nach dem Zeremoniell die Verhüllung erheischen. Kniebeuge und verhüllte Hände ergänzen sich also zu einem persönlichen Reverenzgestus, der sich ebenso wie die Haltung des Paulus aus Staatsdenkmälern ableitet, ja gewissermaßen als Korrelat dazu.

Der gleichen Sphäre des kaiserlichen Triumphes gehören auch Dattelpalmen an³⁶; sie sind in S. Costanza zugleich als „arbores vitae“ im Paradiesesgarten vorzustellen, in dessen Mitte der Berg mit den vier Strömen³⁷ liegt, zu dem auch das Hirtenmotiv einen alten Bezug hat. Von der Bildtradition her gesehen,

Händen und gebeugtem Knie — ohne Gabe — dem Kaiser (K. Hönn, Konstantin der Große, Leipzig 1940, Taf. 8, nach RM. 49, 1954, 57).

³⁴ F. C u m o n t, MemAccPont. 3, 1932/3, 99 ff.; J. K o l l w i t z, Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 12, Berlin 1941, 181.

³⁵ So z. B. die Gesandten vor Josua, Josua-Rolle, Venturi, Storia dell'Arte Italiana 1, 160 Abb. 150, s. auch S. 9. Kurt W e i t z m a n n, The Joshua Role, Princeton 1948, Taf. 11, 37. s. S. 18 f.

^{35a} Mt. 8, 5. — WS 150, 2; 183, 4; dazu Sarkophage in Leiden (RAcris 4, 1927), 70 Abb. 8, 1 (ehemals) in Soissons (L e B l a n t, Les Sarcoph. de la Gaule, Paris 1886, 14 und Taf. 5, 2) und in Vienne (L e B l a n t, a. a. O., 20 und Taf. 5, 1).

³⁶ R. D e l b r u e c k, Spätantike Kaiserporträts, Stud. z. spätantiken Kunstgesch. 8, Berlin 1933, 127 f.

³⁷ Gn. 2, 10.

ersetzt dieser Paradiesesberg zudem den die Majestät auszeichnenden suggestus.

Christliche und höfische Vorstellungen durchdringen sich also und schaffen zusammen den neuen Bildtypus, der in den Traditionen beider wurzelt. Gerade weil die „Spielregeln“ höfischer Kunst anerkannt werden, läßt sich von dem in seiner Bedeutung so fest umrissenen Bild des stehenden Herrschers und seiner Umgebung aus die Interpretation der Dominus-legen-dat-Szene, wie wir sie am Beispiel von S. Costanza untersuchten, als Akt einer traditio nicht bestätigen.

Aber nicht nur Haltung und Erscheinung Christi und des Apostelpaares, sondern auch andere Motive sprechen gegen eine Auslegung als Gesetzesübergabe. Bei der herkömmlichen Deutung der beiden ärmlichen Hütten unter den seitlichen Palmen auf Jerusalem und Bethlehem, die nur aus der Reihe der Darstellungen gewonnen werden kann, gelten die beiden Apostel, denen die Schafe zugeordnet sind, als die Vertreter der Juden- und Heidenkirche³⁸. Nimmt man aber eine tatsächliche Überreichung des Gesetzes an Petrus an, so würde das, konsequent durchgedacht, heißen, daß Christus seine lex nur einer Kirche mitteilt: Diese Folgerung entspräche keineswegs der Überlieferung.

Die Rolle und ihre Aufschrift

Am stärksten widersetzt sich jedoch einer Aushändigung die Rolle selbst! In der römischen Profankunst galt sie zwar in der Hand des Kaisers als Kennzeichen³⁹, Attribut seiner höchsten richterlichen Gewalt; es ist der von Plinius erwähnte Liber Principis⁴⁰, der βασιλικὸς νόμος des Eusebius⁴¹, der die Herrschaft Christi begründet. Christus hält die Rolle in der angewinkelten linken Hand⁴², greift in S. Costanza jedoch entgegen aller antiken Gewohnheit mitten auf die Schrift, so daß die Enden (ohne Stäbe)

³⁸ S. weiter unten S. 27 f.

³⁹ Th. Birt, Die Buchrolle in der Kunst, Leipzig 1907, 68 f.; spätere Belege für den Gesetzgeber mit Gesetzbuch bei G. Radbruch, RDK. 2, 1342.

⁴⁰ Ep. V, 13, 8.

⁴¹ De laudibus Const. 3 u. 15.

⁴² Beispiele für die verschiedenen Zustände der Schrift in der Hand Christi nennt v. Sybel (Herr 13 ff.). Birt (Buchrolle 77) erkennt in dem Buchsymbol bei Christus nicht nur das kaiserliche Vorbild, sondern auch die Anspielung auf den Inhaber des Logos und den Arzt.

wie eine Fahne herabflattern⁴³. Das Schlußblatt des Rotulus mit Titel und Siegelmonogramm reicht in den Gewandbausch des herbeieilenden Petrus, der die kostbare Rolle wohl auffangen, halten⁴⁴ und bewahren will; ausdrücklich wird unter Aurelian ja den Quindecimviren anempfohlen: *velatis manibus libros evolvite!*⁴⁵ In diesem entfalteten Zustand läßt sich die Rolle nur unter Schwierigkeiten übernehmen⁴⁶, daher bevorzugen die Darstellungen der Übergabe einer Rolle den Rotulus in geschlossenem Zustand und mit der rechten Hand⁴⁷. Zudem ist die Schrift auf der geöffneten Rolle bei unseren Bildern nur für den Betrachter und nicht für den Empfänger lesbar.

Diese Beobachtungen werden durch die Aufschrift der Rolle

⁴³ Das wird jedoch ebenso wie die Innenzeichnung der Köpfe Christi und Petri, dessen Stab ohne Kreuzbalken und das geschlossene Tor der rechten Hütte auf die letzte Restaurierung der beiden Nebenapsiden im Jahre 1843 zurückgehen (WMM. 1, 294 Anm. 1). Zahlreiche Reparaturen bzw. Ausflückungen waren aber auch schon vorher notwendig, so daß eine eingehende Prüfung des Stils erst nach der Veröffentlichung von G. Matthiaes Untersuchungen über den originalen Befund der Mosaiken möglich sein wird.

⁴⁴ Assistenzfiguren bei der Lektüre einer Rolle zeigen z. B. der sog. Plotin-Sarkophag im Lateran (Bennendorf-Schöne, Die antiken Bildwerke des lateranensischen Museums, Leipzig 1867, Nr. 16, Taf. 17; besser bei G. Rodenwaldt, JdI. 51, 1936, Abb. 10 und Taf. 6), ein Sarkophag im Museo dei Conservatori (G. Bovini, Catalogo dei Musei Capitolini, I monumenti cristiani, Rom 1952, Nr. 12, Taf. 1 b), wie auch noch die Miniatur des Evangelisten Matthäus in dem ottonischen Evangeliar aus Limburg a. d. H. im Kölner Domschatz, Cod. 218 (S. Beissel, Gesch. d. Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters, Freiburg 1906, Abb. 59).

⁴⁵ Script. hist. aug. 19, 6.

⁴⁶ Selbst wenn in Einzelfällen in mittelalterlichen Klosterchroniken, Chartularen und Regesten dagegen eine geöffnete Rolle dargeboten wird, wie in der Chronik von Volturmo, so soll mit diesem Bildschema der Überreichung durch eine verleihende Person eine Beurkundung, z. B. die Bestätigung der Bulle eines Abtes durch den Papst (ebd. Cod. Barb. Lat. 2724, fol. 102r, G. Ladner, Die Papstbildnisse des Mittelalters, Rom 1941, Abb. 156), aber keine Übergabe ausgesagt werden. Diese rechtsetzende Geschäftsurkunde wird im hohen Mittelalter weitgehend symbolisch aufgefaßt. Im Chronicon Vulturense aus dem Beginn des 12. Jahrhunderts ist es jeweils der Papst, der thronend dem stehenden Abt den langen, geöffneten Pergamentstreifen überreicht.

⁴⁷ P. Styger (RQu. 27, 1913, 65 ff.) äußerte seine ikonographischen Bedenken gegen eine Deutung als Gesetzesübergabe. Er sieht darin, daß Petrus die Rolle mithält, dessen unmittelbarste Teilnahme am Offenbarungswerke Christi symbolisch ausgedrückt und kommt damit der echten Erklärung weit näher als Birt, a. a. O., oder Dütschke (Ravennat. Studien 208 ff.) in ihrer Prothaltung. Die Übergabe der geschlossenen Rolle mit der rechten Hand dagegen auf ravennatischen Sarkophagen (S. 32 ff.).

ergänzt. In S. Costanza weist das Schriftband, das Christus mit der linken Hand hält, das Chi Rho vom Kreis gefaßt auf und damit der geschlossenen Form des Siegels angenähert⁴⁸.

Die Fassung „Dominus legem dat“ ist für die gleiche Komposition durch zahlreiche Repliken belegt⁴⁹. Wie ist sie zu interpretieren? „Legem dare“ ist ebenso wie „lex data“ ein juristischer Terminus, wobei „legem dare“ ein Gesetz erlassen besagt. „Lex data“ heißt dagegen die gesetzgeberische Maßnahme einer außerordentlichen verfassunggebenden Magistratur, die nicht auf eine Befragung zurückgeht wie die „lex rogata“⁵⁰, sondern auf die potestas des Herrschers⁵¹.

⁴⁸ Die neuesten Untersuchungen haben die Lesung „DOMINUS PACEM DAT“ hier wahrscheinlich gemacht, doch ist diese Aufschrift der Rolle ohne Beispiel im 4. Jahrhundert (E. Kirschbaum, ByzZ. 49, 1956, 144). G. Matthiae hatte die Freundlichkeit, uns dieses Ergebnis seiner Untersuchungen mitzuteilen. Dieser Schrifttext ist der Ostergruß des Auferstandenen (Joh. 20, 19 u. Lk. 24, 36). Εἰρήνη als Gruß im N. T. meint das eschatologische Heilsein des ganzen Menschen, das hier schon als Macht Gottes wirksam ist und den Zustand der *κατὴν κτίσις* als Zustand abschließender Erfüllung bezeichnet. In diesem Sinne ist das Heil offenbar geworden in der Auferstehung Jesu (G. Kittel, Theol. Wörterb. zum N. T. 2, Stuttgart 1935, 409). Auf dieses eschatologische Moment, das Schrifttext wie Darstellung erfüllt, kommen wir noch zurück. Vgl. auch die nachösterlichen Erscheinungen Christi bei den Aposteln, z. B. PAX VOBIS im Mosaik des Laterantricliniums (van Berchem-Clouzot, Abb. 28). Der Text faßt die Aussage des Bildes zusammen, das seine Einzelheiten, wie wir sahen, dem Typus der Darstellung des Kaisers entnimmt. Die größte Gabe des Weltherrschers, eben die Wiederherstellung des Friedens, wird hier herausgestellt. (Dazu: J. Kollwitz, Das Bild von Christus, 116. Zur Bedeutung der „Pax“ für den Herrscherkult vgl. G. Manthey, Il significato primitivo della legenda „pax perpetua“ sulle monete degli imperatori romani, RAcris. 28, 1952, 45—75. Zum *pacator orbis* vgl. Windisch, ZntW. 24, 1925, 252; Alföldi, RM. 50, 1935, 34 u. 99, Taf. 2, als Friedensbringer der Welt; Kollwitz, RQu. 44, 1936, 58.) Wie Konstantin betont, ist der Friede ja eine Forderung des göttlichen Gesetzes. H. Dörries, Das Selbstzeugnis Kaiser Konstantins, Abh. Göttingen, Göttingen 1954, 283.

⁴⁹ Beispiele: Fresko aus dem Zoticus-Coemeterium bei Grottaferrata (WMM. 4, Taf. 132, heutiger Erhaltungszustand bei M. Borda, Monumenti paleocristiani del territorio tuscolano, Miscellanea Belvederi 218, Abb. 6), Mosaik im Baptisterium zu Neapel (WMM. 3, Taf. 32), Goldglas in der Vatikanbibliothek (Garrucci, Vetri 1858, Taf. 10, 8 u. WMM. 1, 238).

⁵⁰ Th. Mommsen, Römisches Staatsrecht 3, Leipzig 1887, 310 f.; W. Kunkel, Römisches Privatrecht, Heidelberg 1949, 7 f. Im Sinne von Erlassen eines Gesetzes Diehl, ILC. 1067, „Leges barbarico dedit furori“.

⁵¹ P. Wenger, Die Quellen des römischen Rechts, Wien 1953, 395 f., 425. In diesem Sinne gebrauchen den gleichen Terminus auch die Sylvesterakten

Die Vulgata gebraucht den Terminus „legem dare“ im A. T. nur im Psalm 24⁵²; auch dort steht er im Sinne von Zeigen und Aufweisen des göttlichen Gebotes als der Ordnung des Lebens. Das N. T. kennt ihn nur im übertragenen Sinne⁵³.

Die Aufschrift „Dominus legem dat“ auf unserer Komposition besagt also etwa: „Der Herr verkündet das Gesetz, das für alle gilt.“ In diesem Sinne des Erlassens und Verkündens würde das Wort „lex“ durch „pax“ austauschbar sein⁵⁴, soweit beide die von Christus gebrachte Botschaft beinhalten. Der Text soll also den Vorgang der Gesetzesverkündigung angeben; wichtig wäre also nicht, daß Christus die Rolle übergibt, sondern daß er sie hält — ja darüber hinaus verhindert die Festlegung des Ausdrucks in der juristischen Terminologie eine Umdeutung als Übertragung des Gesetzes an Petrus⁵⁵. Aber was beinhaltet „lex“ in unserem Zusammenhang?

