

Über die Herkunft der „Traditio legis“

von M. SOTOMAYOR S. J.

Eine der interessantesten Szenen der altchristlichen Ikonographie ist zweifelsohne die sogenannte „Traditio legis“, auch „Dominus legem dat“ oder „Gesetzesübergabe“ genannt. Vieles ist über sie geschrieben worden, und erst kürzlich widmete ihr W. N. Schumacher in dieser Zeitschrift zwei lange Artikel¹. Diese beiden Arbeiten, zusammen mit einer anderen Studie des gleichen Verfassers², bilden die eingehendste und wichtigste Bearbeitung dieses Themas.

Schumacher hat zunächst die Voraussetzungen und die charakteristischen Eigenheiten der Traditio geprüft, um sich über ihre Bedeutung klar zu werden, und schließt daraus gegen die allgemein angenommene Meinung, daß es sich nicht um eine Übergabe des Gesetzes an Petrus handelt, sondern um eine Szene des Sieges über den Tod, in der Christus als Sieger seine Auferstehung verkündet, als Grundlage der Hoffnung der Gläubigen an die Auferstehung bei der Wiederkunft des Herrn. Wenn diese Interpretation als revolutionär aufgefaßt werden kann³, dann sind die Ergebnisse des genannten Verfassers über den Ursprung oder über das Urbild der Traditio noch umstürzender.

Darüber hat fast immer Einigkeit bestanden, daß die Traditio erstmals in einem Mosaik oder einer Malerei dargestellt wurde: als Hauptdekoration der Apsis der Peterskirche nach den meisten oder eines Baptisteriums nach anderen⁴. Schumacher sucht mit verschiedenen

¹ W. N. Schumacher, „Dominus legem dat“, in: *RömQu* 54 (1959) 1—39. Ders., Eine römische Apsiskomposition, in: *RömQu* 54 (1959) 137—202.

² W. N. Schumacher, „Altchristliche Giebelkompositionen“, in: *Mitt. Deut. Arch. Inst. R. A.* 67 (1960) 133—149.

³ Gegen die Meinung einer wirklichen Traditio oder Übergabe hatten sich schon offen erklärt T. Birt, *Die Buchrolle in der Kunst*, Leipzig 1907, 185—323; H. Dütschke, *Ravennatische Studien*, Leipzig 1909, 209; P. Styger, *Neue Untersuchungen über die christlichen Petrusdarstellungen*, *RömQu* 27 (1913) 17—74; L. v. Sybel, *Der Herr der Seligkeit*, Marburg 1913, 19—24. Trotzdem wurde die Meinung dieser Autoren sehr wenig ernst genommen. W. N. Schumacher hat diese Szene gründlicher untersucht und hat ihre positive Bedeutung besser herausgearbeitet.

⁴ Über die Ableitung vom Mosaik des Baptisteriums der Peterskirche vgl. L. de Bruyne, *La décoration des baptistères paléochrétiens*, *Actes du V. Con-*

Argumenten zu beweisen, daß die Szene Dominus legem dat sich tatsächlich in der Apsis der Peterskirche befand, aber nicht als Hauptdarstellung der Apsis-Wölbung, sondern als Mittelszene des unteren Frieses derselben. Wenn ich auch einig bin mit Schumacher, was die Bedeutung der Szene betrifft — von einigen Abweichungen ohne Bedeutung abgesehen —, so glaube ich andererseits nicht, daß man behaupten kann, das Urbild der Traditio sei das Mosaik von St. Peter gewesen. Diese Meinungsverschiedenheit ist der Anlaß zu diesem Artikel, in dem ich erstens kurz behandeln möchte, warum seine Hauptargumente mir nicht überzeugend scheinen, und zweitens, wo nach meiner Ansicht das wirkliche Urbild des Dominus legem dat gesucht werden muß.

Außer der Traditio des Baptisteriums in Neapel, ist das einzige Mosaik, das unsere Szene enthält, das im Mausoleum von S. Costanza in Rom. Von diesem geht Schumacher in seiner ausführlichen und gründlichen Analyse aus und schließt, daß wir in der linken Apsis das älteste erhaltene Exemplar der Traditio haben, während sich in der rechten ursprünglich nicht eine Traditio clavium befunden habe, sondern eine Darstellung von Christus als Lehrer mit seinen Aposteln⁵. Schumacher nimmt an, daß die Mosaiken von S. Costanza unter Papst Liberius (352—366) entstanden sind, genauso wie die von St. Peter.

Andererseits ist die Darstellung von Christus als Lehrer in Majestät auf dem Thron sitzend und umgeben von seinen Aposteln eine Komposition, die mit den Darstellungen der konstantinischen Kaiserfamilie übereinstimmt.

Die erste große Hypothese Schumachers ist, daß, was im Mausoleum von S. Costanza in zwei kleinen getrennten Apsiden dargestellt war, sich in St. Peter in dem einen Apsis-Mosaik zusammen befand. Tatsächlich konnte man in der Wölbung der Apsis der vatikanischen Basilika — wie es noch in dem Mosaik von Innozenz III. erhalten war — Christus als Lehrer auf dem Thron zwischen Petrus und Paulus sehen. Unter dieser großen Komposition nimmt Schumacher einen Fries an, dessen Zentrum die Traditio enthielt. Als Beweis für diese Hypothese wird das berühmte Elfenbeinkästchen von Samagher oder Pola angeführt, das in einem seiner Reliefs das Innere der konstantinischen Peterskirche und auf dem Deckel, obwohl sehr fragmentarisch, die Szene des Dominus legem dat zeigt. Ein anderer Beweis für die Hypothese von einer Traditio in der Peterskirche ist die große Anzahl von Sarkophagen mit derselben Szene, die in der Basilika gefunden worden sind. Das Hauptargument Schumachers aber liegt in der Analyse der Kopien, die das Mosaik von Innozenz III. wiedergeben. Das Mosaik

grès Internat. d'Arch. chrét., Aix en Provence Sept. 1954, 13—19. Città del Vaticano 1957, 347. Erst vor kurzem hat G. Francovich, Studi sulla scultura Ravennate I. I sarcofagi, Felix Ravenna, fasc. 26—27 (1958) 126—136, diese allgemeine Meinung bekämpft und ihre Herkunft von der Plastik verteidigt.

⁵ W. N. Schumacher, RömQu 54 (1959) 137—148; dieser Schluß ist die Frucht einer gründlichen Prüfung des heutigen Mosaiks und von anderen Monumenten, die beide Szenen verbinden.

selber wurde beim Bau der heutigen Basilika zerstört. In diesen Zeichnungen sehen wir tatsächlich, daß sich unter der Hauptkomposition ein Fries befand, mit Bethlehem und Jerusalem an den Außenseiten. Sechs Lämmer gehen aus den Städten auf die Mitte zu, wo sich ein Altar mit einem Kreuz und den Darstellungen von Innozenz III. und der *Ecclesia Romana* links bzw. rechts befindet. Schumacher stellt hier seine zweite Hypothese auf: Die Beobachtung mehrerer Einzelheiten läßt darauf schließen, daß der Mosaizist von Innozenz III. nichts anderes tat, als Paulus in den Papst, Petrus in die *Ecclesia Romana* und Christus auf dem Paradiesberg in ein Kreuz über einem Altar zu verwandeln.

