

Eine römische Apsiskomposition*

Von Walter Nikolaus SCHUMACHER

Selten läßt sich verfolgen, daß ein fertiger Bildtypus mit einem Male in den verschiedenen Kunstgattungen auftaucht, wie es bei der Komposition des Dominus-legen-dat nachzuweisen ist.

Den Grund für das gleichzeitige Auftreten des Themas in Rom, wo es in der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts in der Kleinkunst ebenso wie auf Sarkophagen und im Mosaikbild in fester Prägung erscheint, müssen wir in der Wirksamkeit eines gemeinsamen Vorbildes suchen. Bei dem Vorrang, den das monumentale Apsismosaik damals hat, wird das Urbild wohl in einer solchen monumentalen Komposition gegeben sein.

Die Apsidenbilder von S. Costanza

Wir gehen auch diesmal aus von dem Bildschmuck von S. Costanza¹ als dem frühesten erhaltenen Beispiel, das wir bereits zur Grundlage der Deutung des Dominus-legen-dat herangezogen. Gerade zur Frage der Herleitung erscheint es nicht abwegig, auch den Zusammenhang unserer Komposition in S. Costanza zu prüfen, den Bildschmuck dieses Baues, der besondere (man ist versucht zu sagen: persönliche) Anregungen dem Kaiserkult zu verdanken hat, wie er sich in dem streng eingehaltenen Zeremoniell der Dominus-legen-dat-Komposition, aber auch in der Doppelsinnigkeit der Kennzeichnung von Triumph und Paradies durch Palmen und Phönix ausspricht. Das Lämmertmotiv ist auch hier durch den Berg mit den vier Strömen und die seitlichen Hütten in mehrdeutige Zusammenhänge eingebunden.

Die Szene empfängt in S. Costanza ihren speziellen Charakter jedoch durch die farbige Akzentuierung des rosaroten Gewölks vor dem weißen Grund, das die Erscheinung Christi um-

* Diese Studie setzt die Ergebnisse unseres Artikels „Dominus legen dat“ (RQu. 54, 1959, 1—59) voraus. Dort auch ausführliche Zitation der häufiger verwendeten Literatur sowie die wichtigsten Abbildungen Taf. 1—6.

¹ RQu. 54, 1959, 1, Anm. 2; Taf. 3, 1 und 2; leider wurden die Bildunterschriften vertauscht.

gibt und kosmisch ausweitet. Die Licht-Sol-Symbolik als Zeichen der Weltherrschaft erscheint hier absichtlich ausgeprägt. Deutlich ist hier der Auferstandene, der die Friedensbotschaft verkündet und von der Osterliturgie als Sonne der Gerechtigkeit² umjubelt wird, charakterisiert. Gerade in der Osterwoche schildert das *Missale Romanum* die Segnungen der neuen, mit dem Sieg Christi errungenen *Pax Christiana*³, die auch die Väter feiern.

Als habe die Personifikation der Pax das Füllhorn ihrer Gaben⁴, das auch *Concordia*, *Felicitas*, *Fides* oder *Secunditas* gelegentlich übernehmen, ausgeleert, so umwindet ein köstlicher Fruchtkranz⁵ aus Weintrauben, Äpfeln, Birnen und Granaten die Apsisbilder. Von den Archivolten der Triumphbögen⁶, die die Durchgänge rahmen, leitet sich das Motiv ab und verheißt Reichtum und Fruchtbarkeit des Triumphes, wenn die Waffen schweigen. Die Freude an solch realer Symbolik findet sich in unserem Mosaik jedoch sonst nur sehr reduziert.

Ein ähnlicher Fruchtkranz umzieht das Mosaik der gegenüberliegenden Nische in S. Costanza (Taf. 3, 1), die in dem Plan die genaue Entsprechung zu der *Dominus-legen-dat-Apsis* bildet und ihr auf Grund der das ganze Gebäude durchwaltenden Achsenbetonung auch architektonisch zugeordnet ist.

Zeichnen sich schon die Mosaiken des Umgangs dadurch aus, daß sich die Muster der gegenüberliegenden Felder entsprechen, so wird über diese dekorativen Bezüge hinaus in den Apsis-kompositionen aber auch eine inhaltliche Verbindung zu erwarten sein. Denn auch die Bestimmung der Nische war wohl die gleiche. Beide waren bis unten durchgeführt und damit von vornherein zur Aufstellung von Sarkophagen bestimmt. Die Apsis übernimmt die Funktion des das Grab überspannenden Arkosol-

² Zu Christus-Helios: Voelkl, *Kaiser Konstantin* 25. Dölger, *Sol Salutis* 282 ff.

³ Kollwitz, *Theologie und Glaube* 34, 1942, 189 ff.

⁴ Pax mit Füllhorn: M. Bernhart, *Hdb. Münzkunde der römischen Kaiserzeit*, Halle 1926, 95.

⁵ Ähnliche Fruchtgirlanden schmücken auch die Bögen im neuentdeckten *Felix-und-Adauctus-Cubiculum* aus der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts in der *Commodilla-Katakombe*. Zur Permanenz des Triumphes vgl. L'Orange - von Gerkan, *Konstantinsbogen* 158 f.

⁶ Z. B. in *Saint-Remy* und *Orange* (E. Löwy, *Anfänge des Triumphbogens*, *JbKS*. Wien 1928, Abb. 27, 58 und 35). P. Mingazzini (*ACI*. 1957, 193) datiert den Bogen von Orange nicht mehr in die Zeit des Tiberius, sondern in die des Septimius Severus.

bogens. So wird auch ihr Schmuck im Zusammenhang mit dem darunterliegenden Grab stehen. Wir dürfen also annehmen, daß das ikonographische Programm der beiden Apsismosaiken aufeinander abgestimmt ist. Das der nördlichen stellt nach der heute geltenden Anschauung die Schlüsselübergabe an Petrus dar⁷. Aber das Mosaik erlitt so zahlreiche Restaurationen, daß der Urzustand nicht mehr auszumachen ist⁸; wir können nur den Umkreis der Möglichkeiten abzuschreiten versuchen. Wir fragen uns nämlich, wieweit die Anordnung als Pendant zum Dominus-legem-dat-Bild für die Deutung Aufschlüsse bietet.

Offensichtlich unwahrscheinlich, weil in den antiken Apsiden bisher ohne Entsprechung, handelt es sich seit der letzten Ausbesserung um eine asymmetrische Zweifigurenkomposition. Dem auf dem Globus sitzenden Christus⁹ naht sich von rechts Petrus; was ihm gegenüber und gleichzeitig auf unserem Mosaik in seinem originalen Zustand dargestellt war, bleibt bei der starken Überarbeitung der rechten Bildhälfte ungewiß. Aber auch die Figur des Sitzenden ist mit Rücksicht auf die Zweifigurenkomposition verändert. Die viel zu breite linke Schulter, der mißverstandene zweite clavus und die Armhaltung, die nicht mit den originalen Faltenresten übereinstimmt, heben nun das ursprüngliche axiale Gleichgewicht der Mittelgestalt auf und rücken den Sitzenden in den leeren Bildraum rechts. Leider ist der originale Gestus der rechten Hand Christi ebensowenig zu erkennen wie die Handhaltung Petri. Sicher ist nur, daß der Unterarm des

⁷ WMM. I, 295, Tf. 5; Deichmann, Frühchristliche Kirchen 30, Tf. 20.

⁸ Schon 1592 sah Ugonio in dem sich Christus von links Nähernden einen Greis, Thomas, dem auf der anderen Seite Palmbäume entsprachen (WMM. I, 253 f.). Wir gehen nicht weiter auf den Bestand des Mosaiks ein, da anlässlich der letzten Restauration unter Leitung des um die römischen Mosaiken hochverdienten Soprintendente, G. Matthiae, der Zustand aus nächster Nähe in allen Einzelheiten überprüft wurde; von diesem Bericht darf man zuverlässigen Aufschluß erwarten.

⁹ Das Gewand Christi wurde weitgehend erneuert. Sein Sitzen ist ohne Bezug zu der auffallend dünnwandigen Kugel. In dem flachen Aufstellen der Füße auf einen durch Schlagschatten markierten Grund und dem Vorschieben der Kniepartie zeigt sich, daß die Darstellung des Sitzens, den anderen Bedingungen der Kugelwölbung angepaßt, künstlerisch nicht gemeistert ist. Dagegen entspricht das Sitzen mit den aufgestellten Füßen dem der Thronenden etwa auf gleichzeitigen Kalenderbildern (H. Stern, Le calendrier de 354. Inst. Franc. d'Archéol. de Beyrouth, Bibl. Archéol. et Hist. 55, Paris 1953, Tf. 2, 1) oder einem lehrenden Christus in Domitilla (WPCR. 126).

Apostels die Bewegung des rechten Oberarmes nicht konsequent fortsetzt, sondern ursprünglich in kleinerem Winkel höher hinaufgereicht hat. Die linke Hand stützt Christus auf eine Rolle.

In dem Gegenstand, den jetzt die zierliche, nach Wilpert antike rechte Hand Christi über die großen Hände des Apostels mit dem Tuch hält, wird heute allgemein der Schlüssel gesehen. Aus den originalen Resten läßt sich jedoch nicht eindeutig erkennen, ob es sich um den Gestus des Empfangens oder um den des Darreichens durch den Herbeieilenden handelt. Ob Christus selbst die Rechte im Redegestus vorstreckte wie in S. Pudenziana¹⁰ oder ob er sie wie die sehr verwandte Zentralfigur der Apsis von S. Vitale¹¹ zu Ravenna hielt, muß ebenfalls offenbleiben.

Die Annahme einer ursprünglichen Schlüsselübergabe gewinnt nicht an Wahrscheinlichkeit durch den Blick auf die Sarkophagdarstellungen¹². Auf keiner der bekannten Formulierungen des Themas im 3. Jahrhundertviertel¹³, wovon übrigens nur vier römisch sind, überreicht Christus den Schlüssel sitzend, immer steht er. Auch bildet diese vereinzelt Szene im Gegensatz zur „Beauftragung“ nie das zentrale Thema eines Sarkophags — falls nicht das stark zerstörte mittlere Interkolumnium des Sarges in Cività Castellana¹⁴ eine Ausnahme darstellte. Immer handelt es sich auch hier um zwei Standfiguren, die sich in die gleichmäßige Reihung der Nachbarszenen einfügen.

Auch ist uns in keiner einzigen Apsidenkomposition die „*traditio clavium*“ erhalten. Die monumentale Darstellung der Schlüsselübergabe ist vielmehr in Rom nicht vor dem 7. Jahrhundert bezeugt¹⁵. Die Fresken in Commodilla¹⁶ (668—85) zeigen

¹⁰ WMM. Taf. 42—46.

¹¹ M. van Berchem et E. Clouzot, *Mosaïques chrétiennes du IV^{me} au X^{me} siècle*, Genf 1924, Abb. 184.

¹² Sarkophage mit der Darstellung der Schlüsselübergabe erhalten in: Leyden, WS. Textbd. Abb. 93; Vatikan, Grotten, WS. 39, 1; S. Maximin, WS. 39, 2; Rom, S. Pietro in Vincoli, WS. 114, 4; S. Maximin, WS. 120, 1; Frg. in Rom, S. Callisto, WS. 140, 3; Avignon, WS. 140, 4; Arles, WS. 145, 4 u. 146, 2. Erwähnt sei auch die verlorene Silberkanne, ehem. Slg. Strozzi (ArtBull. 20, 1938, 203, Abb. 11). ¹³ Von Schoenebeck, DLZ. 60, 1939, 1318 f. ¹⁴ WS. 143, 3.

¹⁵ Zur Stellung Petri als Schlüsselträger in der fränkischen Kirche, etwa bei Avitus von Vienne (gest. 518) und Venantius Fortunatus (gest. 601), nach Maßgabe der römischen Petrus-Theologie vgl. C. Hallinger in *Bonifatius-Festschrift*, Fulda 1954, 335 ff.

¹⁶ WMM. Tf. 148 f.; B. Bagatti, *Il cimitero di Commodilla*, Roma Sotter-

eine Angleichung an die Zentralkomposition des Apsisbogens von S. Lorenzo¹⁷; auch dort thront der Herr auf der Sphärenkugel¹⁸, doch hält Petrus den Schlüssel bereits in der Hand. Das Apsismosaik von S. Agata dei Goti¹⁹ ist das älteste überlieferte römische Beispiel des auf dem Globus sitzenden und lehrenden Christus mit Nimbus²⁰, hier steht Petrus zur Linken Christi. Etwa gegen 700 entstand das Mosaik des auf der Sphärenkugel thronenden Herrn in S. Teodoro²¹.

Befragen wir ein Stuckrelief aus dem Baptisterium der Orthodoxen zu Ravenna²² nach dem Gegenstand, den zu empfangen

ranea Christ. 1, Rom 1936, Abb. 32; vgl. den späten Freskorest in der „Domus Petri“ bei S. Sebastiano (NBull. 15, 1908, 52).

¹⁷ Berchem-Clouzot, Mosaïques, Abb. 241 f. — Auf dem Triumphbogen von S. Lorenzo wie in Comodilla erscheint die Komposition auf die Einführung von Heiligen und Martyrern bezogen — Petrus also als Himmelspfortner charakterisiert und die Szene erweitert.

¹⁸ Die profane Kunst liefert nur spärliche Voraussetzungen für diese Komposition in der Gestalt des auf dem Sphäreglobus thronenden Herrschers (A. Schlachter, *Der Globus*, Leipzig 1927, Tf. 1, 11 u. 2, 55). Die wenigen Motivverwandtschaften, vgl. vor allem Münzen des Gordianus Pius und des Alexander Severus, mit der bedeutungsvollen Umschrift „Temporum Felicitas“ (Gnechi, *I Medaglioni*, Tf. 105, 7 u. 101, 10), reichen für eine Herleitung nicht aus. — Die Darstellung der auf der Kugel sitzenden Sapientia aus der Psychomachie des Prudentius gehört frühestens dem 5. Jahrhundert an (von Schoenebeck, *Mailänder Sarkophag* Abb. 1); vgl. auch RQu. 54, 1959, 16, Anm. 88, da das Bild Christi auf dem Coelusvelum oder auf Wolken ebenso seine Weltherrschaft aussagt wie das auf dem Globus.

¹⁹ Huelsen, *S. Agata dei Goti* Tf. 5 nach einer Kopie im Cod. Vat. lat. 5407, da das Mosaik seit Anfang des 16. Jahrhunderts zerstört ist.

²⁰ W. W. G. Cook (*The Earliest Painted Panels of Catalonia* 2, ArtB. 6, 1923, 38 ff.) vermag in dem „The hellenistic globe Type“ benannten Kapitel auch keine früheren Beispiele anzuführen.

²¹ Matthiae, *SS. Cosma e Damiano* Tf. 30 f. Das einzige Beispiel der Sarkophagkunst unserer Zeit zeigt ein Säulensarkophag aus der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts aus Saint-Honorat in Arles (F. Benoit, *Sarcophages* Nr. 10, Tf. 6, 1). Hier scheint jedoch ausgerechnet die Partie mit der Himmelskugel abgeändert. Möglicherweise stammt sie aus der Zeit, als das Relief als Türsturz in die Kirche des 12. Jahrhunderts eingebaut wurde. Auffällig übereinstimmend mit dem Bild der sogenannten Schlüsselübergabe in S. Costanza ist jedoch, daß der Nächste zur Rechten Christi, hier Petrus, als einziger aus dem Apostelkollegium in Schrittstellung gegeben ist, die rechte Hand zur Akklamation erhoben, in der Linken die Rolle. In zwei Bogenzwickeln taucht je ein Kranz auf.

²² RQu. 44, 1936, Tf. 1. Auch hier sitzt Christus zwischen zwei stehenden

Petrus sich nähert, so wird uns auch dort keine eindeutige Antwort zuteil.

Aus den Tituli²³ geht ebenfalls nicht hervor, daß Petrus im Moment der Übernahme der Schlüssel dargestellt war²⁴.

Zusammenfassend müssen wir also sagen, daß die Gesamtdarstellung der Schlüsselübergabe durch den auf der Kugel thronenden Christus so früh nicht mehr nachweisbar ist. Das Mosaik von S. Costanza hätte also absolute Priorität und dabei in den ersten Jahrhunderten keine Nachfolge gefunden²⁵. Es bleibt ebenfalls unwahrscheinlich, weil nicht überliefert, daß die Schlüsselübergabe in einer zentralen Komposition zur Ausschmückung des Petrusgrabes diente, vielmehr wird sie innerhalb einer Reihe von Petrusszenen unterhalb der Apsiskalotte angeführt worden sein, wie die Sarkophage nachbilden.

Wie aber könnte, über bloße Mutmaßungen hinaus, ursprünglich die Aussage der Komposition von S. Costanza gewesen sein?

Als gesichert dürfen wir annehmen, daß in der Bildmitte der bärtige Christus im Purpurgewand mit Nimbus saß und sich ihm von links ein weißhaariger Apostel näherte. Die Armhaltung dieses Mannes ermöglicht zwei Bewegungen: Darbringung oder

Aposteln. Die Anordnung ist bestimmt von dem steil aufragenden Stuckgiebel, auf dessen Spitze der Thron Christi errichtet ist. Von links nähert sich ein Unbärtiger (Johannes? oder doch wohl Petrus?), um etwas von Christus zu empfangen, der hier selber den Kreuzstab führt. Ob es sich jedoch um einen geschlossenen Rotulus oder um einen Schlüssel handelt, ist leider ebensowenig auszumachen wie die Person des Empfängers.

²³ Kollwitz, RQu. 44, 1936, 63 f.

²⁴ Das gilt auch für das damasianische Epigramm aus dem vatikanischen Baptisterium (A. Ferrua, Epigrammata Damasiana, Rom 1942, 93 f.). Der Titulus „regia claustra tenens“ (Diehl, ILCV. 1, 1925, Nr. 1759, vgl. Ferrua, Epigrammata 95) gehört dem 5. Jahrhundert an und besagt nur, daß Petrus die Schlüssel hält, wie wir es in den zeitgenössischen Darstellungen (S. Agata dei Goti) finden. So wird man auch aus der Gegenüberstellung „ille (Christus) dedit vitam, reddidit iste (Petrus) mihi“ nicht mehr herauslesen dürfen (de Rossi, Inscriptiones 260, Nr. 1).

²⁵ Vom 5. Jahrhundert an erscheinen die Motive unserer Schlüsselübergabe (Schlüssel Petri, Globusthron) jedoch häufiger, so daß — wenn uns die Auswahl der erhaltenen Darstellungen nicht täuscht — möglicherweise damals die ursprüngliche Komposition — vielleicht im Zusammenhang mit der Zuweisung an die Titelkirche unter Innozenz I. (J. P. Kirsch, Titelkirchen 205) — abgewandelt und in diese Bildtradition eingereicht wurde.

Empfangen. Wahrscheinlich entsprach ihm auf der anderen Seite eine zweite stehende Gestalt, so daß wir in beiden die Apostelfürsten vermuten dürfen.

Auf Sarkophagen in Rom wie in Gallien und Ravenna erscheinen zu den Seiten des thronenden Christus Apostel, die ihm in Abwandlung des *aurum coronarium* ihre Kränze darreichen²⁶. Aber diese Komposition findet sich nicht in römischen Apsiden. Auch wäre wohl für die Hände, die die Kränze tragen, nach der heutigen Ergänzung zu wenig Platz²⁷. Und die Annahme, daß dem thronenden Christus mit Buch oder Rolle von den stehenden Apostelfürsten assistiert wurde²⁸, gewinnt nicht durch die Schrittstellung des Greises zu seiner Linken²⁹.

Aber der thronende Christus zwischen den römischen Gemeindegründern wird durch einen bisher nicht genügend beach-

²⁶ Beispiele aus Rom und Gallien: WS. 238, 5; 284, 5; 286, 10. Ravennatische Sarkophage mit kranzbringenden Aposteln: in S. Maria in Porto (Nebenseiten; Lawrence, *The sarcophagi*, Abb. 23), S. Apollinare in Classe (Lawrence, Abb. 2), Rinaldo-Sarkophag im Dom (Frontseite; Lawrence, Abb. 1). Vgl. K. Baus, *Der Kranz in Antike und Christentum*, Bonn 1940, 190 ff.

²⁷ Das gilt sowohl für Aushändigung wie für Annahme der Kränze; vgl. das Fresko am Bismorus der Quirinusgruft unter S. Sebastiano (Styger, *Röm. Märtyrergrüfte*, Berlin 1935, Tf. 71), den auf dem Globus thronenden Christus zwischen kranzhaltenden Aposteln auf dem Mailänder Diptychon (Volbach, *Elfenbeinarbeiten* Nr. 119, Tf. 37), dazu das Apsismosaik von S. Vitale in Ravenna und ein Fresko in Domitilla (WPCR. Tf. 125).

²⁸ Für das Austeilen von etwas würde auch das Sitzen Christi sprechen; vgl. RQu. 54, 1959, 2 und 20.

²⁹ Akklamierende stehen meist frontal zur Bildebene: Largitionsszene des Konstantinsbogens (Taf. 2, 1). Relief der Sabinatür (Wiegand, Holzportal, Tf. 12). Jedoch wenn der Bezug von den Bildrändern über andere Personen hin zur Hauptfigur in der Mitte hergestellt werden soll (Sarkophag in S. Maria in Porto, Tf. 5, 2), wird diese Regel unterbrochen: die Gestalten wenden den Oberkörper, aber dadurch wird ihre Gebärde zum Hinweisegestus. Kaum bildet sich dabei eine seitlich geöffnete Schrittstellung wie auf unserem Mosaik heraus. Hier zeigt der Geminus-Sarkophag in Arles (Benoit, *Sarcophages*, Tf. 8, 1), wie, der tiefen Beugung des hl. Paulus und seiner Schrittstellung entsprechend, die gesenkten Arme die Akklamation zu einer Adoration umformen. Für die begleitenden Gebärden vgl. Th. Klauser „Akklamation“ RAC. I, 216, bes. 232 f. Und doch findet sich gerade auf unserem Bild verwandten Kompositionen diese unmotiviert Schrittstellung des nahe bei Christus stehenden und akklamierenden Apostels, wodurch der Gedanke an ein gemeinsames Vorbild nahegelegt wird, z. B. Sarkophag in Arles (Benoit, *Sarcophages*, Tf. 6, 1), Reliquienkästchen aus Ravenna, RQu. 54, 1959, Tf. 4, 2; Lat. 123a (Tf. 21, 2; WS. 42, 3).

teten Fund aus der neuen Katakombe an der Via Latina schon für die Jahrhundertmitte bezeugt³⁰ (Taf. 22, 2). Christus sitzt auf einem anscheinend lehnlosen Thron mit Kissen, das sich seitlich über die Konturen des Körpers hinauschiebt. Er trägt die Tunika mit clavus auf der rechten Brustseite. Das Pallium fällt zusammengelegt oberhalb der Knie über den Schoß nach links. Überfallende Faltenbahnen lassen sich auch auf der rechten Seite aus den Streifen deuten.

In dem verwischten Zustand des Freskos sind Kissen und Falten nicht mehr geschieden. Der jetzige Befund täuscht die Rundung einer Kugel vor und macht verständlich, wie leicht er nachträglich in einen Sphärenglobus umzuwandeln war³¹.

Haar, Bart sowie Tracht sind dem Christus von S. Costanza ähnlich. Der Blick mit dem charakteristischen Augenaufschlag der Kaiserapotheose und die Wendung des Kopfes stimmen in beiden Bildern überein. Bei der Gegenüberstellung erkennt man in S. Costanza die viel zu kräftig und auch zu hoch geführte Schulter und rechte Brustpartie, das Pallium mit den irrtümlich dort wiederholten clavi als Zutaten des Restaurators. Damit wird unsere obige Annahme bestätigt. Die Fußstellung, linkes Standbein vor, rechter Fuß zurück, ist hier wie dort gewählt. Auf beiden Bildern stehen die nur mit Sandalen versehenen Füße auf einer Ebene auf, die mit Schatten selbst noch auf dem Globus markiert ist. Das deutlich gegebene hohe scabellum der Via Latina ist auch in S. Costanza noch in seiner Begrenzung festzustellen. Vor der Spitze des rechten Fußes schneidet die Kante

³⁰ Nach dem Bericht von A. Ferrua (*Civiltà Cattolica* 1956, 2, 124) ist in der Nische d das Fresko zu lokalisieren, eine Beschreibung fehlt jedoch bis zur Stunde. Leider ist Petrus durch eine moderne Betonstütze verstellt. Sein Pendant Paulus mit verhüllter Linken ist dagegen gut erhalten. Typus, Bart und Tracht ordnen ihn unter die gleichzeitigen Katakombenbilder. Vgl. etwa WPCR. Tf. 179, 182, 254, in Stellung und Haltung stimmt er mit dem Thronbild WPCR. 121, 4 überein.

³¹ Für diese Partie sind zu vergleichen WPCR. 155, 2; 162 und WS. 29, 1—2; 54, 2—3. Der rechte Fuß ist aufgesetzt, der linke ist zurückgenommen, wodurch das Knie stärker vortritt und die Falten unten wieder zusammenführen. Beide Füße stehen auf einem hohen Fußschemel, dessen beide Ecken und zurücklaufende Kanten erkennbar bleiben. Ähnlich WPCR. 49; 168; 225; 247 und WS. 53, 5. — Die linke Hand ist zum Segensgestus erhoben, wie auf anderen gleichzeitigen Bildern: WPCR. Tf. 155, 162, 245, 2.

den Globus, und oben ist es vom Gewandsaum des Thronenden durch Aufhellungen abgesetzt.

So bestehen zwischen den beiden Thronbildern, trotz mancher Abweichungen, Übereinstimmungen, die einmal eine Datierung im Bereich des 4. Jahrhunderts möglich machen³², zum andern gerade erneut an dem ursprünglichen Vorhandensein des Globus in S. Costanza zweifeln lassen, der im Gegensatz zu der gebräuchlichen Darstellung völlig unsphärisch gegeben ist. So bestärkt sich im Vergleich mit den Thronbildern des 4. Jahrhunderts die Vermutung, daß auch in S. Costanza Christus zwischen zwei Assistenten auf dem Throne saß.

Doch auch der Bezug der einander gegenüberliegenden Nischenmosaiken darf bei ihrer Interpretation nicht unbeachtet bleiben. Im südlichen Feld steht Christus mit erhobener rechter Hand im Gestus des Weltherrschers, im nördlichen thront er. Die entsprechenden Darstellungen des Kaisers, der erhöht stehende Konstantin der *adlocutio* und der thronende des *congiarium*, fanden wir auf den Reliefs der Nordseite des Konstantinsbogens (Taf. 2, 1 u. 2). Diese Entsprechung war durch weitere Triumphdarstellungen zu belegen³³, so daß wir daraus auf besondere Akte des Herrscherzeremoniells schließen konnten, die das historische Relief festhält und die auf den Diptychen weiterleben³⁴.