Jesus selbst deutet den Sinn des Gesetzes von der in ihm erschienenen vollen Gottesoffenbarung aus⁵⁶. In der aus dem Anfang des 2. Jahrhunderts stammenden „Missionspredigt des hl.

z. B. in dem Kapitel über die Stiftung der Peterskirche in Rom, das älter ist als die Redaktion des Liber Pontificalis. Nach der Taufe, die Konstantin vom Aussatz befreite, erläßt der Kaiser die ersten 8 Tage täglich neue Gesetze. „Et indutus uestibus candidis prima die baptismatis sui hanc legem dedit: Christum deum esse uerum: qui se mundasset a leprae periculo: et hunc debere coli ab omni orbe romano. Secunda die dedit legem ut qui Christum blasphemasse probatus fuerit puniretur . . . Sexta die dedit legem: nulli intra muros cuiuscumque ciuitatis dari licentiam ecclesiam construendi: nisi ex consensu praesentis episcopi . . . Altera uero die similiter intra palatium suum lateranensem basilicae fabricam coepit: dans talem legem: quae in his uerbis concluditur.“ Boninus M o m b r i t i u s , Sanctuarium 2, Paris 1910, 513.

⁵² Ps. 24, 8 f.: Dulcis et rectus Dominus, propter hoc legem dabit delinquentibus in via. Diriget mansuetos in iudicio, docebit mites vias suas.

⁵³ Hebr. 8, 10 u. 10, 1—b.

⁵⁴ S. Anm. 48. — Dazu auch L. V o e l k l , Apophoretum, Eulogie und Fermentum als Ausdrucksformen der frühchristlichen Communio, Miscellanea Belvederi, 391 ff.

⁵⁵ Dies bestätigt auch das Fehlen des Dativs „Petro“ ebenso wie der Sarkophag des Concordius in Arles 380 (F. B e n o î t , Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille, Paris 1954, 33, Nr. 4, Taf. 5); Christus, inmitten der Apostel vor einem Portikus sitzend, hält in der Linken ein geöffnetes Buch mit der Aufschrift „Dominus legem dat“; da die Zwölfe bereits mit einer Rolle versehen sind, kann eine reale Übergabe nicht gemeint sein.

⁵⁶ Kittel, Wörterbuch 4, 1052, Anm. 166 nach B. W e i ß , Lehrbuch der biblischen Theologie des N. T., 1903, 82.

Petrus“ heißt es bereits, daß der Herr selbst von Petrus „Gesetz“ und „Logos“ benannt wird⁵⁷, denn das Kommen Jesu bedeutet die Erfüllung des Gesetzes⁵⁸.

In Sprachgebrauch und Vorstellung Konstantins hat „lex“ ebenfalls eine wesentlich theologische Bedeutung. Für ihn ist der Inbegriff des Christentums nichts anderes als ein heiliges Gesetz, die Glieder der katholischen Kirche dienen der „sanctissima lex“⁵⁹. In seinem zweiten Lehrschreiben an Arius aus dem Jahre 333 stellt der Kaiser als Norm fest „das Gesetz und die Verkündigung, worin Christus selbst ... die Erkenntnisse über sich bestimmte“⁶⁰. Ja, der kaiserliche Theologe wagt den Ausspruch: „Das ganze Gesetz ist Christus“⁶¹ — denn das Gesetz tritt ja im Neuen Bunde seine Mittlerstellung zwischen Gott und Menschen an Christus ab⁶² —, also das Größte, was es für den Kaiser bedeuten kann, wie aus seinem Brief an Optatianus Porphyrius hervorgeht⁶³. Wenn es wirklich ein Glaubensanliegen Konstantins war, Macht und Gesetz nicht von Gott zu trennen, und sich ihm in beidem Christi Wesen darstellte⁶⁴, so dürfen wir daraus wohl den Schluß ziehen, daß sich in dem Schmuck des für seine engste Familie erbauten Mausoleums⁶⁵ die gleiche Auffassung des Gesetzes Christi ausspricht⁶⁶. In dem gesetzverkündenden Christus offenbart sich auch für die Generation der Konstantinssöhne die Majestät Gottes. Auch aus dem Bildtypus selbst geht hervor, daß „lex“ mehr als nur die Lehre der Evangelien ist, da diese ja schon in den 4 Strömen ihren symbolischen Ausdruck gefunden hatte⁶⁷.

⁵⁷ Clemens Alex. 1, 29, 182; 2, 15, 68, 2 Ecl. proph. 58, zitiert nach E. Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen, Tübingen 1924, 146; so auch nach Eusebius, Die syrische Theophanie I (hrsg. v. H. Greßmann, GCS. 1904, 56, 25).

⁵⁸ Kittel, Wörterbuch 4, 1054; die andere Auffassung Wilperts s. Anm. 61.

⁵⁹ Rede an die Versammlung der Heiligen u. Codex Theodosianus XVI 2, 5 (25. Mai 325), Dörries, Das Selbstzeugnis Kaiser Konstantins 140 u. 186.

⁶⁰ Ebd. 380.

⁶¹ Brief an Arius: „ὁλος δὲ θεοῦ νόμος ἐστὶ Χριστός“, ebd. 107 u. 384; nach Wilpert (Sarcophagi 47) bedeutet lex dagegen die Lehre Christi, „la somma degli articoli di fede e dei precetti“.

⁶² Kittel, Wörterbuch 4, 1053, νόμος. ⁶³ Dörries, a. a. O., 127 f.

⁶⁴ Ebd. 396.

⁶⁵ Deichmann, Frühchristl. Kirchen 76.

⁶⁶ Eusebius (Vita Const. 3, 12) deutet es in dem Sinne von Lehre.

⁶⁷ Cyprian, Ep. 93 ad Julian. H. Ch. Puech, Le cerf et le serpent, CahArch. 4, 1949, 17—60.

Eine ähnliche Auffassung von der Offenbarung der Herrlichkeit des Herrn⁶⁸ soll wohl auch das in seiner Lesung nicht ganz klare

I	⊙
X	C
Y	(K) oder P ⁶⁹

der Rolle⁷⁰ in der Hand des wiederkehrenden Christus auf der Parusietafel⁷¹ der Sabinatür⁷² aussprechen (Taf. 6, 2).

Logos hieß die Heilslehre, logos war aber auch ein Terminus, der die Buchrolle selbst bezeichnete⁷³. Das Wort, die Rede⁷⁴ Christi wird sogar noch in karolingischer Zeit durch eine Rolle verbildlicht. So erscheint im Utrecht-Psalter⁷⁵ und in den von ihm

⁶⁸ So ist wohl auch die Aussage der offen herabhängenden Rolle des in den Himmel auffahrenden Herrn, dem seitliche Engel Kränze darbringen, der Miniatur auf fol. 13 des Rabula-Codex (Florenz, Laurentiana; Wulff, Die altchristl. Kunst 1, Berlin 1914, Abb. 278). Nach L'Orange (Studies 125) will A. M. Friend den monumentalen Prototyp dieser Komposition in einem Mosaik aus der Mitte des 5. Jahrhunderts in der Kirche Sion zu Jerusalem entdeckt haben. — In diesem Sinne, als Offenbarung Gottes, wäre u. E. auch das ergänzte Fresko des Thronenden mit der entfalteten Rolle an der Decke eines Arkosols in Praetextat zu verstehen (WPCR. Taf. 49). Die hauptsächlichen Selbstaussagen auf dem Buch, das Christus in späteren Darstellungen zu tragen pflegt, zusammengestellt bei Blavignac, Histoire de l'architecture sacrée, Paris 1853, 257.

⁶⁹ Zur Lesung vgl. R. Delbrueck, ArtB. 1949, 217; F. J. Dölger (Ichthys I, 212) las ΙΧΘΥΣ; das P war für ihn nichts als eine Kürzung für „σωτηρ“ oder „πατηρ“.

⁷⁰ Das Wissen um den besonderen Symbolcharakter des Buches finden wir auch im patristischen Schrifttum. So sieht Origenes in seinem Kommentar zu Psalm 68 (C. H. E. Lommatsch 12, 414 f.), daß in dem dort genannten Buch des Lebens Gottes Macht und Weisheit versinnbildet sind. Diese Auslegung wurde von Hilarius von Poitiers, Johannes Chrysostomos u. a. übernommen (L. Koep, Das himmlische Buch in Antike und Christentum, Theophaneia 8, Bonn 1952, 82).

⁷¹ E. H. Kantorowicz, The „King's Advent“, ArtB. 1944, 223 ff.

⁷² J. Wiegand, Das altchristliche Holzportal an der Kirche der hl. Sabina, 1900, Taf. 12; die ungedruckte Berliner Dissertation von K. Wessel war mir leider nicht erreichbar. ⁷³ Birt, Buchrolle 69.

⁷⁴ Selbst noch auf dem dritten Widmungsbild des Chronicon Vulturense (Ladner, Papstbildnisse Taf. 23a) sind die Worte, die der thronende Papst Paschalis II. (1099—1118) an den Chronisten Johannes richtet, auf den geöffneten Rotulus eingetragen, den der Mönch sich zu empfangen anschickt: Quod bene cepisti melius perface, fili. Also auch hier eine Rede!

⁷⁵ fol. 6v. Utrecht, Universitätsbibliothek, 1. Hälfte des 8. Jahrhunderts. E. T. Dewald, The Illustrations of the Utrecht Psalter, Princeton o. J., Taf. 10; neueste Literatur in „Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr“, Essen 1956, 171, Nr. 268.

abhängigen Psalterien in London⁷⁶ und Cambridge⁷⁷ als Illustration zu Psalm 11, Vers 7 „Eloquia Domini eloquia casta“ eine Männergestalt, die als Verkünder gekennzeichnet ist. Ihre rechte Hand hält die lang herabfallende Rolle, während die Linke die Finger im Redegestus abspreizt. Auch ihre Kleidung verrät, daß die Darstellung letztlich auf spätantike Bildquellen zurückgeht⁷⁸.

Die Illustration von Psalm 24⁷⁹, der sich an den Gott des A. T. wendet, hat diesen umgedeutet auf den Christus-Logos des N. T., der jugendlich mit Kreuznimbus, umgeben von 6 Engeln, in seiner Herrlichkeit erscheint. In seiner Linken hält er die geöffnete Rolle seines Gesetzes, deren Inhalt er dem bittflehenden Psalmisten rechts unten weist.

Zusammenfassend können wir also sagen, daß sich die Deutung des Bildgehaltes auf den juristisch-zeremoniellen Akt einer Übergabe weder aus der höfisch bestimmten Bildtradition oder neuen Einzelmotiven der Komposition noch aus der durch die Aufschrift in ihrer Bedeutung festgelegten Rolle halten läßt. Vielmehr muß die Bildaussage tiefer in theologischen Gedanken verwurzelt sein, die höfisch formuliert sind.

B. Deutung des Dominus-legen-dat-Bildes

Bei weitem am häufigsten tritt, nach der heutigen Erhaltung zu urteilen, das Bildprogramm des Dominus-legen-dat auf Sarkophagen auf. Doch weisen schon die wenigen Beispiele aus der Mosaikkunst und der Coemeterialmalerei darauf hin, daß das Thema wohl in der Monumentalkunst seine erste Gestaltung erfuhr. Die Sarkophage spiegeln uns wie in vielen anderen Fällen dieses Vorbild wider, weshalb wir auf sie hier zurückgreifen.

Für die Sonderstellung Petri war bereits in konstantinischer Zeit ein Typus in enger Anlehnung an den Text der Hl. Schrift entstanden; diese Beauftragungsszene nach Joh. 21, 15—17 herausgearbeitet zu haben, ist E. Stommels großes Verdienst⁸⁰. Es läßt

⁷⁶ London, Brit. Mus., Harleiana 605. DAC. 12, Taf. 8997.

⁷⁷ Cambridge, Trinity College. DAC. 12, Taf. 8998.

⁷⁸ Daß es sich dabei ausschließlich um die Illustration der „Eloquia Domini“, also um das gesprochene Gotteswort, handelt, geht aus den folgenden Versen und ihrer Illustration hervor: dort wird das Wort Gottes wie Silber in einer Schmiede geläutert!

⁷⁹ fol. 14r. De Wald, Illustrations Taf. 22.

⁸⁰ Beiträge 88 f, 122 f.

sich jedoch nicht erweisen, daß sich die Dominus-legem-dat-Szene aus dieser Komposition herausgebildet hat. Die Beispiele belegen nicht die von ihm aufgestellte Reihe. Alle Bildelemente des Dominus-legem-dat unterscheiden sich von denen der Beauftragung; während diese sich in das Repertoire der Wunderszenen ohne weiteres einfügt, zeigt unser Bildtyp neue Motive, die einen Einbruch der Monumentalkunst erschließen lassen. Bei den Sarkophagen der zweiten Jahrhunderthälfte, wo Beauftragung und Schlüsselübergabe die Majestas zwischen Petrus und Paulus rahmen⁸¹, versuchten wir weiter, zu zeigen, daß das Thema der Beauftragung nicht von der sogenannten Traditio legis abgelöst wird, sondern neben ihr erscheint, also anderes aussagt⁸².

Wir sind also gezwungen, die Frage nach der ursprünglichen Bedeutung der sogenannten Traditio legis neu zu stellen. Für ihr tieferes Verständnis scheint uns die Entwicklung des Bildtypus im Zusammenhang mit anderen Szenen auf Sarkophagen bisher nicht genügend berücksichtigt.

Der ikonographische Zusammenhang auf Sarkophagen

Dem Dominus-legem-dat-Motiv⁸³ begegnen wir zuerst auf Passionsarkophagen, wo es die Stelle des Triumphkreuzes einnimmt⁸⁴. Dieser Austausch der Mittelbilder bei sonst unverändertem Sarkophagprogramm deutet auf eine Verwandtschaft des Sinngehaltes.