Die genaue Gleichzeitigkeit der Mosaiken von S. Costanza und von St. Peter kann, wie ich glaube, nicht als sicher angenommen werden, sowie nach meiner Ansicht auch das Mosaik von S. Costanza nicht als die älteste erhaltene Darstellung dieser Szene bezeichnet werden kann. Aber damit werden wir uns im zweiten Teil beschäftigen. Jedenfalls ist es unleugbar, daß, wenn wir von dem Mosaik von S. Costanza und dem des Baptisteriums von Neapel absehen — und eigentlich sollte man das, denn eines ist ein Mausoleum und das andere ein Baptisterium, die *Traditio* keine Spur in den Mosaiken der ältesten Basiliken gelassen hat. Wir sind nicht ganz ohne Anzeichen und Nachrichten, die uns die Ausstattung der ursprünglichen Apsiden der Basiliken erkennen lassen, und keines dieser Anzeichen spricht zugunsten der monumentalen *Traditio*.

Die erwähnten Anzeichen sind folgende: Es ist bekannt, daß in den Katakomben die Apsiden der Kirchen öfter nachgeahmt wurden, manchmal wurde sogar die ganze Form der Apsis übernommen. In diesen Imitationen finden wir immer nur Christus mit den Aposteln, aber nie die *Traditio*⁶. De Rossi hat uns die Beschreibung einer kleinen Kirche des IV. Jahrhunderts hinterlassen, die in der Nähe der Diokletiansthermen stand und die beim Bau des Hauptbahnhofes von Rom zerstört wurde. Danach beherrschte die Mitte der Apsis ein Christusbild, das Haupt von einem einfachen Kreisnimbus umgeben, zwischen den zwölf Aposteln sitzend, die ihn stehend umringen und seine göttlichen Lehren hören. Diese Lehren werden durch die Buchrollen dargestellt, die sich in einem Behälter zu Füßen des Erlösers befinden⁷.

Diese Nachricht ist sehr wichtig: De Rossi hat glücklicherweise einige Einzelheiten angegeben, die uns das Charakteristische der Komposition erkennen lassen. Genau wie in der Apsis der großen Apostel in der Domitilla-Katakombe sitzt Christus auf dem Thron, den Behälter mit den Buchrollen zu Füßen und umgeben von den zwölf Aposteln⁸. Diese Art, Christus mit seinen Jüngern darzustellen, war zweifelsohne häufig in den Apsiden der ältesten Kirchen. Das bezeugt uns auch das Mosaik der Aquilinus-Kapelle von S. Lorenzo in Mailand, wo Christus

⁶ Vgl. WP 126 u. 193. Außerdem z. B. 225,1 — 152 170.

⁷ De Rossi, *Oratorio privato del secolo quarto scoperto nel monte della giustizia presso le terme diocleziane*, BullArCr. 1 (1876) 37—58. Auf Seite 49 vervollständigt er durch Beschreibung die unvollständigen Zeichnungen der Tafeln 6—7.

⁸ Vgl. WP 193.

als Lehrer auch mit dem Buchrollenbehälter zu seinen Füßen sitzt. In diesem Mosaik des V. Jahrhunderts sitzen die Apostel — je sechs — zu beiden Seiten von Christus⁹. Ebenso wenig gibt es die Traditio in der Apsis von S. Pudenziana vom Anfang des V. Jahrhunderts, sondern wiederum Christus auf dem Thron mit den Aposteln zu beiden Seiten und den Darstellungen der beiden Kirchen¹⁰. Christus auf der Weltkugel sitzend und die Apostel zu beiden Seiten stehend waren in der Apsis von S. Agatha in Suburra dargestellt, ebenso aus dem V. Jahrhundert¹¹. In S. Andrea Catabarbara, aus demselben Jahrhundert, steht Christus auf dem Vier-Strom-Berg mit einem Buch in der linken Hand, in der sogenannten Haltung des unterbrochenen Lesens und die Rechte im Redegestus erhoben mit je drei Aposteln zu beiden Seiten¹².

Dieses Fehlen des Dominus legem dat in den frühen Apsiden scheint doch ein schweres Argument gegen die Hypothese vom Ursprung dieser Szene in der Apsis von St. Peter zu bilden.

Wenn man auch gern als Argument zugunsten dieser Hypothese zugibt, daß sich in der vatikanischen Basilika verschiedene Sarkophage mit der Traditio fanden, so ist es doch sonderbar, daß die Apsiskomposition der Basilika auf die Sarkophage Einfluß gehabt hätte und nicht auf die Apsiden der anderen Kirchen, deren ursprüngliche Komposition, wie wir feststellten, uns ziemlich bekannt ist und die nichts von diesem Einfluß verraten. Nebenbei sei noch bemerkt, daß auch der Beweis von den verschiedenen im Vatikan gefundenen Sarkophagen mit der Traditio nicht sehr überzeugt. In der Peterskirche wurde vor allem in der Zeit der Hauptentwicklung des Dominus-legem-dat-Themas in Sarkophagen begraben. Es ist deswegen leicht verständlich, daß man dort mehrere Exemplare von diesen Sarkophagen fand. Das bedeutet aber noch keine besondere Beziehung zur Apsis. Auch in S. Sebastiano wurden einige Exemplare der Traditio und andere Darstellungen von Petrus und Paulus gefunden. Das beweist, daß die Thematik der Sarkophage vom örtlichen Kult des Begräbnisplatzes beeinflusst ist, aber nicht notwendigerweise vom Hauptthema der Kirchen-Apsis.

Daß die ältesten Kirchenapsiden eine Darstellung von Christus als Lehrer oder auf dem Thron sitzend erhielten, aber nicht die Traditio, könnte auch für die Hypothese Schumachers sprechen, denn nach ihm füllte die Traditio in St. Peter nicht die Wölbung der Apsis, sondern

⁹ Calderini, Chierici, Cecchelli, La Basilica di S. Lorenzo in Milano, Milano 1952, 95—98. ¹⁰ Vgl. WM III, 42—46. ¹¹ Vgl. Carrucci 240, 2.

