

Der Niederschlag der Apostolizitätsthematik in der Volksfrömmigkeit, der Kunst und Architektur der Alten Kirche

Von GEORG GÜNTER BLUM

Neben vielfältigen schriftlichen Zeugnissen theologischen Denkens über apostolische Tradition und Sukzession gibt es aus der Zeit der Alten Kirche zahlreiche monumentale und künstlerische Relikte, die darüber Auskunft geben, welche Rolle die Apostel als Vermittler der Offenbarung in der Gemeindefrömmigkeit und im gottesdienstlichen Leben des frühen Christentums spielten. Für ein Gesamtbild des Entwicklungsprozesses dieses Vorstellungskreises ist es deshalb unerlässlich, außer den literarischen Quellen ebenso die Überreste künstlerischer und architektonischer Gestaltung zu untersuchen und diese beiden verschiedenen Ausdrucksformen kirchlichen Lebens als sich einander ergänzende Aspekte ein und derselben Überlieferung zu verstehen.

Es soll deshalb hier versucht werden, die zahlreichen Einzelerkenntnisse auf dem Gebiet der christlichen Archäologie zur Konzeption des Apostolischen zusammenhängend darzustellen und in eine geschichtliche Entwicklung einzuordnen. Aufgrund eines solchen Überblicks wird es dann möglich sein, den Befund der theologischen Literatur¹ nicht nur als isolierte Theologie- und Dogmengeschichte, sondern in seinem ganzheitlichen Verhältnis zur Glaubensgeschichte des alten Christentums zu interpretieren.

Es liegt nahe, daß die frühesten Zeugnisse nichtliterarischer Art über die Apostel in Zusammenhang stehen mit ihren Grabstätten. Der älteste Bericht über die Verehrung eines Apostelgrabes findet sich in einem Brief des Bischofs Polycrates von Ephesus an den römischen Bischof Victor

¹ Vgl. hierzu G. G. Blum, Tradition und Sukzession. Studien zum Normbegriff des Apostolischen von Paulus bis Irenäus (= Arbeiten zur Geschichte und Theologie des Luthertums 9) (Berlin-Hamburg 1963); ders., Der Begriff des Apostolischen im theologischen Denken Tertullians, in: Kerygma und Dogma 9 (1963) 102-121; ders., Apostolische Tradition und Sukzession bei Hippolyt, in: ZNW 55 (1964) 95-110, ders., Offenbarung und Überlieferung. Die dogmatische Konstitution Dei Verbum des II. Vaticanums im Lichte altkirchlicher und moderner Theologie (= Forschungen zur systematischen und ökumenischen Theologie 28) (Göttingen 1971) passim und den zusammenfassenden Art. des Verfassers „Apostolizität“ (Alte Kirche), in: Theologische Realenzyklopädie 3 (1979). Einen Überblick über den ikonographischen Befund geben J. Ficker, Die Darstellung der Apostel in der altkirchlichen Kunst. Eine ikonographische Studie (Leipzig 1887); J. Kollwitz, Art. Christusbild, in: RAC 3 (1957) 1-23 und J. Myslivec, Art. Apostel, in: Lexikon der Christlichen Ikonographie 1 (1969) 150-173.

(189–198). Polycrates spricht hier vom Grab des Apostels Philippus in Hierapolis, den er allerdings mit dem gleichnamigen Diakon und Evangelisten aus der Apostelgeschichte (6,4) verwechselt, und der Ruhestätte des Apostels Johannes in Ephesus (Eusebius, hist. eccl. III, 31, 3–4). Da diese Grabstätte eine immer größer werdende Zahl von Gläubigen anzog, wurde im 4. Jh. über ihr ein neunteiliger Quadratraum errichtet, dem man später drei dreischiffige Zugänge hinzufügte. In iustinianischer Zeit wurde dann dieses Grab von der ersten kreuzförmigen Fünfkuppelkirche überbaut, die das Vorbild abgab für die neue Apostelkirche in Konstantinopel ².

Über die Verehrung von Gedenkstätten des Petrus und Paulus berichtet, wahrscheinlich in Auseinandersetzung mit der gegen Rom gerichteten Berufung montanistischer Kreise auf Apostelgräber in Kleinasien, der römische Presbyter Gaius in seinem Dialog mit Proclus: „Ich kann dir die Siegesdenkmäler der Apostel zeigen. Du magst auf den Vatikan gehen oder auf die Straße nach Ostia, du findest die Siegesdenkmäler der Apostel, die diese Kirche gegründet haben“ (Eusebius, hist. eccl. II, 25, 6–7). Obwohl mit *τρόπαιον* ursprünglich nicht der Ort der Bestattung, sondern ein Erinnerungszeichen gemeint ist an die Stelle, wo das Martyrium stattfand, handelt es sich nach der polemischen Intention dieser Aussage wie auch nach dem Verständnis des Eusebius hier sicherlich um Begräbnisplätze.

Die aus dem 2. Jh. stammende Aedicula an der roten Mauer der unter der Confessio von St. Peter ausgegrabenen vatikanischen Nekropole konnte als das von Gaius erwähnte *Tropaion* identifiziert werden, da Graffiti erweisen, daß an dieser Stelle Christus, Maria und Petrus in volkstümlicher Weise verehrt wurden, bevor Konstantin diese Aedicula als Memoria des Apostels Petrus wahrscheinlich 315 mit einem Marmordenkmal verkleiden ließ, um nach 324 an diesem Ort über dem aufgefüllten Hanggelände der Nekropole den Bau der ersten Peterskirche zu beginnen ³.