Die Passionsarkophage entstehen in nachkonstantinischer Zeit, wohl sicher unter Einfluß der speziellen Wertung der Passion Christi, des Martyriums und der Triumphstimmung des Kirchenfriedens⁸⁵. Es handelt sich dabei nicht um die Darstellung des historischen Vorganges der Leidensgeschichte, sondern um eine typologische Auswahl und Gegenüberstellung einzelner Szenen, wie z. B. Dornen-(Lorbeer-)Krönung und, am häufigsten dargestellt, Pilatusverhör⁸⁶; die folgenden Stationen der Passion

⁸¹ Z. B. Sarkophag in den Vatikanischen Grotten WS. 39, 1; Sarkophag von S. Maximin WS. 39, 2. ⁸² RQu. 53, 1958, 99 ff.

⁸³ Seine einzelnen Bestandteile waren „längst in Rom bekannt und gebräuchlich“ (H. U. von Schoenebeck, Der Mailänder Sarkophag und seine Nachfolge 15). ⁸⁴ Lat. 151 = WS. 121, 1; ferner 12, 4; 12, 5.

⁸⁵ F. Gerke, Die Zeitbestimmung der Passionsarkophage, Berlin 1940. deutsch S. 67—150. ⁸⁶ Lat. 171 = WS. 146, 3.

Christi fanden dagegen keine bildliche Gestaltung, da in ihnen der Sieg Christi, den die Zeit veranschaulichen will, nicht zum Ausdruck kommt.

Das Triumphkreuz beherrscht — wie das Tropaion auf dem Deckel von Schlachtsarkophagen⁸⁷ — die Sargmitte. Den Mittelplatz auf den Säulensarkophagen nimmt dagegen im Schönen Stil der jugendlich-bartlose, auf dem Coelus thronende Christus⁸⁸ zwischen Paulus und Petrus ein, $\delta \ \acute{\upsilon}\pi\epsilon\rho \ \tau\eta\gamma \ \omicron\upsilon\sigma\iota\alpha\nu \ \theta\epsilon\acute{o}\varsigma$ ⁸⁹ (Taf. 6, 1). Rechts von Christus ist auf Lat. 174⁹⁰ die Gefangenschaft Petri⁹¹ und das Abrahamsopfer und links von Christus der Herr vor Pilatus⁹² zu sehen. Was bedeutet inmitten dieser im 4. Jahrhun-

⁸⁷ Z. B. in Mainz, Mainzer Ztschr. 12, 1918, Abb. 1—3, für den Zusammenhang mit dem Tropaion vgl. A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin, Paris 1936, 240 ff.; zur Entstehung des vexillum crucis aus der imperatorischen Symbolik Gerke, a. a. O., 74.

⁸⁸ Die Herleitung des Motivs von sassanidischen Astralthronen siehe bei H. P. L'Orange, Keisern pä Himmeltronen, Oslo 1947, 74 ff. Christus als imperator und rex in der der kaiserlichen Symbolik entstammenden Coeluskomposition erwies Gerke (Zeitbestimmung 78). Kollwitz (RQu. 44, 1936) machte auf den Coelusthron der Tetrarchen auf einem Relief des Galeriusbogens aufmerksam (Kinch, L'Arc de Triomphe, Taf. 6). Eusebius (Vita Const. 4, 69) berichtet, daß die Römer nach Konstantins Tod, um den Kaiser zu ehren, sein Bildnis aufstellten, wie er auf dem Himmelsgewölbe ruhend weilte.

Christus als Kosmokrator und Richter zugleich thront auf der Himmelskugel, die durch die sieben Planetensphären gekennzeichnet wird, im Mosaik des Baptisteriums zu Florenz.

⁸⁹ Rede an die Versammlung der Heiligen 3, 1 (Dörries, Selbstzeugnis 136).

⁹⁰ Lat. 174 = WS. 121, 4.

⁹¹ Wie wir aus der Zeichnung des 16. Jahrhunderts (Cod. Vat. lat. 10 545, fol. 193; WS. Text 170) wissen, trug der Begleiter Petri auf Lat. 174 vor der Überarbeitung in der Szene der Gefangenschaft dessen Kreuz. So auch auf dem Sarkophag von S. Valentino WS. 146, 1. Das Stück in den Grotten bildet unter verschiedenen Gesichtspunkten eine Ausnahme (z. B. Christus in der Dominus-legen-dat-Szene nur hier sitzend, dazu unbärtig) und ist kaum voll glaubwürdig. Sein Verhältnis zu dem Marmorrelief im Metropolitan Museum (Bull. Metr. Mus. 12, 1953, Abb. S. 122), auf dem allerdings der bärtige Christus mit erhobener Rechten steht, verdiente eine eigene Untersuchung.

⁹² Die Pilatuszene Joh. 18, 37 ff. wird oft auch konfrontiert mit der Fußwaschung; Beispiele: WS. 12, 4; 12, 5; 16, 2; 121, 1. — Christi Bekenntnis zu seinem Königtum, d. h. Christus als der rechtmäßige Herrscher mit den ihm gebührenden Ehren, hat schon in konstantinischer Zeit einen selbständigen Bildtypus gefunden (Kollwitz, „Christusbild“, RAC. 3, 16 f.). Hier ist auch auf den Arno-Sarkophag (G. Bovini, Monumenti figurativi paleocristiani conservati a Firenze, Rom 1950, Abb. 3), die Sarkophage von Arles (WS. 38, 3) und S. Sebastiano (WS. 40) zu verweisen. Wessel (Kaiserkult und Christus-

dert in sepulchralem Zusammenhang gebräuchlichen Szenen die neue zentrale Komposition?

Das Triumphkreuz ist Zeichen des Sterbens und der Auferstehung⁹³; der Thronende in ewiger Jugend⁹⁴ aber ist der erhöhte Auferstandene, wie ihn Christus voraussagt, wenn er beim Verhör dem Hohenpriester⁹⁵ auf die entscheidende Frage nach seiner Gottheit⁹⁶ antwortet: „Von jetzt an werdet ihr den Menschensohn zur Rechten des Allmächtigen (Gottes) sitzen und auf den Wolken des Himmels kommen sehen.“⁹⁷ Dieser himmlische Christus thront auf dem Coelus oder schreitet auf Gewölk. Der Auferstehungsvorgang selber wird in keinem Evangelium geschildert; der Besuch der Frauen am Grabe und die Erscheinungen des Auferstandenen künden indirekt davon. Um so eher konnte die künstlerische Darstellung sich des Kreuzes als Zeichen des Sieges Christi bedienen, das zugleich eschatologisch gedeutet wurde⁹⁸.

Der erste Zeuge der Auferstehung aber war Kephas⁹⁹. Ihn würdigte der Herr am dritten Tage nach der Auferstehung seiner Erscheinung, bevor er sich den anderen Aposteln und Jüngern zeigte¹⁰⁰; das entspricht durchaus der auch sonst den Evangelien

bild, AA. 68, 1953, 118—36) glaubt an eine schon tetrarchische Darstellung, die als Antithese zum Kaiserkult Christus die Auszeichnung „rex gloriae“ zukommen ließe. ⁹³ Stommel, Beiträge 76.

⁹⁴ Zur Jugendlichkeit des Kaisers s. Eusebius, Hist. eccl. 10, 4.

⁹⁵ Das Verhör vor Kaiphas ist wohl auch deshalb wenig dargestellt worden, weil Christus dabei gefesselt vorgeführt wurde; einzig erhaltenes, uns bekanntes Beispiel bietet Lat. 183, J. Wilpert, La fede della chiesa nascente, Rom 1938, Abb. 39.

⁹⁶ Auf die theologische Bedeutung der Pilatusszene, gerade gegenüber dem Verhör bei dem Hohenpriester, vor allem im Zusammenhang mit der Parusie machte E. Peterson (Zeuge der Wahrheit, Leipzig 1937, 36 f. und a. a. O.) aufmerksam.

⁹⁷ Mt. 26, 64; vgl. Mk. 14, 62. — So sieht auch sein Blutzeuge Stephanus den Menschensohn zur Rechten Gottes stehen (Apg. 7, 55).

⁹⁸ Auch hier ist es das Verdienst von E. Peterson (La croce e la preghiera verso Oriente, Ephemerides Liturgicae 59, 1945, 52 ff.), die eschatologische Bedeutung des Kreuzzeichens schon für das 2. Jahrhundert herausgestellt zu haben. Zur Darstellung vgl. Kantorowicz, ArtB. 26, 1944, 224 ff.

⁹⁹ 1 Kor. 15, 3 und Lk. 24, 34; 2 Petr. 1, 16.

¹⁰⁰ Auf die besondere Bedeutung der Tatsache, daß Petrus die erste Schau des Auferstandenen zuteil wurde, deren künstlerische Wiedergabe wir gerade in der Erfindung der Dominus-legem-dat-Komposition glauben aufweisen zu

zu entnehmenden Vorrangstellung Petri¹⁰¹. Welch hoher Wert diesem Ereignis für die Bezeugung der Auferstehung beigelegt wurde¹⁰², geht aus dem 15. Kapitel des Korintherbriefes klar hervor¹⁰³.

Wir möchten nun vorschlagen, in der ursprünglichen Fassung des Dominus-legen-dat-Motivs diese „göttliche Erscheinung unseres Herrn Jesus Christus“¹⁰⁴ zu sehen, deren eschatologische Färbung im Sinne der Parusieerwartung wir annehmen dürfen¹⁰⁵; Petrus wohnt ihr als erster der „Augenzeugen seiner Majestät“ bei. Das ist an sich nicht überraschend, werden ja auch andere Visionen Petri in der gleichzeitigen Kunst gestaltet¹⁰⁶. Diese Deutung legt auch die Komposition des Dominus-legen-dat-Themas nahe. All diesen Bildern ist die Übergröße der Gestalt Christi und die Haltung Petri gemeinsam. Deren Merkmale, verhüllte Hände und Beugung des Körpers, wollen nicht nur die momentane Bewegung ausdrücken, sondern stehen in einer festen Bildtradition. Sie leiten sich, wie wir sahen, vom östlichen höfischen Zeremoniell her, gewinnen aber in der christlichen Ikonographie ihren festen Ort, indem sie auf den ursprünglichen Sinn dieses Gestus zurückgreifen, noch ehe er in dem offiziellen Zeremoniell der nachkonstantinischen Zeit zum Ritus der Kaiserverehrung wird (S. 6 f.). In beiden Bereichen drückt sich darin das Verhalten gegenüber dem Erscheinenden aus (Apanthesis). So huldigt Josue der Erscheinung des Engels¹⁰⁷ (Taf. 1, 1), so nähert sich der greise Simeon

können, hat E. Dinkler (Die ersten Petrusdarstellungen, *Marb. Jb.* 11, 2 f.) nachdrücklich hingewiesen, ohne dabei jedoch nach einer bildlichen Darstellung zu fragen. Seinen Schlussfolgerungen können wir nicht zustimmen; dagegen vgl. auch O. Cullmann, *Petrus*, Zürich 1952, 59, dort auch die theologische Literatur.

¹⁰¹ Mt. 16, 18 allen voran.

¹⁰² Für die spätere Zeit vgl. vor allem das Petrus-Evangelium, die äthiopische Petrus-Apokalypse, *Pistis Sophia* und die Syrische Schatzhöhle (zit. bei Cullmann, *Petrus* 65, Anm. 99), aber auch die *Epistola Apostolorum*, wo Christus als Auferstandener Petrus, der ihn noch nicht voll erkannt hat, fragt: „Auch jetzt verleugnest du wiederum?“ (C. Schmidt, *Gespräche Jesu mit seinen Jüngern nach der Auferstehung*, Leipzig 1919, 40.)

¹⁰³ Dazu Cullmann, *Petrus* 64 ff.

¹⁰⁴ 2 Petr. 1, 16.

¹⁰⁵ H. v. Campenhausen, *Der Ablauf der Osterereignisse und das leere Grab*, Heid AS. 1952, 14.

¹⁰⁶ So ist, ebenfalls zu Rom, die Vision Petri in Joppe (Apg. 10, 9) um 580 in dem von P. Ferrua wiederentdeckten Cubiculum mit den hll. Felix und Aclauctus der Commodilla-Katakomben gemalt worden. ¹⁰⁷ Jos. 5, 14. — WMM. Taf. 24.

dem Jesusknaben¹⁰⁸ im Tempel, als ihm der Geist offenbart, daß in diesem Kinde das Heil der Welt kommt.

Aber auch in anderen Erscheinungsbildern kennzeichnet dieser Gestus den, dem diese Theophanie Christi in besonderer Weise zuteil wird; es sei an das Verhalten des Hauptmanns von Kapharnaum erinnert^{108a}. Als Christus bei verschlossenen Türen unter seine Apostel tritt, die ihm mit erhobenen Händen akklamieren, naht sich ihm der ungläubige Thomas, gebeugt, mit verhüllten Händen, wie es das Mosaik in Sant'Apollinare Nuovo¹⁰⁹ gestaltet (Taf. 1, 2). Die das Bild beherrschende, frontale Figur Christi in der Mitte mit der ausgreifenden Gebärde und dem herausgewandten Blick bringt den Charakter der Erscheinung nachdrücklich zum Ausdruck.

Auf Grund der Texte kann die Rolle, die der Auffahrende — und wir dürfen ergänzen: auch der Auferstandene¹¹⁰ — in der Hand hält, als das Wort Gottes erklärt werden¹¹¹. Dessen ursprünglich theologisch-transzendental aufgefaßte Verkündigung¹¹² wird in der Darstellung der geöffneten Rolle in unserem Bildschema zu einem Sinnbild für die Unterweisung, die Petrus und die Apostel aus den Worten Christi nach der Auferstehung erfahren¹¹³: die Rolle ist die Fixierung des zugleich von Keph

¹⁰⁸ Lk. 2, 25 f. — WMM. Taf. 59/60.

^{108a} S. S. 7 und den Sarkophag von Verona, WS. 150, 2.