¹² Vgl. WM I Taf. 33. Diesen Beispielen kann man das Mosaik der Severus-Basilika von Neapel (Bischof Severus 366—412) hinzufügen, in dem der Erlöser mit den 12 Aposteln sitzend dargestellt ist, und das ursprüngliche Mosaik von S. Sabina in Rom mit einer ähnlichen Komposition. Vgl. Ch. Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts, Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, Wiesbaden 1960.

nur deren unteren Fries¹³. Aber die Schwierigkeiten werden in diesem Fall nicht viel weniger, da — wie der genannte Autor ausdrücklich zugeht — die Hauptkomposition in den anderen Apsiden nachgeahmt wird und die untere (*Dominus legem dat*) nur in Sarkophagen, Baptisterien und Mausoleen, wo sie sich außerdem als selbständige ikonographische Typen entwickeln¹⁴. Es bliebe noch zu erklären, warum diese merkwürdige Verschiedenheit von zwei Szenen bestehe, die in ihren Prototypen vereint sind und die — nach Schumacher — dieselbe eschatologische Bedeutung haben sollen¹⁵. Aber das wichtigste Argument für die besprochene Hypothese ist die Analyse der Kopien des Mosaiks von Innozenz III., die bis heute erhalten sind und deren Glaubwürdigkeit durch die kleinen noch erhaltenen Mosaikfragmente bestätigt wird.

Dieser Analyse widmet Schumacher seinen Artikel: Altchristliche Giebelkompositionen¹⁶. Ich halte es nicht für notwendig, hier die verschiedenen Punkte seiner Begründung zusammenzufassen, bei denen Sorgfalt und wirklich außerordentliche Schärfe der Beobachtung anerkannt werden müssen. In der Überzeugung, daß das Ergebnis trotzdem nicht den verdienstvollen Bemühungen entspreche, fühle ich die unangenehme Notwendigkeit, die nach meiner Ansicht schwachen Punkte dieser Arbeit darzutun. Der Autor will herausfinden, welche Szene sich in der Mitte des unteren Frieses der Apsis der vatikanischen Basilika befand. Das ursprüngliche Mosaik ist uns nicht erhalten, aber Spuren davon konnten noch im Mosaik von Innozenz III. bleiben, das zwar auch nicht erhalten ist, von dem wir aber durch alte Zeichnungen und erhaltene Fragmente Kenntnis haben.

Schumacher verwendet also für seine Analyse folgendes Material: Die Kopie der Apsis von Innozenz III. im Cod. Vat. Lat. 5408 fol. 30; zwei Aquarelle im Auftrag von Ciacconius hergestellt von Innozenz III. und der *Ecclesia Romana* des Mosaiks, die im Cod. Vat. Lat. 5407 fol. 112

¹³ Es muß aber berücksichtigt werden, daß in keinem der genannten Beispiele von alten Apsiden ein unterer Fries besteht.

¹⁴ RömQu. 54 (1959) 202: „Die große Doppelkomposition der Apsis des vatikanischen Baues aber, für dieses besondere Denkmal, Martyrium und Basilika zugleich, nach der Mitte des IV. 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 Deutung, auch wenn sie mit Varianten auftreten.“

¹⁵ Im zweiten Teil dieser Arbeit wird sich dieser Unterschied bei der Darlegung unserer Hypothese über die Herkunft dieser Szene klären, besonders, wenn wir die ikonographische Verwandtschaft der Grabkunst und der der Baptisterien berücksichtigen, die eine Folge der sich aus dem Taufsymbolum Tod-Auferstehung, als Prinzip und Grund unserer Hoffnung, ergebenden ideologischen Verwandtschaft ist.

¹⁶ MittDeutArchInst. R. A. (1960) 135—149.

bzw. 103 erhalten sind; die drei Originalfragmente: den Kopf von Innozenz III., den Phönix — beide heute im Museum von Rom —, den Kopf der Ecclesia Romana aus dem Museum Barracco und endlich das Mosaik von S. Costanza. Von allen diesen Dokumenten gibt es in dem genannten Artikel sehr gute Wiedergaben.

Eine wichtige Voraussetzung für diese Untersuchung ist die Tatsache, daß im Mittelalter die Mosaiken, die man umarbeitete, weniger als die Gemälde geändert wurden. Man ließ vom ursprünglichen Werk alles, was noch zu retten war. Darum ist es annehmbar, daß bei der Restaurierung der Apsis von St. Peter durch Innozenz III. die Veränderungen sich nur auf die wichtigsten Figuren beschränkten, um die neue Idee nach dem Geschmack der Zeit auszudrücken¹⁷. Nach Aufstellung dieses Prinzips untersucht der Autor mit großer Sorgfalt die Stellungen, die Falten der Gewänder, die Länge der Arme usw. der Personen des mittelalterlichen Mosaiks, um festzustellen, ob sie mit den Elementen der Dominus-legen-dat-Darstellung in S. Costanza übereinstimmen. Nach Schumacher stimmt es tatsächlich, daß der Mosaizist von Innozenz III. die Figuren von Petrus und Paulus in die des Papstes und der Ecclesia Romana mit einigen notwendigen Veränderungen in den Gewändern umgewandelt hat, während er im übrigen fast Steinchen für Steinchen den Spuren und Linien der alten konstantinischen Traditio folgte.

Nach den Dokumenten, die wir haben und die vom Autor benutzt werden, hängt der Wert dieses Ergebnisses vom Wert und von der Gültigkeit eines ganzen Prozesses ab, den man in folgende Punkte zusammenfassen kann:

1. Das mittelalterliche Mosaik hat tatsächlich einen großen Teil der ursprünglichen Komposition benutzt und viele charakteristische Spuren davon bewahrt.

2. Das mittelalterliche Mosaik, mit den typischen Spuren der ursprünglichen Komposition, ist uns durch die Barockkopien und durch die kleinen Mosaikfragmente genügend bekannt.

3. Das Mosaik von S. Costanza ist zum Vergleich geeignet, um charakteristische Überreste der altchristlichen Darstellung im mittelalterlichen Mosaik von St. Peter nachzuweisen.

Wie wir sehen werden, sind diese drei Punkte in den jetzigen Umständen schwer zu beweisen. Besonders wenn es sich nicht nur darum handelt, Szene mit Szene oder Komposition mit Komposition zu vergleichen, sondern Linie mit Linie und Falte mit Falte. Wir beginnen mit dem dritten Punkt: die Eignung des Mosaiks von S. Costanza zum Vergleich.

Erstens: Schumacher sieht richtig, daß dies die einzige Vergleichsmöglichkeit ist. Es ist nämlich das einzige Mosaik mit der Traditio, das mit dem von St. Peter zeitlich in Beziehung steht, wenn beide Mosaiken tatsächlich aus der Zeit der konstantinischen Kaiser stammen¹⁸. Anderer-

¹⁷ A. a. O. 140.

¹⁸ Wenn ich auch diese Datierung im allgemeinen zugebe, so halte ich sie

seits scheint das aber in unserem Fall nicht sehr viel zu bedeuten, weil das Mosaik von S. Costanza sehr restauriert ist, und auch weil es nicht sehr glaubhaft scheint, daß der Künstler, der es schuf, es Linie um Linie dem Mosaik von St. Peter nachbildete, immer vorausgesetzt, daß dieses überhaupt bestanden hat.