Auch der große Sarkophag in Mailand³⁵ verrät noch am ausgehenden Jahrhundert das Wissen um diese doppelte Haltung, die zusammengesehen werden will und dann erst die volle Repräsentation ausmacht: Die Vorderseite zeigt den stehenden Christus zwischen seinen Aposteln im Typus unseres Bildes erscheinend, während die Rückseite im Sinne des älteren Bildschemas

³² Schefold nimmt an, daß die Darstellung des auf dem Globus sitzenden Herrn auf östlichen Vorwurf zurückgeht und dementsprechend auch Petrus bzw. der bevorzugte Heilige zu seiner Rechten steht. Daher sei auch der Apostel in S. Costanza als Paulus zu deuten, was wir aber oben schon ablehnen mußten. Er möchte weiter (RAcrist. 16, 1959, 512, Anm. 2) ebenso wie schon Gerke (RAcrist 12, 1955, 155) eine spätere Datierung entgegen Kollwitz (RQu. 44, 1956, 55 ff.) folgern. ³³ RQu. 54, 1959, 2 ff.

³¹ Volbach, Elfenbeinarbeiten Tf. 2, 6; 11, 45; 13, 51—52.

³⁵ WS. 198, von Schoenebeck, Mailänder Sarkophag, 28, 29, Abb. 4 u. 5. Vgl. auch entsprechende Katakombenbilder (Garucci, Storia II, Tf. 21, 1 u. 2; 67, 1 u. 2).

der Lehrversammlung Christus sitzend wiedergibt. Beide Szenen gehören also zusammen!

In S. Costanza entspricht diesem formalen auch ein inhaltlicher Bezug der Bilder³⁶, eine gedankliche Verknüpfung, die unseres Erachtens eine nicht zu übersehende Parallele in dem Programm des Mosaikschmucks der Hauptapsis der konstantinischen Peterskirche hatte. Bevor wir diesen eingehender betrachten, möchten wir auf historische Zusammenhänge hinweisen, die unsere Annahme glaubwürdig erscheinen lassen.

Beide Monumente wurden annähernd gleichzeitig fertiggestellt, und der gleiche Personenkreis war maßgeblich an ihrer Gestaltung beteiligt.

Nach dem Bericht Grimaldis³⁷ hatte in der Reihe der Papst-

³⁶ Die bis in die Einzelheiten bestimmende Gesamtplanung zeigte Deichmann, Kirchen 26, dazu Tf. 19, 20, auf. — Leider kennen wir jedoch das Mosaik in dem Gewölbe des Turmaufbaus in der Hauptachse von S. Costanza nur aus den spärlichen und nicht ganz zuverlässigen Beschreibungen Ugonios und zwei dürftigen Skizzen, die Wilpert (WMM. I, 274 ff.) und Stern (DOP. 12, 1958, 159 ff.) wiedergeben. Für die Südwand des Turmaufbaues ist eine Darstellung Christi inmitten des sitzenden Apostelkollegiums überliefert. Die Beschreibung der Gegenseite ist zu summarisch. Die Westseite scheint nach dem Berliner Anonymus (Stern 207, Abb. 47/48) das nimbierte Lamm mit Krügen vor einer reichen Architekturkulisse geschmückt zu haben, wahrscheinlich also die symbolische Wiedergabe des Wunders von Kana, wie sie durch den Bassussarkophag oder durch ein neu entdecktes Fresko in der Commodilla-Katakombe in ähnlicher Allegorie für die Brotvermehrung bezeugt wird. So wird man die Mosaikausstattung des Turmes trotz der nachweislich späteren Vermauerung der Turmfenster (Prandi, RendPontAcc. 19, 1942—43, 288) noch im 4. Jahrhundert ansetzen dürfen. Der Edelsteinsaum, der die Turmfelder nach unten begrenzt, ist allerdings sonst in Rom nicht so früh zu belegen und kehrt auch im Mausoleum selbst nicht wieder. Das Weinwunder führt die profanen Weinszenen der Umgangsmosaiken auf christlicher Ebene fort. Kanawunder (WPCR. Tf. 56, 105, 2; 186, 1) und Lehrversammlung (WPCR. Tf. 126, 148, 152, 155, 170) gehören zu den Requisiten der Katakombengräber wie der Sarkophage. Auch wenn der Porphyrsarkophag, wie wir annehmen möchten, seine ursprüngliche Aufstellung in der Hauptnische gefunden hat, so scheint uns der Schmuck des Turmes doch auf ihn bezogen (vgl. das Mausoleum in Ravenna, Bovini, *Il cosidetto Mausoleo di Galla Placidia*, Rom 1950, Abb. 4). Die Nische selbst konnte sich schon deswegen mit dem Sternenfeld und dem Chi-Rho begnügen. Im Vergleich zu den in den Querachsen liegenden Apsiden blieb der Schmuck des Turmes in seiner Wirkung beschränkt und von untergeordneter Bedeutung.

³⁷ *Instrumenta authentica translationem* ... Cod. barb. lat. 2733, fol. 106.

bildnisse in Alt-St.-Peter einzig Papst Liberius einen quadratischen Nimbus, war also als lebend gekennzeichnet³⁸. Er war es, der 352 dort die erste uns überlieferte liturgische Funktion vollzog³⁹. So schließen wir mit Ruysschaert, daß die Anlage vor dem Tode des Liberius 366 fertiggestellt war⁴⁰. Dafür, daß mit der Vollen- dung der Peterskirche unter Constantius II.⁴¹ (gest. 361) auch die Ausschmückung der Apsis, mit der wir uns beschäftigen, beendet war, scheint uns die Inschrift⁴² zu sprechen.

Der gleiche Papst Liberius lebte nach seinem Exil 357 auf dem kaiserlichen suburbanum an der Via Nomentana⁴³. Dort hatte Constantina, die Tochter Konstantins und der Fausta, die in den Jahren 337—351 in Rom lebte, die Coemeterialkirche der hl. Agnes begonnen; als Witwe wird sie in der Widmungsinschrift „Christo- que dicata“ genannt⁴⁴. Der hl. Agnes stiftete der gleiche Papst eine Marmorinkrustation⁴⁵. Dort erwuchs auch das Mausoleum der kaiserlichen Stifterin, in dem sie 354 beigesetzt wurde. Am- ianias Marcellinus bezeugt, daß bald darauf auch die Leiche ihrer Schwester Helena dorthin überführt wurde⁴⁶. In diesen Jahren wird demnach die prunkvolle Ausstattung des Mausole-

³⁸ Beobachtung von L. de Bruyne, *L'antica serie di ritratti papali della Basilica di S. Paolo f. l. m.*, Studi di antichità crist. 7, Rom 1934, 27, 156 f., 222 f.

³⁹ Ambrosius, *De virginibus* 3, 1 (Migne, PL. 16, Sp. 231). Andererseits ent- nimmt Kirschbaum (Gräber 155) der *Depositio martyrum*, daß die offizielle Feier des 29. Juni im Jahre 354 noch nicht in der Petersbasilika gefeiert werden konnte, diese also 354 noch nicht ganz vollendet war.

⁴⁰ J. Ruysschaert, *Les documents littéraires de la double tradition ro- maine des tombes apostoliques*, Rev. d'hist. ecclés. 52, 1957, 807.

⁴¹ W. Seston, *Hypothèse sur la date de la basilique constantinienne de S. Pierre de Rome*, CArch. 2, 1947, 153.

⁴² Während die Echtheit der Apsideninschrift (Diehl, ILCV. 1753) bisher nicht bezweifelt wurde, hat die Triumphbogeninschrift (Diehl, ILCV. 1752) Be- denken erregt, da ja Konstantin selbst keine Widmung mehr auf dem Bogen anbringen konnte (so zuletzt A. M. Schneider, NGG. 1952, 7, 157). Nun hat Dörries (Konstantin der Große, Stuttgart 1958, 126) gezeigt, daß die Triumph- bogeninschrift von S. Peter „auf höherer Ebene die der Statue in der Maxen- tiusbasilika“ (unsere Anm. 119) wiederaufnimmt. Ebenso wie auf dem Gold- kreuz (Anm. 135) ist hier nur die Stiftung und der ihr zugrunde liegende Triumphgedanke ausgedrückt. Im Gegensatz dazu nimmt der Text des Vier- zeilers ausdrücklich Bezug auf den bereits wahrnehmbaren Zustand, s. S. 197.

⁴³ *Liber Pontificalis*, ed. Duchesne I, 207.

⁴⁴ De Rossi, *Inscriptiones* II, 44; Ferrua, *Epigrammata Damasiana* 248 f.

⁴⁵ *Liber Pontificalis*, ed. Duchesne I, 208. ⁴⁶ Lib. 31, 1, 5.

leums zu Ende gebracht worden sein. Durch den archäologischen Befund⁴⁷ werden diese Daten⁴⁸ bestätigt.

Wie die Ausschmückung des Rundbaues von S. Costanza und der Petersbasilika also auf die Kinder Kaiser Konstantins zurückzuführen ist, so verbindet sich auch mit beiden Schöpfungen der Name des gleichen Papstes Liberius. Die Ausdrucksformen der imperial-höfischen Kunst standen also beiden gleichermaßen zur Verfügung.

Die Apsis von Alt-St.-Peter

In der südlichen Nische von S. Costanza hatte schon Ciampini⁴⁹ eine Nachwirkung des Apsismosaiks der konstantinischen Petersbasilika, entweder auf Grund eigener Beobachtung oder eine römische Tradition referierend, vermutet. Wie seine Nachfolger bis zur Gegenwart⁵⁰ suchte er das Vorbild für das Dominus-legen-dat-Motiv im Hauptfeld der Kalotte.

Nur lückenhaft sind die Nachrichten von Restaurierungen auf uns gekommen. Möglich, daß Leo I.⁵¹ und vor allem Severin (639—640)⁵² während seines kurzen und unruhigen

⁴⁷ F. W. Deichmann, Untersuchungen an spätrömischen Rundbauten in Rom und Latium, AA. 1941, 753; so datiert nun auch Stern (DOP. 12, 1958, 164) 350—360. Vermutlich hat Constantius auch persönlich Anteil an der Vollendung des Mausoleums. Da seine unglückliche Schwester 354 auf der Reise zu ihm, auf der sie für Gallus Fürbitte leisten wollte, starb und ihr Gatte noch im gleichen Jahr auf höchsten Befehl hingerichtet wurde, mußte dem Kaiser daran gelegen sein, das Andenken seiner toten Schwester zu verklären, zumal auch die Verwandten beschwichtigt werden mußten. Eine besonders prächtige Ausgestaltung des Mausoleums war darum wohl angebracht.

⁴⁸ Erstmals vorgetragen von R. Herzog, TrZ. 15, 1938, 89.

⁴⁹ Ciampini, Vetera Monumenta 3, 1747, 13.

⁵⁰ Vgl. E. Müntz, Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie VI. Les éléments antiques dans les mosaïques romaines du moyen âge, RA. 1882, 2, 143; de Rossi, Musaici, fol. 9; Kollwitz, RQu. 44, 1936, 62 f., ders. RAC. 3, 16; Kirschbaum, Gräber 156. Wilpert und de Bruyne glauben jedoch, die Szene der sog. *Translatio legis* sei erstmals in und für ein Baptisterium gestaltet worden; Wilpert (Studi Romani 3, 1902, 26) möchte dabei die Priorität dem lateranensischen Baptisterium zusprechen, während de Bruyne (La décoration 347) das damasianische Baptisterium am Vatikan in Erwägung zieht.

⁵¹ Liber Pontificalis I, ed. Duchesne, 239.

⁵² Liber Pontificalis I, ed. Duchesne, 329, Kommentar 194, Anm. 64, s. S. 160 und 191.

Pontifikates um die Instandsetzung und Unterhaltung des Mosaiks bemüht waren, wie es selbst noch im 16. Jahrhundert unter Clemens VII. erforderlich schien⁵³. Die entscheidende Wiederherstellung bzw. Umgestaltung wird jedoch von Innozenz III. (1198 bis 1216) berichtet, der auch die Erneuerung des Apsismosaiks von S. Paul in Angriff nahm: „Absidem ... fecit decorari musivo, et in fonte ipsius basilicae fecit restaurari musivum, quod erat ex magna parte consumptum.“⁵⁴ Dieses sein Werk in St. Peter läßt er mit der Unterschrift versehen: „Summa Petri Sedes est haec sacra principis aedes / Mater cunctarum decor et decus Ecclesiarum / Devotus Cristo qui templo servit in isto / Flores virtutis capiet fructusque salutis.“⁵⁵

Die Apsidenweite betrug etwa 18 m⁵⁶. Von dem großen Mosaik über dieser Sehne sind nur erhalten: ein Papstbildnis und ein Phönix; diese Fragmente gelangten als Geschenke des regierenden Papstes bei dem Abbruch der Tribuna in den Jahren 1592/93 an die Familie des Stifterpapstes, die Grafen Conti in Poli. Dazu fand sich ein weiblicher Kopf, der der Ecclesia Romana, im römischen Museum Barracco — und möglicherweise eine Ente in den Vatikanischen Grotten⁵⁷.

Das Bildprogramm jenes Apsismosaiks von St. Peter können wir im wesentlichen aus der vor seiner Vernichtung 1592 angefertigten, notariell beglaubigten Kopie, einem Fresko (Taf. 22, 1) und anderen Zeichnungen der Zeit⁵⁸ erschließen. Es umfaßt zwei getrennte Bildfelder.

⁵³ Cerrati, Tiberii Alphanii, De basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura, Rom 1914, 50, Anm. 1. Die von Giovanni da Udine dabei verwendeten langen Bronzenägel, die das sich lösende Mosaik an der Wand festheften sollten, hatten vergoldete, sternförmige Köpfe — wohl in Anpassung an den Sternengrund.

⁵⁴ Gesta Innocenti III in A. Mai, Spicilegium Romanum, Rom 1839—44, 6, 502, zitiert nach WMM. I, 564.

⁵⁵ De Rossi, Inscr. Crist. 2, 420 und Cerrati, 50. Erhalten im „Album“ des Archivio capitolare von St. Peter. ⁵⁶ Cerrati, 7.

⁵⁷ Porträt des Papstes (Besitz Conti), der Ecclesia Romana (Rom, Museo Barracco), beide abgebildet bei W. Arslan, Un frammento dell' antico Mosaico Vaticano, Dedalo 7, 1926/27, 754—762; Phönix (Besitz Torlonia; G. Matthiae, Componenti del gusto decorativo cosmatesco, RIA. n. s. 1, 278, Abb. 57); Ente (Vatikanische Grotten; Foto Anderson 40 148).

⁵⁸ WMM. I, 362, Abb. 114, andere genannt S. 361, Anm. 1, z. B. cod. Vat. lat. 5408, 29, 51 ff.; Barb. lat. 4410, 26 f.; Fresko in den Vatikangrotten, H. Grisar, RQu. 9, 1895, 270 f. (Foto Anderson 20309), unsere Abb. Taf. 22, 1.

Im Apsishauptbild sitzt der Herr frontal auf einem Thron⁵⁹ über den vier Strömen zwischen den stehenden Aposteln⁶⁰. An den Außenseiten wird diese Mittelgruppe flankiert von den Paradiesespalmen, die sich vor dem hohen Hintergrund abheben. Darunter tummeln sich Genien, während zwei Hirsche an den vier Strömen stehen⁶¹.

Betrachten wir die paradiesische Landschaft, die durch sechs kleinfigurige, meist um hochstengelige Blumen angeordnete Szenen belebt wird, so läßt sich ihre Verwandtschaft mit Elysiums- und Jahreszeitendarstellungen nicht übersehen; sie gehören wie die rahmenden Blumen- und Fruchtgirlanden zur kosmischen Deutung des Triumphes und erfahren noch eine neue Sinngebung in dem Schlußvers Innozenz' III.⁵⁵. Ihre Herleitung geben wir anderwärts.

Auf den Kopien der Apsis erkennt man über dem Rasenstreifen eine helle, unregelmäßige Zwischenzone, die sich gegen den Sternenhimmel absetzt. Es war dies wohl ein Strom⁶², der dem freundlich gestimmten Grund den Charakter einer Flußlandschaft verlieh⁶³. Auf dem Goldglas im Vatikan (Taf. 21, 3) und in den Apsi-

⁵⁹ Das Fresko einer weiblichen, frontal thronenden Gewandstatue, die sog. Dea Barberini, konnte als Kopie eines der letzten heidnischen Kultbilder aus dem von Maxentius 307 erneuerten Venus- und Romatempel identifiziert werden (M. Cagianò de Azevedo, *La Dea Barberini*, Sonderabdruck aus RIA. 1954, 415).

⁶⁰ Verwandte Bildelemente weist auch eine gallische Stele in Reims, ein Werk der römischen Provinzialkunst, auf: Der Gott Cernunnos thront groß zwischen seinen seitlich stehenden Begleitern. Auch unter seinem Sitz trinken Hirsch und Ochse (?) aus einem Strom, der hier einer auf seinem Schoß gehaltenen Amphora entquillt (J. Burckhardt, *Die Zeit Constantins d. Gr.*, Phaidon o. J., Tf. 116).

⁶¹ Unseren Jahreszeiten bes. ähnlich die der Bäckergruft in Domitilla, DAC. I, 1 fig. 250. Kleine Genien, die in elysischen Gefilden sich spielend ergötzen, sind in der antiken Sepulkralkunst ein häufiges Thema (z. B. Wirth, *Römische Wandmalerei*, Berlin 1934, Tf. 58; zur Bildtradition s. B. Neutsch, *ΜΑΚΑΡΩΝ ΝΗΣΟΙ*, RM. 60/61, 1955/54, 62). So glauben wir, daß die Darstellung in St. Peter ebenso wie die entsprechenden in S. Giovanni in Laterano und in S. Paolo fuori le mura aus dem spätantiken Bildprogramm beibehalten worden sind als Ausdruck paradiesischer Freuden — schwerlich dagegen, wie Hoogewerff (*Il mosaico absidale di San Giovanni in Laterano ed altri mosaici Romani*, RendPontAcc. 27, Rom 1953, 308) will, als Kennzeichnung der großartigen Vision von der neuen Erde unter dem neuen Himmel (Apk. 21, 1 und Is. 65, 7) bei Christi Wiederkehr.

⁶² Anders Hoogewerff 307: „manca il fiume Giordano“.

⁶³ Schönstes Beispiel eines heidnischen Elysiumsbildes am Wasser ist das

den von SS. Cosma e Damiano und S. Prassede ist dieser Strom auf dem Uferstreifen mit „Jordanes“ beschriftet⁶⁴, doch fließt er einmal über und einmal unter diesem. Das Wasser ist hier neben Luft und Erde im Sinne einer Vervollständigung der Elemente⁶⁵ sowie als Grenze des Erdballs gemeint.

Nach der Auffassung des 4. Jahrhunderts umzieht der Jordan den orbis terrarum — in dieser Bedeutung sich mit dem Okeanos treffend — und fließt in das Paradies, „Wertvolleres hineintragend als die vier Ströme, die diesem entfließen“⁶⁶. Gregor von Nyssas Schrift *De baptismo* gibt eine Erklärung, die mit den Gegebenheiten unseres Apsisbildes übereinstimmt. Paradies und weltumfassendes Jenseits sind durch den Strom gekennzeichnet. Wie bei den Gruppen der kleinen Genien, so ist auch im Typus des Jordans auf pagane Vorbilder zurückgegriffen. Auf den Darstellungen des Dominus-*legem-dat* und auch hier gehören die Palmen ebenso zum Triumph wie zum christlichen Paradies.

Unter dem Thron entspringen die vier Ströme⁶⁷, Gion, Phison,

Mosaik mit dem Nildelta aus Palestrina, vgl. neuestens tetrarchisches Mosaik aus Desenzano. — In dem zerstörten Kuppelmosaik von S. Costanza, in der Apsis des Lateran, aber auch noch in der von S. Maria Maggiore sind die Wasser von regem Leben erfüllt. Ein Fragment des alten Mosaiks von St. Peter im Vatikan, die Ente, könnte auch im Jordan beheimatet gewesen sein (Foto Anderson 40148): Charakteristischerweise fehlen diese an antike Darstellungen anknüpfenden Wasserszenen bei den späteren Mosaiken, wie in SS. Cosma e Damiano und S. Prassede.

⁶⁴ De Rossi, *Musaici*, Fasc. V und XIII Tf. Auf dem Fresko in SS. Pietro e Marcellino (WPCR. Tf. 252) ist „jordanes“ über das Lamm geschrieben, wie die Namen seiner Begleiter über deren Köpfe, der Text wird sogar durch α und ω und das Chi-Rho im Nimbus des Lammes unterbrochen. Man braucht diese Beischrift jedoch nicht unbedingt auf Christus zu beziehen, da auf dem Goldglas (Taf. 21, 3) in ganz ähnlicher Weise JOR DANES getrennt links und rechts vom Kopf des Lammes zu lesen ist, obgleich das Wasser in der Zone darüber erscheint — mag auch Jordan schließlich exegetisch als Christus gedeutet werden (J. Daniélou, *Sacramentum futuri*, Paris 1950, 245 und P. A. Février in *RAcris*. 32, 1956, 185).

⁶⁵ Symbolische Darstellung der Elemente auch im Deckenmosaik des Johannes-Oratoriums am lateranensischen Baptisterium (WMM. Tf. 86, 87).

⁶⁶ ὁ γὰρ τῆς χάριτος ποταμὸς οὐκ ἐν τῇ παλαισινῇ τὰς πηγὰς ἔχων, καὶ εἰς τὴν γείτονα καλυπτόμενος θάλασσαν, ἀλλὰ πᾶσαν τὴν οἰκουμένην κυκλῶν, καὶ εἰσβάλλον εἰς τὸν παράδεισον ἀντιπρόσωπος ῥέων τῶν τεσσάρων τῶν ἐκεῖθεν ἀπορροούντων καὶ πολὺ τιμιώτερα, εἰσέγων εἰς τὸν παράδεισον τῶν ἐκεῖθεν ἐκφερομένων. Migne P. G. 46, 420. Vgl. dazu Dölger, *Antike und Christentum* 2, 1930, 75 und Daniélou, *Sacramentum futuri* 242.

⁶⁷ Daher zeigen alle Kopien unter dem Thron — trotz der sonst zu beobachtenden Freiheiten — übereinstimmend ein dreipaßähnliches, eigenartiges Ge-

Tigris, Euphrat benannt, zwei Hirsche stehen seitlich davon⁶⁸. Dieses Quellmotiv, das bisher fälschlich dem 13. Jahrhundert zugeschrieben wurde, können wir für das 4. Jahrhundert nachweisen. Auf der florentiner Paradiesestafel^{68a} (Taf. 22, 3) entspringen vier Wasserläufe einer in ähnlicher Weise bogenartig unterteilten Fassung. Auch ein Hirsch steht nahe bei der Quelle. Diese Flüsse im Garten Eden des Elfenbeins lokalisieren auch unseren Thron inmitten des Paradieses. Das Nachwirken des apokalyptischen Thronbildes^{68b} ist deutlich, aber auch die Bildwerdung zeitgenössischer Paradiesesvorstellungen wie die des Gregor von Nyssa.

bilde. Die Kopisten haben es anscheinend als Querschnitt eines Hügels verstanden, dessen Mittelkuppe sich über die Nachbarn erhebt, während sich aus der Schnittfläche die vier Ströme ergießen.

Auf dem Pavimentmosaik von Oued Ramel (P. Gauckler, *Basiliques Chrét. de Tunisie*, Paris 1915, Tf. 17) nähern sich zwei Hirsche den vier Strömen, die sich möglicherweise nicht aus einem Hügel, sondern aus einer ganz ähnlich im Schnitt gegebenen Muschelschale ergießen.

Stern (*Actes du V^e Congr. Int. d'archéol. chrét.*, 1954, 382 ff.) will auf Anregung von Grabar darin die Muschel erkennen, obgleich auch an einen in Richtung auf den Eintretenden hin aufgeklappten Hügel, „la montagne sainte“ gedacht sein könnte; so sind in den beiden Querrichtungen z. B. die Palmen vom Taufbeckenrand nach außen umgelegt.

Auch im Apsismosaik des Lateran fließen die vier Ströme unter dem Kreuz aus einer Schale heraus. Im Mausoleum bei S. Vitale zu Ravenna stehen Hirsche an einer Quelle mit vier Wasserstreifen innerhalb (WMM. Tf. 52). Als spätes Beispiel für eine brunnenartige Fassung der Paradiesesströme nennen wir das Mosaik aus St. Dié (DAC. 4, 1, 817/18, Abb. 3735).

Andererseits zeigt der Deckel des Reliquiars aus S. Sanctorum (Anm. 107), daß man auch im 9. Jahrhundert in Rom das Hervorströmen des Wassers unmittelbar unter dem Thron darstellte (vgl. auch dazu das Apsisbild von S. Vitale und den Rainaldus-Sarkophag in Ravenna).

⁶⁸ Für unseren Zusammenhang scheint es nicht unwichtig, daß im 5. Jahrhundert häufig die trinkenden Hirsche den herbeieilenden Schafen konfrontiert werden (WS. 8, 2; 16, 5; 17, 2, auch das Silberkästchen aus Henchir Zirara in der Vatikanischen Bibliothek, C. R. Morey, *Early Christian Art*, London 1953, 278, Abb. 98). Hirsche trinkend in Baptisterien deutet Puech, *CahArch.* 4, 1949, 38 ff. nach Ps. 41, 2 auf die Katechumentaufe; für unseren Zusammenhang wichtiger dürfte der dürstende Hirsch z. B. in der 5. Lectio der Liturgie des Ostersonntages sein. Zum Ganzen vgl. A. Hermann „Durst“ *RAC.* 4, 406.

^{68a} Volbach, *Elfenbeinarbeiten* 57 und Tf. 32.

^{68b} Apk. 22, 1; Garrucci, *Vetri* 142 und Tf. 25, 3; *JRS.* 19, 1929, 153 f. Nr. 80, Tf. 5, 2: irrig Deutung auf Kathedra Petri und „eternal rock of the Church“. — Eine Parallelität liefert u. E. auch die Kathedra im Schatz von S. Marco in Venedig (A. Grabar, *CahArch.* 7, 1954, Tf. 6, 1) mit dem Haupt-

Die Mitte dieses weiten Rahmens nimmt eine Dreifigurenkomposition ein. Auch sie geht auf einen spätantiken Bildtypus zurück; zwei unterschiedliche Themenkreise liegen ihm zugrunde, denen wir kurz nachgehen wollen.