¹⁰⁹ WMM. Taf. 100, nach Jo. 20, 26. — Das Motiv der verhüllten Hände siehe auch auf einem Fresko der Gaudiosus-Katakombe (H. Achelis, Die Katakomben von Neapel, Leipzig 1936, Taf. 39), den Mosaiken der Apsis von S. Agata dei Goti (C. H u e l s e n, S. Agata dei Goti, Monografie sulle Chiese di Roma 1, Rom 1924, Taf. 5) und des Tricliniums Leos III. am Lateran (J. Ciampini, Vetera Monumenta 2, Rom 1699, Taf. 39).

¹¹⁰ Auch in den Darstellungen der Erscheinung des Auferstandenen vor den knienden Frauen hält der stehende Christus in der linken Hand eine (hier geschlossene) Rolle, so im Rabula-Codex (586) (C. R. Morey, Notes on East Christian Monuments, ArtB. 11, 1929, Abb. 81), im Leningrader Lektionar aus Corbie, 9. Jahrhundert (ebd. Abb. 83), und auch noch neben anderen Szenen nach der Auferstehung in den Mosaiken von S. Marco zu Venedig (ebd. Abb. 66).

¹¹¹ Th. Michels, Christus mit der Buchrolle, OriensChrist. 29, 1932, 138 ff.

¹¹² Nämlich an die Engel, gemäß dem Römerbriefkommentar des Origenes (lib. 1, c. 4 u. 9, Migne P. G. 14, 848 u. 855); Hinweis bei Michels ebd.; dessen Frage (143), ob es sich bei der Darstellung des Christus-*legem-dat* um eine römisch-abendländische Umschreibung von östlichen Bildern der Verkündigung des Evangeliums (etwa in der Art der Himmelfahrtsminiatur des Rabula-Codex) handle, müssen wir jedoch verneinen.

¹¹³ Apg. 1, 3.

schauend Wahrgenommenen¹¹⁴; und damit mehr als nur „Lehre“; sie beinhaltet zugleich die österliche Sieges- und Friedensbotschaft, die neue Ordnung für die Kirche aus Juden und Heiden.

Paulus konnte hier als Zeuge hinzugenommen werden¹¹⁵, da er — ebenfalls Apostel der Römer — diese Überlieferung aufgreift und weitergibt — ja seinem eigenen Bekenntnis nach erschien der Auferstandene auch ihm selber¹¹⁶. So gilt er als der eigentliche Lehrer der Auferstehung an die Heiden. Offenbarung Jesu Christi ist auch das Evangelium, das er verkündet; zu seiner Beglaubigung beruft er sich auf die Stimme des Erhöhten vom Himmel¹¹⁷.

Wie im Ostererlebnis die Wiederkunft des Herrn, so ist in dem Sehakt hier der Offenbarungscharakter einbeschlossen, ja dieser hat sogar sichtbar dreifachen Ausdruck gefunden: in den Symbolen der von alters her als Evangelien gedeuteten Flüsse, der Rolle und in der Erscheinung Christi selbst.

Dieser auferstandene Christus begründet die Hoffnung auf die Auferstehung der Toten¹¹⁸. Nur er ist zum Typus der Auferstehung des Christen schlechthin geworden, aber seine Auferstehung ist auch *conditio sine qua non* der Parusie¹¹⁹. In den Briefen an Korinther und Römer verlegt Paulus selbst die volle Auswirkung der Auferstehung Jesu hinaus bis zur Totenerweckung bei der Parusie¹²⁰. Ist die Kirche die Brücke zwischen den beiden

¹¹⁴ Buch als schaubare Interpretation der Mitteilungen Christi an Petrus bei dessen Kreuzigung: *Martyrium b. Petri apostoli a Lino episcopo conscriptum* 12: AAA. Lipsius-Bonnet 1, 15. — Hinweis auf den „visionären Christus“ bei Stuhlfauth, a. a. O. 49. — Auch Ezechiel (2, 9 ff.) empfängt die Offenbarung unter dem Bild des Überreichens einer Rolle.

¹¹⁵ Zur Bedeutung von mehreren Zeugen vgl. Dt. 19, 15. ¹¹⁶ 1 Kor. 15, 8.

¹¹⁷ Gal. 1, 12.

¹¹⁸ 2 Kor. 4, 14; Phil. 3, 10 u. 3, 20; 1 Thess. 4, 14 ff.

¹¹⁹ „Die Verteidigung der gesamten urchristlichen Eschatologie, in der die Hoffnung auf die Wiederkunft Christi und auf die Auferstehung des Fleisches den Mittelpunkt bildet“, ist das Thema eines in Kleinasien im 2. Jahrhundert im Namen der Apostel verfaßten Sendschreibens, das sich an alle Katholiken wendet und sogar ins Lateinische übersetzt wurde. (Andere Schriften zur Verteidigung dieses Glaubenssatzes bei Schmidt, Gespräche Jesu, 159, genannt.) Dieser Brief beruft sich auf Spezialoffenbarungen des Auferstandenen am Auferstehungstag; die Elfe berichten, wie Christus ihnen den Missionsauftrag erteilt, und zwar ausdrücklich an Juden und Heiden (94). Dann stellt der Herr den Uraposteln Paulus als ihren zukünftigen Kollegen bei der Mission der Heiden vor Augen.

¹²⁰ 1 Kor. 15, 20 und Röm. 6, 5. Dazu E. Stommel, Das Abbild seines Todes und der Taufritus, RQu. 50, 1955, 20.

Adventen Christi, so erklärt sich aus dieser letztlich eschatologischen Sinngebung der Erscheinung des Auferstandenen vor seinen Aposteln auch, daß die Bilder des „Dominus legem dat“ von Anfang an besonders im funeralen Zusammenhang stehen¹²¹. Denn damit ist das Zentralthema der christlichen Haltung am Grabe angeschlagen, der Glaube an die Auferstehung zum Leben¹²², der der Frühzeit überhaupt das wichtigste Anliegen war¹²³.

Daß das Dominum-legem-dat-Motiv nicht nur auf Sarkophagen Aufnahme in den Zusammenhang von anderen Szenen¹²⁴, sondern auch in die Dekoration der Taufhäuser gefunden hat, erklärt sich aus der gleichen Grundeinstellung, ja de Bruyne¹²⁵ möchte in Baptisterien seinen Ursprung suchen. Ausgehend von den Mosaiken

¹²¹ Erwähnt seien ferner — dem Gang der Untersuchung vorgreifend — die Darstellungen in der Basilika von St. Peter, im Mausoleum der Constantia, in der Priscilla-Katakomben zu Rom (BAC. 5, 1887, Taf. 7) und in der Zotikus-Katakomben bei Grottaferrata (WMM. 4, Taf. 132, mit Beischrift: BIATOR QUI VIXIT...), dazu die Anm. 124, 135, 150, 180 sowie die bei Bosio (Roma sotterranea, Rom 1632, 49, 61, 67, 75) aufgeführten Sarkophage, der von Saint-Nicaise, Zeichnung von Peiresc (Le Blant, Sarcophages chrétiens de la Gaule, Paris 1886, 17), das Goldglas Garr. 10, 8 mit Inschrift PIE ZESES, die Medaille im Vatikan. Museum mit Inschrift ZOSIME VIVAS (BAC. 1869, Taf. 3, Nr. 4).

¹²² Der Evangelienbericht von der Auferstehung Christi und seine apokryphe Ausgestaltung hat die Entwicklung der christlichen Totenliturgie beeinflusst (E. Freistedt, Altchristl. Totengedächtnistage und ihre Beziehung zum Jenseitsglauben und Totenkult der Antike, Liturgiegesch. Qu. u. Forsch. 24, Münster 1928, 88 u. 118).

¹²³ Stüber, Refrigerium 100, zitiert A. v. Harnack, Mission und Ausbreitung des Christentums 4, Leipzig 1924, 120.

Gerade gegen die Unsterblichkeitslehre des Gnostizismus wird — über die Lehre vom Zwischenzustand der Seele nach dem Tode — die leibliche Auferstehung als die große Erwartung der Parusie immer stärker herausgestellt. Die zentrale Stellung dieser Heilserwartung spricht sich nicht nur in der Apologetik der Zeit aus, sondern auch in der stark aggressiven Haltung der Heiden ihr gegenüber.

¹²⁴ Der Charakter des Wunders, der vom Gehalt her unserer Szene eignet, in den besten Fassungen des Themas aber auch künstlerisch zum Ausdruck kommt, ermöglicht andererseits vereinzelt auch deren Aufnahme in das Programm der christologischen Wundersarkophage, die in den gleichen Werkstätten wie die Passionsarkophage entstehen (z. B. WS. 39, 1). Schon hier setzt die Möglichkeit vielseitiger Deutung an, die bei gleichbleibendem oder nur wenig verändertem Bildschema die Akzente wechselt und z. B. später die Lesung als *Traditio legis* an Petrus daraus gestattet.

¹²⁵ L. de Bruyne, La décoration des baptistères paléochrétiens, Actes du Ve Congr. internat. d'archéol. chrét., Rom 1957, 341—369, vgl. G. P. Kirsch, RAcris. 4, 1927, 282.

in S. Giovanni in Fonte zu Neapel, findet er in dem Schmuck der Baptisterien Gedanken der Regeneration und der Erquickung, aber auch des Friedens ausgesprochen. Letzte Verwirklichung der mit der Taufgnade verheißenen Erneuerung wird jedoch dem Getauften erst nach Tod und Auferstehung am Jüngsten Tage bei der Aufnahme ins Paradies gewährt. Auch im Taufzusammenhang erscheint unser Bild als eine österliche Theophanie Christi, als ein Unterpand, das für den Gläubigen den Tod zur Auferstehung werden läßt¹²⁶.

Mit der Auferstehung verknüpft die gleichzeitige Apologetik die Aufnahme Christi in den Himmel¹²⁷. Firmicus Maternus „sieht Auferstehung und Himmelfahrt Christi in ein und derselben Perspektive“¹²⁸. Perler hat nach dem Beispiel Dölgers¹²⁹ auf Einwirkungen aus der Vorstellungswelt des Sol-inviclus-Kultes hingewiesen, dessen transzendenter Monotheismus die Umwelt der konstantinischen Kirche bestimmte. Von daher wird der vielschichtige Bezug von Ostern, Himmelfahrt und Eschatologie deutlich. War ja bereits in der Apostelgeschichte¹³⁰ ausdrücklich darauf hingewiesen, daß Jesus in der gleichen Weise, wie er in den Himmel aufgenommen wurde, wiederkehren wird.

So entspricht diese Darstellung der Theophanie dem biblischen Bericht, aus dem die Programme der konstantinischen Sarkophage schöpfen, auch wenn damit zugleich ein darüber hinaus in die Zukunft reichendes Geschehen der Heilsgeschichte gemeint ist. In soteriologischer Gesamtschau werden Auferstehung, Erscheinung und Wiederkehr Christi zum Gericht in dem einen Bild des „Dominus legem dat“ zusammengezogen. Historisch aus-

¹²⁶ So Stommel (RQu. 49, 1954, 1—20) in Exegese von Röm. 6, 4. De Bruyne (ebd. 360) selbst weist die „communauté de spéculation“ in den Bereichen von Tod und Auferstehung im 3. und 4. Jahrhundert auf.

¹²⁷ Davon ist die gnostische Identifizierung von Auferstehung und Himmelfahrt streng zu scheiden (Stuber, Refrigerium 101).

¹²⁸ O. Perler, Die Mosaiken der Juliergruft im Vatikan, Freiburger Universitätsreden NF. 16, Freiburg 1953, 22 ff., dort auch die Belege für Firmicus Maternus, Eusebius, Prudentius und Hieronymus.

¹²⁹ Dölger, Sol Salutis 289 ff.; ders., Sonne der Gerechtigkeit und der Schwarze, Liturgiegesch. Forsch. 2, Münster 1918, 108.

¹³⁰ Apg. 1, 11. — A. Grabar (Martyrium II, Paris 1946, 193 ff.) und C. O. Nordström (Ravennastudien, Stockholm 1953, 126) betonen, daß die Darstellungen der Verklärung und der Himmelfahrt Christi inhaltlich (Theophanie) und kompositionell einander sehr nahestehen.

einanderliegende Momente verdichten sich in dieser Darstellung ebenso, wie in der des Triumphkreuzes auf Passionssarkophagen, das Symbol für Tod, Auferstehung und die Eschata zugleich ist. Mit dem veränderten Betrachtungspunkt variiert die Aussage¹³¹. Es besteht zudem die Möglichkeit, daß, gerade weil unter der Herrschaft Konstantins¹³² die eschatologische Erwartung durch die historische Weltbetrachtung der Christen¹³³ abgelöst wurde, der Akzent bei der Exegese sich von der Parusie auf das Ostererlebnis verschob.

Aus dieser Ineinssetzung von räumlich und zeitlich Getrenntem in einer überzeitlichen Sphäre erklärt sich auch die paradisiische Szenerie, deren Darstellung gelegentlich wie in S. Costanza durch den Farbcharakter und die Schwere der bäuerlichen Gestalten etwas Erdhaftes behält und zwiespältig wirkt¹³⁴ (Taf. 3/1).

*

Diese Herleitung bezeugt ein kleines, gut erhaltenes Monument, das bisher wenig Beachtung fand. Das Kästchen aus griechischem Marmor im Erzbischöflichen Museum zu Ravenna¹³⁵ zeigt, verteilt auf vier durch breite Rahmen¹³⁶ abgegrenzte Seiten, die Anbetung der Magier, Daniel zwischen Löwen, gespeist von Habakuk¹³⁷, eine ungewohnte Komposition der Frauen am Grabe mit dem himmelansteigenden Christus und das Dominus-legem-dat-Bild (Taf. 4/2).