Die kleine konkave Apsis von S. Costanza hatte andere Voraussetzungen als der breite und flache Fries von St. Peter¹⁹. Die ganze Darstellung hat die Anzeichen einer Verkleinerung und Vereinfachung der Komposition wie dem Stil nach, was den Vergleich sehr schwierig macht mit den Verhältnissen, die für die große Fläche der Apsis der wichtigsten römischen Basilika vorausgesetzt werden müssen. Es ist schwer zu sehen, wie man bei solch bedeutenden Verschiedenheiten einen genauen Parallelismus in den Stellungen der Füße oder noch viel weniger in dem genauen Verlauf jeder einzelnen Falte der Tunika finden wollte. Trotzdem scheint Schumacher das bei seiner Analyse der Aquarelle des Ciacconius vorauszusetzen. So vergleicht er z. B. die Ecclesia der Aquarelle mit dem hl. Petrus der *Traditio* von S. Costanza folgendermaßen: „Vor allem aber bleibt der das Kleid bestimmende große Faltenzug, der von ihrer Gürtellinie rechts abwärts diagonal verläuft, quer über den Leib und dann vor dem linken Bein in seiner ganzen Länge im Bogen ausschwingend, höchst verwunderlich. Als Schatten kann er nicht verstanden sein, da die Modellierung des sich unter dem Gewand der Schreitenden durchdrückenden Beines eigens weiter rechts durch starke Lavierung angegeben wird. Wir erkennen darin vielmehr die alte Saumlinie des Palliums, das Petrus über den linken Arm gezogen hatte; es spannte sich von dem zurückgesetzten Bein etwa in der Höhe des Wadenansatzes quer über den Unterkörper und war von gleichgerichteten Faltensträngen begleitet.

Parallel zu dieser ursprünglich das Pallium absetzenden Linie führen in ihrem unteren Drittel weitere, kürzere, tiefbeschattete Falten zum aufgewirbelten Rocksäum, die der Kopist von dem auffallend kräftig sich in der Umrißlinie durchdrückenden Knie abzuleiten versucht. Sie kontrastieren mit dem oben anliegenden Gewand und lassen so einen um 1200 in Rom ganz ungewöhnlich lebendig modellierten Körper durchscheinen. Hier kann uns wieder ein Blick auf das Mosaik in S. Costanza belehren. . .“ Gerade diese letzten Zeilen, die von allen am besten stimmen, illustrieren aber in dem Mosaik von S. Costanza einen der sicher renovierten Teile, wie Schumacher selber bemerkt²⁰.

In derselben Weise geht er mit dem Aquarell von Innozenz III. und dem hl. Paulus von S. Costanza vor: „Wie auf der Tunika der Ecclesia das Pallium Petri noch durchzulesen ist, zeichnet sich auf der Dalmatika des Papstes die diagonale Führung des Palliums, wie es Paulus trägt, ein. Wie bei dem Apostel reicht das Untergewand Innozenz' III. noch bis

doch nicht für so gleichzeitig, wie es Schumacher scheinbar beweisen will. Später werde ich noch auf diese chronologische Frage zurückkommen.

¹⁹ So gibt auch Schumacher zu, a. a. O. 142.

²⁰ A. a. O. 143—144.

an die Ferse. Von hier aus ziehen die Falten wie die des paulinischen Palliums nach oben. Selbst die Spuren der antiken Tunikafalten zwischen den Beinen kehren in der hier unmotivierten Schattenpartie beim Pontifex wieder...“²¹

In einigen Punkten gibt es Verschiedenheiten zwischen S. Costanza und den Aquarellen. Dann muß der Autor auf Irrtümer des Kopisten zurückgreifen²².

Alle diese Vergleiche, die für den Prozeß notwendig, aber schwer annehmbar sind, müssen außerdem nicht zwischen dem konstantinischen Mosaik und dem mittelalterlichen von St. Peter, das nicht mehr besteht, sondern zwischen dem altchristlichen Mosaik und den barocken Kopien des mittelalterlichen ausgeführt werden. Es ist also notwendig, daß diese Kopien genau dem Original entsprechen, sogar in diesen kleinen Einzelheiten. Ist das tatsächlich so? Ich glaube es nicht. Schumacher sieht die Schwierigkeit und gibt zu, daß die Aquarelle auf viele Verzierungen verzichten, wie beispielsweise auf der Tiara des Papstes und der Krone der Ecclesia²³. Er erkennt auch an, daß die Aquarelle den Charakter eines Entwurfes haben und deswegen vereinfacht sind²⁴.

Er gibt sogar zu — in Einzelheiten, die in seine Hypothese nicht passen —, daß es in den Aquarellen freie Abweichungen des Kopisten gebe. So erklärt er z. B. die gebeugte Haltung von Innozenz, die man sich nach dem erhaltenen Fragment schwer vorstellen kann²⁵.

In gleicher Weise und aus demselben Grund meint Schumacher, daß die Bäume und die beiden symbolischen Städte des altchristlichen Mosaiks nicht die ganze Höhe des Frieses erreichten, so daß die Hauptkomposition den ganzen Rest überragte, was in den barocken Zeichnungen nicht zu sehen ist²⁶.

Trotz all dieser Zugeständnisse stellt er in dem Aquarell der Ecclesia einige Falten fest, die nach ihm eine Modellierung des Körpers und eine Lebendigkeit bedeuten sollen, die es um 1200 in Rom nicht gebe, und schließt daraus, daß diese Lebendigkeit und diese Modellierung vom altchristlichen Mosaik als Unterlage des mittelalterlichen herkomme²⁷. Wäre es nicht einfacher, diese lebendige Modellierung dem barocken Geschmack des Aquarellisten zuzuschreiben? Auch die Gesichter der Ecclesia und des Innozenz sind in den Aquarellen mit einem persönlichen und lebendigen Charakter dargestellt, wie man es um 1200 in Rom nicht kennt. Aber wir können daraus nicht schließen, daß man hier den Spuren des altchristlichen Mosaiks gefolgt wäre, weil die beiden Gesichter in diesem nicht bestanden. Außerdem zeigen uns die beiden erhaltenen Fragmente, daß tatsächlich diese Spuren in dem mittelalterlichen Mosaik nicht zu sehen waren.

²¹ A. a. O. 145.

²² A. a. O. 144.

²³ A. a. O. 155, 156.

²⁴ A. a. O. 136.

²⁵ A. a. O. 145: „Innozenz III. trägt die Tiara. Über die bis zu seinen Pontifikalschuhen reichende Dalmatika ist die Casula gebreitet, die das Pallium noch einmal auszeichnet. Seine vorgebeugte Haltung scheint jedoch eine „Lesart“ des Zeichners zu sein, da Kopf und Hals des Mosaiks durchaus eine aufrechte Haltung erschließen lassen.“

²⁶ A. a. O. 141.

²⁷ A. a. O. 143—144.