Der Typus gehört einmal als lang tradierte, ja sogar kultisch geheiligte Bildform dem höchsten, so vielleicht schon seit 509 v. Chr. staatlich verehrten Götterbild Roms zu, der kapitolinischen Trias⁶⁹. Von Münzen⁷⁰, Reliefs⁷¹ und durch Wiederholungen in anderen Munizipien⁷² ist uns diese Dreiergruppe von Schutzgöttern einer städtischen Gemeinde⁷³ geläufig; damals war sie wohl im gesamten Reich bekannt⁷⁴. In der mittleren Cella seines Tempels thront Jupiter Capitolinus, zu seinen Seiten steht je eine Gottheit⁷⁵. Ob die Münzprägungen Konstantins, die den nimbierten Kaiser mit Buch und Segensgestus auf dem Thron ohne Lehne, der *sella triumphalis*⁷⁶, sitzend zwischen den beiden Caesares⁷⁷, zeigen (Taf. 21, 1) sich bewußt an dieses Vorbild anlehnen, ist wenig wahrscheinlich⁷⁸. Dieses Kompositionsschema als sol-

bild auf der Rückenlehne, das den steinernen Thron selbst auf diese Weise in das Paradies versetzt.

⁶⁹ H. Sauer, Die kapitolinische Trias, AA. 1950/51, 73—89.

⁷⁰ H. Mattingly, Vespasian to Domitian (Coins of the Roman Empire in the Brit. Mus.) 2, Tf. 23, 14; 29, 5—6.

⁷¹ Kirsopp-Lake, MemAmAc. 12, 1955, 158 ff.; dazu Sauer, Trias 81, Anm. 1.

⁷² Außer den genannten Monumentalgruppen jetzt auch das große vollplastische Relief der Göttertrias in Leptis Magna (R. Bartoccini, Africa Italiana 1951, 80, Abb. 48).

⁷³ Dazu R. Mehrlein „Drei“ RAC. 4, 276.

⁷⁴ Diese aufgeführt bei Roscher, Lexikon der Mythologie, Leipzig 1890 ff., 739 ff.

⁷⁵ Sauer, Trias, 84 f., entscheidet sich für diese Überlieferung. Die Mittelfigur erscheint abgewandelt als Serapis (Ippel, AA. 1921, 1, Abb. 1) oder z. B. als Mercurius Augustus in Köln, in dem P. Hommel (Studien zu den römischen Figurengiebeln der Kaiserzeit, Berlin 1954, Abb. 14) die Doppelbedeutung als Kaiser und Gott aufdeckte.

⁷⁶ Über den Thron des christlichen Herrschers siehe Alföldi, RM. 50, 1935, 26 f. Zur Sella siehe Delbrueck, Die Konsulardiptychen, 54 und 63 f.

⁷⁷ Zu Thronassistenten bei Herrschern des 4. Jahrhunderts siehe A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin, Paris 1936, 205, Tf. 64, und A. Piganiol, L'empereur Constantin, Paris 1952, Tf. 6, 4; beste Abbildungen bei R. Delbrueck, Antike Porphyrwerke, Berlin 1932, Tf. 67, C3 u. C4 (unsere Abbildung), vgl. auch Textabb. 118.

⁷⁸ G. Rodenwaldt (JdI. 55, 1940, 38) nimmt dagegen an, daß der Typus des frontal Sitzenden für das Herrscherbild geschaffen wurde. Doch scheint im Gegensatz zur westlichen Form der Göttertrias mit bevorzugter linker

chesentsprach dem Repräsentationsbedürfnis des Imperators, seinem Wunsch nach Verehrung wie auch den spätantiken Stiltendenzen der Frontalität und Zentralisierung, zu denen auch die Umdeutung der Handlung zu einem Attribut der Hauptperson gehört⁷⁹.

Bis in Einzelheiten läßt sich die Übereinstimmung der Anlage dieser Dreiergruppen um den Imperator mit dem Majestabild in St. Peter vergleichen. Christus sitzt frontal auf lehlenlosem, durch zwei Purpurkissen ausgezeichnetem Thron mit kastenförmigem subsellium. Seine Linke stützt sich auf ein geschlossenes Buch, während die Rechte segnet. Er trägt das rote Triumphalgewand. Den sogenannten byzantinischen Segensgestus Christi — der angewinkelte rechte Arm, der die Hand mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger emporhebt, während der quergelegte Daumen den Ringfinger berührt — hat z. B. Constantius⁸⁰ angenommen. In dieser Haltung sitzt der Kaiser zwischen seinen Söhnen. Dieser Aureus zeigt alle drei Throne auf einem Podium aufgestellt, sämtlich lehlenlos und mit einer Kissenrolle ausgestattet. Der Kaiserthron in der Mitte ist jedoch größer und höher, und ein Fußschemel zeichnet ihn aus. Eine Lehne läßt sich auch an dem Thron Konstantins auf seinem Bogen nicht erkennen, wohl ein subsellium. Auch auf den kleinen Statuetten, die als Gewichte dienend dennoch auf ein monumentales, wahrscheinlich römisches Vorbild zurückgehen, sitzt Konstantin mit seinen Herrschaftszeichen auf einem bankartigen, lehlenlosen Thron^{80a}. Dem wird auch der goldene Sitz des Kaisers beim Konzil von Nicäa entsprochen haben⁸¹.

Seite (A. L. Frothingham, *AJA.* 21, 1917, 55 ff.) im höfischen Bereich auch im Westen die rechte Seite dem höherstehenden Beamten vorbehalten (H. P. L'Orange, *RM.* 53, 1938, 28 ff.; H. Fuhrmann, *RM.* 54, 1939, 174 f.).

⁷⁹ Rodenwaldt, 43, ähnlich zu den verschiedenen Erscheinungen des Reliefs der römischen Spätantike.

⁸⁰ H. Cohen - Feuardent, *Médailles Impériales VII*, 1955, 409, Nr. 28; bessere Abb. bei J. Burckhardt, *Die Zeit Constantins des Großen*, Tf. 2, h.

^{80a} *DOP.* 13, 1959, 170—83, bes. Abb. 14.

⁸¹ H. U. Instinsky, *Bischofsstuhl und Kaiserthron*, München 1955, 38 ff. Der Sitz des Kaisers war nicht nur klein, weil lehlenlos (E. Stommel, *JbAC.* 1, 1958, 62 f.), sondern ist, wie wir nachgewiesen haben, durch zahlreiche Darstellungen auf zeitgenössischen Denkmälern für Konstantin gesichert. Diese *sella triumphalis* unterscheidet sich von der *Kathedra*, aber auch von dem antiken Götterthron, der allerdings ebenfalls als Kaiserthron übernommen wurde. Für den Thron Christi hat man wohl nicht ohne Absicht auf diese

Zudem erscheint der lehlenlose Thron mit Fußbank auf christlichen Sarkophagen und Katakombenfresken⁸² der Zeit, möglicherweise mit Betonung des Herrschers gegenüber dem älteren Bild der Kathedra des Lehrers⁸³. Noch auf dem Missorium des Theodosius⁸⁴ begegnet er gleich dreimal, aber auch die Gestalt der Campania der Notitia Dignitatum⁸⁵ — offensichtlich nach einem kaiserlichen Sitzbild gestaltet⁸⁶ — nimmt ihn ein.

So erscheint also auch die von den Kopien wiedergegebene Thronform entgegen Wilpert⁸⁷ für das 4. Jahrhundert und durch Münzen speziell für das konstantinische Haus⁸⁸ gesichert. Diese Gemeinsamkeit des Herrschaftssymbols macht umgekehrt verständlich, wenn Eusebius von Konstantin rühmt⁸⁹: Der Kaiser ist geformt zu einem Abbild der himmlischen Herrschaft.

Zum andern ist der frontal sitzende Dichter zwischen einem leicht angelehnten Musenpaar⁹⁰ oder der dem Betrachter zugewandte, ähnlich gekleidete Philosoph zwischen zwei Zuhörern⁹¹ ein festes, wenn auch wohl kaum ganz unabhängig entstandenes Bildschema, das im 3. Jahrhundert in Rom auf heidnischen Sarkophagen in die Bildmitte rückt.

sella zurückgegriffen, wie auch der Felssitz des Schöpfers (WS. 186, 1 u. 2) im Verzicht auf diese Lehne der sella gleichkommt.

⁸² So als Sitz Christi auf dem Sarkophag des Junius Bassus (Taf. 6, 1), dem in Perugia (WS. 39, 3) u. v. a.; vgl. auch den Thron des Pilatus, SS. Marco e Marcelliano (Garrucci, Storia II., Tf. 17, 2; WPCR. Tf. 162).

⁸³ Kathedra: WS. 33, 3; 34, 1; 34, 2; aber auch noch 43, 3; 43, 5. Auf die mittelalterlichen Christuskameen in München und Paris, die, wie Wentzel (Die große Kamee mit Poseidon und Athena in Paris, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 16, 1954, 62 ff., Abb. 38—41) anerkennt, ein antikes Thronbild wieder aufgreifen, sei hier nur hingewiesen. Bei dieser Dreifigurenkomposition sitzt Christus auf einem lehlenlosen Thron, der zwar eine Fußbank, aber kein Sitzkissen hat.

⁸⁴ R. Delbrueck, Die spätantiken Kaiserporträts, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 8, Berlin 1935, Tf. 94 ff. Theodosius stemmt die Linke nicht, wie D. (S. 200) meint, auf den Sessel, sondern auf das Sitzkissen.

⁸⁵ H. Omont, Reproduction des 105 miniatures du manuscrit latin 9661 de la Bibliothèque Nationale, Paris 1911, Tf. 103.

⁸⁶ Etwa in der Art der Rekonstruktion Anm. 119.

⁸⁷ WMM. II, 1134, nennt nur Beispiele seit dem 9. Jahrhundert.

⁸⁸ Vgl. auch Cohen III, 462 Nr. 143.

⁸⁹ Laus Const. 5, 2.

⁹⁰ Z. B. Vergil zwischen Klio und Melpomene, Mosaik aus Hadrumetum, Tunis, Mus. del Bardo (Mon Piot 4, 20).

⁹¹ Z. B. „Plotin-Sarkophag“ (JdI. 51, 1936, Tf. 6), der sich durch Monumentalität und Erhabenheit der Gesinnung auszeichnet.

Diese beiden Bildinhalte des im 4. Jahrhundert „modernen“ Kompositionstypus, Kaiser und Philosoph, scheinen sich in dem Apsisbild von St. Peter zu verbinden und damit zu erhöhen. Die so gewonnene Darstellung hat, unterstrichen durch ihre Ausmaße und den noch ungewohnten, allgemein sichtbaren Ort ihrer Anbringung, die Wirkung einer wahrhaft göttlichen Majestät⁹², die durch die kleinfigurigen Szenen in elysischer Landschaft darunter hervorgehoben wird. Der Herr wendet sich, entsprechend dem kultischen Sinn des Mosaiks, seiner Gemeinde und nicht seinen Assistenten zu. Dennoch war diese *Maiestas* wohl auch in der Urfassung nicht in der Frontalität späterer, orientalischer Herrscher- und Gottesbilder erstarrt, vielmehr gerade durch geringe Abweichungen von der Symmetrie lebendig und wirksam. Ein kleiner Zug zeugt dabei wiederum für die treue Überlieferung durch die Kopie: Der von rechts gesehene Fußschemel dort erscheint in genau der gleichen Dreiviertelansicht ebenso auf den antiken Darstellungen⁹³, und die Ornamente des Thrones erkennen wir an dem der *Dea Barberini*⁵⁹ wieder.

⁹² Auf dem Arno-Sarkophag in Florenz (G. Bovini, *Monumenti figurati paleocristiani conservati a Firenze*, Rom 1950, Abb. 3), den Sarkophagen in Arles (WS. 38, 2) und in S. Sebastiano (WS. 40) sitzt der jugendlich unbärtige Christus mit zusammengelegter Rolle auf dem Thron, zu seinen Füßen das *Suppedaneum*. Ihm assistieren Petrus und Paulus. Die mit Pallien bekleideten Herbeieilenden, die höfischem Brauch gemäß mit verhüllten Händen das Gesicht bedecken oder sich in Proskynese niederwerfen, erweisen, daß dieses Bild keine abgekürzte Lehrszene ist, sondern die Majestät Gottes herausstellt wie später der Bassus-Sarkophag und Lat. 174.

K. Wessel (*Kaiserkult und Christusbild* AA. 68, 1953, 118—136) erkennt in diesen tetrarchischen Darstellungen eine Antithese zum Kaiserkult, die die Auszeichnung Christus als dem eigentlichen „*rex gloriae*“ zukommen läßt.

Zu Proskynese als Wahrzeichen des Gottherrschertums, aber auch als konventionelle Begrüßungssitte im 3. Jahrhundert vgl. A. Alföldi, *RM.* 49, 1954, 59.

Vielleicht haben wir uns die Nordapsis von S. Costanza als unter diesem Eindruck entstanden vorzustellen, wobei dann das verehrungswürdige Dasein der *Maiestas* später in die Handlung der Schlüsselübergabe umgedeutet wurde.

⁹³ So auf dem genannten Vergil-Mosaik, auf den konstantinischen Goldmedaillons stadtrömischer und konstantinopolitanischer Prägung wie unter den drei Thronen des Theodosius-Missoriums, ja in direkter Schrägstellung bei einem vollplastischen Götterthron (W. Weber in: *Probleme der Spätantike*, Stuttgart 1930, 69, Abb. 4) und sogar noch auf der Miniatur des *Cosmas Indico-pleustes* (Anm. 254).

Das dreifigurige Hauptbild in der Mitte der Apsiswölbung von St. Peter zeigt, wie die im Typus damit übereinstimmenden und wohl davon herzuleitenden Katakombenmalereien in SS. Pietro e Marcellino⁹⁴ und Commodilla⁹⁵ in Rom, daß beide Apostel und Martyrer weitgehend gleichen Rang einnehmen. Man hat zwar nachdrücklich betont, daß die konstantinischen Friessarkophage die Gestalt des Paulus nicht kennen⁹⁶; die beiden Apostel beim Thronbild wollte man erst im Zusammenhang mit einer damasianischen Strömung in Rom von den Passionsarkophagen her erklären⁹⁷. Aber schon die Begleiter der Orans auf den konstantinischen Friesen meinen die beiden Apostelfürsten, wie sie

⁹⁴ WPCR, Tf. 252. Das großgesehene Thronbild des redenden Christus im Paradiese zwischen Petrus und Paulus an der Decke eines Cubiculums in SS. Pietro e Marcellino wird nach Ikonographie und Komposition von dem Apsishauptbild der Grabbasilika von S. Peter bestimmt. Auch die Zweizonigkeit des Mosaiks ist beibehalten, doch vertritt hier, in Anpassung an das sehr viel kleinere Bildfeld, das Lamm allein den Logos, wie auf dem vatikanischen Goldglas (Taf. 21, 3; vgl. auch v. Sybel, Herr, 7).

⁹⁵ Im Hauptbild eines neu entdeckten Cubiculums einer Katakombe an der Via Latina aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts thront Christus frontal mit Buch oder Rolle zwischen den stehenden Apostelfürsten; auf den Seitenfeldern reichen Martyrer Kränze dar (noch unveröffentlicht). Daß es sich dabei nicht um eine Bilderfindung für die Katakombe handelt, zeigt das Fresko der vorhergehenden Anmerkung.

⁹⁶ F. Gerke, Das heilige Antlitz, Berlin 1940, 37.

⁹⁷ Inzwischen hat Gerke (Kunstchronik 7, 1954, 95 ff.) diese These revidiert und möchte nun das Maiestasbild mit Petrus und Paulus in der Apsis von Alt-St.-Peter am Anfang der Entwicklung sehen. Er denkt dabei an die Einwirkung des vexillum Konstantins und der Militiaidee. Ohne deren Bedeutung bestreiten zu wollen, halten wir die von uns aufgezeigte Herleitung für wahrscheinlicher, zumal die Vorstufen früher liegen und auch das Buch in der Hand Christi erklären (Philosoph).

Der Passionszusammenhang dient zur Herausstellung des Triumphgedankens und hat zum zentralen Motiv des Vexillum crucis (unter Einwirkung der Reichssymbolik) geführt; die adorierenden Apostel sind bei diesem Kreuz jedoch nicht früher als im Maiestasbild anzutreffen.

Die Grabkammern von Niš und Pécs (F. Gerke, Die Wandmalereien der Petrus-Paulus-Katakombe in Pécs, N. Beitr. zur Kunstgesch. des 1. Jahrtausends I, 2, Baden-Baden 1954, 147) zeigen auf den Lünetten die Apostel akklamierend vor dem Vexillum; das entspricht den theodosianischen Sarkophagen, hat aber mit der Darstellung in der römischen Quirinusgruft inhaltlich wenig gemein, da es sich hier nicht um die Apostelfürsten handeln kann (WPCR, Tf. 450, zur Deutung: Styger, Märtyrergrüfte 157).

vereinzelt auch bei den Wunderszenen Christus begleiten⁹⁸. Hier sind sie zu dem Thronenden getreten und haben die Stelle kaiserlicher Thronassistenten eingenommen, wie sie auch die Begleiter des Richters innehaben⁹⁹. Beide Apostel sind als Martyrer unmittelbar nach ihrem Tode in die himmlische Herrlichkeit hinaufgenommen¹⁰⁰; der Glaube an diese Sonderstellung ist die Voraussetzung für die Orantengeleiter¹⁰¹. Andererseits ergibt sich durch die Teilhabe an der Herrlichkeit des Herrn ihre Stellung im Maiestasbild. Ikonographisch besteht also ebenfalls keine Schwierigkeit, diese Dreiergruppe dem originalen Bestand des ursprünglichen Apsisbildes zuzurechnen. Auch die Übergröße der sitzenden Mittelfigur gegenüber ihren Begleitern nach Maßgabe ihrer Bedeutung ist in der höfischen Kunst des 4. Jahrhunderts zu Hause. Außer den erwähnten Beispielen: Congiariumszene des Konstantinsbogens (Taf. 2, 1), Münzen (Taf. 21, 1), Deckenbild in der Katakombe SS. Pietro e Marcellino, Missorium des Theodosius usw., sei hier nur noch die Glasschale zu den Vicennalien Konstantins vom 25. Juli 326 genannt¹⁰².

Die Gleichstellung von Petrus und Paulus findet sich auch in der Volksfrömmigkeit der Zeit¹⁰³ wie auf den Wiederholungen auf Sarkophagen (Taf. 21, 2)¹⁰⁴, Mosaiken¹⁰⁵ und Fresken¹⁰⁶ bis zu der auf

⁹⁸ Stommel, Beiträge 38 ff.; RM. 65, 1958, 111 Anm. 61; A. Stuißer, Refrigerium Interim, Bonn 1957, 196 Anm. 13 mit Belegen.

⁹⁹ WS. 287, 1; 40; 58, 3; auf Fresken: WPCR. Tf. 196 u. 245, 2; 162, 2.

¹⁰⁰ Stuißer, Refrigerium 40 f., 76.

¹⁰¹ Stommel, Beiträge 119 f.

¹⁰² RM. 54, 1939, 161—75. — Für die Vorstellung von der Übergröße der Gottheit vgl. Stommel, JbAC. I, 1958, 72 f.

¹⁰³ Stommel, Beiträge 120, 130 f. — Wie die von Eusebius (Hist. Eccl. VII, 18) erwähnten Bilder Christi und seiner Apostelfürsten angeordnet waren, entzieht sich leider unserer Kenntnis.

¹⁰⁴ Die Mittelgruppe mit dem langlockigen, nimbierten Christus, der segnet und in der Linken das Buch hält, auf der Thronbank sitzend, die mit Kissenrolle und großem Fußschemel ausgestattet ist, dazu die heranschreitenden akklamierenden Apostelfürsten mit geschlossenen Rollen — all das gibt ein kleines Marmortäfelchen der 1. Hälfte des 5. Jahrhunderts (Lat. 123a = WS. 42, 3), ähnlich zu ergänzen das Fragment WS. 42, 2.

¹⁰⁵ Mosaik vom Grabe Kaiser Ottos II. in den vatikanischen Grotten, Photo Alinari 26377; vor der Restaurierung angefertigte Zeichnung Grimaldis im Cod. Barb. lat. 2735, Bd. 1, fol. 240, Schüller-Pirolì, Sankt Peter, Abb. S. 195 oben.

¹⁰⁶ Außer den in Anm. 94 und 95 genannten wäre zu verweisen auf WPCR. 154, 1 und 182.

dem Reliquiar aus Sancta Sanctorum¹⁰⁷ und in S. Urbano alla Caffarella¹⁰⁸: Christus thront, überragend, mit dem Buch, die Principes Apostolorum stehen zu seinen Seiten.

Wie die Mittelgruppe und der untere Abschluß der Komposition durch spätantike Elemente bestimmt sind, so auch die obere Bildgrenze: Ein *velarium*¹⁰⁹ im Scheitel der Apsis kennzeichnet den Sternenraum^{109a} als Himmel, und dieses Paradies wird wiederum

¹⁰⁷ Die zentrale Komposition: der segnende Christus mit dem von oben ergriffenen Buch zwischen seinen stehenden Aposteln, auf einem Thron (ohne Rückenlehne, aber mit Kissen und Schemel) sitzend und den vier Strömen darunter, zeigt der Deckel des unter Paschalis I. (817—824) in Rom gearbeiteten (F. Hermanin, *L'arte in Roma dal secolo VIII al XIV*, Bologna 1945, 352 ff., Tf. 171, 2) Silberreliquiars aus Sancta Sanctorum im Vatikanischen Museum (H. Grisar, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*, Freiburg 1908, 80, Abb. 35). Hinzugekommen sind zwei Engeltondi oben. — Schon hier trägt Petrus die Schlüssel, Paulus ein Buch — eigentümlich ist nur der Platzwechsel der beiden gegenüber den älteren Lehrszenenbildern und dem Apsismosaik. Erstmals auf dem Scheitel des Triumphbogens von S. Maria Maggiore steht Paulus links und Petrus rechts, vom Throne aus gesehen, während auf der fast gleichzeitigen Apsis von S. Agata dei Goti die alte Anordnung — Petrus links von Christus bzw. seinem Thron — gewahrt bleibt. Die neue und dann gültige Stellung ist dadurch befürwortet, daß man in wachsendem Maß die reale Gegenwart des Dargestellten empfand und von dort aus — und nicht mehr vom Betrachter her — dem Apostelfürsten den Ehrenplatz zuwies.

¹⁰⁸ Auf dem Fresko der Rückwand dort, das in seinen Grundzügen wie die übrige Ausmalung auf Alt-St.-Peter zurückgeht, erscheint das Schema zwar um zwei Engel erweitert, aber noch zweizonig. Diese Anlage dürfen wir trotz der starken Restaurierung unter Urban VIII. im Jahre 1643 doch wohl für verbindlich halten (G. Ladner, *Die italienische Malerei im 11. Jahrhundert*, JbKS. N.F. 5, Wien 1931, 106 u. Abb. 82).

¹⁰⁹ Ein „schirmartiges Muscheldach“ überspannt in der gleichen Bedeutung auch die Göttertrias auf einem Weihedenkmal von 239 aus Vetera (H. Lehner, *Die antiken Steindenkmäler des Provinzialmuseums in Bonn*, Bonn 1918, 53, Nr. 110). Es überwölbt auch andere Wanddekorationen, z. B. die NO-Apsis der Vorhalle des Lateranbaptisteriums (WMM. 1—5) und ein zweizoniges Bild der Heirat des Moses im Langhaus von S. Maria Maggiore (WMM. 17), ja noch in mittelalterlichen Apsismosaiken Roms ist es nicht selten: S. Clemente (WMM. Tf. 117—118), S. Maria in Trastevere (WMM. II, Abb. 532), S. Francesca Romana z. B., erscheint häufig aber auch in Ravenna, sog. Mausoleum der Galla Placidia (Anm. 36), S. Apollinare Nuovo (Berchem-Clouzot, *Mosaïques*, 158, Abb. 200).

^{109a} Sterne zur Kennzeichnung des himmlischen Aufenthaltes der Götter auch in der paganen Ikonographie der Zeit: Miniatur des vatikan. Vergil-Codex, fol. 234v (S. J. Gasiorowski, *Malarstrovo Miniaturowe*, Krakau 1928, Tf. 18. Bianchi Bandinelli, *Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad*, OL-

durch die Hand Gottes und das Kreuz darin als endzeitliches charakterisiert.

So wird also durch den Vergleich mit den zeitgenössischen Werken die Wiedergabe des originalen Zustandes des oberen Apsisfeldes nicht in Frage gestellt werden können, wohl aber konnten wir nachweisen, daß alle Motive des Bildes im 4. Jahrhundert durchaus vertreten sind. Ist die Komposition also für das 4. Jahrhundert gesichert, so lassen doch die Details spätere Restaurierungen erkennen. Denen wenden wir uns zu.

Auf den Barockkopien der vatikanischen Apsiskalotte erscheinen die beiden Apostel in gesteigerter Körperlichkeit, die an Werke der Frührenaissance denken läßt; ihre Haltung ist frei und aufrecht, die erhobenen Arme durchbrechen die strenge Körperkontur. Sie sind in Stellung und Gestus auf den Thronenden in ihrer Mitte hin orientiert und akklamieren ihm. Eine gänzliche Umgestaltung im 7. Jahrhundert, für die man die Notiz des Liber Pontificalis, die jedoch nur von einer Restauration der Apsis unter Papst Severin spricht⁵², heranziehen wollte, hätte wohl Petrus und Paulus nicht mehr so eng in die Dreiergruppe einbezogen. Wie zu dieser Zeit im Sinne eines stärker dekorativ ausgerichteten Kompositionsprinzips die Figuren nicht mehr assistierend, sondern isoliert über das gesamte Bildfeld verteilt werden, lehren in Rom die Mosaiken von S. Agnese¹¹⁰ und S. Stefano Rotondo¹¹¹, bei mehreren Gestalten die von S. Teodoro¹¹² und S. Venanzio¹¹³. Auch die Proportionen der heiligen Männer sind andere geworden, schlank und hoch, mit kleinen Köpfen. Unbeweglich scheinen sie in ihren nicht mehr antiken Gewändern zu stecken, den künstlerischen Gesetzen der Fläche untergeordnet.

Auch tummeln sich auf den Mosaiken des 7. Jahrhunderts keine Genien mehr, wie sie einst das antike Elysium bevölkerten — das

ten 1955, 25, nimmt die Datierung ins 4. Jahrhundert wenigstens für den Archetyp der Hs. an). Im christlichen Bereich zur Lokalisierung der Orante im Paradies: Fresko der Katakombe S. Ermete (A. Ferrua, Actes du V^e Congrès Int. d'archéol. chrét. 149, Abb. 1). Siehe auch den Lobpreis der konstantinischen Familie durch den Vergleich mit leuchtenden Himmelskörpern (Alföldi, Trierer Z. 19, 1950, 45).¹¹⁰ Berchem-Clouzot, Mosaïques 195 ff., Abb. 248.

¹¹¹ E. Mâle, La mosaïque de l'église de S. Stefano Rotondo à Rome, Scritti in onore di B. Nogara, Rom 1937, 257.

¹¹² Matthiae, SS. Cosma e Damiano, Tf. 30.

¹¹³ Wulff, Altchristliche und Byzantinische Kunst 2, 444, Abb. 378.