Diese beiden letztgenannten Darstellungen und die Erzählungen des zweizonigen Leben-Jesu-Sarkophages aus Saint-Honorat im Museum zu Arles¹³⁸ erhellen sich wechselseitig (Taf. 4, 1). Das ikonographische Programm dieses nur als Fragment auf uns gekommenen Sarges vom Ende des 4. Jahrhunderts läßt sich auf

¹³¹ Nordström (Ravennastudien 131) deckt entsprechend die mannigfaltigen Aspekte im Apsismosaik von S. Apollinare in Classe auf.

¹³² Z. B. Rede an die Versammlung der Heiligen, dazu Dörries, Selbstzeugnis 244 f. ¹³³ L. Voelkl, Der Kaiser Konstantin, München 1957, 231.

¹³⁴ J. Kollwitz (Mosaiken, Freiburg 1953, 8) macht auf diese künstlerischen Unstimmigkeiten aufmerksam.

¹³⁵ R. Bartocchini, Una capsella marmorea cristiana rinvenuta in Ravenna, Felix Ravenna 35, 1930, 21—33; ders., RAcris. 7, 1950, 299—302; M. Lawrence, The Sarcophagi of Ravenna, 1945, Abb. 49—51.

¹³⁶ Den gleichen Rahmen um die Riefelfelder zeigen zahlreiche gallische Sarkophage (Benoit, Sarcophages, Taf. 28, 29, 32, 33).

¹³⁷ Siehe RQu. 53, 1958, 96.

¹³⁸ Benoit, Sarcophages, 48 Nr. 46, Taf. 16, 2.

Grund der Beschreibung von Peiresc und einer 1783 angefertigten Kopie¹³⁹ rekonstruieren¹⁴⁰.

In der oberen Zone finden wir die Anbetung der drei Magier wieder, zu Beginn der Erzählungen aus der Jugend Christi und dem A. T. Der untere Streifen zieht jedoch in seiner rechten Hälfte unsere besondere Aufmerksamkeit auf sich. Dicht neben dem Pilatusverhör in der Mitte knien drei verschleierte Frauen, die ihre rechte Hand zu Christus erheben. Dahinter ist ein runder Grabbau, flankiert von zwei Wächtern, zu erkennen. Es schließt sich eine leider stark zerstörte Zentralkomposition an, in der Peiresc jedoch den erhöhten Christus nach der Auferstehung zwischen je zwei Aposteln erkannte¹⁴¹. Den Abschluß bildet die Himmelfahrt Christi: der Herr steigt auf, von einer Hand aus dem Himmel gezogen, während die Jünger vor Erstaunen zu Boden gestürzt sind.

Die gleichen Begegnungen mit dem Auferstandenen erblicken wir auf dem sogenannten Reliquienkästchen in Ravenna, das auch historische Beziehungen zu Gallien hat¹⁴². Zwei auseinanderliegende Bilder sind hier auf eine kühne Art kontami-

¹³⁹ E. Le Blant, *Les sarcophages d'Arles* 46, nr. 35, Taf. 29, 30; WS. 15, 1 (Zeichnung) u. 2 (orig. Sarkophag). Weder Peiresc noch Beauméni haben die fragliche Szene noch vor der Zerstörung gesehen.

¹⁴⁰ Gerke, *Zeitbestimmung* 110 ff.

¹⁴¹ Die Reste des Hügels auf der Fotografie sind bei Wilpert zu erkennen. Gerkes Deutung als „ungläubiger Thomas“ überzeugt nicht (a. a. O., 116). — Bestand und Zeichnung lassen als nächste die Szene mit dem Selbstmord des Judas erschließen. Nach der Vorschrift von Dt. 21, 22 soll der Leichnam eines Erhängten nicht über Nacht am Baume bleiben. Vielleicht kann daher die Aufnahme dieser Szene in dem Zusammenhang als Andeutung verstanden werden, daß die Erscheinung Christi vor seinen Aposteln noch am Ostertage geschah (so auch *Dictionnaire de théologie catholique* 12, Paris 1955, Sp. 1751, „Pierre“).

¹⁴² Bei Erneuerungsarbeiten im Turmgemäuer der Kirche S. Giovanni Battista zu Ravenna kam es vor etwa 30 Jahren zutage. Die *Acta Sanctorum* (4, 1867, 16—20) berichten, daß in dieser im Jahre 458 geweihten Kirche Reliquien von Quiricus und Julitta verehrt wurden. Bischof Germanus von Autun, der 428 in Ravenna starb, hatte sie aus seiner Heimat mitgebracht, wohin sie sein Vorgänger, Bischof Amator, aus Tarsus transferiert hatte. Galla Placidia empfing das Erbe des verstorbenen Kirchenfürsten, darunter eine „capsula cum sanctis“, worunter wir wohl unser Kästchen erkennen dürfen, dessen Stil ebenfalls eine Erstellung in Gallien möglich erscheinen läßt (Anm. 136 u. 195). — Bei einer Visitation durch Kardinal Aldobrandini um die Mitte des 16. Jahrhunderts war der Marmorschrein jedoch laut Protokoll entgegen der Erwartung nicht mehr auf dem Hochaltar, sondern wohl bereits verbaut.

niert¹⁴³. In einem querrrechteckigen Bildfeld verkörpert die Gruppe der knienden Frauen, auf zwei reduziert¹⁴⁴, in der einheitlichen Gebärde den Wunsch, den Herrn festzuhalten¹⁴⁵. Dieser wendet sich, wie wohl ursprünglich auch auf dem Arleser Sarg, zu ihnen um, setzt aber gleichzeitig seinen rechten Fuß im Siegesgestus auf eine Erhöhung (Stein?) und läßt seine Linke von einer kräftigen Hand aus dem Himmel ergreifen, ist also, während er den Frauen erscheint, zugleich schon im Moment der Himmelfahrt gegeben. Die rechte Seite der Fläche charakterisiert ein Quaderbau mit einer Portalöffnung, der hier wohl eher das leere Grab als die Stadtmauer¹⁴⁶ bezeichnet, obwohl die Szene sich vor den Toren Jerusalems abspielt.

Auf dem Arleser Sarkophag sind die Leben-Jesu-Bilder in zeitlicher Folge aufgereiht. Herausgelassen und einer eigenen Seite vorbehalten aber wurde auf dem Kästchen in Ravenna die zwischen den Frauen am Grabe und der Himmelfahrt liegende Erscheinung Jesu vor seinen Jüngern, auch sie reduziert auf die Gestalten Petri und Pauli zu seiten des Herrn. Deren Postierung und Gebärde erfährt dabei eine Umwandlung, die die Schilderung des Frieses im Sinne der von uns erschlossenen, speziellen Erscheinung des Auferstandenen ausdeutet: In dem aus den anderen Darstellungen des Dominus-legem-dat geläufigen Typus steht frontal der langlockige Christus mit erhoben ausgestreckter Rechten; in der Linken hält er eine offene Rolle, die zu ergreifen ein bärtiger Alter (Petrus?) sich bemüht, während von links ein anderer (Paulus?) akklamierend hinzutritt.

Der Zusammenhang mit dem biblischen Bericht ist sowohl in

¹⁴³ Vgl. Reidersche Tafel, München (Volbach, Elfenbeinarbeiten Nr. 110, Taf. 33).

¹⁴⁴ Wie auf der Türe von S. Sabina (Wiegand Taf. 11); nach Jo. 20, 14 erschien der Auferstandene jedoch nur einer: Maria Magdalena; hier sind wohl die drei das Grab besuchenden Marien nach Mk. 16, 1 gegeben.

¹⁴⁵ Jo. 20, 17.

¹⁴⁶ Auf einer Seitenwand des Passions Sarkophags von Saint-Maximin (WS. 145) ist eindeutig das Mausoleum damit gemeint; aber hier fehlt der Zinnenkranz. Das Pilatusverhör auf Lat. 171 (WS. 146) spielt dagegen vor einem Bau mit Zinnen, der zudem noch Fenster hat und so vielleicht die feste Burg Antonia bezeichnen soll. Ein runder Quaderbau ohne Fenster und mit Zinnenkranz, wie ihn das Kästchen zeigt, ist uns jedoch z. B. erhalten im Mausoleum des L. Munatius Plancus (um 22 v. Chr.) zu Gaëta (S. Aurigemma — A. de Santis, Gaëta — Formia — Minturno, Rom 1955, Taf. 1 a u. b) oder im Tropäum von Adamkilisse, doch fehlen die tumuli.

der ausführlichen Schilderung des Leben-Jesu-Sarkophags, wie in der gekürzten Fassung des Kästchens offenbar. Wir glauben ihn auch in dem Zyklus des wenig späteren Kuppelmosaiks von S. Giovanni in Fonte zu Neapel erkennen zu können^{146a}. Hier beginnen die Szenen mit dem ersten Wunder Jesu auf der Hochzeit zu Kana. Möglicherweise folgten drei weitere (zerstörte) Bilder aus dem Leben Jesu bis zu den erhaltenen Szenen nach der Auferstehung: die Frauen am Grabe, Christus am See Tiberias und Dominus legem dat. In Analogie zu Sarkophag und Reliquiar vermuten wir in dem anschließenden letzten, heute leeren Bildfeld die Himmelfahrt Christi. Diese läßt sich nämlich mit dem am linken Rand erhaltenen Unterkörper einer zur Mitte gewandten Gestalt mit Tunika und einer aus dem Motiv sich ergebenden größeren oder höhersteigenden Hauptfigur innerhalb der verbleibenden Fläche gut verbinden. Auch durch den Phönix, der — in dem das zentrale Sternrund rahmenden Kranz — genau über der in Rede stehenden Komposition postiert ist, kann unser Deutungsvorschlag nur gewinnen. Die Darstellung der Himmelfahrt besitzt zudem eine größere innere Wahrscheinlichkeit, Abschluß in diesem Zusammenhang zu sein, als das bisher dort erschlossene Bild der Brotvermehrung. Innerhalb der Illustration des historischen Zyklus ist das Erdenleben Jesu nach dem Osterereignis und darin die Wiederkehr Christi in diesen Dominus-legen-dat-Bildern mitgemeint.

*

Der Gedanke der *Parusie* wird in seiner Mehrschichtigkeit deutlich akzentuiert in der Mittelachse des Junius-Bassus-Sarkophags (Taf. 6, 1). Auch hier ist die Tektonik aufschlußreich für den Sinngehalt; in der Mittelachse schließen sich übereinander die beiden Advente Christi, sein Einzug in Jerusalem und seine Erhöhung, zusammen, und an den betonten Ecken sind in der oberen Zone Abrahamsopfer und Pilatusverhör dargestellt. In der Bilderreihe darunter wird der Hinweis auf die Auferstehung¹⁴⁷ noch verstärkt durch die Darstellung Hiobs auf dem Misthaufen und des Martyriums Pauli¹⁴⁸.

^{146a} WMM. 216, Abb. 68 und Taf. 29—39.

¹⁴⁷ WS. 13; F. Gerke, *Der Sarkophag des Junius Bassus*, Berlin 1936. Die waagerechte Aueinanderfolge von Jesu Einzug in Jerusalem und Dominus-legen-dat-Szene auf einem theodosianischen Sarkophag beinhaltet das gleiche (L. de Bruyne, *RAcrist.* 25, 1949, 32 Abb. 3).

¹⁴⁸ Job 19, 25; 1 Kor. 15.

Den Auferstandenen „an seinem Tage“ zeigt also das mittlere Bildfeld oben. Es ist die *Maiestas* hier gemeint, ein Akt reiner Repräsentation, deren Handlung höchstens in der Interpretation der zusammengelegten Rolle gesucht werden kann und ursprünglich durch den Gestus der heute fehlenden rechten Hand festgelegt war.

Die Motivwahl zeigt eine weitgehende Entsprechung mit dem ungefähr gleichzeitigen Lat. 174¹⁴⁹.

Die Komposition der beiden genannten Sarkophage setzt das um 370 entstandene Sargfragment aus S. Sebastiano voraus¹⁵⁰ (Taf. 5/1). Leider ist nur mehr das schöne Mittelstück erhalten, das wie Lat. 174 die zentrale Szene über drei Interkolumnien verteilt. Neu hinzugekommen sind hier die uns von S. Costanza her bekannten apokalyptischen Motive¹⁵¹: Berg mit den vier Paradiesesströmen, die fruchttragenden Palmen und dazu hier vor allem das Kreuzeslamm mit sechs noch erhaltenen Lämmern, die ihre Köpfe erwartungsvoll erheben.

Christus selbst ist hier auch das Lamm Gottes, wie es Isaias geschaut hatte; es steht auf dem Berge Sion, und ihm folgt die jungfräuliche Schar, wohin es geht¹⁵². Diese „*candida grex*“¹⁵³ ist

¹⁴⁹ WS. 121, 4; vgl. 12, 4 u. 5. — Auch hier faßt die Mittelkomposition die Aussage der beiden Eckfelder zusammen: Abrahams Opfer ist der Antityp für Kreuz und Auferstehung (Stommel, Beiträge 77), und die Pilatuszene zeugt für das Königtum Jesu im kommenden Äon, in der Apokalypse wird sie in die Erinnerung zurückgerufen (Peterson, Zeuge 64). Die im Gestus der Unterbrechung der Lektüre zusammengelegte Rolle sowie die geöffnete Rolle, die Petrus hält, können daher keine andere Bedeutung anzeigen. Für eine Deutung als „Gesetzesübergabe“, die in diesem sepulchralen Zusammenhang nur schwer erklärbar wäre, ergeben sich aus dem Ganzen des Sarges keine Anhaltspunkte. Der Lorbeer des Kranzes, der das *Labarum* zierte, ist hier zum Friesband an der Sockelleiste geworden.

¹⁵⁰ WS. 149; auch hier ist — wie auf dem Junius-Bassus-Sarkophag und Lat. 174 — die Mitte durch Weinrankensäulen ausgezeichnet, wie sie uns von dem Ciborium unter der Apsiswölbung von St. Peter erhalten sind (J. B. Ward Perkins, JRS. 42, 1951, 21 ff.).