Die beiden Aquarelle von Ciacconius geben nur die Gestalt des Papstes und die der *Ecclesia Romana* wieder. In den übrigen vor der Zerstörung der Apsis hergestellten Kopien²⁸ sind diese beiden Figuren vielleicht mit weniger Sorgfalt dargestellt worden, aber andererseits ist uns bekannt, daß diese in mehreren von den Aquarellen abweichenden Einzelheiten treuer als die Aquarelle sind. Diese Verschiedenheit begünstigt die Beweisführung Schumachers nicht, denn sie sind auch gerade in jenen Einzelheiten verschieden, auf die er den Vergleich mit dem Mosaik von S. Costanza stützt. Sowohl die Zeichnung von Cod. Vat. Lat. 5408 wie das Fresko der Unterkirche von St. Peter zeigen mit Genauigkeit die Mantelschließe der *Ecclesia*, dieselbe Schließe, die wohl in dem erhaltenen ursprünglichen Fragment, aber nicht im Aquarell von Ciacconius zu sehen ist.

Wenn Schumacher recht hat mit seiner Annahme, daß die Figur von Innozenz III. eine aufrechte Haltung gehabt haben müsse, und deswegen die gebeugte Haltung im Aquarell ablehnt²⁹, so sind auch in dieser Einzelheit die Zeichnung und das Fresko treuer. Nun gut, weder in der Zeichnung noch im Fresko hat die Stellung der Füße von Innozenz eine Ähnlichkeit mit der des hl. Paulus in der *Traditio* von S. Costanza. Weder in der Zeichnung noch im Fresko kann ein Vergleich zwischen den Kleiderfalten beider Figuren mit denen des Apostelfürsten der *Dominus-legen-dat*-Darstellung gemacht werden. Die Tunika des Papstes und der *Ecclesia* haben weder in der Zeichnung noch im Fresko die Lebendigkeit, welche die Aquarelle besitzen und die Schumacher mit Recht dem 13. Jahrhundert abspricht. Das ist ein Beweis mehr für den Einfluß des barocken Zeitgeschmacks in der Darstellung der Figuren in den Aquarellen.

Es bleibt uns lediglich noch der erste Punkt des Prozesses zu prüfen: Das mittelalterliche Mosaik benutzte einen großen Teil der ursprünglichen Komposition und bewahrte dabei viele charakteristische Züge derselben.

Es ist klar, daß wir diese Behauptung, die wir für unrichtig halten, nur hypothetisch untersuchen. Nämlich, angenommen, daß tatsächlich einige wichtige Einzelheiten des mittelalterlichen Mosaiks in den Aquarellen von Ciacconius erhalten seien — Hypothese, die wir als unwahrscheinlich bewiesen zu haben glauben —, ist es möglich, daraus zu schließen, daß diese Einzelheiten die Existenz einer älteren, altchristlichen Szene (*Dominus legem dat*) beweisen, die nur teilweise in eine neue verwandelt wurde: Innozenz III. und die *Ecclesia Romana*, beide einem Altar mit darüberstehendem Kreuz zugewandt? Nicht einmal unter der Voraussetzung der Genauigkeit der Kopien scheint es uns möglich, diese Folgerung anzunehmen. Die erste Schwierigkeit dürfte die Überlegung sein, welche wesentliche Veränderung die Umwandlung der über dem Paradiesberg stehenden Christusgestalt in ein Kreuz auf einem Altar bedeutet. Bei diesem so wichtigen und bedeutenden Zentralpunkt kann

²⁸ Vgl. RömQu. 54 (1949) und n. 58. (Man vergleiche Taf. 22, 1 desselben Artikels und WM Taf. 41, 1.)

²⁹ Vgl. Anmerkung 25.

man nicht sagen, daß jenes allgemeine Prinzip angewendet worden sei, nach dem man im Mittelalter alles, was von den altchristlichen Mosaiken noch zu erhalten war, bewahrt hätte. Schumacher löst diese Schwierigkeiten mit dem folgenden Hinweis:

„So dürfen wir Neuerungen wohl kaum bei der Anlage der Komposition erwarten. Vielmehr werden sie sich beschränken auf die Abwandlung der wichtigsten Figuren. Das dürfte im unteren Fries der Apsis von St. Peter für die Mittelgruppe zutreffen, war doch die Mittelachse bei Erdbeben wohl auch die gefährdetste Stelle...“³⁰

Trotz der Entschiedenheit, mit der diese besondere Wirkung des Erdbebens behauptet wird, wissen wir nichts von den Schäden, die es anrichtete. Es ist möglich, daß es so geschah, aber vielleicht wäre es besser, solche Vermutungen bei einer Beweisführung zu vermeiden. Beschäftigen wir uns nun mit den beiden vom Erdbeben verschonten Figuren. Wenn wir schon den Spuren der Aquarelle folgen wollen, könnten wir eher im Bild von Innozenz III. die Züge des hl. Petrus der Dominus-legen-dat-Darstellung und in denen der Ecclesia Romana die des hl. Paulus sehen und nicht umgekehrt. In der Tat, in allen Darstellungen des Dominus legem dat erscheint Petrus immer gebeugt, wie der Papst in den Aquarellen. Auch das Mosaik von S. Costanza macht keine Ausnahme von dieser Regel. Die Ecclesia hingegen steht vollkommen aufrecht. Außerdem hat Petrus in der Traditio verhüllte Hände, mit denen er das Ende der Buchrolle von Christus entgegennimmt. Nichts davon ist in der Haltung der Ecclesia zu sehen, wohl dagegen in der von Innozenz III., obwohl die Hände unverhüllt sind.

Vergleicht man damit Arme und Hände des hl. Paulus im Mosaik von S. Costanza, so ist keinerlei Ähnlichkeit mit denen des Papstes festzustellen. Wenn man schon eine Ähnlichkeit zwischen den Aquarellen und dem Mosaik sehen will, dann könnte es nur im zurückgezogenen Arm der Ecclesia sein, in dem die Fahnenstange gehalten wird. Diese Haltung entspricht in etwa dem Akklamationsgestus des hl. Paulus. Das Frontrelief des Elfenbeinkästchens von Pola, mit Thron und Lamm auf dem Paradiesberg zwischen sechs Aposteln, würde sich zu einem genauen Vergleich mit den Aquarellen von Ciacconius eignen, vielleicht sogar mit mehr Erfolg als der mit den Mosaiken von S. Costanza. Nicht weil einige sekundäre Kleinigkeiten, wie Falten oder Linien, übereinstimmen, sondern weil die ganze mittelalterliche Darstellung der Apsis dem Relief des Kästchens viel näher steht als dem Dominus legem dat von S. Costanza. In der Mitte des Reliefs von Pola ist ein Thron, und auf diesem Thron scheint ein Kreuz gewesen zu sein. Vielleicht entspricht das nicht genau der Zentralkomposition des Frieses von Innozenz III., wenn tatsächlich in diesem ein Altar und kein Thron war. Man kann aber nicht verleugnen, daß dies weit weniger unähnlich ist als die Darstellung des Paradiesberges. Die beiden Apostelgestalten zu beiden Seiten des Thrones sind in ihrer Gesamthaltung dem Innozenz' und der

³⁰ A. a. O. 140.