Paradies wird in dieser Zeit als blumiger Wiesenstreifen gegeben. Sternenhimmel und velarium sind ebenfalls verschwunden. Möglicherweise hat Severin bei der Restauration den Aposteln die Schriftrollen geöffnet; wurde es doch damals üblich, die Aussage des Bildes durch die Schrift zu verstärken¹¹⁴. Wenn auch die Texte in St. Peter in der überlieferten Form auf das 13. Jahrhundert zurückgehen werden.

Beim Vergleich des uns von Innozenz III. überlieferten römischen Thronbildes mit einem nur wenig jüngeren, rein byzantinischen Werk wie dem Mosaik der Westwand der Capella Palatina zu Palermo¹¹⁵ zeigen Komposition und Stil den großen Abstand. Hier thront ein gigantischer Herrscher vor goldener Fläche, dem seine Apostel mit geneigten Häuption Anbetung zollen. Das Thema der adoratio wird von den Engeln weitergeführt, deren Büsten die Leere über den Köpfen der Apostel füllen. Auch die Beischriften haben dekorativen Wert.

In den Attributen zeigen sich jedoch Übereinstimmungen mit den Zeichnungen, die wir als Ergänzung des originalen Bestandes erklären möchten, wie Kreuznimbus, Segensgestus und geschlossenes Buch Christi, das doppelte Kissen des Thrones, dazu die Schlüssel Petri. Sie auf eine bestimmte Epoche zurückführen zu wollen erscheint schlechterdings unmöglich, da sich diese Insignia der zweiten göttlichen Person bereits bei dem im 8. Jahrhundert unter Paul I. angefertigten Christus in der Vorhalle von S. Maria Antiqua¹¹⁶ aufweisen lassen, also in Rom über eine vielhundertjährige Tradition verfügen. Unerwähnt blieb bisher das Muscheltrittbrett, weil sich kein spätantikes Vergleichsstück dazu finden ließ; es verbirgt sich also kein Coelusvelum dahinter, sondern ein mittelalterliches Motiv¹¹⁷.

¹¹⁴ In diesem doppelten Sinne beredt sind auch die Darstellungen Leos des Großen und der drei griechischen Kirchenlehrer, die Martin I. in S. Maria Antiqua anfertigen ließ: Die entrollten Texte sind Schriften dieser Väter entnommen und erscheinen sämtlich in den Akten des Laterankonzils von 649 wieder! W. de Grüneisen, *Sainte Marie Antique*, Rom 1911, 140 f., Tf. E 14, 15.

¹¹⁵ O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, Tf. 59.

¹¹⁶ De Grüneisen a. a. O. Tf. IC 35; siehe auch noch S. Urbano alla Caffarella (Anm. 108) für Rom. Christus mit Kreuznimbus, Segensgestus und Buch auf lehnlosem Thron sitzend, desgleichen schon in Bawit (Kap. 17), hier ebenfalls im Zentrum der oberen Zone, die jedoch einer Himmelfahrtsdarstellung zugehört (ArtB. 10, 1927, Abb. 11), S. 200.

¹¹⁷ Muschelartig ist das Kissen zu Füßen des thronenden Petrus in Mon-

Wie die Gestalt Christi in St. Peter in der Fassung des 15. Jahrhunderts ausgesehen haben mag, verdeutlicht ein Blick auf das ebenfalls unter Innozenz III. entstandene römische Portalmosaik von S. Tommaso in Formis; in den Einzelheiten von Körperbau, Sitz und Gewandung sowie im breiten Stil der Wiedergabe trifft es den Tenor der Kopien am besten.

Der herrscherliche Typus der frontalen Sitzfigur mit dem leichten Kontrapost, den „Plotin“⁹¹ ebenso angenommen hat wie eine kaiserliche Porphyрstatue der Tetrarchenzeit in Alexandrien¹¹⁸ und den wir für die Monumentalstatue Konstantins aus der Maxentiusbasilika ebenso erschließen können¹¹⁹ wie für die

reale (Demus Tf. 84). Ein Blick auf das Fußkissen Christi in der Capella Palatina (Demus Tf. 59) und das Krönungsbild Wilhelms II. in Monreale (Demus Tf. 76a) zeigt die Herleitung von zweigeteilten Kissen wie in Rom das Thronbild von S. Tommaso in Formis (Armellini-Cecchelli, *Le Chiese di Roma II*, Rom 1942, Abb. auf S. 1464). Ob die Unterteilung nur eine Nachwirkung der Flügelräder ist wie auf dem Gerichtsmosaik in Torcello (B. Schulz, *Die Kirchenbauten auf der Insel Torcello*, Berlin 1927, Tf. 267) oder der kaiserlichen Dalmatica im Schatz von St. Peter zu Rom (JbBiblHertz. 2, 1938, 345 Abb. 287)?

¹¹⁸ Delbrueck, *Porphyрwerke*, Tf. 40 f.

¹¹⁹ H. Stuart Jones, *Pal. dei Conservatori* 5, Nr. 2, Tf. 1; Delbrueck, *Spätantike Kaiserporträts* 121 ff., Abb. 30 f. — Von dem Koloß sind mehrere Bruchstücke auf dem Kapitol aufbewahrt; sie erlauben eine Aussage über Aufbau und Haltung. Der Kaiser saß auf einem Thron, frontal mit geringer Bewegung. Historische Nachrichten und der Vergleich mit gleichzeitigen Silbermedaillons (K. Kraft, *Jb. f. Numismatik und Geldgesch.* 5/6, 1945/55, 173) bestärken die Auffassung, daß der Imperator in der rechten Hand seine neue Standarte τοῦ σωτηρίου πρόπαιον πύθους führte. Mehr als von der Art des durch die Aktion der rechten Hand bestimmten Sitzens, die den Kontrapost im Gegensinne zeigt, sind allgemeine Einwirkungen von der Kolossalstatue, deren ursprünglicher Aufstellungsort in der Apsis der Maxentius-Basilika durch Kählers Darlegung (*JdI.* 67, 1952, 1 ff., dazu C. Cecchelli, *Il trionfo della Croce* 13 f., 113 ff., 143 f.) gesichert ist und die schon um 315 datiert werden kann, um so wahrscheinlicher, als alles dafür spricht, daß diese Kolossalstatue mit dem mehrfach bei Eusebii erwähnten Kaiserbild identifiziert werden muß (*RAC.* III, 326).

Der Typus der Sitzstatue geht auf ein Götterbild zurück (vgl. z. B. *Dea Barberini*, Anm. 59). Die erhaltenen Teile des Akolythen sind unterschiedlichen Marmors, was ebenso wie die eilige Erstellung im Auftrag des Senats (vgl. *Konstantinsbogen*) auf Übernahme eines älteren Sitzbildes schließen läßt, so daß nur der Porträtkopf Konstantins eigens angefertigt wurde.

Abgesehen von Münzbildern ist der Typus in den Monumentalstatuen für Konstantin nicht mehr nachweisbar (A. Alföldi, *Hoc signo victor eris*, in *Pisciculi*, *Stud. z. Religion und Kultur des Altertums*, Münster 1959, 11). Schon

Vorlagen der Kaiserbilder im Chronographen von 354¹²⁰, und den frühmittelalterliche Miniaturen¹²¹ und Metallarbeiten¹⁰⁷ weiterreichen, bis er in den romanischen Fresken¹²² und Skulpturen des Salvator und Iudex¹²³ wieder monumentale Gestalt gewinnt, hat hier in Alt-St.-Peter seine eindringliche und für die christliche Welt verbindliche Prägung gefunden. Christus, in der Apsis sitzend^{123a}, „empfängt“ die in der Aula versammelten Gläubigen.

Keinerlei Anlaß besteht also, die so klar herzuleitende und sicher tradierte Gestalt der sitzenden Maiestas mit Buch, der die Apostel akklamieren, in eine stehende mit Rolle umzudeuten. Die Charakteristika des Dominus-legen-dat, wie sie die Sarkophage usw. in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts zeigen, fehlen. Die Dominus-legen-dat-Szene kann sich demnach nicht in diesem Bildfeld befunden haben!

in der Anschauung des Ostens galt der thronende Herrscher als eine Epiphanie der Gottheit.

Inscription (Eusebius, Hist. Eccl. 9, 9 f. u. a.) und Kranz (Delbrueck, a. a. O. 128; Cecchelli Abb. 34) bezeugen den Kaiser als Triumphator. Gerade der Triumphgedanke und die eindrucksvolle Monumentalität des singulären kaiserlichen Sitzbildes (10 m hoch, was auf den bisherigen Rekonstruktionen der Maxentius-Basilika nicht berücksichtigt wurde) wirkte auf die Zeitgenossen so, daß Vorstellung und Darstellung der Majestät überhaupt von daher mitbestimmt wurde. In St. Peter handelt es sich ebenfalls um die Anordnung in der Apsis einer Basilika. Beide Thronende sind unbeschuht gegeben, doch keine Kultbilder im eigentlichen Sinne.

¹²⁰ Stern, Calendrier Tf. 2, 1; s. auch Sark. Lat. 123a, Anm. 104.

¹²¹ Thronender Christus aus dem Perikopenbuch des Godeskalk um 782, Paris, Bibl. Nat. (St. Beissel, Geschichte der Evangelienbücher, Freiburg 1906, Abb. 47); Maiestas Domini, Trierer Schule um 980 (H. Jantzen, Ottonische Kunst, München 1947, Tf. 68).

¹²² Maiestas Domini in der Krypta der 1080 begonnenen Kirche S. Savin-sur-Gartempe (J. Baum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters 2, Hdb. d. Kunstwiss., Potsdam 1950, Abb. 192).

¹²³ Abbildungen des Typus vom Regensburger (11. Jahrhundert) bis zum Halberstädter Christus (15. Jahrhundert) bei R. Berger, Die Vorstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst, Reutlingen 1926.

^{123a} Schon in der Didaskalia wird mit allem Nachdruck darauf hingewiesen, daß der Bischof die Stelle des allherrschenden Gottes innehat, und Stommel (Die bischöfl. Kathedra im christlichen Altertum, Münchener Theol. Zs. 3, 1954, 25) hat die ältere Wurzel dieser Anschauung zurückverfolgt. In den Apostolischen Konstitutionen wird der Bischof zum Typus Christi (ders. 27 Anm. 80). Diese Analogie konnte zur Anordnung eines Thronbildes gerade über der Stelle, wo die Kathedra des Bischofs Aufstellung finden sollte, führen.

In der unteren Zone des Apsismosaiks der Petersbasilika (Taf. 22, 1) wie auch in S. Paolo (Taf. 23, 1) ist in enger Anpassung an den geringeren Grad der Wölbung eine dichtere, friesartige Komposition gegeben¹²⁴. Die volle Frieshöhe wird nur beansprucht von einem Baldachin und den Stadtbildern an den Ecken. Seitlich von einer Figurengruppe im Zentrum sind je sechs Schafe aus den symbolischen Städten kommend zwischen Bäumen aufgereiht. Der Altar in der Mitte mit der *crux gemmata* wird durch seine Form, die seitlichen Assistenzfiguren sind inschriftlich als Zutaten der mittelalterlichen Restaurierung gesichert. Hier ist demnach nicht die originale Mittelgruppe des 4. Jahrhunderts überliefert. An der Ursprünglichkeit der Städte und Lämmer, zusammen mit Phönix und (Palm-)Bäumen, im unteren Fries zu zweifeln, bietet sich kein Anlaß, zumal ihre Zusammenstellung mit der Mittelgruppe des 13. Jahrhunderts nur locker und ohne

¹²⁴ Überraschend ist in den Grundzügen die Ähnlichkeit der Apsisgestaltung mit der von St. Paul (WMM, II, Abb. 180). Auch hier Zweiteilung unter dem Zeltdach: Vor dem hohen Goldgrund des Hauptbildes thront Christus überragend, inmitten von den in weite Togen gehüllten Apostelfürsten mit Andreas und Lukas; den rahmenden Abschluß bilden wie in St. Peter Palmen auf blumiger Wiese. In dem Streifen darunter hier gleichfalls wesentlich reduzierte Proportionen; seine Mitte wird hervorgehoben durch ein großes Gemmenkreuz auf dem Thron, der auch die Passionswerkzeuge darbietet. Zwei große Engel mit Schriftrollen flankieren, deren „Gloria in excelsis Deo“ zu beiden Seiten der Chor der 11 Apostel aufnimmt, dem sich Markus anschließt. Bis auf die Etimasia, die mit den geflügelten Thronassistenten sicher Zutat des 13. Jahrhunderts ist, erinnert dieser Fries in seiner Anlage an die entsprechende Komposition in Alt-St.-Peter. Auch hier wird die strenge Reihung der Apostel unterstrichen durch gliedernde Bäume, die zusammen mit den Blumen zu ihren Füßen die Paradieseslandschaft andeuten — wie in der vatikanischen Basilika ist die Gruppe von Christus zwischen Petrus und Paulus darüber in gesteigerter Größe wiederholt. Bei so weitgehender Entsprechung in der Aufteilung beider Apsiden möchten wir annehmen, daß auch die Frieshöhen in St. Peter und in St. Paul einander entsprechend waren.

Zwar haben wir von dem antiken Apsismosaik des 5. Jahrhunderts von St. Paul keine direkte Kenntnis (s. S. 184 ff.). Wir wissen nur, daß es unter Symmachus (498—514) bereits gründlich restauriert wurde. Das jetzige, bei dem Brande 1823 stark beschädigte Mosaik geht auf eine Erneuerung, die der gleiche Papst, Innozenz III., anordnete und die nach 1218 von venezianischen Mosaizisten ausgeführt wurde, zurück. Im 13. Jahrhundert wechselte man auch hier nur das Mittelbild der unteren Zone gleich der Gemme in einem Kronreif aus.

Analogiebildung geblieben ist¹²⁵. Wie aber mag das die Frieshöhe wie die Deutung bestimmende Zentralstück ausgesehen haben?

Unsere Überlegung war, daß in den Mosaiken von S. Costanza die Grundzüge der Apsiskomposition von St. Peter wiederzufinden sein könnten; dabei nehmen wir an, daß die beiden Hauptfelder, die in der Basilika durch einen schmalen Bodenstreifen über einem möglicherweise plastischen Konsolenfries¹²⁶ voneinander abgegrenzt sind, in dem kleineren Bau getrennt und als selbständige Bilder von den Nebennischen aufgenommen wurden. Im oberen Hauptfeld der riesigen Kalotte sehen wir wie in der nordwestlichen Apside von S. Costanza den thronenden Christus; es fehlt also noch das Bild des stehenden Christus, wie es das Dominus-legen-dat bietet.

Für das Vorkommen unserer Szene in Alt-St.-Peter spricht auch das weitgehend zerstörte Hauptbild auf dem Deckel des Elfenbeinkästchens von Samagher bei Pola¹²⁷ (Taf. 21, 4), dessen Betrachtung im ganzen wir noch etwas zurückstellen müssen¹²⁸. Es zeigt die uns bekannte Dreifigurenkomposition mit dem stehenden Christus, den Berg mit Paradiesesströmen, Lämmern und Städten und die rahmenden Palmen¹²⁹.

Eine weitere wichtige Stütze für die Hypothese der Aufnahme des Dominus-legen-dat in die Apsis der Petersbasilika,

¹²⁵ Diese Darstellung des unteren Bildstreifens, deren relative Selbständigkeit auch durch die Wiederholung der Paradiesesmotive: Flüsse, Berg, Palmen, betont ist, behandeln wir S. 167 f.

¹²⁶ Vgl. etwa die Wanddekoration in der Basilika des Junius Bassus. Entgegen G. T. Rivoira (*Architectura Romana*, Mailand 1921, 151) und O. Deubner (*RM.* 54, 1959, 28) hat G. Lugli aus Zeichnungen und sicheren Wandspuren an der Südseite die vorspringenden Konsolen erwiesen (*RAcris.* 9, 1932, 252). Vgl. dazu die Zeichnung des Langhauses von St. Peter bei Grimaldi (*Cod. Barb. Lat.* 2732, fol. 112, Schüller-Piroli, 2000 Jahre St. Peter, Olten 1950, 186), das Langhaus von S. Maria Maggiore (*De Bruyne, RAcris.* 15, 1958, 281—318, und C. Cecchelli, *I mosaici della Basilica di S. Maria Maggiore*, Turin 1956, 60 ff.) und die (erneuerte) Apsis des Lateran (*WMM.* I, Abb. 59).

¹²⁷ Erstmals veröffentlicht von A. Gnirs, *AttiSocIstr.* 1908, 5; auch als Sonderdruck, Parenzo 1908. J. Wilpert, *AttiAccPont.* 2, 1928, 144. Für die Beschreibung und Deutung der Nebenseiten verweisen wir auf Th. Klauser, *Die römische Petrustradition im Lichte der neuen Ausgrabungen unter der Peterskirche*, Arbeitsgemeinschaft f. Forschung d. Landes Nordrhein-Westfalen 29, Köln 1956, 111—114.

¹²⁸ S. 178 ff.

¹²⁹ Was durch das Hereinreichen der Gestalt Christi in den Konsolenfries der Apsis künstlerisch möglich war, ließ bei dem kleinen Format des Kastens der Verschluß und das niedrige Bildfeld nicht zu.

ja für dessen Herkunft von dort bietet uns der Sarkophag von S. Sebastiano¹³⁰ (Taf. 5, 1), wo nun Petrus in der Szene des Dominus-*legem-dat* selber die *crux gemmata* trägt¹³¹, wie ursprünglich auch in S. Costanza (Taf. 3, 2). Das Kreuz bleibt von da ab auf den römischen Darstellungen der Erscheinung des Auferstandenen¹³²: Petrus trägt das Triumphkreuz wie der Fahnenträger das *Vexillum* seines Kaisers¹³³. Wir halten es für möglich, daß dieses Motiv¹³⁴ auf die Anregung durch ein monu-

¹³⁰ WS. 149.

¹³¹ Schäfer, RQu. 44, 1936, 80 f.

¹³² Selbst bei einer späteren, nur inschriftlichen Erwähnung des „DOMINUS LEGEM DAT“ wird der Zusammenhang mit dem Kreuz erhalten, eine unerwartete Bestätigung unserer These. So in der einzigartigen Komposition der kleinen, auf dem Coelius gefundenen Bronzelampe aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts, jetzt in Florenz (Bovini, Monumenti 8 ff., Abb. 5—8), die wir neu deuten. Am Mastbaum eines Segelschiffes mit zwei Personen ist die Tabula ansata mit der Inschrift DOMINUS LEGEM / DAT VALERIO SEVERO / EUTROPIO VIVAS so über der Antenne angebracht, daß der Mastbaum gleichsam zum Tropaion des Schiffes, zum Kreuz wird (Justinus). Für Pseudo-Ambrosius (Sermo 46, 4, 10) wie für Hippolyt (De Antichristo 59) ist das Meer die Welt, „in der die Kirche wie ein Schiff auf den Fluten vom Sturm umhergeworfen wird, aber nicht untergeht. Denn sie hat bei sich den erfahrenen Steuermann Christus. Und in der Mitte trägt sie das Siegeszeichen gegen den Tod, weil sie das Kreuz des Herrn bei sich hat“. H. Rahner (Griechische Mythen in christlicher Deutung, Zürich 1945, dessen Kapitel „Der Mastbaum des Kreuzes“ diese Zitate entnommen sind) sieht, daß all diese antiken Darstellungen des Schiffes der Kirche und der Seele auf Goldgläsern, Gemmen und Lampen „immer nur die große Leidenschaft dieses im Glauben gebundenen und dadurch siegreich freien Geschlechtes (der antiken Christen) aussprechen: wir fahren heim“.

Von dieser Bedeutung des Schiffes wie von dem Wunsche „VIVAS IN DEO“ her ist also der Jenseits- und Auferstehungsbezug auch dieser Darstellung überzeugend. Die Ausbildung der ikonographischen Typen verrät in dem Steuermann des Schiffeins Paulus, in der „Orans“ den predigenden Petrus. So ist hier das literarische Väterzeugnis nicht für die Charakterisierung der Personen (nämlich als Christus und in diesem Falle als der verstorbene Valerius Severus Eutropius) übernommen, sondern nur in dem allgemeinen Typus des Mastes als „Antenna Crucis“ veranschaulicht, an den die Auferstehungshoffnung wie an das Triumphkreuz anknüpft.

¹³³ Weigand, ByzZ. 32, 1952, 70. Zum Tropaion: Dölger, Sonne der Gerechtigkeit 133 ff.

¹³⁴ Wir werden darin keine Anspielung auf die Offenbarung seines bevorstehenden Todes wenige Zeilen vor dem Hinweis auf seine Vision (2 Petr. 1, 14) erkennen dürfen (siehe Stommel, RQu. 48, 1953, 24 ff.). Erstmals wird die Kreuzigung Petri bei Eusebius, Hist. eccl. 2, 25, erwähnt. Das Kreuz ist auf unseren Darstellungen nicht Zeichen des speziellen Martyriums, sondern

mentales Vorbild zurückgeht. Durch den Liber Pontificalis¹³⁵ wissen wir, daß Konstantin und Helena ein Goldkreuz für das Apostelgrab stifteten. Das ist die erste historisch nachweisbare Verbindung und Auszeichnung des Apostels und Martyrers Petrus mit dem Kreuz in der Kunst. Nach Aussage einer anderen Darstellung des Polakastens hat dieses Kreuz auf dem konstantinischen Grabschrein gestanden.

Aus der Anwesenheit unserer Szene in St. Peter ist wohl auch die auffallende Vielzahl der Sarkophage mit der Darstellung des Dominus-legen-dat zu erklären, die dort gefunden wurden¹³⁶. Aber wo war das Urbild angebracht?

Wie wir sahen, nahm die Thronszene von jeher das Hauptfeld der Apsis ein¹³⁷. So bleibt also als Ort für das Dominus-legen-dat nur das Zentrum des unteren Streifens. Wechselt man also, wie wir in einer eigenen Studie versuchten¹³⁸, die eindeutig von Innozenz geschaffene Mittelgruppe der Kopien (Papst, Altar, Ecclesia) mit den drei Figuren, die wir aus S. Costanza, dem Polarelieff und Sarkophagen¹³⁹ kennen (Christus mit Bart und lan-

Zeichen seiner, also der Herrschaft Christi nach Is. 9, 15 — selbst wenn es der Begleiter Petri trägt wie auf dem Passionsarkophag Lat. 171 und auf der Zeichnung von Lat. 174. Dazu Tertullian (Adv. Judaeos) „Christus novam gloriae potestatem ... in humero extulit, crucem scilicet“ (nach F. X. Kraus, RE, 2, 612). So hält auch Christus im Rahmen der Maiestasdarstellungen nicht das historische Kreuz von Golgatha, sondern das Zeichen des Triumphes (Schäfer, RQu. 44, 71), wie es hier Petrus als Attribut des Sieges über den Tod mit sich führt (vgl. RQu. 54, 1959, 29 Anm. 161), s. auch Grabar, Martyrium 2, 74.

¹³⁵ Ed. Duchesne, 176. Zur Inschrift: E. Kirschbaum, „Petri in catacumbas“, Misc. C. Mohlberg, Ephemerides Liturgicae 22, Rom 1948, 223 f.

¹³⁶ A. Bosio (Roma Sotterranea, Rom 1652) bildet sie ab auf:

Tf. 61 — Garr. 330, 5;

Tf. 63 — Garr. 334, 2;

Tf. 67 — Garr. 335, 4;

Tf. 75 — Garr. 327, 2;

Tf. 65 — Garr. 338, 2;

Tf. 69 — Garr. 324, 1;

Tf. 85 — Garr. 323, 4.

Dagegen stammt nur ein einziger Sarkophag mit unserer Darstellung aus S. Paolo fuori le mura, drei jedoch aus S. Sebastiano, der Basilica Apostolorum an der Via Appia (WS. 149, 151, 2; WMM. I, 297, Abb. 90); die römischen Beispiele wurden demnach in den den Apostelfürsten geweihten Kirchen gefunden!

¹³⁷ Die sog. „Traditio legis“ im Hauptbild verteidigten dagegen Kollwitz, RQu. 44, 1936, 63, und zuletzt kritisch Th. Klauser, Petrustradition 112.

¹³⁸ RM. 67, 1960, Altchristliche Giebelspuren, 133 ff.

¹³⁹ Z. B. die Anm. 136 genannten. Kollwitz, „Christusbild“, RAC. 3, 16 f., sieht in dieser Komposition eine Schöpfung der spätkonstantinischen Zeit.

gem Haupthaar zwischen Petrus und Paulus) aus, dann ergibt sich die Lösung ganz klar. Die gleichen Elemente: Schafe, Palmen, Städte fügen sich in all diesen Bildern zusammen. Zu keiner Szene aber gehören sie so eng, in keine werden sie so nahezu ausnahmslos mithineingenommen wie in die des Dominus-legendat. Ja auf dem vermutlich frühesten und besten Reflex des Apsisfrieses, dem genannten Marmorsarkophag von S. Sebastiano, bekundet die Häufung der Palmen und der Lämmer, der geringen Ausdehnung über nur drei Intervalle zum Trotz, die ursprüngliche Einbindung dieser Szene in den langgestreckten unteren Fries der Apsis. In diesem Sinne ist auch ein anderes Fragment aus S. Sebastiano¹⁴⁰ zu deuten, wo sich zwischen Christus und Petrus eine Palme — also kein Füllsel — ausbreitet. Auf dem Fresko in Grottaferrata ist gar ein Palmenhain gegeben.

In diesen Symbolen erkennen wir also das Erbe des originalen Bildes des 4. Jahrhunderts, zu dem weiterhin die Anlage einer zentralen Dreierkomposition mit dem Christuslamm auf dem Stromberg zu rechnen ist. An Stelle von Baldachinaltar mit Dorsale und Kreuz stand ursprünglich also Christus in der Mitte; sein Haupt reichte in gleicher Weise in den die Zonen trennenden Konsolenfries hinein wie auf den meisten Sargbildern^{140a} die Erscheinung des Herrn in das nach oben abschließende, kräftige, apsisartig gebogene Gebälk — als künstlerische Veranschaulichung des Einbruchs einer anderen Welt mit ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit. Selbst das Standmotiv der seitlichen Begleiter wurde beibehalten. Die Apostelfürsten im unteren Streifen der Apsis von Alt-St.-Peter verschwanden demnach erst bei den Erneuerungsarbeiten unter Innozenz III. Danach erfolgte auch im unteren Teil keine wesentliche Änderung des Zustandes mehr, so daß die Kopien des 16. Jahrhunderts den des 13. Jahrhunderts überliefern.

Die erhaltenen Fragmentköpfe geben uns zudem die Möglichkeit, eine ungefähre Vorstellung von den Ausmaßen dieser Darstellung zu gewinnen. Sie sind etwa $1\frac{1}{2}$ mal lebensgroß.