¹⁵¹ Die apokalyptische Prägung der Theophanie wird noch bewußter vortragen auf dem gallischen Sarkophag des 5. Jahrhunderts (Benoît, Taf. 43, 2), wo Christus als dem Herrn des Paradieses von Gottvaters Hand der Kranz aufgesetzt wird, vgl. auch das Mosaik von SS. Cosma e Damiano und seine Nachfolger (G. Matthiae, SS. Cosma e Damiano e S. Teodoro, Rom 1948, Taf. 1 u. 30).

¹⁵² Apok. 14, 1 ff.

¹⁵³ Häufig sind auf Darstellungen unseres Themas 12 Schafe anzutreffen;

mit weißen Kleidern angetan und trägt Palmen in den Händen. Es sind die, „die aus der großen Trübsal kommen und ihre Kleider im Blut des Lammes weiß gewaschen und gereinigt haben“, wie es Johannes in einer anderen Vision erfährt¹⁵⁴: „Das Lamm ... weidet sie und führt sie zu den Wasserquellen des Lebens.“¹⁵⁵

So erinnern die Lämmer weniger an den Auftrag von Jo. 21, 14¹⁵⁶, sondern versinnbildern die eschatologische Vision¹⁵⁷. Sie weiten die erste Erscheinung des Auferstandenen vor Petrus für den Betrachter in heilsgeschichtlicher Perspektive aus zu der großen Parusie des Herrn. Die Lämmer sind also nicht nur Apostelsymbole, sondern vertreten ebenso die Martyrer wie die Schar der Gläubigen. Wo Petrus und Paulus ihnen vorangestellt sind, erweisen Jerusalem und Bethlehem deren Herkunft *ex gentibus* und *ex circumcissione*.

Doch sind die Schafe kein integrierender Bestandteil des *Dominus-legen-dat*-Motivs geworden. Sie können auf den Sarkophagfriesen innerhalb verschiedenartiger Szenen¹⁵⁸ oder auf

12 aber ist nicht nur die Anzahl der Apostel, sondern auch die Wurzelzahl der apokalyptischen 144 000 Erwählten (van der Meer, *Maiestas Domini*, *Studi di Antichità Cristiana* 13, Rom 1938, 48).

¹⁵⁴ Apok. 7, 14 ff.

¹⁵⁵ Auf dem Goldglas im Vatikan (Garr. 10, 8) ist der Fluß in der oberen Bildzone inschriftlich als *JORDANES* bezeichnet, während andere Darstellungen wie in Alt-St.-Peter die vier Ströme, in die er sich teilt, mit den Namen, mit denen Gn. 2, 10 f. die Paradiesesflüsse aufzählt, verbinden. Siehe die Ausführungen im nächsten Heft dieser Zeitschrift.

¹⁵⁶ Dieser wurde nicht bei der ersten Erscheinung, sondern erst bei der dritten Begegnung mit dem Auferstandenen erteilt.

¹⁵⁷ Noch in einem späten Nachklang des monumental gefaßten *Dominus-legen-dat*-Motivs, auf dem Apsisfresko der Benediktinerklosterkirche von Castel S. Elia bei Nepi, bestätigt uns die Unterschrift die apokalyptische Deutung dieser Lämmer zwischen den Palmen im unteren Fries (van der Meer, *Maiestas*, 52): *IVSTI SUNT AGNI NOVELLI QU[I AN]NVNTIAVERUNT PACE ALLELUIA / VENERUNT AT FONTES REPLETI ... „SUNT CLARITATE IN CONSPECTU AGNI AMICTI SUNT STOLIS ALBIS ET PALMAE IN MANIBUS EORUM“* fährt die zweite Lesung der Matutin am Samstag vor Dominica in albis fort. Sie steht im *Breviarium Romanum* innerhalb der Auslegung des Osterberichtes Jo. 20 durch Gregor d. Gr.; Petrus und Johannes werden dabei auf Heidenkirche und Synagoge gedeutet. Die enge Beziehung zwischen „*Dominus legem dat*“ und Osterliturgie, auf die wir verschiedentlich hinwiesen (Anm. 125), ist hier im Bilde ausgesprochen.

¹⁵⁸ Sarkophag in Verona, WS. 150, 2; vgl. den im Thermenmuseum, WS. 121.

Stadttorsärgen durch Bittflehende¹⁵⁹ ersetzt werden oder in der abgekürzten Bildform sogar ganz wegfallen¹⁶⁰.

Innerhalb des Zusammenhanges von Passion und Auferstehung fand das apokalyptische Lamm mit seinen Getreuen einen festen Platz. Christus selber erscheint auf dem Fragment von S. Sebastiano (Taf. 5, 1) langhaarig, bärtig und mit ausgestreckter Rechten stehend¹⁶¹ auf dem Berge Sion neben dem Lamm zwischen Palmen. Das aber ist in der Entwicklung des Bildtypus etwa dieselbe Stufe wie sie in dem leider stark restaurierten Apsismosaik der Nische in S. Costanza (Taf. 3, 2) erreicht ist¹⁶²; auch stilistische Elemente (vgl. die Paulusköpfe!) sprechen für eine ungefähr gleichzeitige Entstehung des Mosaiks.

Wir fassen zusammen: Das Dominus-legem-dat-Bild entlehnt zwar seine Motive der Sprache der höfisch-offiziellen Kunst, jedoch reicht seine Bedeutung weit über den damit bezeichneten Kreis hinaus: Christus ist nicht nur in der Herrlichkeit des Paradieses, nicht nur als Gesetzgeber uns vorgestellt, sondern zugleich ist er der Erscheinende, wie ihn das N. T. kennt, der sich selbst Offenbarende der urkirchlichen Erwartung. Immer assistieren ihm dabei Petrus und Paulus.

¹⁵⁹ Sonst immer: Borghese im Louvre = WS. 82, 1; in Aix = WS. 150, 1; in Arles = WS. 37, 4; und in S. Sebastiano = WS. 20, 6.

¹⁶⁰ Lat. 151 = WS. 121, 1 und Sarkophag in Marseille = WS. 17, 2; Mosaik im Baptisterium zu Neapel, WMM. Taf. 32; Zosimusmedaille, BAC. 1869, Taf. 3, 4; Reliquienkästchen Ravenna (Anm. 135, Taf. 4, 2).

¹⁶¹ Die großartige Gestalt des stehenden bartlosen Christus ist ebenso wenig wie die des auf dem Coelus thronenden ohne den Einfluß der Hof- und Repräsentationskunst des Kaisers und der darin lebendigen Vorstellung des Sol invictus (S. 3) zu denken. Einen Fingerzeig geben vielleicht die Darstellungen, bei denen Christus, in der Mitte von Passionsarkophagen auf dem Paradiesberg stehend, zwischen Petrus und Paulus selbst das Kreuz trägt wie auf Lat. 106 (WS. 20, 5). Für die Herleitung vgl. neben Schäfer (RQu. 44, 1936, 67 f.) und Kollwitz (ebd. S. 62) ausführlich Gerke (Christus in der spätantiken Plastik, Berlin 1941, 57 u. 92), jedoch sind die Darstellungen auf Sarkophagen später als die der crux invicta und des Dominus-legem-dat. Die Ableitung von dem bei Eusebius erwähnten römischen Kaiserbild (RAC. III, 236 u. die Ausführungen: 2. Teil dieses Aufsatzes, Anm. 249) kommt jedoch wohl nicht in Frage, da dies ein Sitzbild war und aus der Frühzeit stammt, dagegen zeichnet sich auch hier der Einfluß der Jerusalemer Kreuzverehrung ab.

¹⁶² Auch hier war Christus ursprünglich bärtig, vgl. Ciampini, De sacris aedificiis, Taf. 32, 1. Die Stelle, die das Kreuzeslamm auf dem Mosaik des Dominus-pacem-dat in S. Costanza eingenommen haben könnte, ist nach

C. Die *Traditio legis* in Ravenna*

Dieser so gewonnenen vielschichtigen Deutung des römischen Bildes steht eine jüngst wieder vorgetragene These entgegen¹⁶³, die sich auf die Interpretation der ravennatischen Sarkophage stützt. Wie schon Dütschke und Wulff denkt Wessel an einen anti-römischen Protest¹⁶⁴. Er möchte in unserer Komposition „den bildgewordenen Ausdruck der Primatsidee“, so wie er durch die politische Betonung Roms von Damasus gefördert wurde, erkennen. Das Programm der Darstellung der *Traditio Legis* in Ravenna sieht er als Gegenlösung zu den römischen Formulierungen an, bei der Petrus mit „wohlbedachter Absicht“ ausgelassen sei. Das bereits im 4. Jahrhundert Unabhängigkeit von Rom erstrebende Ravenna¹⁶⁵ habe hier in der Gesetzesübergabe an Paulus den Apostel nicht nur als ersten Zeugen des Gesetzes (?) auszeichnen, sondern die Gleichberechtigung aller Bischöfe als „*vicarii Christi*“ betonen wollen. Kollwitz'¹⁶⁶ Nachweis aus den Quellen, daß der römische Primatsanspruch nicht durch die Gesetzesübergabe an Paulus bestritten worden ist, wird nicht berücksichtigt.

Unsere Deutung des *Dominus-ilegem-dat*-Schemas unter Zugrundelegung von 1 Kor. 15 zeigt, daß die römische Szene nicht politisch-tendenziösen, sondern einen rein theologischen Sinn hat und die Theophanie Christi meint. Es handelt sich dabei also gar nicht um den Akt einer Gesetzesübergabe mit seinen möglichen Konsequenzen. Sicher ist auch bei Annahme der von uns vorgeschlagenen Erklärung eine besondere Ehrung Petri und eine Beglaubigung seiner römischen Sendung¹⁶⁷ darin zu erblicken, die

dem Farbbild bei Wilpert (WMM. Taf. 4) und neuen Fotos ganz erneuert, sagt also über die ursprüngliche Ikonographie nichts aus.

*Aus drucktechnischen Gründen muß die Behandlung des Ur- und Vorbildes der *Dominus-ilegem-dat*-Komposition, die an dieser Stelle vorgesehen war, leider aus dieser Untersuchung weggelassen werden. Sie kommt erst im nächsten Heft zum Abdruck.

¹⁶³ Dütschke, *Rav. Studien*, 222 ff., und Wulff, *Altchr. und byzant. Kunst* 177.

¹⁶⁴ Wessel, *Das Haupt der Kirche*, AA. 1950/51, 298—323.

¹⁶⁵ Die völlige Unhaltbarkeit dieser These erwies G. Lucchesi, *Note agiografiche sui primi vescovi di Ravenna*, Faenza 1941.

¹⁶⁶ Kollwitz, *Oströmische Plastik* 156 ff.

¹⁶⁷ Kollwitz, *RQu.* 44, 1936, 61.

ihn vor seinem Mitapostel Paulus nach dessen eigenen Worten auszeichnet. Weiter geht Stommel: „Die *Traditio legis* an Petrus bedeutet die Verleihung seiner Primatialstellung; wäre nur an die Verleihung des Apostolates gedacht, dann müßte Rom auch eine *Traditio legis* an Paulus entwickelt haben.“¹⁶⁸. Nach unserer Deutung erklärt sich jedoch ungezwungen das Fehlen der sogenannten *Traditio-legis*-Darstellungen an Paulus in Rom¹⁶⁹. Diese Vision

¹⁶⁸ (Beiträge, 137.) Auch in der Auseinandersetzung mit Kollwitz' Vorbehalten vertritt er die Ansicht, daß die Übertragung des Primates an Petrus auf der Front des Mailänder Sarkophages dargestellt sei; er weist dabei auf Ambrosius' *Expositio in Lucam* (10, 175 P. L. 15, 1942) hin, wo aber gerade an den Text der von Stommel in ihrer Bedeutung geklärten Beauftragung angeknüpft wird, die weder formal noch inhaltlich mit dem *Dominus-legem-dat*-Motiv übereinstimmt (s. RQu, 53, 1958, 100). P. Borella (La „*Traditio Legis*“ nell'archeologia e liturgia ambrosiana: *Ambrosius* 30, 1954, 69–78) möchte den Taufbezug dieser Szene auch für Mailand erweisen unter Anknüpfung an den Ritus der Überreichung der Evangelienbücher an die Neugebauten.

¹⁶⁹ Eine einzige römische Übergabe des Gesetzes an Paulus ist uns bekannt; sie geht auf ein Fresko von Papst Formosus (891–896) in dem 1689 entdeckten Laurentius-Oratorium auf dem Caelius zurück, das nur in einer Kopie erhalten ist. Ciampini (*Cod. vat. lat.* 7849, fol. 5 ff., abgedruckt bei de Rossi, *BAC.* 1, 1864, 42 f.) gibt zu, daß er auf der Nachzeichnung die Übergabe des Rotulus an Petrus selbst hinzugefügt habe. Doch sind die Abweichungen der Kopie von dem frühen Typ der römischen Komposition entscheidend; fassen wir sie kurz zusammen:

Christus erhebt nicht mehr die Rechte in der kaiserlichen Gebärde der *adlocutio*, Pax und Gruß verkündend, sondern hält sie in gleicher Weise in halber Höhe wie die Linke; er überreicht also mit jeder Hand. — Paulus steht an der für Petrus traditionellen Stelle, links von Christus, und nimmt die halbgeöffnete Rolle mit Aufschrift (erhalten DNS GE) entgegen. Petrus ist zur Rechten Christi, wohl die Schlüssel empfangend, gegeben. Die übrigen Apostel als historische Zeugen fehlen; sie werden ersetzt durch zwei römische Lieblingsheilige, Laurentius und Hippolytus, Papst Formosus und einen Herrscher. — Elemente, die auf die Apokalypse hinweisen könnten, sind weggelassen.