Ecclesia des mittelalterlichen Mosaiks näher als die von Petrus und Paulus in der *Traditio*.

Schumacher datiert das Elfenbeinkästchen von Pola um das Jahr 420, und diese Datierung scheint für alle annehmbar zu sein³¹. Wenn es tatsächlich so ist, dann ist die Anwesenheit des Dominus legem dat auf dem Deckel des Reliquienkästchens weder ein Anzeichen für die Existenz dieser Szene in der Apsis von St. Peter und noch viel weniger im unteren Fries dieser Apsis. In dieser Zeit war die sogenannte *Traditio legis* schon zahllose Male und in verschiedenen Kunsttechniken dargestellt. Es ist schon viel zu spät, um von da auf den Prototyp zu schließen³².

Mit demselben Ziel, die Herkunft der Dominus-legem-dat-Darstellung zu finden, wollen wir einen vollkommen anderen Weg versuchen, um eine sichere Spur zu finden, die uns zum wirklichen Prototyp der Szene führen könnte.

Wir glauben nicht, wie gesagt, daß das Mosaik von S. Costanza die älteste Darstellung der *Traditio* ist. Schumacher, der das annimmt, vertritt aber auch die Gleichzeitigkeit des Mosaiks von S. Costanza mit dem Sarkophag von S. Sebastiano wegen ihrer engen stilistischen Verbundenheit³³. Einverstanden, aber gerade diese Tatsache zwingt uns, das Mosaik von S. Costanza nicht als die älteste Darstellung der *Traditio* zu betrachten, sondern den Sarkophag Lat. 174 (Taf. 13a), der sich jetzt in den vatikanischen Grotten befindet und der nach Stil und Darstellungsweise sicher älter ist als der von S. Sebastiano. Gerke datiert den Lat. 174 zwischen 350—360³⁴, und seine Verwandtschaft mit dem des Junius Bassus bestätigt diese Datierung. Allerdings ist er nach meiner Meinung nicht vor diesem, sondern unmittelbar nachher, also eher etwa um 360.

Sein Zusammenhang mit dem Junius-Bassus-Sarkophag ist deutlich in seiner thematischen Komposition und in seinem Stil. Die Szenen sind genau dieselben wie die des oberen Frieses vom Bassus-Sarkophag mit Ausnahme der mittleren, die, obwohl sie verschieden ist, immerhin einige Ähnlichkeiten enthält. Die mittlere Szene des Lat. 174 ist der einzige bekannte Fall des römischen Dominus legem dat, in dem Christus sitzt, und zwar genau über der Darstellung des den Schleier ausbreitenden Uranos, genau wie der auf dem Thron sitzende Christus des Bassus-Sarkophages. Eine ähnliche Einteilung der Szenen gibt es in keinem anderen Passions-sarkophag.

³¹ RömQu. 54 (1959) 181.

³² Eines der Argumente Schumachers für seine Hypothese ist, daß es weder für die Ecclesia noch für den Papst ältere oder gleichzeitige Fälle derselben Haltung und Form gibt (a. a. O. 136—140). Im Mittelalter wurden viele neue Formen geschaffen, und man braucht nicht in jedem einzelnen Falle Vorbilder zu suchen, denn dann könnte man sie nicht mehr als neu bezeichnen. Auf Seite 139 zitiert Schumacher einige Beispiele von anderen mittelalterlichen Kompositionen mit Darstellungen der Ecclesia triumphans, die so neu und originell sind wie die vom Mosaik Innozenz' III.

³³ RömQu. 54 (1959) 29.

³⁴ Gerke, Christus, 53—55.

Der Stil ist im Lat. 174 orientalisierender als in dem von Junius Bassus. Beide gehören ganz dem „schönen Stil“ der klassizistischen Renaissance der Mitte des IV. Jahrhunderts an, und beide stimmen in sehr charakteristischen Einzelheiten überein, wie der Verzierung der mittleren Säulenschäfte mit Weinranken und Erosen, und vor allem in der plastischen Form, in der die Figuren behandelt sind, die vollkommene Anpassung der Tuniken und Pallien an die Körperformen usw.

Deutlich ist auch der Zusammenhang der Hauptszene des Lat. 174 mit der Darstellung der *largitio* im nördlichen Fries des Konstantinbogens. G. Francovich hat dies treffend beschrieben: „Es gibt einen genauen, eindeutigen Zusammenhang zwischen der Pyramidenstruktur der Gruppe des Kaisers und seiner Senatoren zu seiten des *suggestum* und der von Christus mit Petrus und Paulus im Sarkophag Lat. 174. Den Köpfen der beiden Apostel neben dem Haupte Christi entsprechen mit überraschender Genauigkeit die der beiden Senatoren neben dem Kopf des Kaisers im Konstantinbogen. Aber nicht nur das: der Bildhauer des Sarkophages Lat. 174 hat Haltung und Geste von Petrus und Paulus getreu denen der Senatoren um den Kaiser am Konstantinbogen nachgebildet, gemäß dem in der Profankunst dargestellten Hofzeremoniell. Petrus nähert sich Christus in ehrerbietiger Haltung, die Hände mit dem Pallium verhüllt, um die Buchrolle entgegenzunehmen, genauso wie der Senator die Hände verhüllt hat, um die Gaben aus der Hand des Kaisers zu empfangen. Denn was der Kaiser berührt, ist *sacrum* und darf von profanen Händen nicht berührt werden. Andere ikonographische Analogien zwischen dem Relief mit der *largitio* vom Konstantinbogen und dem Lateransarkophag erscheinen in der Akklamationsgeste von Paulus identisch mit der, die wir die Senatoren in der unteren Szene des Bogens machen sehen. Christus sitzt im Lat. 174 auf dem ausgebreiteten Schleier des *Caelus*. Dieselbe Darstellung sehen wir in den Reliefs des Galeriusbogens (um 300) in Saloniki, mit den beiden Augusti.“³⁵

Diese Hofkomposition in ihrer typischen Frontalstellung mit der Kathedra oder dem Thron und den Begleitern zu beiden Seiten ist nicht erst durch den Lat. 174 in die Sarkophagplastik eingeführt worden. Wir sahen sie schon beim Junius-Bassus-Sarkophag, und sie ist auch in drei weiteren Sarkophagen vom Anfang des IV. Jahrhunderts zu finden³⁶. Aber es ist wichtiger für uns, die Linie der *Dominus-legen-dat*-Darstellung in den Sarkophagen zu verfolgen, als die Vorgänger des Lat. 174 genau zu prüfen. Mit dem Lat. 174 können wir nun die Fragmente des Sarkophags von S. Sebastiano vergleichen. Die Abbildung, die wir (Taf. 13c) bringen, zeigt, wenn auch technisch nicht vollkommen,

³⁵ G. Francovich, *Felix Ravenna*, fasc. 26—27 (1958) 134—135.