¹⁴⁰ RACrist. 16, 1939, 340 Abb. 3. Für die Häufung von Palmen und Lämmern vgl. WS. 12, 4; 17, 1; 154, 4; 188, 1.

^{140a} WS. 8, 2; 12, 4 u. 5; 14, 3; 17, 2; 39, 1; 121, 4; 149; 150, 1, entsprechend die Erscheinung Christi nach der Auferstehung (Grabar, Ampoules 59, Tf. 15; 42, 2).

An anderer Stelle haben wir die Treue der Kopien im Vergleich mit den erhaltenen Originalen erprobt¹⁴¹. Dabei gelang es, die Komposition des 4. Jahrhunderts in den Gestalten des großen Reformpapstes freizulegen — eine weitere Bestätigung für die Richtigkeit unseres Weges.

Denn nehmen wir nun die Zeichnungen von St. Peter, vor allem die Blätter des Ciacconius (1542—1607) mit den Aquarellkopien von Papst und Kirche¹⁴², wieder zur Hand und vergleichen damit die von uns erschlossene, ursprüngliche Dominus-*legem-dat*-Komposition, wie sie die Kopien auf den Sarkophagen, S. Costanza und das Polakästchen bieten, so gewinnen wir folgende Überzeugung: Die Gestalt der *Ecclesia Romana* mit dem *Vexillum* hat die Stelle Petri mit dem Kreuzesstab eingenommen; ja noch mehr: die weibliche Gewandfigur ist eine mittelalterliche Überarbeitung der des Apostels, die mit dem im römischen Museo Baracco erhaltenen Kopf versehen wurde. Ihr Kreuzesbanner mit Schlüsseln und die Lämmerherde aus Bethlehem zeugen noch auf den späten Zeichnungen für Petrus, der den Platz zur Linken Christi innehatte, denn nur mit der Linken konnte der Herr ihm die Rolle darbieten, da er die Rechte herrscherlich erhoben hielt. Ihm gegenüber darf mit Sicherheit Paulus erwartet werden; er mag wie der ihn ersetzende Papst Innozenz III. seine Herde aus Jerusalem herausgeführt und akklamierend zugestimmt haben¹⁴³. Beide Figuren haben die offene Schrittstellung ihrer Vorgänger beibehalten.

Daß dies die Plätze der Apostel sind, geht aus anderen Darstellungen des Dominus-*legem-dat* hervor. So sind auf dem Goldglas im Vatikan (Taf. 21, 3)¹⁴⁴ auf der unteren Zone über den Lämmern die Städte bezeichnet, links Jerusalem und rechts Bethlehem,

¹⁴¹ RM. 67, 1960, 153 ff. Wir dürfen hier auf diese Ergebnisse verweisen.

¹⁴² RM 67, 1960, Abb. 41, 2 und 3; Cod. Vat. Lat. 5407, fol. 103 u. 112; Mailand, Ambrosiana, Cod. F. 221, fol. 20, 23.

¹⁴³ Wilpert (WMM. I, 361 ff.) glaubte jedoch, daß der Papst nur seine eigene Gestalt und die der *Ecclesia Romana* eingefügt habe, bemerkt aber auch, daß für beide zeitgemäßer die kniende, anbetende Haltung gewesen wäre, wie sie für lebende Personen üblich war, zieht jedoch keinerlei Schlüsse daraus. Dagegen ist der Phoenix wie das Lamm (S. 173) Bestandteil der ursprünglichen Komposition. Für die Treue der römischen Mosaizisten des 13. Jahrhunderts zeugt die maßstäblich ganz andersartige Paradieseslandschaft (vgl. dazu auch Hoogwerff, *RendPontAcc.* 27, 297).

¹⁴⁴ Garrucci, *Vetri* 10, 8; vgl. Anm. 49.

wie auf dem Apsismosaik und von da ab in der Regel¹⁴⁵. In den Fällen, wo Petrus rechts vom Betrachter steht oder der rechten Lämmer­schar voranschreitet, ist er also zum Führer der Herde aus Bethle­hem geworden.

Das bestätigen auch die Mosaiken von S. Sabina, wo Petrus über der Personifikation der Heidenkirche erscheint¹⁴⁶. Bethle­hem, wo mit der Anbetung der drei Weisen der Glaube der Hei­den seinen Anfang nahm, galt als Typus der *Ecclesia ex gentibus*¹⁴⁷. Kollwitz hat aus Leos d. Gr. Predigten erschlossen, wie lebendig sich die Römer zu dessen Zeit als die Berufenen aus der Heidenkirche fühlten; die Römer empfanden die drei Weisen durchaus als ihre eigenen Vorfahren, die hier an der Krippe knien; in ihnen wird man sich der eigenen Berufung gewiß¹⁴⁸. Das gilt um so mehr für das 4. Jahrhundert.

Aus der traditionellen Anordnung der Apostel beim Dominus­legem­dat und der Verbindung Petri mit der Herde aus Bethle­hem im allgemeinen können wir also diese Stelle für Petrus in Anspruch nehmen.

In diesem Sinne spricht auch der nachträglich vollzogene Austausch des ursprünglichen Kreuzstabes Petri gegen das Banner der Römischen Kirche auf unserem Mosaik (Taf. 22, 1); hier ist an die Kreuzstange ein zweizipfliges Tuch mit den beiden parallelen Schlüsseln geheftet. Wie ein Kommentar zu dieser Fahne sind die Worte, die Papst Innozenz III. bei

¹⁴⁵ Kraus, RE. 2, 781.

¹⁴⁶ Ciampini, Vet. Mon. II, Tf. 48. Meist fälschlich im umgekehrten Sinne gedeutet, obgleich die übliche Anordnung der Städte wie auch der herkömmlich gegebene Petrus- und Paulustypus dem widersprechen. Oder sollten Moses und Abraham gegeben sein, ähnlich dem Leucadius-Sarkophag in Tar­ragona (G. Bovini, I Sarcofagi paleocristiani della Spagna, Rom 1954, 198 ff., bes. Abb. 82)?

¹⁴⁷ Augustinus, Serm. 202. Migne, P. L. 58, 1033; Kraus, RE. 2, 781 f.

¹⁴⁸ Kollwitz, Theologie und Glaube 34, 1942, 185; E. Kirschbaum, RQu. 49, 1954, 171. Zu unserer Verwunderung scheint diese Vorstellung weitergelebt zu haben. — trotz der spätantiken Gleichsetzung von Rom und dem neuen Jerusalem mit den daran geknüpften Verheißungen (Kollwitz, Heilsführung 193). So gleicht das Stadtbild von Bethle­hem, wie es die Freskokopie des 16. Jahr­hunderts wiedergibt, mit Giebel, Fassade und den sichtbaren Teilen der Ba­silika sowie den darum gruppierten Türmen, auffallend den ältesten Ansich­ten der vatikanischen Basilika und ihrer Umgebung, wie etwa auf dem Plan des Taddeo di Bartolo im Palazzo Comunale in Siena (1413/14) oder der im Stadt­palast von Mantua (Schüller-Piroli, Sankt Peter 65 u. 178).

der Überreichung seines Vexillums an den Bulgarenkönig im Jahre 1204 richtet^{148a}: Das Kreuz hat Petrus für Christus getragen, dieses Zeichen bedeutet aber auch den immerwährenden Sieg seines Herrn. Auch die beiden Schlüssel empfing er, sie bezeichnen „discretio“ und „potestas“, die Gabe der Unterscheidung und die Amtsgewalt. — Wir stellen also fest, daß das Aussehen der Fahne der Ecclesia Romana genau dem päpstlichen Vexillum unter Innozenz entspricht — und daß der innere Bezug zu der ihr vorhergehenden Darstellung Petri wahrhaft „non sine mysterio“ ist.

Die Anpassung an die ursprünglichen Gegebenheiten der Komposition aber zwang den Stifterpapst, in der Sukzession Pauli aufzutreten¹⁴⁹. Auch hier wurde die originale Standfigur des Apostels belassen und zu der des Papstes umgearbeitet: Sie wurde mit einem neuen Haupt, dem erhaltenen Porträt des Pontifex, versehen und die der Erscheinung Christi geltende Gebärde der acclamatio in die der adoratio vor Altar und Lamm umgewandelt. Aus der Umgestaltung dieser originalen Standfigur erklärt sich auch das sonst schwer verständliche Stehen des regierenden Papstes, der an dieser Stelle, etwa in St. Paul, im Lateran oder in S. Maria in Domnica, zu knien pflegt¹⁵⁰.

Diese Beobachtungen ermöglichen uns eine neue Deutung der mittelalterlichen Umgestaltung.

In Fortführung des Gleichnisses vom Ehebund zwischen Christus und seiner Kirche (Eph. 5, 32) ist der Gedanke der Partnerschaft zwischen Papst und Kirche entwickelt, die hier ebenso als ein Paar gesehen werden wie ihre Vorgänger, die Apostelfürsten. Auf dem Mosaik ist es der Gedanke der mystischen

^{148a} Praetendit autem non sine mysterio crucem et claves, qui beatus Petrus apostolus et crucem pro Christo sustinuit, et claves a Christo suscepit. Repraesentat itaque signum crucis, in quo Christus, utpote qui vincit, regnat et imperat, debellavit aereas potestates ... Clavem autem geminam repraesentat, discretionis alteram reliquam potestatis, ut cum discreveris inter bonum et malum ... (Migne, PL. 215, 295 f.).

¹⁴⁹ Vermutlich hat Papst Innozenz damit zugleich auf die Darstellung des Triumphbogens anspielen wollen, auf dem seit Leo d. Gr. Konstantin als Stifter links vom Betrachter vor dem Salvator in der Mitte erschien und Petrus dem Kaiser gegenüber rechts. Der Papst stand also unter seinem großzügigen Stiftungsvorgänger (F. J. Mather, Studien zur Kunst des Ostens, Wien 1923, 17 f.).

¹⁵⁰ WMM, I, Abb. 180; II, Abb. 59; Berchem-Clouzot, Mosaïques, 243, Abb. 309, ausführlich RM. 67, 1960, 136 f.

Brautschaft, der den Pontifex und die Ecclesia Romana gleichberechtigt zu dem Altar treten läßt, wie es Innozenz III. auch in seinen Schriften ausführt¹⁵¹.

In der Sprache des 13. Jahrhunderts drücken die inschriftlich Bezeichneten dabei das gleiche aus wie im 4. Jahrhundert Petrus und Paulus als die Anführer der Herden aus Bethlehem und Jerusalem. Die Stimme der Ecclesia ex gentibus, die zur kirchlichen Einheit mahnt, hat die Ecclesia Romana übernommen, für die ex circumcissione aber spricht der regierende Papst. Damit sind zugleich die Reste der alten Komposition: Schafe, Bäume und Städte, sinnvoll in den neuen Zusammenhang eingliedert.

Daß es sich bei dem Aufbau in der Zonenmitte zwischen dem bräutlichen Paar in erster Linie doch wohl um einen Altar — und nicht, wie seit Ciampini oft wiederholt, um einen Thron¹⁵² —

¹⁵¹ Romanus Pontifex sponsam habet Romanam Ecclesiam (Migne, PL. 217, 664). Vgl. auch 659, 763 ff., 935.

¹⁵² J. Ciampini (De sacris aedificiis, a Constantino Magno constructis, 1693, 45) erwähnt bei der Beschreibung des Apsismosaiks nur kurz den „gemmatus thronus“. Aber in der von ihm (S. 48) abgedruckten, notariell beglaubigten und u. a. auch von Tiberius Alfaranus unterzeichneten Explicatio des noch bestehenden Schmuckes der Tribuna unter Clemens VIII. fehlt jede Erwähnung des Aufbaues hinter dem Lamm auf dem Berge, so daß von Augenzeugen keinerlei Aufschluß zu erhalten ist.

Die Bollandisten (Acta SS. Junii, VII, 2, 137 f.) neigen jedoch dazu, eine ara an dieser hervorragenden Stelle zu erkennen. Auch wir sind nach eingehender Prüfung der Gegebenheiten, einschließlich des als Cathedra Petri verehrten Throns (D. Balboni, Appunti sulla Cattedra di S. Pietro, Miscellanea G. Belvederi, Rom 1954/55, 415), dazu gekommen, die Altaridee als vorherrschend zu erkennen — allerdings in enger Verbindung mit Throngedanken.

Für die Erklärung als Thron auch WMM. I, 363.

H. von Einem behandelt in den „Bemerkungen zur Cathedra Petri des Lorenzo Bernini“ (Nachr. Akad. Gött. 1955, 4, 93—114) den barocken Schrein, dessen Inhalt — nach der Auffassung der Zeit die Kathedra Petri — unter bzw. vor dem Apsismosaik des 4. Jahrhunderts aufgestellt war. Durch diese Aufstellung wird deutlich, daß der Thron nur als Abbild (Anm. 119) der formal ganz verschiedenen Thronbank Gottes des Hauptmosaiks darüber, nicht aber als Thron Gottes selbst gesehen wurde.

Leider verzichtet von Einem darauf, die ursprüngliche Gestalt der unteren Komposition zu erschließen, und begnügt sich mit der Angabe des Zustandes nach der Restaurierung des 13. Jahrhunderts (112); er scheint aber anzunehmen, daß diese die ursprüngliche Konzeption wieder aufgreift, und beruft sich u. a. auf römische Darstellungen des leeren Thrones in Apsiden. Von den von ihm angeführten Beispielen reicht jedoch keines ins 4. Jahr-

handelt, wird am klarsten durch die Freskokopie überliefert. Sie zeigt die Vorderseite eines mehr als doppelt so breiten wie hohen Blocks, dessen Pfosten an den Ecken als Pfeilerchen gebildet sind. Er steht auf einer abgetreppten Basis und wird optisch in die Höhe verlängert durch einen Baldachin mit Dorsale. Von diesem Hintergrund hebt sich ein großes Gemmenkreuz auf einem Kissen ab, das auf der Mensa liegt.

Weitgehende Übereinstimmung in Anlage, Aufbau und Proportionen zeigt der Unterbau mit einem nur wenig später entstandenen großen Blockaltar, den Innozenz' Nachfolger, Papst Honorius III., 1221 in der Kirche SS. Vincenzo ed Anastasio alle Tre Fontane in Rom weihte¹⁵³. Vor allem der abgesetzte Sockel ist in der Zeit nur Altären eigen, während Throne durch ein in der Mitte herabhängendes Tuch, die purpura, und Fußbank gekennzeichnet zu werden pflegen^{153a}.

Gerade der Vergleich mit dem Thron der oberen Zone von St. Peter zeigt, daß die absolute Breite der beiden Gebilde auf der Kopie kaum voneinander abweicht, während die Größe der heiligen Personen etwa um das Doppelte differiert. Das würde besagen, daß das Monument der unteren Zone als doppelt so breit gekennzeichnet ist wie der Thron oben und damit eine Form gewinnt, die nur mit der Breitenausdehnung eines Altares in Übereinstimmung zu bringen ist.

Einen Baldachin über einem Altar, in dessen Mitte ein Kreuz steht, kennen wir im 13. Jahrhundert aus den Fresken in Assisi^{153b},

hundert hinab. S. Maria Maggiore (nach 431), SS. Cosma e Damiano (zwischen 692 u. 701) und S. Prassede (Anfang 9. Jahrhundert) bringen im Scheitel des Apsisbogens den Thron in einer Version der Apokalypse — dieser ist in dem Mosaik Innozenz' III. in Alt-St.-Peter sicher nicht aufgenommen. Auch das Goldglas zeigt nicht, wie von Einem mit älteren Erklärern annimmt, „Petrus durch das Bild der Cathedra vergegenwärtigt“, sondern wohl den Thron Gottes und des Lammes, von dem der Strom des lebendigen Wassers ausgeht, mit dem Baum des Lebens (Apk. 22, 1 ff.). Siehe Anm. 68b.

¹⁵³ J. Braun, *Der christliche Altar I*, München 1924, 230, Tf. 35. Leider ist die originale Mensa nicht erhalten.

^{153a} Beispiele: *Evangeliiar* Paris, BN. Ms. gr. 74, fol. 51 v^o (E. Bertaux, *L'art dans l'Italie Méridionale*, Rom 1905, Abb. 100); Torcello, Weltgericht (B. Schulz, *Die Kirchenbauten auf der Insel Torcello*, Tf. 26/27); S. Paolo f. l. m. (Tf. 23, 1) Anm. 124.

^{153b} Thronvision Bruder Leos aus dem Franziskus-Zyklus (P. Bargellini, *Assisi*, Florenz 1951, Abb. 9).

doch geht die kopierte Form sicher auf eine nachmittelalterliche Umgestaltung zurück.

In dem Christuslamm auf dem Vierstromberg vor dem Opfertisch erkennen wir dagegen wieder einen Teil der originalen Komposition; es gehört zum Dominus-*legem-dat*-Bild, wie es z. B. der Sarkophag von S. Sebastiano bietet. Später hinzugefügt wurden Kelch und Wunde mit Blutstrahl, als Zeichen für die hier gefeierte Eucharistie, die das alte Motiv in den neuen Sinnzusammenhang einordnen¹⁵⁴.

Für einen Altar spricht aber vor allem die römische Tradition in der Ikonographie des Jüngsten Gerichtes. Denn seit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts erscheint in den großen Weltgerichtsdarstellungen stets der Altar, wie auf der Vatikanischen Tafel (Taf. 24, 2)¹⁵⁵, den Fresken in S. Giovanni a Porta Latina¹⁵⁶ und S. Cecilia¹⁵⁷ — bis zu Michelangelo, der in der Sixtina die Dar-

¹⁵⁴ Die urspr. Interpretation war wohl die eines Paulin von Nola (aus dem Titulus zum Apsismosaik seiner Felixbasilika, um 402, zum Lamm auf dem Vierstromberg):

Petram superstat ipse petra ecclesiae
De qua sonori quattuor fontes meant,
Evangelistae viva Christi flumina.

(Ep. 52, 10, G. von Hartel CSEL. 19, 286).

Der Wandel wird deutlich bei Innozenz' III. Schrift über das Sakrament der Eucharistie: *Non enim solum lavit nos a peccatis nostris in sanguine suo, quando sanguinem suum fudit pro nobis in crucis patibulo, verum etiam quotidie nos lavat a peccatis nostris in sanguine suo, quando ejus sanguinem nos accipimus in calicis poculo* (Migne, PL. 217, *De sacro altaris mysterio*, 885).

Van der Meer (*Maiestas*, 144) kennt — nach der Einführung des dreimaligen *Agnus Dei* in die hl. Messe am Ende des 7. Jahrhunderts — bereits in karolingischer Zeit Monumente, die das kostbare Blut in dem eucharistischen Kelch zeigen.

¹⁵⁵ Hier steht Christus hinter dem Altar. W. Paeseler, *Die römische Weltgerichtstafel im Vatikan*, Jb. d. Bibl. Hertziana 2, 1950, 311 ff. Abb. 271 mit reicher Zusammenstellung des Materials.

¹⁵⁶ WMM. Tf. 256. Die Gloriolen des sitzenden Christus berührt den nur erhaltenen Oberteil des Altars, sein Aussehen ist also nicht zu rekonstruieren. Ein Altar erscheint ferner im Jüngsten Gericht des Oratorio dell'Annunziata in Cori bei Rom (Schrader, *Die römische Campagna*, Leipzig 1910, Abb. 241).

¹⁵⁷ WMM. Tf. 279/81, ein großes Kreuz ist vor dem Altar aufgerichtet. Ähnliche Kompositionen vermuten wir in dem Cavallini nahestehenden Gerichtsfresko der Kathedrale S. Maria in Vescovio bei Stimigliano in der Sabina (Paeseler, *Weltgerichtstafel*, Abb. 301); das Kreuz über bzw. hinter dem Altar auch auf dem Weltgericht in S. Maria di Donna Regina zu Neapel aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts (Paeseler, Abb. 302).

stellung von der sonst dafür üblichen Eingangswand fortholt, um sie (vgl. St. Peter) über dem realen Altar zu vergegenwärtigen.

Gerade das auf den Altar gesetzte Kreuz, Hinweis auf die Erneuerung und Vergegenwärtigung des Kreuzesopfers, bestätigt unsere Annahme. Innozenz III. spricht in seiner noch als Kardinal verfaßten Schrift *De sacro altaris Mysterio* von dem Kreuz in der Mitte des Altares zwischen zwei Kerzenleuchtern an seinen Ecken bei der Feier der Messe; ein Brauch, der sich wohl am Ende des 12. Jahrhunderts durchgesetzt hatte¹⁵⁸. Nach dem päpstlichen Autor nimmt dieses Altarkreuz die gleiche Mittlerstellung ein wie Christus zwischen den beiden Völkern der einen Kirche: *qui fecit utraque unum* (Eph. 2): *ad quem pastores a Judaea et magi ab Oriente venerunt*. — Erscheint damit nicht auch unser Vorschlag, in der neuen Komposition des Papstes den Ersatz des alten *Dominus-legen-dat-Bildes* — Christus zwischen den Vertretern eben dieser Völker — zu sehen, aus seiner eigenen Gedankenwelt gerechtfertigt?

Ob wir dagegen berechtigt sind, in der mittelalterlichen Komposition seitlich auf dem Altar zwei Kerzenleuchter anzunehmen¹⁵⁹, wie sie zur Meßfeier gehörten — bevor das breit gerahmte Dorsale das Kreuz als Mittelstück des Frieses künstlerisch festigte und ikonographisch auszeichnete —, kann nicht erschlossen werden.

Nun erklärt es sich auch, daß uns das Kreuz auf dem Altar der Weltgerichtsdarstellungen in Rom begegnet, vor allem, wo Passionswerkzeuge den Platz der Kerzen einnehmen.

Und doch ist auch die Vorstellung eines Thrones angedeutet, durch das Kissen auf dem Altar unserer Kopie¹⁶⁰. So dürfen wir

¹⁵⁸ Migne, PL. 217, 811. Zur Geschichte: Braun, RDK. 1, 500 „Altarkreuz“.

¹⁵⁹ Auf den frühmittelalterlichen Konzilsdarstellungen der Geburtskirche zu Bethlehem erfährt der Altar in der Mitte einer Arkade durch zwei daneben aufgestellte Kandelaber mit brennenden Kerzen oder durch zwei Weihrauchgefäße seine Ehrung. Ciampini, *De sacris aedificiis* ... Tf. nach S. 150; zu Konzilsdarstellungen vgl. Stern, *CahArch.* 3, 1947, 82 ff., *Byzantion* 11, 1936, 101 ff., 13, 1938, 415 ff.

¹⁶⁰ Seine eigentümlich gewölbte, an ein Kissegment oder ein „*colliculus*“ (Acta SS., 137) erinnernde Form, die jeden Eindruck durch den Kreuzfuß vermissen läßt, hat u. E. keine Parallelen. Sie erinnert vielmehr an den stilisierten Regenbogen, auf dem Christus bei seiner Ankunft als Richter, z. B. auf der Vatikanischen Tafel, in S. Giovanni a Porta Latina, im florentiner Baptisteriumsmosaik usw., sitzt.

annehmen, daß bei einer späteren Restaurierung (Innozenz VIII.¹⁶¹) die byzantinischen Etimasia-Bilder, die den lehrenlosen Thron mit den Leidenswerkzeugen^{161a}, jedoch begleitet von zwei Engeln, zeigen, nicht ohne Einfluß blieben, zumal Thron und Altar ja in mehr als einer Hinsicht Verwandtes beinhalten.

Außerdem liegt es im Sinne der Entwicklung, die Apsis mehr und mehr als Gesamtbild anzusehen, wobei die obere und die untere Zone einer umfassenden einheitlichen Deutung unterworfen werden. Und welcher Gedanke läge da für St. Peter näher als der von nun an in Rom immer wieder auftauchende des Weltgerichts, als dessen Elemente der überlebensgroße sitzende Christus in der Hauptzone und der von zwei (Engel-) Gestalten flankierte Altar darunter wiederkehren.

Andererseits aber gewann der Altar in den theologischen und mystischen Spekulationen des großen Papstes Innozenz eine hervorragende Stellung, die sich auch in der Transsubstantiationslehre verfestigte.

Als Hüter des Glaubens und der kirchlichen Einheit, von eucharistischer Frömmigkeit erfüllt, ließ Innozenz III. seine Komposition an zentraler Stelle anbringen, deren Themen auch das große Laterankonzil 1215 unter seiner Leitung behandelte.

Auch der Phönix, der in der Triumphaldarstellung Konstantins auftritt¹⁶² und in der gleichzeitigen christlichen Kunst als Symbol für Auferstehung, Licht¹⁶³ und Triumph dient — und das vor allem in den Darstellungen des Dominus-*legem-dat!* —, weist auf den ursprünglichen Bestand der unteren Mosaikzone. Im 13. Jahrhundert wurde der Phönix auf der Palme anscheinend

¹⁶¹ Cerrati (S. 30 Anm. 2) zitiert dafür Torrigio.

^{161a} So in dem genannten griechischen Evangeliar zu Paris, den Mosaiken in Torcello, S. Paolo f. l. m. und der Silvesterkapelle bei SS. Quattro Coronati (WMM. Tf. 268) in Rom.

¹⁶² Schoenebeck, Mailänder Sarkophag 11 ff.; Delbrueck, Spätantike Kaiserporträts 47.

¹⁶³ Zur Symbolik des Phönix de Bruyne, *Décoration* 354 f. — Schon seit Clemens Romanus gilt er als Symbol der Auferstehung (Ad Corinthios 25: *Florilegium Patristicum* 44, 1941, 31 f.). — Der Phönix verdankt diese Stelle also nicht dem Hahn, der durch die Verbindung des Bildschemas der Beauftragung mit dem der *Traditio Legis* schließlich in diese Komposition geraten sei, während der Phönix ihr doch aus inneren Gründen zugehört und auf den früheren Passionssarkophagen schon ebenso heimisch wie in anderen Zusammenhängen der christlichen Kunst war (RQu. 53, 1958, 98 f.).

verdoppelt und die ihn umgebende, an die des Sol erinnernde Strahlenkrone abgeändert¹⁶⁴.

Wie der Phönix findet auch das Lamm mit dem Kreuznimbus auf dem Paradiesesberg seine Entsprechung auf dem Sarkophag von S. Sebastiano (Taf. 5, 1), dem Goldglas (Taf. 21, 3), dem Polakästchen (Taf. 21, 4) sowie auf einer Loculusplatte aus einem römischen Coemeterium, jetzt in Anagni¹⁶⁵. Das so häufig wiederholte Motiv der vier Ströme und der fruchttragenden Palmen¹⁶⁶ wäre demnach mit dieser Komposition in das Paradiesesbild der christlichen Kunst eingezogen.

Mit der Herleitung der sogenannten Dominus-legen-dat-Darstellung, einer biblischen Theophanie¹⁶⁷, aus dem unteren Apsisbild von Alt-St.-Peter¹⁶⁸, das unter Konstantins Söhnen vollendet wurde¹⁶⁹, ist auch die Entstehung des ausgebildeten Typus als vordamasianisch gesichert.