Aber auch im Vergleich mit den ravennatischen Bildern des *Dominus-legem-dat* stellen sich wesentliche Unterschiede heraus, die hier schon vorweggenommen seien. Das höfische Zeremoniell ist auf dem Fresko des Formosus nicht bestimmend. Christus sitzt nicht auf einem Thron. Er überreicht nicht mit der Rechten, sondern mit der Linken, und zwar kein geschlossenes Diptychon oder Buch, sondern eine teilweise abgewickelte Rolle. Diese wird nicht im Gewandbausch oder mit verhüllten Händen aufgenommen.

Das frontale Stehen der isolierten Figuren unterscheidet von den Kompositionen beider Kunstkreise. Die Analogie zu mittelalterlichen Darstellungen aber gestattet es uns, die überlieferten Gesten zu einer Übergabe der Schlüssel

des Auferstandenen, die zugleich den wiederkehrenden Herrn meint, ist aber ein Thema, das die Wiedergabe ebenso für das kirchenpolitisch rivalisierende Mailand, wie der Stilicho-Sarkophag¹⁷⁰ überliefert, annehmbar macht. Die ravennatischen Kompositionen sind dagegen auf einer anderen Ebene angelegt und könnten höchstens die Rollenübergabe an Paulus als Pendant zur Schlüsselübergabe an Petrus herausstellen, was auch in der Zweifigurenkomposition¹⁷¹ seine formale Entsprechung fände.

Es bleibt die Frage nach dem Sinngehalt der *Traditio an Paulus*. Eines der frühesten erhaltenen Beispiele der Gesetzesübergabe auf einem ravennatischen Sarkophag¹⁷² bietet der des Onestus in S. Maria in Porto^{172a} (Taf. 5/2). Hier sitzt Christus auf einem Thron mit hoher Rückenlehne zwischen vier Aposteln; diese Darstellung nimmt die gesamte Sargfront ein. Zur Rechten Christi eilt Paulus — durch Spitzbart und kahlen Vorderkopf eindeutig charakterisiert — herbei, um mit verhüllten Händen das Diptychon entgegenzunehmen, das der Herr ihm auf das Velum zu legen im Begriff ist. Dabei handelt es sich also auch dem ikonographischen Typ nach um den Moment einer realen Übergabe, die durch das Sitzen des Gebers, Blicke und Gebärden vergegenwärtigt ist. Hinter Paulus steht ein akklamierender, bartloser Apostel (Johannes?), zwei weitere akklamieren zur Linken Christi.

Wie der Stil, so verrät die ganze Szene höfischen Charakter.

an Petrus zu ergänzen. Dadurch erscheint das *Dominus-legen-dat* an Paulus aber innerhalb eines ganz neuartigen Bildschemas und hat mit dem frühchristlichen Typus nach Form und Inhalt wenig mehr gemeinsam.

¹⁷⁰ v. Schoenebeck, Mailänder Sarkophag 28 ff. Abb. 4.

¹⁷¹ Vgl. dazu den 2. Teil des Aufsatzes.

¹⁷² Wir halten uns dabei an die geltende Chronologie, die uns jedoch nicht in allen Punkten gesichert erscheint, und verweisen auf die Arbeiten von Lawrence, *Sarcophagi* (Abb. 20 u. 23), von G. Bovini, *Sarcophagi paleocristiani di Ravenna*, Coll. amici delle catacombe 20, Rom 1954 (Abb. 23—25), und von J. Kollwitz, *Die Sarkophage Ravennas*, Freiburger Universitätsreden, NF. 21, Freiburg 1956. Eine gültige Chronologie wird erst die von Kollwitz vorbereitete Monumentalpublikation ermöglichen, der auch die ausgezeichneten Fotos des Dt. Archäol. Instituts vorbehalten sind. Nach Abschluß des Ms. wird nur die Arbeit von G. de Francovich (*Studi sulla scultura Ravennate 1, I sarcophagi*, Felix Ravenna 72/73) bekannt, die daher nicht mehr berücksichtigt werden konnte.

^{172a} Mit Lawrence (*Sarcophagi* 12) halten wir die Rückseite für von anderer Hand und später gearbeitet; vgl. auch Kollwitz, *Plastik* 155.

Ein Vergleich des Kopfes des Jüngers rechts von Christus oder auch des mit der Binde geschmückten Hauptes Christi mit theodosianischen Porträts verweist nach Konstantinopol¹⁷³.

Es liegt also keine Abwandlung des römischen Schemas vor, bei dem etwa Petrus durch Paulus ersetzt würde, sondern ein völlig neues Bildprogramm: der Vorgang wird nicht mehr im Passions- oder Wunderzusammenhang, sondern als Einzelszene erfaßt. Palmen, Paradiesberg und Ströme fehlen, statt ihrer erscheint der leere Reliefgrund bedeutsam. Christus steht nicht mehr mit dem kaiserlichen Gestus der grüßend erhobenen Rechten, er sitzt auf einem kaiserlichen Thron¹⁷⁴ und kann nun mit der Rechten Paulus wie seinem Beamten ein Diptychon mit seinem Sendungsauftrag in die Hände legen. Mit dieser Akzentverschiebung im Tun Christi erklärt sich zwanglos der Stellungswechsel des Empfängers. Die drei anderen Apostel akklamieren. Keine überzeitliche Offenbarung wird uns zuteil, sondern es herrscht höfisch-zeremonielle Atmosphäre¹⁷⁵, wie etwa auf den eingangs erwähnten Missorien. Das Kreuz, das für die römische Komposition eine wesentliche, weil österliche Aussage bedeutet, hat wie Petrus hier keinen Ort¹⁷⁶.

¹⁷³ Dennoch muß Kollwitz' (Plastik 155) Annahme, daß in Ravenna, wo erst 402 die kaiserliche Residenz eingerichtet wurde, vorher wohl kaum die Voraussetzungen für ein solches Werk zu finden seien, abgeschwächt werden, da die Stadt Sitz der Provinzialverwaltung und Classe ein bedeutender Hafen der Kriegsmarine war (G. Bovini, *Le origini di Ravenna e lo sviluppo della città in età romana*, Felix Ravenna 1956, 38—60).

¹⁷⁴ Vgl. den 2. Teil u. bes. auch Alfeldi, RM. 50, 1935, 26 f.

¹⁷⁵ Wie wir sie auch noch 677 auf dem Mosaik der Übergabe der geschlossenen Rolle der „Privilegia“ durch Kaiser Konstantin Pogonatus an Bischof Reparatus finden (in S. Apollinare in Classe, WMM. Taf. 112). — Es ist das Verdienst von Kollwitz, den selbständigen Typus dieser ravennatischen Darstellungen herausgestellt zu haben.

¹⁷⁶ Aus einer nur als Bruchstück erhaltenen Komposition aus Bakirköi (Istanbul, Antiken-Mus. Mendel, 128) hat Kollwitz (Plastik 153 ff., Taf. 48) eine Gesetzesübergabe an Paulus gelesen, der an zweiter Stelle neben Christus ein Apostel (Andreas?) mit dem Kreuz beiwohnt. Das würde die einzige Ausnahme darstellen. Da die Spuren der Abmeißelung nicht mit Sicherheit erkennen lassen, was der Vorgebeugte zur Linken der völlig fehlenden Mittelgruppe trug oder empfing, schien eine Kranzdarbringung (s. Rinaldo-Sarkophag im Dom zu Ravenna und Certosa-Sarkophag zu Ferrara, Lawrence, Sarc., Abb. 1 u. 3) nicht ausgeschlossen. In einer Sarkophagstudie glauben wir jedoch auf Grund von inzwischen aufgetauchten Stücken den Nachweis zu erbringen, daß die abgemeißelte Figur zu einer Wunderdarstellung gehörte. Sollte sich

Auch die Schmalseiten sind in die feierliche Handlung miteinbezogen, denn von dort her schreiten jeweils zwei kranztragende Apostel heran¹⁷⁷. Ihre Beziehung zu den apokalyptischen Greisen¹⁷⁸ ist höchstens indirekt zu vermuten. Angeregt durch das Kaiserzeremoniell der nahen Residenzstadt, steht dahinter ein Nachklang der Sitte der Darbringung des (mit Hilfe der Gottheit erworbenen) Agonalkranzes als Siegespreis — hier auf das Martyrium der Apostel bezogen — und vor allem eine Anspielung auf die zeremonielle Kranzspende für den Herrscher¹⁷⁹.

Ähnlich in Stil und Auffassung scheint trotz der unterschiedlichen Gliederung durch Säulen der für einen Bischof Liberius gearbeitete Sarkophag in S. Francesco¹⁸⁰, seit dem 17. Jahrhundert als Altartisch benutzt und bei dieser Gelegenheit überarbeitet¹⁸¹. Zwölf Apostel umstehen in ebenso vielen Arkaden allseitig den Kasten; sie sind abwechselnd bärtig und bartlos und ohne einheitliche Ausdrucksgebärde gegeben. Auch hier nimmt der Thronende wieder die Mitte ein. Auf der heutigen Rückseite hält er diesmal in seiner Rechten eine geschlossene Rolle, die er Paulus überreichen will, der, durch die Säule von ihm getrennt, im nächsten Interkolumnium mit verhüllten Händen auf ihn zuschreitet.

keine andere Darstellung im Einflußgebiet Konstantinopels finden, so verliert die Vermutung an Wahrscheinlichkeit, daß die Komposition auf eine fünffigurige Gruppe der Königstür der Apostelkirche, die zum Mausoleum Konstantins führte (Kollwitz, Plastik 158), zurückgeht.

¹⁷⁷ Außer den ravennatischen Beispielen (Anm. 172, 189 u. 179) sei noch auf die kranzbringenden Apostel der Sarkophagfronten in Rom und Gallien (WS. 18, 3—5; 45, 2; 238, 5; 286, 10; 284, 5) verwiesen. ¹⁷⁸ Apok. 4, 9 ff.

¹⁷⁹ Auf der Grundlage der von Th. Klauser (RM. 59, 1944, 147) beigebrachten Quellenzitate für das aurum coronarium versucht K. Wessel (AA. 1950/51, 103) den Sinn der Gaben zu unterscheiden: In den Kränzen, die die Apostel Christus darbringen, sieht er Tributkränze der Untertanen. — Koep (Buch 80) stellte jedoch fest, daß ebenso, wie die Siegerehrung durch Bekrönung von den christlichen Schriftstellern als Bild übernommen wurde (Baus, Kranz, 144—46), auch die Aufnahme in die Siegerliste als ein Lohnmotiv für den geistlichen Kampf galt. U. E. wird sich schwerlich eine Illustration dazu aufweisen lassen, da das Buch einen sehr komplexen Sinn hat; durch die Jahrhunderte hin ist es mit dem Begriff der Lehre unauflöslich verknüpft.

¹⁸⁰ Lawrence, Sarc., Abb. 25; Bovini, Sarc., Abb. 21 f. Ob das Thema einmal verbindlich für die Särge kirchlicher Würdenträger war?

¹⁸¹ Kollwitz (Kunstchronik, 1949, 207) hält ihn jedoch für eine barocke Neuschöpfung nach einer antiken Vorlage. Wir müssen diese Frage hier zurückstellen, werden sie aber an anderer Stelle behandeln. — Repliken dieser Qualität fehlen.

Die Vorderseite zeigt wiederum Christus zentral sitzend, zu seiner Rechten ist diesmal Petrus dargestellt; dieser macht jedoch keine Anstalten, etwas entgegenzunehmen, da er die Rechte einst wohl im Sprechgestus unverhüllt vor der Brust emporhielt.

Weniger überarbeitet ist der Sarkophag im gegenüberliegenden Seitenschiff von S. Francesco¹⁸², auf dessen Vorderseite wir wiederum Christus beim Vollzug der Rollenübergabe an den rechts von ihm gebeugt schreitenden Paulus sehen. Der Apostel zu seiner Linken ist deutlich als Petrus charakterisiert.

Während auf dem Sarg des Liberius Petrus auf der Rückseite mit Redegestus auftrat, ist er hier auf dem Hauptbild der Traditio zur Linken Christi erschienen — allerdings nicht akklamierend wie der Paulus des römischen Bildschemas, sondern mit der betont gehaltenen Buchrolle. Man hat hierin eine spätere Hereinnahme Petri in die Komposition der Traditio ad Paulum sehen wollen, die durch den anderen Stil der Petrusfigur¹⁸³ im Vergleich zu der des Paulus als Abänderung der ursprünglichen in Ravenna üblichen Ikonographie durch einen römisch-westlich orientierten, zugewanderten Bildhauer erklärt werden könnte¹⁸⁴. Kollwitz¹⁸⁵ hält die Erfindung der Komposition in Konstantinopel für wahrscheinlich, allerdings ist dort kein sicheres Beispiel erhalten¹⁷⁶.

Ikonographie, Komposition und Stil der beiden Sarkophage in S. Francesco stimmen also im wesentlichen überein mit dem Sarkophag von S. Maria in Porto (Taf. 5/2). Sie zeigen die Übergabe an Paulus gemäß höfischer Sitte und immer in Gegenwart von mehreren Jüngern, jedoch nie in Verbindung mit anderen Inhalten. So fehlen die Anklänge an Auferstehung und Parusie wie Nimbus und Kreuz, Phönix und Palmen. Damit wird die Herkunft von einem gemeinsamen höfischen Vorbild bezeugt, das unabhängig von dem römischen Bildschema des „Dominus legem dat“, der Theophanie Christi, entstand¹⁸⁶ und nur durch die

¹⁸² Lawrence, Sarc., Abb. 26, 27; Bovini, Sarc., Abb. 18—20; Kollwitz, Sarkophage, Taf. 5—7.

¹⁸³ Beobachtung von Kollwitz, Sarkophage 15.

¹⁸⁴ Stilistisch vergleichbar ist die um 390 entstandene Platte von Bakirköi (Anm. 176). ¹⁸⁵ Kollwitz, Plastik 158.