³⁶ Sarkophag des Museums von Arles 18 (Benoit, 50) WS 38,3 (unvollständig) und III, 24, fig. 242 (mit neuem Fragment vervollständigt, jedoch falsch rekonstruiert); sehr ähnlich der Sarkophag des Arno in Florenz; Sarkophag Albani in S. Sebastiano WS 40.

unseres Wissens zum erstenmal den heutigen Zustand dieses Sarkophags. Durch die Entdeckung einiger neuer Fragmente ergänzt, besitzen wir in ihm die älteste Darstellung der *Traditio clavium*. Auch stilistisch ist dieser Sarkophag vom Lat. 174 und vom Bassus-Sarkophag nicht weit entfernt. Wir finden dieselbe Eigenart der charakteristischen Verzierung der beiden Mittelsäulen und, wenn nicht dieselbe, so doch eine ähnliche plastische Form und organische Behandlung der Kleiderfalten. Gerke datiert ihn richtig etwa um 370³⁷.

Die Mitte dieses Sarkophags enthält die *Dominus-legen-dat*-Szene schon in ihrer typischen Form, obwohl noch einige Kleinigkeiten dem Lat. 174 ähneln. Noch besteht eine große Trennung zwischen Christus und den beiden Aposteln. In beiden füllt die Darstellung drei Säulenweiten. Noch schaut Christus nach rechts. Andererseits kann man wichtige Veränderungen feststellen. Vor allem ist Christus stehend, und zwar nicht über dem Himmel, sondern auf dem Paradiesberg. Er ist nicht mehr bartlos. Petrus trägt ein Kreuz über den Schultern. Die akklamierenden Figuren im Hintergrund von Lat. 174 sind verschwunden. Statt dessen gibt es einen dekorativen Hintergrund von Palmen und Lämmern.

Trotz der kleinen Einzelheiten, in denen sie sich ähneln, sind die Unterschiede zwischen der *Traditio* des Lat. 174 und der des fragmentarischen Sarkophags von S. Sebastiano so groß³⁸, daß bis jetzt der erstere immer als eine Ausnahme beiseite geschoben wurde, die kaum Berücksichtigung verdiene. W. N. Schumacher hat sich in diesem Sinne geäußert und hat sogar Zweifel an seiner Echtheit angedeutet³⁹. Aber es gibt keinen Grund, an seiner Echtheit zu zweifeln, noch zweifelt irgend jemand tatsächlich daran. Die Szene der *Traditio* im Lat. 174 ist ohne Zweifel sehr eigenartig, aber sie ist nicht so vereinzelt, wie man gewöhnlich annimmt. Zwischen der *Traditio* des Lat. 174 und der des Sarkophags von S. Sebastiano besteht ein Verbindungsglied. Es gibt ein Zwischenstück, das als solches in Komposition und Stil einmal die Charakteristiken des einen und einmal die des anderen hat. Dieses Zwischenglied ist das Fragment des Metropolitan-Museums von New York (Taf. 13b), das bis jetzt wenig, ja fast gar nicht beachtet wurde⁴⁰.

³⁷ Gerke, Christus, 60—62, und Das heilige Antlitz, 56.

³⁸ Die folgenden Darstellungen dieser Szene in den übrigen Sarkophagen haben schon das gleiche Schema.

³⁹ RömQu. 54 (1959) 16, n. 91: „Das Stück in den Grotten bildet unter verschiedenen Gesichtspunkten eine Ausnahme (z. B. Christus in der *Dominus-legen-dat*-Szene nur hier sitzend, dazu unbärtig) und ist kaum voll glaubwürdig.“

⁴⁰ Ich habe es nur von M. Lawrence, *Columnar Sarcophagi*, 154 n. 70, zitiert gefunden und neuerdings von Schumacher in dem in der vorherigen Anmerkung zitierten Text, der folgendermaßen weitergeht: „Sein Verhältnis (des Lat. 174) zu dem Marmorrelief im Metropolitan-Museum (Bull. Metr. Mus. 12, 1953, Abb. S. 122), auf dem allerdings der bärtige Christus mit erhobener Rechten steht, verdiente eine eigene Untersuchung.“

Das Übersehen eines für die Herkunft der Dominus-legen-dat-Darstellung so wichtigen Fragments ist wenigstens zum Teil durch das Urteil über oder besser gegen dieses des hervorragenden Archäologen J. Wilpert verschuldet worden. Er sah es in der byzantinischen Ausstellung von 1931 in Paris und hielt es für unecht. Er wunderte sich sogar, daß es für die Ausstellung angenommen wurde⁴¹. Dieses Wilpertsche Anathem wurde viel bekannter als die private Zurückziehung derselben, die er in einer Note auf die Rückseite einer Photographie des Fragments geschrieben und an J. J. Rorimer geschickt hatte. Dieser hatte das Fragment durch ultraviolette Strahlen mit positivem Ergebnis untersuchen lassen und an Wilpert gesandt, damit er es anerkenne und dafür einstehe. Wilpert gibt in dieser Note ausführlich seinen Irrtum zu und erkennt die unzweifelhafte Echtheit des Fragments an⁴². Dieses Relief gehört auch der Phase des „schönen Stils“ an und hat die gleichen Verzierungen der mittleren Säulen wie die des Junius Bassus, des Lat. 174 und die des Sarkophags von S. Sebastiano.

Betrachten wir nun die Dominus-legen-dat-Szene. Christus ist bärtig und stehend, wie im Sarkophag von S. Sebastiano. Wahrscheinlich stand er auch auf dem Paradiesberg, nach dem Höhenunterschied mit den anderen Figuren zu schließen. Die Bewegung seines rechten Armes ist auch, wie in S. Sebastiano, ausgestreckt. Andererseits gibt es keinen Hintergrund mit Palmen, sondern mit akklamierenden Figuren wie beim Lat. 174. Petrus hat noch kein Kreuz über den Schultern. Die fast waagrechte Richtung der Buchrolle ist auch wie die des letzten Sarkophags. Die Haltung der beiden Apostel ist fast gleich. Der Säulenzwischenraum mit dem hl. Paulus könnte dem Lat. 174 nachgebildet sein, und bei Petrus sehen wir gleichfalls dessen Kopf links von der geöffneten Hand und rechts vom Gesicht einer Hintergrundfigur eingerahmt. Wegen dieser Zwischenstellung in Ikonographie und Stil muß das Fragment zwischen den Jahren 360 und 370 entstanden sein, und es ist deswegen eine wertvolle Stufe in der Entwicklung der Traditio legis in der Sarkophagplastik.

Nach dem Sarkophag von S. Sebastiano sind die Varianten der Traditio für unseren Zweck uninteressant, denn sie wechseln ihre Struktur nicht wesentlich.