Das Ausgelöschtsein des großen Vorbildes in St. Peter erklärt ferner, daß das Motiv „Dominus legem dat“ im 13. Jahrhundert und später u. W. nicht mehr auftritt¹⁷⁰. Dies fällt um so

¹⁶⁴ Abgebildet RM. 67, 1960, Taf. 42, 2. Seinen Strahlenkranz hat er mit einer Blattranke vertauscht, wie sie ähnlich die Vögel auf dem Apsispaviment der Halle von Meldola (5. Jahrhundert) einschließt (AA. 41, 395). Jedoch ist er abweichend wiedergegeben auf den verschiedenen Kopien und dabei für jede Hälfte des Mosaiks anders charakterisiert.

¹⁶⁵ SS. Cosma e Damiano, Garrucci, Storia 6, 1880, Tf. 484. Diese Komposition ist dem Rund eines Schalenbodens angepaßt auf dem vatic. Goldglas (Taf. 21, 3).

¹⁶⁶ Wie real diese paradisischen Freuden aufgefaßt werden konnten, bezeugen zwei Selige aus dem Jüngsten Gericht in S. Angelo in Formis: sie pflücken sich die Datteln von den Palmen! (F. X. Kraus, Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis Tf. 1; JPrKS. 1893, Tf. 1.)

¹⁶⁷ Eusebius (Vita Const. III, 41) berichtet, daß Konstantin die ersten Heiligtümer in Palästina baute, um die Orte der Theophanie des Erlösers zu verherrlichen. Einige Jahrzehnte nach Konstantins Tod wurde die Himmelfahrtskirche auf dem Ölberg errichtet; dort vermutet Grabar (Martyrium 2, 190) in der Apsis eine Darstellung der Theophanie Christi nach der Auferstehung vor seinen Aposteln im Beisein des Thomas.

¹⁶⁸ Die Liturgie zeigt offenbar ihren Neugetauften, die sie am zweiten Ostertag nach St. Peter führt, diese Darstellung mit den Worten: *Introduxit vos dominus in terram fluentem lac et mel; et ut lex domini semper sit in ore vestro* (Kollwitz, Bild von Christus 101, Anm. 32).

¹⁶⁹ S. S. 147; so auch Kirschbaum, Gräber 152, und ausführlicher „Petri in catacumbas“, Misc. Mohlberg, 221 ff.

¹⁷⁰ Andere hochmittelalterliche Nachwirkungen, wie die monumentalen

mehr auf, weil wir dagegen das kaum veränderte Hauptbild der sitzenden Maiestas am Anfang einer reichen Tradition sahen.

Das Polakästchen und die römischen Apsiden*

Die Ausgrabungen unter der Peterskirche haben die Richtigkeit der alten Vermutung erwiesen, daß die Rückseite des Polakästchens die Konfessio der konstantinischen Peterskirche wiedergibt¹⁷¹. Um so mehr sah man sich darum berechtigt, auch im Deckelbild (Taf. 21, 4) das Hauptbild der Apsis wiederzuerkennen. Entsprechend möchte man in dem Frontrelief des Elfenbeinreliquiars (Taf. 23, 2) eine Nachwirkung des unteren Streifens der Apsis erkennen¹⁷².

Doch untersuchen wir alle Bilder des Kästchens, so finden wir gerade die Motive des Apsismosaiks von St. Peter (Taf. 22, 1), soweit sie zur oberen Zone gehören: Velarium im Scheitel, den Sternenhimmel und die beherrschende Figur der mittleren Zone mit der typischen von kleinen Genien belebten Landschaft und den zwei stehenden Hirschen an den vier Strömen, nicht wieder — es

Fresken des Dominus-legen-dat in Tivoli, S. Silvestro (Toesca, *Storia dell'arte Italiana* I, 972, fig. 671, und V. Pacifici, *Tivoli nel medioevo*, 1923, fig. 33), Civate, S. Pietro al Monte (Toesca, *S. Pietro Civate*, 1943 [?], Tf. 9) und in Berzé-la-Ville bei Cluny (Verbindung mit dem Typ des thronenden Richters in der Mandorla; Bull. archéol. du Comité des travaux historiques 1893, 416, Tf. 29—33), die sich durch direkte historische Beziehungen zu Rom erklären, sind sämtlich vor dieser Umänderung entstanden.

* Hier muß die kunstgeschichtlich gründliche und ideenreiche Bearbeitung von T. Buddensieg (*CahArch.* 10, 1959, 157—195) erwähnt werden; sie erschien nach Abschluß unserer Arbeit. Wir werden uns an anderer Stelle mit ihr auseinandersetzen. In der Ableitung der Vorderwand des Kästchens von einem monumentalen Apsismosaik stimmen wir mit Buddensieg überein, sind jedoch zu einem anderen Ergebnis gekommen.

¹⁷¹ *Esplorazioni sotto la confessione di San Pietro in Vaticano*, Rom 1951, 169 ff., sowie Kirschbaum, *Die Gräber der Apostelfürsten* 56. Schon Wilpert erkannte die Ähnlichkeit (*AttiPontAcc.* 2, Rom 1928, 148), aber nur Cerrati (*Tiberii Alphananii*, LXIII) hat sich klar für die Identifikation mit St. Peter ausgesprochen.

¹⁷² Zustimmend auch J. Toynbee and J. Ward Perkins, *The shrine of St. Peter and the Vatican Excavations*, London 1956, 203. Klauser, *Die römische Petrustradition* 112. Die beiden Rekonstruktionen (Kirschbaum, *Die Gräber der Apostelfürsten* (Abb. 29 und 32), die nur den Gesamteindruck geben wollen, wird man kaum für diesen Punkt heranziehen dürfen.

fehlen also die Elemente des Hauptbildes¹⁷⁷, die wir jedoch im 4. Jahrhundert in Rom nachweisen konnten.

Da Kirschbaum für die Rückseite des Kästchens mit dem Ziborium die enge Anlehnung an die konstantinische Apsidenanlage neu erwiesen hat, läßt dieser Verzicht auf die Elemente der oberen Zone erschließen, daß für das Bildprogramm des Deckels nur auf die untere Zone der Apsis zurückgegriffen wurde. Man konnte sich um so eher auf diese beschränken, als der Deckel des Reliquiars, in dem aller Wahrscheinlichkeit nach (neben einer Hermagorasreliquie¹⁷⁸) Brandea vom Grabe der Apostelfürsten aufbewahrt wurden¹⁷⁴, ein römisches Bild schmücken sollte, das die Bedeutung Petri herausstellt; dies trifft bei der von uns angenommenen Dominus-legen-dat-Szene der Peterskirche sinnfällig zu. Die beiden umlaufenden Friese, auf dem Deckelrand Tauben und Kreuz, darunter Lämmer und Kreuz, dienen der Ergänzung des Hauptbildes auf dem Deckel.

Das Frontrelief (Taf. 23, 2) mit Thron und Lamm auf dem Paradiesesberg zwischen sechs Aposteln paßt sich den Bogenstellungen der benachbarten Seitenfelder glücklich an, indem die Palmen den Abschluß des Bildes nach oben übernehmen: ihre Zweige schließen sich wie Arkaden über jedem Apostel zusammen.

Nicht nur das erinnert an die Stadttorsarkophage mit einem die gesamte Sargfront beherrschenden Thema und dem symmetrischen Mittenbezug der beiden Bildhälften¹⁷⁵.

¹⁷⁸ Der Altar, zu dem das Reliquiar gehörte, war dem Hermagoras geweiht — Hermagoras war wenigstens der Patron der Kirche. Man könnte also vermuten, daß der Behälter auch seine Reliquien bewahrte (so z. B. Klauser, 112 f.). Damit ist über ihren Charakter nichts ausgesagt. Im Anfang des 5. Jahrhunderts wurden die Gebeine des Gründerbischofs einer Gemeinde wohl eher in einem Grabe verehrt. Die im Kästchen deponierten Reliquien waren Dekurationsreliquien, die durch die Lagerung im Boden unter dem Altar der direkten Verehrung entzogen waren. Für die Lage vgl. den Fundbericht bei Gnirs a. a. O. 20.

¹⁷⁴ Vielleicht hat die Verbindung der Petrus- und der Hermagorasreliquie erst zu der Legende geführt, daß Hermagoras Schüler des Simon gewesen sei (Klauser, Petrustradition 113), zudem weist die legendäre Beziehung des Hermagoras zu Markus auf Paulus hin — auch wenn aus kirchenpolitischen Aspekten später nur Reliquien aus dem Osten genannt werden (R. Egger, Der hl. Hermagoras, Klagenfurt 1948).

¹⁷⁵ WS. 14, 3; 150, 1; 188, 1. M. Lawrence, City-Gate Sarcophagi, ArtB. 10, 1927, 1 ff.

Auf dem Mantuasarkophag¹⁷⁶, dessen ikonographisches Programm entgegen Wilpert mit den übrigen Stücken übereinstimmt¹⁷⁷, sind Rhythmus und Gliederung der Apostelfolge vergleichbar¹⁷⁸. Gewandführung, Fußstellung und Handgeste kehren auf dem Reliquiar von Samagher wieder, das zwar stilistisch eine spätere Stufe vertritt, aber noch den Reflex der gleichen Vorbilder spüren läßt.

Da der Sarkophag, wie alle seiner Gruppe, einem hohen Beamten zugehört^{178a}, ist die Berührung mit einem bedeutenden Werk kaiserlicher Munifizienz anzunehmen¹⁷⁹.

¹⁷⁶ WS. 30; von Schoenebeck (Der Mailänder Sarkophag, 77 ff.) erkennt die Selbständigkeit des Sarkophags, ohne allerdings die Herkunft zu klären.

¹⁷⁷ WS. Textbd. 1, 39 f.; M. Lawrence, Art Studies 7, 1929, 85 ff.

¹⁷⁸ Nahe kommen auch der späte Weinrankensarkophag unter dem Altar der Madonna Colonna in St. Peter (WS. 154, 4) und zwei Fragmente in Ravenna (WS. 154, 1; ArtBull. 20, 1938, 151 Abb. 11).

^{178a} Wenn von Schoenebeck (a. a. O. 116) auch davor zurückschreckt, ihn für Stilicho in Anspruch zu nehmen, so ist zumindest die fehlende Barttracht in der Szene der dextrarum iunctio (WS. 74, 5) kein schwerwiegender Einwand, weil gerade in der Trauszene ein jugendliches Porträt bevorzugt wird. (Vgl. unsere Ausführungen RM. 65, 1958, 118 f.) Auch ist die Frage der Überarbeitung des Kopfes und wie weit physiognomische Hindernisse bestehen, nur am Original zu prüfen. Schließlich ist auch hier ähnliches geschehen wie auf dem Sarkophag von Ancona, wo das Porträt des Gorgonius, wie Gerke richtig beobachtet (RQu. 42, 1934, 33), dem Apostelkopf des gleichen Sarges nachgebildet wurde. Auf zeitgenössischen Sarkophagen erscheint der Verstorbene in verschiedenen Altersstufen. In Mantua käme für die Wiederholung am ehesten die Figur neben der im Mittelalter stark überarbeiteten Frau auf der Schmalseite in Frage. Tracht, Bart und Kopfform entsprechen denen des Stilicho auf seinem Diptychon. Mit von Schoenebeck möchten wir wegen der bevorzugten Darstellung der Frau auf Front- und Nebenseiten auf eine vornehme Herkunft derselben schließen. Im Falle der Serena dürfte man in dem Notarius den Sohn Eucherius vermuten, der auf der Nebenseite im Mittelalter weggemeißelt wurde. Doch um diese Zuschreibung vorzunehmen, müßte der Sarg nochmals auf seine Herkunft und seinen Bestand geprüft werden. Für die Zuweisung der anderen Sarkophage: von Schoenebeck, 104 ff.

¹⁷⁹ Die reiche Gruppierung der Apostelreihen kann nicht allein aus der Sarkophagentwicklung erklärt werden. Hier wird man zunächst an Einwirkung der monumentalen Malerei denken müssen. Wenn es sich erweisen ließe, daß keiner der zum Vergleich in Frage kommenden Sarkophage vor den neunziger Jahren entstanden ist (vgl. die Datierung von v. Schoenebeck, 114 f. und Bovini, I sarcofagi 245 ff.), wäre zu erwägen, ob nicht auch das Vorbild der Sarkophage in St. Paul selbst zu suchen ist und nicht nur in dem diese Schöpfung bestimmenden höfischen Umkreis (s. S. 187 f.).

Da die Dominus-legen-dat-Komposition ohne Apostelfolge entstanden ist,

Die Gestalt Christi bleibt am Ausgang des 4. Jahrhunderts zentrales Thema der einzonigen Sarkophagfronten, in Ablösung des Verstorbenen, der in der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch das Zentrum bestimmte. So ist es verständlich, daß die Thronszene, die auf dem Kästchen erscheint, nicht übernommen wurde¹⁸⁰.

Doch ehe wir nach dem gemeinsamen Vorbild Ausschau halten, wollen wir kurz bei dem Stil des Kästchens verweilen, um einen zeitlichen Ansatz zu gewinnen. Während bei den theodosianischen Sarkophagen und den gleichzeitigen Elfenbeinen die Figuren noch eine gewisse Körperlichkeit haben und sich frei bewegen, ist hier auf dem Kästchen die Bewegung einer strengeren Ordnung eingefügt. Das Gewand der Figuren des Elfenbeins läßt weniger von dem drängenden Leben verspüren, die Falten sind flach und oberflächlicher aus dem Stoff gearbeitet. Die Figuren agieren nach sehr verbreiteten Schemata des 5. Jahrhunderts. Aus den Gesichtern schauen große, weite Augen unter dicken, hochgezogenen Brauenwulsten, die vertieften Pupillen intensivieren den Blick. Der Mund ist „verbissen geschlossen“ und durch die nach unten gezogenen Winkelfalten noch mehr betont¹⁸¹. Die Haarkranzfrisur, die bei einigen sich in den Bart fortsetzt, zeigt, wie schon das Theodosianische überwunden ist. Stilistisch am nächsten scheinen die Londoner Paulustäfelchen zu kommen¹⁸², weshalb wir eine Entstehung im gleichen Umkreis befürworten.

Zu diesem Datum (um 420) gelangt man auch von der Ikonographie her. Die Darstellung eines kostbaren Thrones mit einem Gegenstand, der über oder auf einem Kissen gelagert ist, hat seine Vorstufen auf den Grabdenkmälern hoher römischer Beamter. Auch hier handelt es sich um die Schaustellung eines Symbols inmitten einer Repräsentationsgruppe. Das reichste Beispiel, ein Relief in Graz¹⁸³, zeigt die *sella curulis*, wohl aus Elfenbein zu denken,

muß das Zentrum des gesuchten Vorbildes nicht mit diesem Thema übereinstimmen.

¹⁸⁰ Ein seltenes Beispiel für den Thron in Frascati (M. Borda, *Monumenti paleocristiani del territorio tuscolano*, in *Miscellanea Giulio Belvederi*, Rom 1954/55, 236 f., Abb. 15). Der Sarg ist nicht, wie Borda annimmt, verschollen, sondern wurde von uns noch im Sommer 1954 an der Gartenmauer der Villa Parisi gesehen.

¹⁸¹ L'Orange, *Studien* 91 und die dort angegebenen Abb.

¹⁸² Volbach, *Elfenbeinarbeiten* 60 Nr. 117 Tf. 58.

¹⁸³ E. Diez, *Die Sella curulis auf provinzialrömischen Reliefsteinen der*

zwischen zwei Genien, die den Kranz über das Kissen halten, und je zwei Beamten, die durch fasces als Liktores und durch das Buch als Scribae zu deuten sind. Das Waltersdorfer Relief erhellt, daß in der Provinz (die wohl östlichen Einflüssen über den Balkan mehr ausgesetzt war) die Repräsentation eines Symbols mit Begleitpersonen bereits geläufig war, die dann zu dem Thronbildfries der adoratio Crucis umgebildet werden konnte.

Kollwitz¹⁸⁴ hat allgemein zur Erklärung des sogenannten leeren Thrones¹⁸⁵ auf den Einfluß der Jerusalemer Kreuzverehrung hingewiesen¹⁸⁶. Die Ansatzspuren auf dem Kissen reichen aus, ein kleines Kreuz dort auf dem Kästchen zu erschließen; diese Annahme gewinnt an Gewicht, wenn wir die Anordnung der Kreuze auf dem Reliquiar näher betrachten.

Zugegeben, daß in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts das

Steiermark, ÖJh. 36, 1946, 97 ff. Vgl. Das Grab eines Konsuls in Palazzolo bei Albano, beste Wiedergabe in dem Stichwerk von Rossini (Salomonson, BAntBeschav 50, 1955, 18 ff.).

¹⁸⁴ Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 12, Berlin 1941, 139 und „Christusbild“ RAC. 3, 23.

¹⁸⁵ Zu den vielfältigen Gründen für die Einführung des Thrones vgl. van der Meer, Maiestas 233, zum „Leeren Thron“ vgl. Nordström, Ravenna-Studien 46 ff.

Von den erhaltenen Monumenten würde neben der Vorderseite des Polakästchens der Triumphbogen von S. Maria Maggiore das früheste Beispiel darstellen, das, wie Schuchert (S. Maria Maggiore, 71 f.) nachgewiesen hat, von Sixtus III. begonnen war. Hier eine direkte Einwirkung des Konzilsthrones von Ephesus zu sehen, würde der weiten Verbreitung und alten Bedeutung des Thrones (Ch. Picard, Le Trône vide d'Alexandre dans la Cérémonie de Cyinda et le culte du trône vide à travers le monde gréco-romain, CArch. 7, 1) als Repräsentation der Macht nicht Rechnung tragen. Vielmehr leiten sich von dieser Symbolik letztlich die Vorstellungen und Bilder der Apokalypse ebenso ab wie die realen Evangelienthrone (A. Grabar, La sedia di S. Marco a Venise, CArch. 7, 19).

¹⁸⁶ Unsicher die Throndarstellung Diehl, ILCV. 1956, ob der Titulus dazu dienen kann, gerade für das 5. Jahrhundert die Absicht zu belegen, in Nachwirkung der Auseinandersetzung mit den Arianern die Gleichwesentlichkeit von Vater und Sohn auszudrücken, muß so lange bezweifelt werden, wie Herkunft und Datierung des erstmals im Laureshamensis genannten Titulus nicht sicher erwiesen sind (M. Mesnard, La basilique de S. Chrysogone à Rome, Studi di antichità cristiana 9, Rom 1955, 60 ff., ebenso R. Krautheimer, Corpus Bas. Christ. 1, 145). Dessenungeachtet hat die neueste Monographie (C. Piccolini, S. Crisogono in Roma, Rom 1953, 43) sich wieder auf Marucchi (NBull. 17, 1911, 6 ff.) berufen und den Bau in das 5. Jahrhundert datiert. — Es ist nicht zu beweisen, daß die Inschrift aus St. Peter stammt.

Kreuz in dekorativen Zusammenhängen Verwendung findet¹⁸⁷, so läßt die Anordnung auf dem Kästchen doch einen tieferen Sinnzusammenhang erkennen. Denn das Kreuz erscheint hier auf allen drei Friesen in der Mittelachse jeder Seite¹⁸⁸, darüber hinaus aber auf den zwei größeren Relieffeldern noch einmal innerhalb des Bildes:

Auf der Rückseite zur Fixierung des Topos auf dem Peterschrein. Dem aber entspricht auf der Frontseite (Taf. 23, 2) der Thron mit dem schwach erkennbaren Ansatz, den wir demnach zum Fuß der Hasta des Gemmenkreuzes gehörig denken dürfen. Die Mitte der Vorder- und der Rückseite nimmt also eine adoratio ein; die eine, geleistet vor dem Gemmenkreuz, das durch das Lamm und die vier Ströme als himmlische Theophanie inmitten der akklamierenden Apostel gezeigt wird, während auf der gegenüberliegenden Seite ein gestiftetes und damit historisch existentes Kreuz die Stelle auszeichnet, wo die Theophanie sich im Martyrer manifestiert¹⁸⁹.

Aber diese theologische Spekulation und ihre Bildfindung setzt bereits eine entwickelte Kreuzverehrung voraus. Hinzu kommt, daß das Kreuzthema des Bildschmuckes durch den Inhalt des Kästchens bestimmt sein könnte. Die innere Aufteilung des Reliquiars spricht für die Aufnahme mehrerer Reliquien¹⁹⁰. Falls unter den dort aufbewahrten eine Kreuzreliquie war, könnte der Gedanke berechtigt sein, daß — wie die anderen Darstellungen die Beziehungen der Reliquien zum Kasten topografisch fixieren (Petrus, Hermagoras?) — auch auf der Vorderseite eine solche Anspielung auf den Ort und die Herkunft der Kreuzreliquie erfolgte.

Sucht man aber unter den erhaltenen Apsidenbildern weiter

¹⁸⁷ Klauser (Petrustradition, 111) hat gegen Wilpert (AttiAccPont. 2, 1928, 144—215) das Kreuz als Ausgangspunkt für die Deutung abgelehnt. Vgl. z. B. Häufigkeit des Kreuzes auf dem Mosaik der Vorhalle des Lateran-Baptisteriums; vgl. Berchem-Clouzot, Mosaïques 9, Abb. 12, WMM. 1—3.

¹⁸⁸ Drei Kreuze übereinander zeigten Ampullen von Bobbio und Monza mit der Anastasisdarstellung (RAC 4, 1927, 119, fig. 4 und A. Grabar, Ampoules de Terre Sainte, Paris 1958, Tf. 12, 13, 14, 16, 18, 24, 26, 28 usw.).

¹⁸⁹ A. Grabar, Martyrium 2, Paris 1946, 74 ff. Die Kreuzerscheinung über dem Martyrer besonders eindrucksvoll im Apsismosaik von S. Apollinare in Classe (Berchem-Clouzot, Mosaïques, Abb. 200).

¹⁹⁰ Gnirs, 23 f.; DAC. XIV, 1, Sp. 1345 f.

nach dem Vorbild für die Thronszene des Elfenbeinkästchens, so könnten für den Lateran auch die selbst heute, nach so vielen Restaurierungen und Modernisierungen des Apsismosaiks, noch wahrnehmbaren Übereinstimmungen in Gewand und Gestus der Apostelfiguren mit der Frontseite unseres Kästchens sprechen¹⁹¹. Andererseits kehren aber auch einige Typen in dem ebenfalls im 13. Jahrhundert erneuerten Mosaik der Apsis von S. Maria Maggiore wieder¹⁹². Jedenfalls lassen sich die Elemente der ursprünglichen Konzeption des Lateranmosaiks noch heute aufspüren. Sie weichen jedoch von denen des Kastens ab; an anderer Stelle soll eine Rekonstruktion versucht werden.

Unter ikonographischen Gesichtspunkten wird man auf den unteren Streifen der Apsis von S. Paolo f. l. m. (Taf. 23, 1) aufmerksam¹⁹³. Das Mosaik ist nach dem Brande von 1823 erneuert; an Hand der bei der Restaurierung unter Benedikt XIV. (1740—1758) aus dem Mosaik entfernten Köpfe, die heute getrennt aufbewahrt werden, läßt sich feststellen, daß das Bild trotz barocker Überarbeitung im wesentlichen den Zustand des 13. Jahrhunderts bewahrt hatte. Damals wurde das altchristliche Mosaik im Auftrage Honorius' III. von venezianischen Künstlern weitgehend erneuert. Mit Sicherheit läßt sich sagen, daß erst das frühe Dugento die originale Darstellung auf die des Jüngsten Gerichtes umzuwandeln suchte. Streicht man diese Elemente, die sich im Vergleich mit anderen Darstellungen wie etwa Torcello¹⁹⁴ sofort ergeben, so bleiben Thron und Kreuz inmitten einer Apostel- und Jüngerreihe zwischen Palmen. Zwei Apostel sind augenscheinlich zu Engeln geworden. Ihre Haltung und der Typus lassen keinen Zweifel an einer nachträglichen Entstehung, der rechte scheint ganz modern zu sein¹⁹⁵. Die Engel gehören zum Typus der Eti-

¹⁹¹ Zu vergleichen sind vor allem: auf dem Kästchen der Dritte von links mit Petrus und mit Paulus (erster und zweiter von links) im Lateran und der Dritte von rechts mit Johannes Ev. (zweiter von rechts). Vgl. WMM. I, 190 Abb. 59 nach de Rossi, *Musaici*, Fasc. 26 fol. 3 nebst anhängender Tafel.

¹⁹² Allgemeinere Ähnlichkeiten finden sich zwischen dem Dritten von links auf dem Kästchen und dem Paulus in S. Maria Maggiore, ebenso zwischen dem Dritten von rechts und Johannes Bapt. Vgl. WMM. 121 ff.; besser Andersen Nr. 17665/6. ¹⁹³ WMM. II, 548 ff., Abb. 180. S. Anm. 124.

¹⁹⁴ Schulz, *Die Kirchenbauten auf der Insel Torcello* Tf. 26/27. Oder mit S. Angelo in Formis, abgeb. bei Kraus, *JPrKS*. 15, 1893, Tf. 1.

¹⁹⁵ *La Basilica di S. Paolo sulla via Ostiense*, Rom 1933, Taf. 18.

masia. Auf von Nicolai¹⁹⁶ unabhängigen, aber gleichfalls vor dem Brand angefertigten Kopien stehen sie mit den Aposteln auf gleichem Niveau¹⁹⁷, während die Wiedergabe bei Kraus¹⁹⁸ falsch ist. Nach dem heutigen Bestand zu urteilen, steht der Thron beträchtlich erhöht, unter ihm knien die Stifter neben den fünf Innocentes. Abt Johannes Gaetanus und sein Gegenüber Adinulfus Sacrista können wir als Vollender der Restauration des 13. Jahrhunderts aus dem vormittelalterlichen Bestand eliminieren. Auf den Initiator der Erneuerung, Papst Innocenz III., werden wohl auch die Innocentes zurückgehen. Damals gerade waren erst die Reliquien der Unschuldigen Kinder von Konstantinopel nach Venedig gekommen und von dort nach S. Paul¹⁹⁹. Schon rein formal erinnern sie an die Ströme, die wir unter dem erhöhten Thron vermuten dürfen. — Markus und Barnabas gehören nicht zu den Aposteln und sind als „Außenstehende“ wohl erst durch die

¹⁹⁶ Beschreibungen und Abbildungen des Zustandes vor dem Brande: N. M. Nicolai, *Della Basilica di San Paolo*, Rom 1815, Tf. 8, abgebildet bei WMM, II, 530 Abb. 180. Hier fehlen die Engel ganz, und es ist auch kein Raum für sie gelassen. Ihr Vorhandensein ist jedoch durch die Beschreibung des Panvinio aus dem 16. Jahrhundert gesichert (De Rossi, *Musaici*, Fasc. 15/16 fol. 2r. und WMM, II, 549).