¹⁸⁶ Entgegen Stommel (Beiträge, 130), der das Schema der Darstellung für von Rom übernommen hält, ohne jedoch den Unterschied der Komposition gelten zu lassen. Die frühesten ravennatischen Beispiele reichen ebenfalls ins 4. Jahrhundert!

besondere Verehrung des hl. Paulus im Ostreich zu verstehen ist¹⁸⁷.

Kollwitz' Deutung der ravennatischen Rollenübergabe als Auftrag zur Verkündigung des Evangeliums¹⁸⁸ stimmen wir zu. Das römische Dominus-legen-dat-Motiv hat, wie wir aufzuweisen versuchten, einen ganz anderen Ursprung und Charakter und schließt zudem Paulus immer mit in die Komposition ein. Der an Paulus erteilte Missionsbefehl erstreckt sich auch auf die übrigen, jeweils assistierenden Apostel.

Der Zwölf-Apostel-Sarkophag von S. Apollinare in Classe¹⁸⁹ und der davon abhängige Certosa-Sarkophag in Ferrara¹⁹⁰ zeigen das Weiterleben der Traditio an Paulus: Während Christus eine geschlossene Rolle überreicht, hält er das geöffnete Buch vor sich; wichtiger ist eine andere Abwandlung: Petrus eilt hier in symmetrischer Entsprechung gebeugt von links Christus entgegen, in den verhüllten Händen die Schlüssel und das Kreuz geschultert. Hier sind also — zum erstenmal für uns greifbar — die Übergabe der Rolle als Berufung des Paulus und die des Petrus mit den *claves regni coelorum* einander als gleichgewichtig gegenübergestellt¹⁹¹. Ja auf dem Sarg in Ferrara trägt auch Paulus das Kreuz

¹⁸⁷ Kollwitz, Plastik 158. Vielleicht weist auch die jugendliche, als Johannes zu deutende Gestalt in die gleiche Richtung.

¹⁸⁸ RQu. 44, 1956, 62 f.; Plastik 156; Sarkophage 13.

¹⁸⁹ Lawrence, Sarc., Abb. 2, 5, 9; Bovini, Sarc., Abb. 26, 27.

¹⁹⁰ Lawrence, Sarc., Abb. 3, 11, 14, 15.

¹⁹¹ Diese Bildtradition läßt sich bis ins Mittelalter hinein gut belegen: Beispiele: S. Agata dei Goti (Huel sen, S. Agata dei Goti, Rom 1924, Taf. 5), Silberreliquiar aus S. Sanctorum (H. Grisar, Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz, Freiburg 1908, 80, Abb. 35) und Fresko des Formosus (Anm. 169) in Rom; Apsisbogen von Parenzo (B. Molajoli, La Basilica Eufasiana di Parenzo, Padua 1943, Abb. 50), Ciborium von S. Ambrogio in Mailand (F. Wittgens, Glorie d'Arte di Milano, Mailand 1955, Taf. 46), wo das Buch umfassend als „*Librum Sapientiae*“ beschriftet ist. Auch S. Pietro in Civate zeigt über dem Apsiseingang ein Fresko mit der übergroßen, erhöhten Halbfigur Christi zwischen Petrus und Paulus (P. Toesca, S. Pietro Civate [1943 ?], Taf. 9): Das Apostelpaar nimmt auf verhüllten Händen Buch und Schlüssel in Empfang. Als Beispiele nördlich der Alpen seien genannt: Ottonische Elfenbeinplatte, die wahrscheinlich vom Magdeburger Antependium stammt, mit der ausdrücklichen Aufschrift *DOMINUS LEJEM DAT SAULUS*; Petrus hält den Kreuzstab und empfängt gleichzeitig 2 Schlüssel (A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen, 2, 1918, Taf. 6 (vgl. Nr. 193 Orléans und Bd. 1, 1914, Taf. 52 Noyon); ausdrücklich in kosmisch-transzendente Bereiche geweitet, mit himmlischen Thronassistenten und Oceanos (s. den 2. Teil) als

und weist in der rechten Hand die Rolle so vor, als ob er sie eben empfangen hätte, während Christus den Sprechgestus angenommen hat; mit der Linken bietet er das aufgeschlagene Buch dar. Auf beiden Sarkophagfronten sitzt er streng frontal, das jetzt nimbierte Haupt dem Beschauer zugewendet. Die Apostelfürsten werden noch von zwei Akklamierenden begleitet, denen zwei Kreuzträger folgen. Nicht nur durch den Nimbus, den steilen Thron und die regelmäßige Frontalität ist die Szene hieratischer geworden, auch die strenge Zuordnung auf die Mitte hin unterstreicht die Repräsentation, die den eigentlichen Akt der Übergabe übertönt¹⁹².

Eine auch stilistisch zur Formel erstarrte Repräsentation finden wir in Konstantinopel in dem Fragment Mendel 668¹⁹³. Auch hier thront Christus, in der Linken das aufgeschlagene Buch vorweisend, die erhobene Rechte vor der Brust. Links von ihm steht Petrus mit dem Kreuz¹⁹⁴; die linke Hälfte der wohl symmetrischen Komposition fehlt.

künstlerischer und inhaltlicher Höhepunkt auf Elfenbeinbuchdeckel, Paris, Bibl. Nat. (Goldschmidt, Elfenbein, 1, Nr. 76a, Taf. 28); vereinfacht dagegen noch auf einer Miniatur im Orationale der hl. Erentrud 1180—90, München, Staatsbibliothek, Cim. 15 902 (Swarzenski, Salzburger Malerei, 1913, Taf. 127). Als Anführer der Apostel erscheinen Petrus mit Schlüssel und Paulus mit Rolle auch in anderen Zusammenhängen, z. B. bei der Himmelfahrt Christi im Rabula-Codex und (heute) im Kuppelmosaik des Baptisteriums der Arianer zu Ravenna (WMM. Taf. 101).

¹⁹² Kollwitz (Plastik, 152) sieht am Ende dieser Entwicklung das reine Huldigungsbild. Auf dem Exuperantius-Sarkophag (Lawrence, Sarc., Abb. 58, 41; Bovini, Sarc., Abb. 28; Kollwitz, Sarkophage, Taf. 11) und auf dem Barbatianus-Sarkophag (Lawrence, Sarc., Abb. 39, 40, 42; Bovini, Sarc., Abb. 35), beide im Dom zu Ravenna, ist die Szene zur bloßen Repräsentation erstarrt. Christus, Petrus (auf dem Sarg des Barbatianus jedoch ein jugendlicher Apostel) und Paulus halten frontal stehend Buch, Kreuz und Rolle. Die Tätigkeit Christi ist auf den Redegestus konzentriert, die beiden Apostel akklamieren in gleicher Haltung. Palmen, Kreuz auf Nebenseiten und Deckel, Siegeskränze mit A und Ω — ebenso wie auf der Rückseite des Barbatianus-Sarkophags der Diskus mit Chi Rho zwischen zwei Lämmern — zeigen das Eindringen derjenigen Vorstellungen, die den eschatologischen, apokalyptischen Charakter der römischen Kompositionen ausmachen. Die Offenbarung der Maiestas, deren Bedeutung wir für die römische Bildschöpfung herausstellten, ist hier durch den Zeitstil, entsprechend der späteren Entstehung, noch gesteigert.

¹⁹³ Kollwitz, Plastik, Taf. 56, 1.

¹⁹⁴ Paulus Silentarios beschreibt uns bei der Einrichtung der Hagia Sophia 563 einen gewebten Ciboriumsvorhang mit einer entsprechenden Dar-

Wie wir an den wenigen erhaltenen Beispielen ablesen können, ist dort, wo Petrus in Szenen reiner Repräsentation der *Maiestas* das Kreuz trägt, Paulus nie beim Empfang des Gesetzes abgebildet¹⁹⁵, vielmehr hält er die Rolle bereits als das ihn kenn- und auszeichnende Attribut. Auch das bestätigt unseren Schluß,

stellung: Christus mit dem Evangelienbuch in der Linken zwischen Paulus mit dem Buch und Petrus mit dem Kreuzstab (J. Strzygowsky, *Orient oder Rom*, Leipzig 1901, 100 f.). Die geschilderten Säulen zwischen den Figuren sind wohl ähnlich vorzustellen wie auf den Sarkophagen (Anm. 180, 182) und sind von Ciboriumssäulen angeregt.

¹⁹⁵ Es gibt heute in Ravenna jedoch nur ein Beispiel der römischen Ikonographie, allerdings nicht ohne Abänderungen durch den *genius loci*: den Sarkophag im Museo Nazionale aus S. Vitale (WS. 141, 6; Lawrence, *Sarc.*, Abb. 35—37; Bovini, *Sarc.*, Abb. 10—15; Kollwitz, *Sarkophage*, Taf. 8—10). Vielleicht wurde er von einem römischen Künstler unter dem Eindruck der ravennatischen Bildschöpfung gearbeitet? Der nimbierte Christus mit Herrschergestus steht auf dem Paradiesesstromberg. Zu seiner Rechten akklamiert Paulus, zur Linken nähert sich Petrus, er trägt kein Kreuz. Die himmlische Szene dehnt sich über die ganze Frontseite aus und wird von bewegten, fruchttragenden Palmen gerahmt. An den Ecken wendet sich bittflehend etwas tiefer und kleiner das Stifterpaar der Mitte zu (vgl. Anm. 19). Die Rolle, die Christus hält, braucht nur wenig geöffnet zu sein, da Petrus sie nicht in seinem Mantelbausch birgt, sondern mit dem die Hände verhüllenden Tuch freier agieren und deshalb höher hinaufreichen kann (wie die Kranzträger auf dem Sarkophag in Ferrara) — so ergibt sich hier ein pyramidalen Aufbau.

Eine *Traditio* in der üblichen römischen Form läßt sich wohl nicht für das Mosaik im *Triclinium Neons* aus den bei E. Steinmann überlieferten *Tituli* (Die *Tituli* und die kirchl. Wandmalerei im Abendlande, Leipzig 1892, 49 f.) erschließen; dort ist sie vielmehr in Entsprechung zu dem Gebot gebracht, unter dem der Baum des Lebens stand.

Während die Ikonographie des *Dominus-legen-dat*-Bildes auf dem (ursprünglich wohl nicht als Kindersarkophag mit Schiebedeckel gearbeiteten) Kästchen in Ravenna (S. 23) nach Rom bzw. Gallien zu weisen scheint, fällt die Vereinzelung der Darstellung und der Verzicht auf die apokalyptischen Motive aus der römischen Tradition heraus. Die durch das kleine Format bedingte unterschiedliche Technik der reinen Meißelarbeit erschwerte den stilistischen Vergleich, doch steht das Kästchen auch in der großzügigen Raumdisposition innerhalb der gerahmten Flächen ravennatischen Werken theodosianischer Zeit nahe.

Ikonographisch ein Unikum, wenn auch motivisch und stilistisch mehr dem ravennatischen als dem römischen Kunstkreis nahe, ist der Sarkophag im Schatz von S. Marco zu Venedig (S. Marco, 1880—1893, 8, Taf. 93). Auch von hier aus wird also die These seiner mittelalterlichen Entstehung gestützt (E. Lucchesi-Palli, *Die Passions- und Endszenen Christi*, Prag 1942, 156, Anm. 31, Taf. 10).

daß die *Traditio an Paulus*¹⁹⁶ keine Parallele bildet zu den Szenen der *Theophanie Christi* der bisher sogenannten *Traditio legis an Petrus*.

Die *Traditio legis an Paulus* beinhaltet also die Übertragung der Mission an den Völkerapostel. Sie entstand nicht als ravenatische Gegenkomposition zu der sogenannten *Traditio legis an Petrus*, da diese sich formal und inhaltlich wesentlich unterscheidet, sondern als Pendant zur *Traditio clavium*.

Petri hervorragende Sendung und Stellung wurden in Rom durch eigene Bildschemata bereits ausgedrückt: Beauftragung und Schlüsselübergabe. Dazu gehört nun auch die Formulierung des *Dominus-legem-dat*, die im Zeichen der Majestät des wiedererscheinenden Herrn der besonderen Bedeutung der beiden Apostelfürsten für Rom gerecht wird und dabei doch Petrus als ersten Zeugen des Auferstandenen würdigt. Wie schon die Auswahl der erhaltenen Monumente nahelegt, so ist auch vom Sinngehalt der Zuordnung der beiden Apostel unter den Menschensohn her die römische Erfindung gesichert¹⁹⁷. Diese Bilderfindung greift in den Stadttorsärgen nach Oberitalien über. Der innere Bezug zwischen Auferstehung und Wiederkunft Christi erklärt die Bevorzugung dieses Themas im Mittelfeld von Sarkophagen. Die Liturgie knüpft die Beziehung zwischen Ostern, der Taufe und der Parusie und läßt die gleiche Komposition auch in Baptisterien heimisch werden. Bei dem aufgewiesenen Bezug von Auferstehung und Wiederkunft nicht in zeitlicher Folge, sondern in soteriologischer Gesamtschau dient das „Gesetz“ hier der Selbstoffenbarung Christi.

¹⁹⁶ Das gleiche gilt wohl auch für die *Traditio legis an Johannes Ev.* am Triumphbogen der ihm von Galla Placidia gestifteten Kirche zu Ravenna (Steinmann, *Tituli*, 51). Vielmehr war auch hier wohl an die Verkündigung des Evangeliums durch den Apostel und Kirchenpatron und seine bevorzugte Einweihung in die Geheimnisse Jesu gedacht. Aber auch in der Apokalypse (10, 8) empfängt Johannes seine Sendung durch die Übergabe einer Schrift.

¹⁹⁷ A. Grabar (*Martyrium* 2, 78), der die Szene politisch deutet, sieht darin Petri Autorität zu seinen Lebzeiten herausgestellt.