Stellen wir nun noch einige Überlegungen an:

1. Die Szene des Dominus legen dat ist in der Plastik in vielen Beispielen erhalten geblieben. Genau in 23 Sarkophagen oder Fragmenten⁴³.

⁴¹ WS II, 18 und Taf. 9.

⁴² J. J. Rorimer, *The Authenticity of the Chalice of Antioch*, Sonderdruck von *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton University Press, 1954, p. 3. y n. 11.

⁴³ Lat. 174; Frag. Metropolitan-Mus. New York; Sarkophag-Fragment von S. Sebastiano (vgl. für diese die drei Abbildungen Taf. 13a—c); Lat. 150 A (WS 151, 1); Sarkophag Gregorius' V. (WS 39, 1); Sark. von Arles 17 (WS 12, 4); Sark. von Saint-Maximin (WS 39, 2); Sarkophagfront aus dem Kreuzgang von S. Paul

2. Diese Zahl ist besonders groß gegenüber den anderen Kunstgattungen. Denn wenn auch überhaupt wenig Apsismosaiken und -malereien erhalten geblieben sind, so muß doch berücksichtigt werden, was am Anfang dieses Artikels über die verschiedenen Tatsachen gesagt worden ist, die uns die Annahme nahelegen, daß es diese Komposition in den Apsiden überhaupt nicht oder zumindest nicht oft gab⁴³.

3. Ein Sarkophag — der Lat. 174 — ist das älteste Beispiel der Darstellung.

4. Dieses älteste Beispiel zeigt außerdem vollkommen eigene Charakteristiken, die verschieden sind von denen, die nachher die durchgehende und feste Form dieser Darstellung bilden.

5. Dieses Beispiel ist eng mit anderen früheren Plastiken verbunden, die zwar keine *Traditio* sind, aber doch Ähnlichkeiten mit ihr haben (Sarkophag des Junius Bassus, Albani, von Arles, von Florenz und der Konstantinbogen). Von ihm aus ergibt sich in den folgenden Exemplaren eine fortschreitende Entwicklung der Szene, bis sich das definitive Schema festigt.

Also zusammengefaßt: Die *Traditio* findet sich hauptsächlich in Sarkophagen, und in Sarkophagen sehen wir sie erscheinen und sich entwickeln. Dieser Umstand scheint zu zeigen, daß die *Dominus-legen-dat*-Darstellung in den Sarkophagen entstanden ist und nicht in den großen Apsiskompositionen, die keine Spuren davon hinterlassen haben. Noch weiter gehend, könnten wir vielleicht den Sarkophag Lat. 174 in den vatikanischen Grotten als den authentischen Prototyp der Szene bezeichnen.

Am Anfang dieses Artikels habe ich meine Übereinstimmung mit W. N. Schumacher, was das Wesentliche der Interpretation der *Traditio legis* betrifft, zum Ausdruck gebracht⁴⁵: Die Szene ist keine wirkliche *Traditio* oder Übergabe des Gesetzes an Petrus, sondern eine triumphale Offenbarungsdarstellung des auferstandenen Christus. Der Sieger über den Tod offenbart sich den Gläubigen als solcher und begründet damit

in Rom (WS 17, 1); verlorener Sark. von Reims, Zeichnung von Peiresc (Le Blant, Gaul., 17, n. 17); Sark. von Mailand (WS 188, 1); Sark.-Front aus dem Louvre, Ma. 2980 (WS 82, 1—3); Sark. des Gorgonius, Ancona (WS 14, 3); Sark. der Kathedrale von Aix (WS 150, 1); Sark. der Basilika von St. Peter (WS 154, 4); Frag. des Mus. von Ravenna (WS 154, 1); Sark. von Pius II. (WS 12, 5); Sark. Lat. 151 (WS 121, 1); Sark. von S. Giov. in Valle di Verona (WS 150, 2); verlorener Sark. des Vatikans, Zeichnung von Bosius, Roma sott. 65 (WS I, 159, Abb. 92); Fragment des Museums von S. Sebastiano (WS 12, 3 — später ergänzt RivAc. 16 [1939] 340 Abb. 3); Sark. Lat. (WS 141, 5); Sarkophagfront des Mus. Naz. von Ravenna, 533 (WS 141, 6); Marmorkasten des Erzbischöfl. Museums von Ravenna (Felix Rav. 26—27 [1958] Abb. 58) und Sark. des Mus. Borély von Marseille 36 (WS 17, 2).

⁴⁴ Siehe S. 218.

⁴⁵ W. N. Schumacher, *Dominus-legen-dat*, in: *RömQu.* 54 (1959) 1—39. Mit den angedeuteten Möglichkeiten sowie mit anderen Aspekten dieses Themas werde ich mich in einer bald erscheinenden Arbeit über den hl. Petrus in der altchristlichen Ikonographie beschäftigen.

deren Hoffnungen auf die eigene Auferstehung. Mit Christus vereinigen sich als Zeugen (Martyrer) Petrus und Paulus, die auch durch den Tod den Sieg errangen. Petrus hält und betreut das Gesetz Christi, und diese Stellung wird vom Schöpfer der Szene herausgearbeitet, um den Apostelfürsten als Hauptmitarbeiter des Erlösers Christus zu kennzeichnen. Mit dieser Auslegung wird das Auftreten dieser Szene in einem Sarkophag, und zwar in einem Passionssarkophag, noch klarer, und zugleich bestätigt dieses wiederum die Auslegung selbst. Schon im Sarkophag des Junius Bassus ist der sitzende Christus der auferstandene Christus, der Sieger über den Tod. Nicht umsonst wird er über dem Himmel dargestellt, der ihm als Schemel dient. Der Bassus-Sarkophag ist ein Passionssarkophag, und der Sieg Christi im Himmel ist über seinen glorreichen Einzug in Jerusalem gesetzt worden, der gleichsam die letzte Etappe seines sterblichen Lebens ist oder auch, wenn man will, der erste Schritt zum Sieg durch das Martyrium des Leidens und des Kreuzes. Neben dem Leiden Christi wird auch das Leiden von Petrus und Paulus dargestellt. Er zieht sie an sich im Leiden, das sie zum Sieg führt. In anderen Passionssarkophagen, auch im Lat. 174, dem ältesten, ist der Sieg Christi durch Kreuz und Auferstehung symbolisch durch die *crux invicta* dargestellt, die durch das Christuszeichen im Lorbeerkranz bekrönt und von den Soldaten der Grabwache umgeben ist.

Die sogenannte *Traditio* entsteht also ganz natürlich im Mittelfeld eines Passionssarkophags, mit der gleichen Bedeutung wie die Hauptdarstellung dieser Sarkophage selber. Sie ist nur eine Sonderform, bei der als besonders glückliche Lösung die beiden großen Martyrer Roms, die beiden großen Apostel, mit besonderer Auszeichnung des hl. Petrus, Christus zugesellt werden.