¹⁹⁷ Bunsen, Guttonsohn und Knapp, *Die Basiliken des christlichen Roms*, München 1843, Taf. 45 und vor allem de Rossi, *Musaici*, Fasc. 15/16, unsere Taf. 23, 1.

¹⁹⁸ F. X. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, Freiburg 1896, Abb. 144.

¹⁹⁹ De Rossi, *Musaici*, Fasc. 15/16, fol. 3 unter Berufung auf Riant, *Exuviae sacrae Constantinopolitanae* 2, Genf 1828, 209, 217, 224, der die Anwesenheit der Reliquien in Jerusalem und Konstantinopel zu Anfang des 13. Jahrhunderts belegt. Nach dem römischen Festkalender werden sie schon vorher in St. Paul verehrt (vgl. Kirsch, *Stationskirchen*, 240 f.). Reliquien aus dem Osten scheinen jedoch erst im 13. Jahrhundert nach Rom gekommen zu sein. Vielleicht weist die an sich verfehltete These Belvederis (*Le Tombe Apostoliche nell'età paleocristiana*, Rom 1948, 69 ff.) einen Weg, wie aus einer Inschrift sich der Kult entwickelt haben könnte. — Innozenz III. hat nach der Restauration der Apsis von St. Peter auch für die Instandsetzung des Mosaiks von St. Paul Gelder gespendet. So konnte er gerade durch den dort schon lokalisierten Kult veranlaßt sein, Reliquien der Unschuldigen Kinder aus Konstantinopel zu besorgen. Daß ihre Translation auf diese Weise durch das Mosaik verewigt wurde, scheint uns ihr Auftauchen dort besser zu erklären als der Hinweis auf die Apokalypse, die die Märtyrer im allgemeinen meint (dagegen WMM, II, 552 Anm. 1) wie in Anagni (Guida, 114). Doch war es am Ende des 4. Jahrhunderts ein beliebter Gedanke, die Unschuldigen Kinder unter dem Altar sich vorzustellen (vgl. Prudentius, *Cathem*, XII, 130, Migne PL. 59, 909 und allgemein F. Wieland, *Altar und Altargrab im 4. Jahrhundert*, Leipzig 1912, 182 f.).

venezianischen Mosaizisten hinzugefügt, denen an einer bildlichen Wiedergabe des Patrons ihrer Heimat gelegen sein mochte²⁰⁰. Ursprünglich hatten wohl die symbolischen Städte diese Plätze inne, die uns für die meisten frühen römischen Apsidenbilder überliefert sind und in S. Paolo nicht fehlen konnten.

Einige der nach dieser Ausscheidung verbliebenen Heiligen — die heute Sätze des Gloria auf Schriftrollen halten — lassen im Gewandtypus und in der geschlossenen Form des statuarischen Aufbaus die Vorgänger um die Wende des 4. zum 5. Jahrhundert erkennen und heben sich von den späteren Restaurationen des 13., 18. und 19. Jahrhunderts ab²⁰¹.

Der Rhythmus der Gesten, deren Zusammenklang in Kopfhaltung und Bewegung der Figurenfolge, ist im Vergleich mit dem Polakästchen in der Apsis gestört, weil man bei den verschiedenen Überarbeitungen wie zuletzt noch nach dem Brande durch Vertauschen der Figuren auf ihn keine Rücksicht nahm²⁰². Vergleichbar sind dennoch, selbst in den Brechungen dieser Umänderungen, Gestik und Gewandtypus bei einigen Figuren, ihre Anordnung in einer Baumreihe, wenn auch diese die stilisierte Form des 13. Jahrhunderts angenommen hat²⁰³. Weiter stimmen überein die symmetrische Entsprechung beider Hälften zur Mitte mit dem Thron, für den auch in St. Paul eine Erhöhung und Ströme erschlossen werden können.

Die ganze Komposition ist ersichtlich von den Gegebenheiten eines Frieses ausgegangen; so kann als Ort der Erfindung, von dieser Herleitung aus betrachtet, nur die untere Zone einer Apsis gesucht werden, wenn überhaupt das Vorbild in der monumentalen Malerei vermutet werden darf. Nachdem man früher eher an den Einfluß der Liturgie auf die neuen Bildgestaltungen dachte, wird man jetzt wohl kaum noch an der befruchtenden Einwirkung der großen Schöpfungen der Basilikamalerei zweifeln können²⁰⁴, zumal jetzt auch die Wandlung der Katakomben-

²⁰⁰ Über die Herkunft der Mosaizisten aus Venedig vgl. WMM. II, 550.

²⁰¹ Gemeint sind die Gestalten der Heiligen Thaddäus, Jakobus, Matthäus, Philippus, Bartholomäus, Thomas, Simon und Matthias.

²⁰² WMM. II, 552, ebenso bei de Rossi, *Musaici*, Fasc. 15/16, fol. 5.

²⁰³ E. Müntz, *RevArtchret.* 41, 1898, 18 hielt mit Ausnahme der Vögel, Blumen und Schlangen nichts für älter als 13. Jahrhundert.

²⁰⁴ Gerke, *RAcrist.* 12, 1935, 154.

malerei auf die neuen Bildschöpfungen der Kirchengestaltung mit Recht zurückgeführt werden kann²⁰⁵.

Auch kommt das Bildprogramm der adoratio in der Kirchenmalerei nie anders als am Scheitel des Triumph- oder Apsisbogens oder im Fries unter dem Hauptbild der Apsis vor, nie jedoch als Zentralthema einer Apsis²⁰⁶. So bestärken uns denn viele Argumente, in St. Paul den Ausgangspunkt der Thronkomposition zu vermuten. Zu dieser Annahme paßt auch der zeitliche Ansatz der Fertigstellung der Apsis in S. Paolo f. l. m.

Die Basilika ist auf Beschluß der Kaiser Valentinian, Theodosius und Arkadius 386 gestiftet und dürfte unter Kaiser Honorius fertiggestellt worden sein. Die Leoinschrift des Triumphbogens bezieht sich wohl nur auf eine Erneuerung nach dem Erdbeben von 442²⁰⁷. Auch die Notiz von Arbeiten unter Symmachus (498—514) erklärt sich so, daß die alten Erdbebenschäden sich inzwischen so drohend auswirkten, daß der Papst sich zum Eingreifen gezwungen sah²⁰⁸. Daraus ergibt sich, daß die Apsis spätestens bis zu Honorius (gest. 423) ihre Ausstattung erfuhr, da sie sonst 100 Jahre hätte darauf warten müssen. Sie bot also, als das Reliquar entstand, das bedeutendste und größte Bild in Rom und mußte einen nachhaltigen Einfluß ausüben.

Daß ein so großes Werk nicht ohne Anteilnahme des an der Stiftung beteiligten Kaisers entstand, ist einleuchtend. Der Hof mag dazu beigetragen haben, daß die hier entwickelten Probleme auch andere Apsidenprogramme bestimmten. Schon G n i r s hat auf die Ähnlichkeit in Aufbau und Haltung sowie Gestik der

²⁰⁵ Z. B. einige Bildthemen der Katakombe an der Via Latina (A. Ferrua, *La Civiltà Cattolica* 1956, 2, 131). Auch Kirschbaum stellt angesichts der vielen neuen Bildthemen die Frage nach der Herkunft, ohne sich jedoch zwischen Bibel-Illustrationen und Zyklen der Basiliken entscheiden zu wollen (RQu. 51, 1956, 129).

²⁰⁶ Z. B. Maria Maggiore im Scheitel des Triumphbogens, alle anderen Darstellungen stammen nicht mehr aus gleich früher Zeit, Vgl. Anm. 152.

²⁰⁷ Diehl, *ILCV.* 1761; L. De Bruyne, *L'antica serie di ritratti papali della Basilica di S. Paolo fuori le mura*, Studi di antichità cristiana 7, Rom 1954, 12. Für die Bauzeit vgl. auch F. W. Deichmann u. A. Tschira (*RM.* 54, 1939, 110), die bis 390 das Querhaus als im Rohbau fertig annehmen; damals konnte zumindest der Plan für die Apsisausstattung vorliegen.

²⁰⁸ *Liber Pontificalis* I, ed. Duchesne, 262; S. Pesarini, *Una pagina nuova nella storia della Basilica di S. Paolo*, *DissAccPont.* ser. 2, 13, Rom 1918, 195—225; De Bruyne, *Ritratti* 19.

beiden Dreiergruppen des Elfenbeinkästchens mit dem durch Zeichnungen überlieferten Mosaik von S. Andrea cata Barbara aufmerksam gemacht²⁰⁹, in dem aber an Stelle eines Thrones Christus (in einer späteren Form) stehend mit Kreuznimbus und Segensgestus erscheint²¹⁰. Es fehlen die Palmen, die das Urbild gliedern. Da die Ausstattung der Bassusbasilika mit dem Mosaik der Apsis auf die Adaptierung des Gebäudes für den christlichen Kult durch Papst Simplicius (468—83) zurückgeht, ist das Mosaik frühestens in diese Zeit zu datieren²¹¹. Ikonographisch bedeutsam ist die Tatsache, daß, obgleich der Titelinhaber der Basilika ein Apostel ist, dieser nicht die Mitte der Komposition behauptet, sondern sogar dem Rang nach an letzter Stelle (hinter) dem Apostelfürsten folgt. Auch von daher wird die Komposition für die Frühzeit gesichert. Sie macht verständlich, daß dieses Bild eine Übernahme eines bedeutenden Vorbildes darstellt, das wegen der engen kompositionellen Verwandtschaft mit dem Vorbild des Kästchens identisch sein könnte.

Das gleiche Bild scheint die Apsis einer römischen Märtyrerkirche aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts beeinflusst zu haben. Auch in S. Lorenzo in Lucina sind Dreiergruppen seitlich zu dem in der Mitte stehenden, dem von S. Andrea durchaus verwandten Christus aufgestellt²¹². Vergleichen läßt sich weiter, wie der mittlere der jeweiligen Assistenten durch seine frontale Stellung herausgehoben wird. Petrus und Paulus tragen statt der Toga ein Pallium, die Märtyrer und Stifter dagegen weisen liturgische Tracht auf, die ebenso wie Kirchenmodell, Bücher und Nimben spätere Zutat ist. Bei einem Fresko waren solche Abänderungen ja auch leichter als bei einem Mosaik, das wie in S. Andrea ge-

²⁰⁹ Gnirs, *La Basilica ed il reliquiario d'avorio di Samagher presso Pola*, 30.

²¹⁰ *RAcrist.* 9, 1932, 251 Abb. 17 (Windsor Inv. 9172) und 252 Abb. 18 (Windsor Inv. 9033), sowie Ciampini, *Vetera Monumenta* 1, Tf. 76.

²¹¹ *Liber Pontificalis*, ed. Duchesne 21, 249 u. Anm. 2 sowie Diehl, *ILCV*, 1785. Krautheimer, *Corpus* 1, 64 f. *WMM*. Textbd. 106.

²¹² *WMM*. II, 1165 Abb. 51. C. Morey (*Lost mosaics and frescoes of Rome of the mediaeval period*, Princeton 1915, 13 f.) hält es nach der Windsor-Zeichnung für nicht älter als 12. Jahrhundert, eine Ansicht, der Matthiae (*Atti V. Congr. int. Stud. Biz.*, Rom 1940, 242) mit weiteren Gründen beipflichtet, die aber dennoch nicht ausreichen, den alten ursprünglichen Kern abzustreiten. Naturgemäß waren bei einem Fresko die nachfolgenden Umänderungen schwerwiegender als bei einem Mosaik. Für die Datierung der Kirche vgl. Krautheimer, *AJA.* 43, 1939, 388 ff.

treuer das Mittelalter überdauerte. Da die Blumen der Paradieseslandschaft auf beiden Repliken angegeben sind, die Palmen jedoch fehlen, so müssen wir den Kopien entnehmen, daß in diesen späteren Apsiden die Bäume keinen Platz mehr fanden. Die Komposition, ursprünglich für einen gleichmäßig durchlaufenden Fries geschaffen, konnte nur so den anderen Verhältnissen einer kleinen Apsis eingepaßt werden.

Aber selbst noch auf dem Apsismosaik von S. Francesca Romana²¹³ auf dem Forum scheinen nicht nur der Thron, der zum Sitz der Madonna geworden ist, sondern auch die Palmen der älteren Komposition nachzuwirken in den Arkaden der Nischenarchitektur. Es zeigt sich, wie sehr das Urbild für einen Fries entworfen ist.

Doch weshalb hat man auf dem Reliquiar gerade die Frontseite mit dem Apsisfries der Paulskirche geschmückt?

Ob auch vom Ikonographischen her eine besondere Beziehung der Kreuzadoration zum Titelheiligen erschlossen werden kann, möchte ich nicht entscheiden; jedenfalls findet sich in den Briefen des Apostels Paulus eine besondere Bevorzugung des Kreuzthemas²¹⁴. Seine Kreuzespredigten konnten die Wahl der adoratio Crucis für den Schmuck seiner Basilika nahelegen.

Im 4. Jahrhundert verehrte man in Rom beide Apostel gleichermaßen²¹⁵. Wer sich brandea vom Grabe des Petrus besorgte, war auch bestrebt, solche vom Paulusgrab zu erhalten²¹⁶. Es ist daher geradezu wahrscheinlich, daß in dem Reliquiar beide Aufnahme fanden, zumal es Spuren einer Unterteilung aufweist. Wie man von der Peterskirche den unteren Streifen in den Schmuck des kostbaren Behälters übernahm, so wählte man zur Kennzeichnung Pauli ebenfalls die untere Zone des Mosaiks sei-

²¹³ WMM. II, 1204 und Taf. 232/33. Krautheimer, Corpus 1, 219 ff.

²¹⁴ Z. B. Röm. 3, 25; 1 Kor. 1, 17—25; Koloss. 2, 15.

²¹⁵ S. S. 157 f. und ByzZ. 37, 1937, 264 f.

²¹⁶ Kirschbaum (Gräber 212) berichtet von der Auffindung einer Urne im Altar Gregors I., die Berührungsreliquien enthielt, möglicherweise noch aus dem Ende des 6. Jahrhunderts. Die Aufschrift des Behälters „Sancti Petri et Sancti Pauli (reliquiae)“ macht es zur Gewißheit, daß sich selbst im Altar der Peterskirche Petrus- und Paulus-Reliquien gemeinsam befanden! Auch im Silberreliquiar der von Ambrosius gegründeten Kirche (S. Nazaro in Mailand) wurden von Karl Borromeus und bei der neuen Rekognoszierung 1894 Brandea von den beiden römischen Aposteln gefunden (H. Graeven, ZchK. 11, 1899, 1 ff.).

ner Basilika. Man kopierte also die weniger gewölbten Felder, deren Komposition sich leichter auf die Ebenen der rechteckigen Kastenfelder übertragen ließ; hiermit war das Charakteristische einer jeden Apsis übernommen, da ja die oberen Hauptbilder mit dem Thronenden weitgehend übereinstimmten. Diese unsere Vermutung wird eine weitere Stütze in der Verteilung der einzelnen Bilder auf die Kastenflächen erfahren. So erstaunlich die Verdrängung der Bilder aus dem Leben des Patrons, des hl. Hermagoras, auf die Rück- und Nebenseiten des Reliquiars ist, so versteht sie sich doch, wenn man beachtet, daß Petrus der Deckel und Paulus die Front vorbehalten wurde. Diese Hierarchie entspricht also durchaus der Bedeutung der Heiligen, auf die sich die Bilder beziehen.

Unsere Vermutung bezüglich des Apsisprogramms von St. Paul ist stilistisch durch die Erneuerung des Mosaiks nicht mehr exakt nachweisbar, aber ikonographische und historische Überlegungen stützen unsere Annahme. Nicht das Hauptbild von St. Peter hat Pate gestanden für den Deckel des Kästchens, sondern die untere Zone des Mosaiks. Daher können wir für die Frontseite des Reliquiars keine weitere Übernahme aus St. Peter erwarten, wohl aber erschließen wir dort eine Replik des unteren Apsisstreifens der Schwesterbasilika St. Paul. So zeigen sich die Darstellungen des Kästchens als eine wichtige Quelle für beide Apsiskompositionen, ohne daß dadurch Rom als Entstehungsort gesichert würde.

Die Frage ist, wird Leo d. Gr. (440—60) nicht auch das neue, um die Jahrhundertwende erstmals in St. Paul verwirklichte theologische Programm bei den Restaurationsarbeiten, von denen der *Liber Pontificalis*²¹⁷ und die Monumentalinschrift²⁰⁷ berichten, in die Peterskirche eingeführt haben? Aus mehreren Gründen können wir das für die Apsis ablehnen²¹⁸. Da das Kästchen

²¹⁷ L. P. I, ed. Duchesne 239: Hic renovavit basilicam beati Petri Apostoli [et cameram]; Kommentar S. 240, Anm. 6, dazu III, 86.

²¹⁸ De Bruyne, *Ritratti* 14, s. S. 148.

Denn 1. ist die Restauration der Apsis nicht gut überliefert, sie fehlt in den meisten Handschriften. 2. ist auch „camera“ nicht eindeutig: man kann darunter auch die Decke verstehen (Beispiele etwa bei Deichmann, *RAC.* 3, 1956, s. v. Decke, 657 ff., bes. 638 u. 640). Bei Erwähnung der lateranensischen Basilika in der *Silvestervita* spricht der Autor des *Liber Pontificalis* (I, 172) von der „camera basilicae ex auro trimita“ und meint 500 Pfund Gold zu

sicher vor Leo fertiggestellt wurde (S. 181), muß der Versuch, das Thronbild des Reliquiars aus der Apsis der Peterskirche abzuleiten, schon deshalb scheitern, weil in diesem Fall die Thronkomposition in St. Peter ebenfalls vor Leo eingeführt worden sein müßte, wozu uns aber die historischen Quellen keine Anhaltspunkte liefern. Vielmehr berichten diese erst von einer Renovierung unter Leo. Aber auch der Hinweis auf die Apsisrestauration unter Papst Severin²¹⁹ ergibt nichts für eine ikonographische Umwandlung. Ist es doch wenig wahrscheinlich, daß in der Mitte des unteren Bildstreifens der Christus des Dominuslegem-dat durch einen Thron ersetzt wurde — zu einer Zeit, als in Rom der Thron gar nicht mehr zum üblichen Apsidenprogramm gehörte! Auch hätte man im 7. Jahrhundert wohl kaum auf die apokalyptischen Motive verzichtet. So können wir vor dem 13. Jahrhundert keine Nachricht für eine einschneidende Änderung in Anspruch nehmen.

Hingegen sind unter dem tatkräftigen Leo die Erneuerungen an dem Fassadenmosaik von St. Peter als Stiftung des Stadtpräfekten Marinianus gut bezeugt²²⁰. Grisar²²¹ hatte zwar angenommen, daß erst Sergius I. bei der Renovierung der Fassade das Lamm aus Protest gegen das Trullanum in das Mosaik eingesetzt habe²²², wie es der Etoncodex aus Farfa zeigt; ursprünglich habe jedoch eine andere Darstellung diesen Platz eingenommen. Das angeblich unter Sergius eingeführte Lamm in der Rundscheibe über den 24 Ältesten geht wahrscheinlich jedoch schon auf ein älteres, leonianisches zurück, das vor seinem Thron stand, so wie es seit der Apsis von St. Paul in Rom üblich war.

An dieses Motiv knüpft auch noch die große Renovierung der Fassade unter Gregor IX. (1224—41) an²²³, die den auf dem Thron

ihrem Schmuck. Duchesne (S. 191, Anm. 32) bezieht diese Stiftung auf die Apsis, obgleich seine Übersetzung mit „l'ames d'or“ uns eher an Dachbalkenverkleidung denken läßt, wie sie mit Bronzeblechen für das Pantheon, aber auch z. B. für die Villa Hadrians in Tivoli nachgewiesen sind. 3. hat auch in St. Paul die Apsis selbst unter Leo keine Veränderung mehr erfahren, s. S. 187.

²¹⁹ Liber Pontificalis I., ed. Duchesne 329, Kommentar 194, Anm. 64; s. S. 160.

²²⁰ Diehl, ILCV, 1758.

²²¹ RQu. 9, 1895, 260 ff. u. Tf. 2; *Analecta Romana*, Rom 1899, 480 ff. u. Tf. 10.

²²² Ebenso Matthiae, SS. Cosma e Damiano 61 ff., der daraus die Datierung des Triumphbogens dieser Kirche folgert.

²²³ WMM. I, 373 ff.

sitzenden Erlöser selbst bringt, wie es auf den Grimaldiskizzen zu sehen ist²²⁴. Das Lamm war dabei vermutlich dem Rundfenster zum Opfer gefallen. Auf der Zeichnung des Etoncodex konnte der Thron entfallen, weil die vereinfachte Wiedergabe ebenso auch auf das zweite Fenstergeschoß der Fassade verzichtete.

In St. Paul boten die erheblichen Erdbebenschäden nach dem Vandaleneinfall, die vor allem den Triumphbogen in Mitleidenchaft zogen, Papst Leo einen willkommenen Anlaß, hier sein Programm zu entfalten. Er wählte die Huldigung vor dem Erlöser in Ergänzung dessen, was bereits in der unteren Apsiszone von St. Paul ausgeführt war; eben das aber, den Thron und das Lamm, hatte er in St. Peter auf die Fassade übernommen.

Unter den Erschütterungen der Kriege und der Verheerung der Ewigen Stadt während des 5. Jahrhunderts beeindruckte die Römer in einem ganz neuen Maße die Apokalypse. Leo hat das tröstliche Thema der endzeitlichen Huldigung in beiden Kirchen in die Bildgestaltung aufgenommen, ohne aber die alten Apsidemosaikien anzutasten. In seinem ikonographischen Bestand war vor allem das auf Konstantin und seine Söhne zurückgeführte kostbare Apsismosaik von St. Peter von gleich hohem Dokumentarwert wie die Inschrift²²⁵, die bis ins 9. Jahrhundert von den Pilgern an Ort und Stelle immer wieder kopiert wurde. Man änderte die Apsis von St. Peter ebensowenig wie die von St. Paul bis zum 13. Jahrhundert; bei den bezeugten Restaurationen hielt man sich vielmehr innerhalb des vorgegebenen Programms. Wo eine Ergänzung im Sinne einer entwickelteren theologischen Auffassung erforderlich schien — wie z. B. dem schöpferischen Theologen und Kirchenfürsten Leo —, wurde dafür ein anderes, neues Wandfeld zur Verfügung gestellt.

Die Einheit der beiden Zonen

Diente das Pola-Kästchen unserer These als Gegenprobe, so wollen wir nun die dadurch gestützte Gesamtkomposition von Alt-St.-Peter (Taf. 22, 1) prüfen. Die horizontale Unterteilung eines monumentalen Apsidenfeldes begegnet uns hier zum ersten Male.

Grabar leitet überzeugend die Aufteilung in zwei Zonen von

²²⁴ Schüller-Piroli, St. Peter 187.

²²⁵ Liber Pontificalis I, ed. Duchesne, 195; s. S. 197 f.

kaiserlichen Triumphaldarstellungen her²²⁶. Aber die eigentliche Wurzel liegt wohl noch früher, in dem Totenkult zugehörigen Darstellungen²²⁷ und letztlich in religiösen Vorstellungen und Bildern²²⁸. Gerade in diesem hierarchischen Bereich muß eine Superpostierung ja besonders sinnvoll erscheinen. Der Suggestus hat außerdem in Gerichtsbildern zu einer Heraushebung bis zu gelegentlich zweizonigem Aufbau geführt²²⁹. In der verlorenen Malerei sind wohl die Zwischenglieder zu den höfisch-offiziellen Reliefs kaiserlicher Repräsentation zu suchen, wie sie z. B. der Konstantinsbogen zeigt.

Waren die Reliefbilder des sitzenden und des stehenden Kaisers über den seitlichen Bogengängen getrennt angebracht, so ent-

²²⁶ L'Empereur 210, die dort angeführten christlichen Beispiele, wie die Terracotta Barberini, jetzt Dumbarton Oaks, und das Probianus-Diptychon (Volbach, Elfenbeinarbeiten Nr. 62, Tf. 18), sind jedoch alle jünger.

²²⁷ Sicher zu den frühesten Beispielen muß jedoch die Mittelgruppe eines provinziellen Grabreliefs in Brescia aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert gerechnet werden. Bereits hier, hervorgehoben durch Frontalität und Übergröße, thront eine Zentralfigur mit Redegestus, umgeben von einem ebenfalls auf einem Podium sitzenden Kollegium. Unter diesem stehen acht weitere Gestalten, wovon die beiden mittleren die Hände (akklamierend?) erheben (G. Rodenwaldt, BJbb. 1928, Tf. 20 f. u. JdI. 55, 1940, 58). Augenscheinlich handelt es sich dabei nicht um eine offizielle Triumphalszene, wie z. B. auf einem Sesterz von Hadrian (Bernhart, Münzkunde, Abb. 78, 2), sondern um den Toten in der Würde seines Amtes. Siehe auch den Giebel des Grabmonumentes des C. L. Storax von Chieti im Thermenmuseum (Mon. Ant. 19, 1908, 541 ff.; R. Paribeni, Mus. Naz. Rom. 2, 58, Nr. 29).

²²⁸ Ein gemaltes Lararium aus dem Laden eines Müllers in Pompeji (G. K. Boyce, Corpus of the Lararia of Pompeji, MemAmAc. in Rome 14, 1937, Tf. 24 links), um nur ein Beispiel dieses verbreiteten Typus zu nennen, ist zweizonig einer Kulturnische eingepaßt. Im oberen Feld auch hier eine zentrale dreifigurige Komposition; darunter groß die Schlangen vor einem Altar mit Feuer und Früchten. Hier ist an einem frühen Fresko die rein religiöse Bedeutung, der das Bildschema entspricht, faßbar.

Von sakralen Gedanken her ist auch ein Basrelief im Museum zu Kairo (Mostra Augustea 1937/38, App. Bibl. 529, Nr. 57, Sala 59) bestimmt, das wie das Mosaik der Peterskirche auf das 4. Jahrhundert zurückgeht: ein Imperator als Sol invictus präsidiert — als einziger sitzend auf verhangenem Thron — eine religiöse Zeremonie, die sich in zwei übereinander aufgebauten Reihen abspielt.

²²⁹ Arcosol der Vibia, Hypogäum des Vincentius und der Vibia: Gericht der Vibia (WPCR. Tf. 132); C. Cecchelli, Monumenti Cristiano-eretici di Roma, Rom 1944 ff., 169 unten; auch auf Konsulardiptychen und Weltgerichtsbildern, vgl. Anm. 254.

sprach dieser Wiederholung in gewissem Sinne auch das mehrmalige Auftreten Christi in den Reihen der Wunderszenen auf konstantinischen Sarkophagen. Wie der Kaiser in mehreren Funktionen jeweils eine andere Seite seines Wesens und seines Triumphes offenbar macht, so erscheint auch Christus mehrmals. Dabei nähert sich das historische Geschehen mehr und mehr der feierlichen Repräsentation, die auf den Betrachter hin ausgerichtet ist, in dessen Schau die Bilder sich zu einer Einheit verbinden. Ordnen wir jedoch das wiedergewonnene Mittelbild des unteren Streifens, das Dominus-legen-dat, in das Apsisbild von St. Peter ein, so überrascht zunächst, daß zweimal die gleiche Hauptfigur übereinander in der Mittelachse erscheint. Dieses Kompositionsschema hat jedoch zeitgenössische Parallelen, nicht nur in der christlichen Kunst²³⁰. In dieser zweimaligen frontalen Wiedergabe erscheint das vorliegende Kompositionsprinzip auf seinem Höhepunkt, verankert durch Wiederholung der gleichen Mittelfigur.

In der Malerei bietet das Cubiculum des Trebius Justus und seines Sohnes Asellus (Taf. 24, 1) in Rom ein weitgehendes Beispiel²³¹. Die Haupt- und Rückwand der Grabkammer B ist einheitlich gestaltet. Auch hier werden die beiden Hauptzonen der großen Bildfläche durch die axiale Übereinanderordnung der Hauptperson Asellus zusammengefaßt (die gleiche Mittelfigur, nur kleiner, erscheint außerdem noch auf der Rückwand des dazwischenliegenden Arcosols). In dem unteren Streifen präsentiert der Tote stehend mit fünf Gehilfen die Körbe, in denen Bohnen und anderes, was wohl für das Totenmahl bestimmt ist, herbeigeschafft wird. Über dem Bogen des Grabes erkennt man nochmals Asellus, diesmal auf der Kathedra sitzend, zwischen seinen stehenden Eltern, die vor ihm ein Tuch mit den Geräten zum Mahle ausbreiten. Das

²³⁰ Auf einem Relief aus Peshawar z. B. sitzt im oberen Fries Buddha, während er in dem Bildfeld darunter mit erhobener rechter Hand stehend erscheint (H. Ingholt, *Gandharan Art in Pakistan*, New York 1957, 106, Abb. 188, vgl. auch Abb. 169). Offenbar sind die die Komposition bestimmenden Grundvorstellungen verwandt und gehen letztlich auf eine gemeinsame Quelle zurück; vgl. auch Khosrau II (F. Sarre-E. Herzfeld, *Iranische Felsreliefs*, Berlin 1910, S. 201, Abb. 95).

²³¹ J. Wilpert, *Die Malereien der Grabkammer des Trebius Justus ... Konstantin der Große und seine Zeit*, 19. Suppl. der RQu. Freiburg 1913, 276 ff., Tf. 14 u. 15.

obere Bild steht also in direktem Bezug zu dem unteren mit der Bereitstellung des zur Anniversarfeier Benötigten²³².

Diese gedankliche Einheit drückt die Komposition durch die Wiederholung des Asellus in der Mittelachse aus. Das aber entspricht dem doppelten Erscheinen Christi in der Apsis von St. Peter, wo es sich ebenfalls durch den Inhalt des Ganzen erklärt. Unter unserem Gesichtspunkt läßt sich dies weiter vergleichen, wie die vielfigurigen Szenen in die niedrigere Sockelzone verwiesen sind, während die oberen Hauptbilder bei gesteigerter Größe der wenigen Gestalten auf eine Verherrlichung der thronenden Mittelfigur tendieren.

Ist die Doppelzonigkeit der Kunst des 4. Jahrhunderts geläufig, so fällt doch auf, wie häufig in dieser Zeit dieses Prinzip gerade von christlichen Denkmälern aufgegriffen wird. Vor allem auf den reifkonstantinischen Sarkophagen und denen des Schönen Stils²³³ findet sich die Zweizonigkeit, um dann gleichsam von den gemalten Langhausfriesen der Basiliken abgelöst zu werden, deren Nachklang wir noch in den Bildsystemen der Grabkammern vernehmen. Auf den Särgen wird durch diese Zonenordnung in Verbindung mit der rhythmischen Gliederung die Monotonie früh-

²³² Wilpert sah im Hauptbild „Asellus bei der Kontrolle des zum Markt bestimmten Gemüses“, im Lünettenbild „Asellus im Bureau“. In ähnlich direkter Weise interpretiert er auch die übrigen Wandbilder. Im Gegensatz zu dieser zu positivistischen Erklärung, die jede Einheit vermissen läßt und auch den übrigen Fresken im gleichen Cubiculum nicht gerecht wird, glauben wir, daß die Themen einen Grundgedanken zum Ausdruck bringen. Alle Bilder nehmen Bezug auf die Bestimmung des Hypogäums, das, wie die oberirdischen Reste erkennen lassen (Photos der Pont. Comm. di Arch. Sacra), aus ober- und unterirdischer Anlage bestand. Während die Seiten mit den Bauszenen auf das Gebäude über der Erde und die Bereitstellung des Gemüses auf den Grabgarten hinweisen, ist im Hauptbild der Tote auf seiner Kathedra dargestellt (nicht die „Übergabe des Familienschatzes an Asellus“). Ihm gilt das Totenmahl, dem der Bau und die Gartenfrüchte dienen. Die Bilder verdeutlichen also nur das Testament, wie wir dies von vielen Inschriften her kennen, auf denen bei Anniversarstiftungen genau Anlage, Verzinsung und die jeweils zur Verteilung kommenden Erträge vermerkt sind (B. Laum, *Stiftungen in der griechischen und römischen Antike* 2, Leipzig 1914). — Unsere Deutung kann sich auf die Wahl des Gemüses, in dem schon Wilpert Bohnen erkannte, eine bevorzugte Speise beim Totenmahl (RAC. 2, s. v. Bohne 500 f.), berufen sowie auf die Girlande (?; vgl. etwa TrZ. 18, 1949, Bb. Tf. 6, 15) und vor allem auf die Inschrift ASELLAE PIAE ZESES.

²³³ Z. B. WS. 86, 3; 128, 2; 218, 1 u. 2; vgl. die Katakombenbilder WPCR. Tf. 126 u. 152.

konstantinischer Friese abgewandelt. Die einzelnen Sargviertel gruppieren sich dabei häufig um die betonte Mittelachse. Diese wird dadurch hervorgehoben, daß man dort, wo man keine beide Zonen durchgreifende Mittelgruppe, etwa die *dextrarum iunctio*²³⁴, wählt, oben und unten Themen aussucht, die sich entsprechen oder den Gedanken fortführen und steigern; das gilt vor allem von dem Clipeus mit dem Porträt des Toten, unter dem der Verstorbene in der Jonasruhe oder als Daniel wiederaufgenommen wird²³⁵. Entsprechend sind auch in den Seitenteilen durch vertikale Anordnung die gedanklichen Bezüge zum Ausdruck gebracht²³⁶.

Daß einzelne Szenen eine zusätzliche Interpretation eben auch durch diesen lokalen Bezug erfahren, exemplifiziert klar des Junius Bassus Sarkophag²³⁷ (Taf. 6, 1). Erst die Anordnung einer zweiten Zone — unter dem thronenden Christus zwischen den Apostelfürsten, also einer *Maiestas*, steht das Bildfeld mit dem Einzug in Jerusalem — bringt einen zweifachen *Adventus Domini* zum Ausdruck.

Diese Komposition greift auch der Deckel des Etschmiadzin-Evangeliars²³⁸ im 6. Jahrhundert noch auf. Unter der großen Mitteltafel mit dem thronenden Christus zwischen Petrus und Paulus ist der Einzug Christi in Jerusalem angeordnet²³⁹.

Auch der große Riefelsarkophag Albani aus S. Sebastiano²⁴⁰ (Taf. 22, 4) bringt im oberen Mittelfeld Christus thronend zwischen Petrus und Paulus, dazu sind vier kleine Stifterfiguren aufgenom-

²³⁴ Schumacher, RM. 65, 1958, 100 ff.

²³⁵ Für die Bedeutung des „persönlichen Bereiches“ der Mitte s. Stommel, Beiträge 30 ff.

²³⁶ Vgl. die Beobachtung Stommels (Beiträge, 108) am Brüdersarkophag (WS. 91) oder an Lat. 104 (WS. 96).

²³⁷ WS. 15; F. Gerke, Der Sarkophag des Junius Bassus, Berlin 1936.

²³⁸ Vollbach, Elfenbeinarbeiten, 70, Tf. 44, 142.

²³⁹ Ebenso wird der Gedanke der Huldigung besonders nachdrücklich ausgesprochen auf dem einzonigen, leider fragmentarisch erhaltenen Sarkophag aus St. Peter (jetzt im Lateran), wo in der ursprünglichen Zusammensetzung der Einzug in Jerusalem zur *Dominus-legen-dat*-Szene hinführte (Zeichnung des Ganzen bei Bosio, Roma Sotterranea [Rom 1632] 65; Garrucci, Storia V, 334, 2; Fragmente WS. 151, 1).

²⁴⁰ WS. 40. Der eigentliche Sinn ist jedoch weniger in der Strafsentenz (Stommel, Beiträge, 115) als vielmehr in der Ankündigung der Erlösung (Gen. 3, 15) zu sehen (De Rossi, BAC. 3, 1872, 82). Vgl. aber auch E. Weigand, ByzZ. 41, 1941, 150 f. und L. de Bruyne, RACrist. 20, 1943, 175 ff., der sich eingehend mit dem Problem der Trinitätsdarstellung auseinandersetzt.

men. In dem darunter liegenden Bildfeld ist genau wie im Apsismosaik von St. Peter Christus noch einmal stehend als Zentralfigur einer Dreierkomposition gegeben, hier bei der Szene der Arbeitszuweisung an Adam und Eva. Offensichtlich ist mit diesem Austausch der Person Gottvaters (der nach den Worten der Heiligen Schrift dieser Zusammenhang eindeutig vorbehalten ist) durch den Logos wie auch durch die Wiederholung der Gestalt Christi eine besondere Betonung des Gottsohnes gemeint.

Daß Christus zweimal übereinander in einer einzigen Komposition erscheint, ist im 4. Jahrhundert verständlich — jener durch die Auseinandersetzung mit dem Arianismus theologisch so brennend interessierten, aber auch so wirren Zeit²⁴¹. War doch die Wesensgleichheit des Sohnes mit dem Vater gerade das Hauptproblem²⁴². Ihre Betonung mag ein Anliegen des antiarianischen Papstes Liberius wie auch des Kaisers Constans und der gesamten römischen Orthodoxie gewesen sein. Daß diese kämpferische Glaubenshaltung maßgeblich bei der Ausschmückung der Apsis der Peterskirche war, wird u. E. nicht nur durch das Bildprogramm, sondern zugleich durch die Inschrift eines Konstantinsohnes bezeugt: *Justitiae sedis, fidei domus, aula pudoris haec est quam cernis, pietas quam possidet omnis, quae patris et filii virtutibus inlyta gaudet auctoremq. suum genitoris laudibus aequat*²⁴³.

Die Anfangsworte „*justitiae sedis*“ über dem Petrusgrab möchten wir im Zusammenhang mit der abendländischen Synode von Sardica (um 343) sehen, die in can. 3—5 die Jurisdiktionsgewalt des römischen Bischofs über die Gesamtkirche festlegt — „um das Andenken des heiligen Petrus zu ehren“²⁴⁴. Die Gewißheit der Rechtgläubigkeit gegenüber der arianischen Häresie mag sich ebenfalls in „*fidei domus*“ aussprechen. Erkennen wir in der Inschrift also die Stellungnahme Roms in der alle Gemüter erregenden theologischen Auseinandersetzung der Zeit, so können wir auch von dem Bildprogramm Dokumentarcharakter in diesem Sinne er-

²⁴¹ E. Stein, *Geschichte des spätrömischen Reiches*, Wien 1928, 201 ff.

²⁴² F. Gerke, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Stud. z. spätantiken Kunstgesch. 11, Berlin 1940, 196 f. zitiert die Quellen für die Darstellung Christi als Schöpfer und Erlöser.

²⁴³ Diehl, *ILCV*. 1753.
²⁴⁴ Mansi, *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio* III, Florenz 1759, 31. „*Sedem iustitiae*“ auch im *Panegyricus* VI, G. Baehrens, Leipzig 1911, 219.

warten. Naturgemäß wird das nicht mit der Direktheit eines kirchlichen Lehrsatzes ausgedrückt, dennoch darf die Verdoppelung der zweiten Person der Gottheit — formal ihre größtmögliche Hervorhebung — hier, über dem Grabe des hl. Petrus, als Bekenntnis des „ὁμοούσιος“ gewertet werden.

Auch die Wiederholung der Apostelfürsten oben und unten findet als Element der Steigerung des Christusbildes und als Auszeichnung des Apostelgrabes darunter ihre Erklärung, zumal dieses gedämpfte Wiederaufgreifen in den Lämmerallegorien des Bassus-Sarkophages mit noch größerer Konsequenz durchgeführt ist.

Im Scheitel der Apsiswölbung von St. Peter erscheint ein Kreuz²⁴⁵ wie im opeion des halbierten Himmelsgewölbes aufgehängt²⁴⁶. Die Hand Gottes, die durch das dreifach gestufte, vieltgliederige velarium hervordringt, gibt der Deutung auf das Himmelszelt Gewißheit. Formal und ikonographisch ist es zugleich ein abgekürzter Thronbaldachin und zeichnet den darunter Sitzenden aus; als solches gibt es ein Bild des höchsten Himmels, das die Sterne in der Halbkuppel darunter fortsetzt. Galt der Thron als Zeichen der Herrschaft schlechthin²⁴⁷, so ist das Thronbild in der Kalotte ein Ausdruck der gottgleichen Herrschaft Christi.

Zugleich fällt ein neues Licht auf die Darstellung des Domi-

²⁴⁵ Auch die Hauptnische von S. Costanza ist durch das Chi-Rho am Sternenhimmel ausgezeichnet (Cecchelli, Trionfo 85, 97).

Ein gemaltes Kreuz als isolierter Gegenstand der Verehrung findet sich in spätkonstantinischer Zeit in einer Nische der sog. Catacombe della Croce an der Via Appia (A. Ferrua, La Catacomba della Santa Croce 1, RArist. 29, 1953, 43 f.). Zum Problem der Erscheinung des Kreuzes: E. Stommel, RQu. 48, 1954, 21—24, bes. 30 f. und E. H. Kantorowicz, The Kings Advent, ArtB. 26, 1944, 224 ff.

Das früheste Beispiel außerhalb Roms für das Kreuz am Sternenhimmel findet sich im Kuppelgewölbe des Mausoleums der Galla Placidia zu Ravenna. Hier möchte auch Deichmann (ByzZ. 48, 1955, 411) der Deutung auf eine Theophanie des Kreuzes zustimmen, was wohl noch durch die Ausrichtung der Kreuzeshasta gegen Osten (abweichend von der nach Süden orientierten Bauachse), die vier Evangelistensymbole und die darunter adorierenden Apostel an Wahrscheinlichkeit gewinnt (G. Bovini, Il cosid. Mausoleo di Galla Placidia in Ravenna, Rom 1950, 77 ff.).

²⁴⁶ Zur Deutung des „canopy of heaven“ K. Lehman, The Dome of Heaven, ArtB. 27, 1945, 1 ff.

²⁴⁷ H. U. Instinsky, Bischofsstuhl und Kaiserthron, München 1955, 27.

nus-legen-dat darunter. Gelangten wir in unserer vorhergehenden Untersuchung zu dem Schluß, daß Christus nicht das Gesetz gibt, sondern in dieser Theophanie sein eigenes Gesetz als sein Wesen offenbart²⁴⁸, können wir diese Deutung nun präzisieren. Von der Darstellung in der Peterskirche aus gesehen, erscheint die offizielle Auffassung der römischen Kreise darin ausgesprochen: Der Logos offenbart den Apostelfürsten eben seine, Christi, göttliche Natur²⁴⁹.

Mit dieser Einordnung erklärt sich aus einer weiteren Wurzel die Orts- und Zeitgebundenheit dieser außergewöhnlichen Komposition in der Apsis von St. Peter, die nach Abklang der Wirren und der Klärung der Lehre ihre dogmatisierende Sinngebung verlor und neuer Deutung Raum und Anlaß bot.

Die Bilder, deren Gehalt wir einzeln zu ergründen suchten, und ihr Zusammenhang in der Apsis von St. Peter finden später ihre gemeinsame Deutung aus der Prophezeiung der Parusie. Übereinstimmend sind die Worte Jesu über seine Wiederkunft von Markus und Matthäus²⁵⁰ überliefert, ja hier ist sogar ausdrücklich von dem sitzenden und dem stehenden Christus die Rede²⁵¹. So stehen die drei Bildzonen parallel den drei Phasen der Erscheinung des Herrn: Das Kreuz im Scheitelpunkt der Apsis ist das „Zeichen des Menschensohnes“, das „an seinem Tage“ am Himmel sichtbar wird; die Rechte des Vaters weist herab auf den auf dem Throne sitzenden Sohn²⁵²; und noch einmal kommt er, stehend auf den Wolken des Himmels²⁵³.

²⁴⁸ RQu. 54, 1959, 29.

²⁴⁹ A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 201, sieht diese Komposition als inspiriert von Ephes. 4, 7—12 an.

²⁵⁰ Mk. 14, 62; Mt. 24, 30; 26, 64. — Daß auch im 4. Jahrhundert noch die Bitte um die endzeitliche Wiederkehr des Herrn ausgesprochen wurde, bezeugen die bei Baus (RQu. 49, 1954, 46) genannten Gebete des hl. Ambrosius.

²⁵¹ Daß im Apsismosaik ein sitzender und ein stehender Christus übereinander dargestellt waren, hat möglicherweise zu einer irrigen Interpretation geführt. Bei der Wiederholung der Apsisinschrift Diehl, *ILCV. 1753 in Afrika* (BullAC. 1879, 162) wurde diese auf Gottvater und Gottsohn gedeutet. Aber es scheint, daß der Text der Inschrift auf das ikonographische Programm anspielt. Vgl. auch den Titulus von S. Crisogono, Anm. 186.

²⁵² Mt. 25, 31 zeichnet das Urbild des Richters; vgl. Anm. 254.

²⁵³ So schon bei Dan. 7, 13; vgl. die Apsidendarstellungen in SS. Cosma e Damiano (WMM. Tf. 102 ff.; Matthiae, SS. Cosma e Damiano, Tf. 1 ff.) und in S. Prassede (van Berchem-Clouzot, *Mosaïques Abb. 29 ff.*).

Gerade diese Zoneneinteilung in übereinanderliegenden Feldern wird bezeichnend für die Parusiedarstellungen und mittelalterlichen Jüngstes-Gericht-Kompositionen²⁵⁴ (vgl. Taf. 24, 2).

Noch im Mosaik von S. Michele in Affricisco aus Ravenna²⁵⁵, geweiht 545, sitzt Christus als Richter über dem stehenden Christus, der als Herrscher gekennzeichnet ist — allerdings architektonisch geschieden²⁵⁶. Nordströms Vermutung²⁵⁷, daß die einzige christliche Monumentalkomposition, die zwei Hauptfiguren in der Mittellinie aufwies, ein palästinensisches Himmelfahrtsbild des 5.—6. Jahrhunderts sei, wird also von den Denkmälern nicht gestützt. Das Medaillon einer Monza-Ampulle, das Grabar²⁵⁸ zur Erschließung dieser verlorenen Komposition heranzieht, zeigt Christus in der Glorie und als untergeordnetes Zentrum Maria, frontal stehend, ähnlich wie auf unserer Darstellung Christus. Ihre Erscheinung wird bedeutungsmäßig wie kompositionell von den seitlichen Aposteln gestützt, zugleich aber auch, in der Vorstellung, dem historischen Ereignis entsprechend, mit der oberen Zone zu einem Bilde zusammengezogen.

Auch andere Theophaniebilder sind in zwei Zonen aufgeteilt²⁵⁹. Die Repräsentation der *Maiestas Domini*, von der bibli-

²⁵⁴ Darstellung der Parusie bei Cosmas Indicopleustes, Cod. Vat. grec. 699, im 9. Jahrhundert nach einer Darstellung des 6. Jahrhunderts kopiert (Grabar, *L'Empereur* Tf. 38, 1) und im Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II. aus der Reichenau (H. Jantzen, *Ottomische Kunst*, München 1947, Abb. 61).

Die Verdoppelung der Gestalt Christi in vertikaler Anordnung gemäß dem Schrifttext lebt in diesem Zusammenhang auch noch auf dem Retabel des Jüngsten Gerichts in der Vatikanischen Pinakothek. Im Jüngsten Gericht zu Torcello (Anm. 153a) ist Christus in der Vorhölle über dem Sitzenden in der Mandorla gegeben. Auch in S. Marco zu Venedig steht Christus in der Vorhölle über dem Christus in Szenen nach der Auferstehung.

²⁵⁵ K. Wessel, *Das Mosaik aus der Kirche S. Michele in Affricisco zu Ravenna*, Berlin 1955; vgl. auch die alte Aquarellkopie aus dem Museum von Ravenna bei O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst II*, Berlin (Wildpark-Potsdam) 1924, 427, Abb. 367.

²⁵⁶ Eine gewisse Parallele mag auch ein Kreuz aus der Krim in Leningrad (N. P. Kondakoff, *Ikonographia Bogomateri II*, Petersburg 1915, Abb. 60; Grabar, *Martyrium II*, 193) darstellen (oder nachbilden), das die Darstellungen der Verklärung und der Himmelfahrt Christi als analoge Theophanien übereinander aufweist — allerdings getrennt durch eine Madonnenfigur zwischen den 12 Aposteln auf den Querbalken. ²⁵⁷ *Ravennastudien*, 128.

²⁵⁸ *Ampoules* Tf. 5 u. 7, vgl. Tf. 3; *Martyrium II*, 193 ff.

²⁵⁹ Z. B. Bawit, Kapelle 17 (Clédat, *Mémoires de l'Institut du Caire*, 12,

schen Schilderung der Himmelfahrt ausgehend, füllt das obere Feld, doch erscheint im unteren Bildstreifen die zweite Person der Gottheit in der Monumentalkunst unseres Wissens nicht mehr²⁶⁰; ihr Platz wird vielmehr von der Madonna mit oder ohne Kind und von Heiligen eingenommen, entsprechend dem neuen Gesamtthema.

Eine ähnliche Einteilung in zwei Hauptzonen stellten wir aber auch in St. Paul (Taf. 23, 1) fest. Die Aufteilung des großen Apsidenfeldes stimmt weitgehend überein. In beiden Kirchen hat der untere Fries eine beträchtliche Höhe. Von den beiden Ecken aus bewegte sich je eine Reihe auf die betonte und erhöhte Mitte zu. Bei den nachfolgenden römischen Apsiden haben wir dagegen nur niedrige Lämmerfriese, die als Basis dem oberen Hauptbild künstlerisch und inhaltlich gänzlich untergeordnet sind. Nur in St. Paul, dessen unteren Streifen wir nach dem Reliquiar von Samagher rekonstruieren zu können glauben, haben wir eine untere Zone, die in der Wiederholung von Paradieseslandschaft mit Palmen und Strömen Eigenständigkeit beweist, wie es auch das Thema der Huldigung vor dem Kreuz verlangt. Andererseits ist trotz des Doppelthemas, das mit dem Sitzenden oben und der adoratio Crucis unten auf die beiden Zonen verteilt ist, in Komposition und Bedeutung die Einheit der gesamten Apsis als übergeordnete Größe eine weitergehende Entsprechung zu dem Kompositionsprinzip von St. Peter.

Die Apsiden von St. Peter und St. Paul sind an Größe in Rom bis heute unübertroffen geblieben. Im Vergleich zu ihren Ausmaßen blieben alle nachfolgenden weit zurück, so daß schon deshalb eine Reduzierung des Programms unerlässlich wurde. Wo man sich später dennoch zu einem Doppelthema entschloß, griff die Darstellung von der Kalotte auf die Apsidenwand herab²⁶¹.

2, Tf. 41 f.; Grabar, *Martyrium* Tf. 56, 1) und Sakkara (Quibell, *The Monastery of Apa Jeremias*, Cairo 1912, Tf. 24), so auch im Rabula-Evangeliar, wo Kreuzstab und Stellung Petri an das Dominus-legem-dat erinnern.

²⁶⁰ Die Szene der Himmelfahrt in der entsprechenden Darstellung des Evangeliars der Königin Milke (F. Macler, *Mélanges Charles Diehl* 2, Paris 1930, 81 ff. Abb. 20) zeigt in der unteren Bildhälfte Petrus und Paulus seitlich von Maria Orans stehend „in einer Haltung, die aus der Traditio legis mit Christus in der Mitte stammt und hier sinnwidrig ist“. Weigand (*ByzZ.* 35, 1935, 437) vermutet darin das stadtrömische Vorbild, das wir nun lokalisieren können.

²⁶¹ Dabei wird die monumentale Erscheinung weniger Hauptfiguren im

Die große Doppelkomposition der Apsis des vatikanischen Baues aber, für dieses besondere Denkmal, Martyrium und Basilika zugleich, nach der Mitte des 4. Jahrhunderts geschaffen, wird nie mehr ganz, sondern nur in isolierten Szenen wiederholt: Das Hauptbild, die thronende Maiestas zwischen Petrus und Paulus, in der Kleinkunst und auf Wandbildern in Katakomben und Kirchen, und die Erscheinung des auferstandenen Christus im sepulkralen Zusammenhang, aber auch in Baptisterien, entwickeln sich als voneinander unabhängige Bildtypen. Für beide gilt vorab die eschatologische Deutung²⁶², auch wenn sie mit Varianten auftreten²⁶³.

Das von uns erschlossene Apsisbild der alten Peterskirche entspricht noch der antiken Vorstellung der Apsis, die Ort der Theophanie schon durch den in ihr lokalisierten Thron des Gottes und des Herrschers¹¹⁹ ist, und gerade dort den Ausblick auf das Jenseits bietet. Dieses Erbe ist von den christlichen Römern im Hochgefühl des Triumphes, wie es nur in der konstantinischen Ära auflebte, für die neue Aussage fruchtbar geworden.

oberen Bildfeld ermöglicht; römische Beispiele: S. Pudenziana, Quiricus-Kapelle in S. Maria Antiqua, S. Sebastianello, Nikolaus-Oratorium Calixts II. beim Lateran, aber auch in der Basilika zu Aquileja, in S. Elia bei Nepi u. a. O.

²⁶² So die in Röm. 6 ausgesprochene Beziehung von Taufe und Auferstehung, siehe die Exegese von E. Stommel, RQu. 49, 1954, 1 u. 50, 1955.

²⁶³ Das vorhandene Bildschema der Offenbarung Christi wird mit greifbarem Gehalt erfüllt. Doch erst viel später konnte die Übertragung des Primates darin gesehen werden — im Zusammenhang einer Entwicklung, die die geschichtliche Bedeutung Petri von seiner ersten Vision vom Auferstandenen auf die Verheißung Mt. 16, 18 verschob. Dinkler, Petrusdarstellungen 66.