Wie die Ausgrabungen unter S. Paolo fuori le mura gezeigt haben, galt eine ähnliche volkstümliche Verehrung auch der Begräbnisstätte des Paulus an der Via Ostiensis. Ebenso wie auf dem Vatikan bestand auch hier ein *Tropaion*, wenn auch in anderer Form, das in den Unterbau der Apsis der konstantinischen Basilika eingefügt wurde ⁴.

Die gemeinsame Verehrung von Petrus und Paulus ad Catacumbas an der Via Appia, wo Konstantin die im 9. Jh. nach dem hl. Sebastian benannte Basilica Apostolorum errichten ließ, wird zum erstenmal bezeugt

² Der Ausgrabungsbericht findet sich bei *F. Knoll*, Forschungen in Ephesus 4, 3: Die Johanneskirche (Wien 1951).

³ Hierzu s. zuletzt *M. Guarducci*, Die Ausgrabungen unter St. Peter, in: *R. Klein* (Hrsg.), Das frühe Christentum im Römischen Staat (= Wege der Forschung 257) (Darmstadt 1971) 363–414, 373 ff.

⁴ Vgl. *E. Kirschbaum*, Die Gräber der Apostelfürsten. St. Peter und St. Paul in Rom (Frankfurt/M. 1974) 184–192.

für den 29. Juni 258. Dies ergibt sich aus der Kombination zweier Notizen im Verzeichnis der Märtyrerfeste des römischen Chronographen von 354 und im Martyrologium Hieronymianum⁵. Die Ausgrabungen unter S. Sebastiano förderten zwar keine Apostelgräber zutage, aber eine Kultstätte in einer sogenannten *triclia*, deren zahlreiche Graffiti Kunde geben von *refrigeria*, von Totenmahlfeiern, die der Anrufung der beiden Apostel um ihre Fürbitte dienten. Die Erinnerung an diesen Ort der Apostelverehrung bewahrt auch ein Epigramm des Papstes Damasus (366–384): *Hic habitasse prius sanctos cognoscere debes – nomina quisq(ue) Petri pariter Pauliq(ue) requiris . . .*⁶

Ob diese gemeinsame Verehrung der beiden Apostel an der Via Appia auf eine zeitweilige Überführung ihrer Gebeine ad Catacumbas während der valerianischen Verfolgung zurückzuführen ist⁷ oder nur die Schädel von Petrus und Paulus transferiert wurden, da nach römischem Recht als Grab die Stätte gilt, wo das Haupt bestattet ist⁸ – der 29. Juni wäre dann das Datum dieser Translation, das später in den gemeinsamen Todestag der beiden Apostel umgedeutet wurde –, oder ob hier nur eine Ersatzkultstätte errichtet war für die nicht mehr betretbaren Friedhöfe auf dem Vatikan und an der Via Ostiensis⁹, ob es sich hier um das Zentrum der Apostelverehrung einer schismatischen oder privaten Gruppe gehandelt hat¹⁰ oder ob die Erinnerung an einen gemeinsamen Wohnort der beiden Apostel eine entscheidende Rolle spielte¹¹, ob an der Via Appia vielleicht sogar der ursprüngliche Begräbnisort der beiden Apostel gelegen hat, bevor ihre Gebeine in die konstantinischen Kirchen verlegt wurden¹², oder ob aus Unkenntnis der wahren Apostelgräber schon sehr früh rivalisierende Ansichten aufgekommen waren, denen Konstantin durch die Errichtung

⁵ *Th. Mommsen* (Hrsg.), *Chronica minora* 1 (Berlin 1891) 71 = *H. Lietzmann* (Hrsg.), *Die drei ältesten Martyrologien* (= *Kleine Texte* 2) (Bonn 1903) 3 und *ActaSS*, Nov. 2, 2; hierzu s. *J. P. Kirsch*, *Der stadtrömische christliche Festkalender im Altertum* (= *LQF* 7–8) (Münster 1924) 20 ff.

⁶ PL 13, 383A–383B = *A. Ferrua*, *Epigrammata Damasiana* (Rom 1942) 141.

⁷ Dies vermutete zuerst *L. Duchesne*, *Liber Pontificalis* 1 (Paris 1886) CIV–CVII. Ähnlich argumentiert auch *H. Lietzmann*, *Petrus und Paulus in Rom. Liturgische und archäologische Studien* (= *Arbeiten zur Kirchengeschichte* 1) (Berlin–Leipzig³ 1955).

⁸ Diese zuerst von *E. Josi* geäußerte Vermutung wurde aufgegriffen von *R. Schilling*, *Est-il possible de donner une réponse au problème soulevé par le double culte de St. Pierre au Vatican et à St. Sébastien?*, in: *RivAC* 42 (1966) 287–295, 290 ff. Vgl. auch *Kirschbaum* (Anm. 4) 209.

⁹ So *H. Delehaye*, *Les origines du cultes des martyres* (Bruxelles 1905) 264 ff.

¹⁰ So *L. K. Mohlberg*, *Historisch-kritische Bemerkungen zum Ursprung der sogenannten Memoria Apostolorum an der Appischen Straße*, in: *Colligere Fragmenta. Festschrift Alban Dold* (Beuron 1952) 57–74 und *H. Chadwick*, *St. Peter and Paul in Rome: The Problem of the Memoria Apostolorum ad Catacumbas*, in: *JThS* 8 (1957) 31–52.

¹¹ Diese Hypothese vertritt *Guarducci* (Anm. 3) 406 ff.

¹² Dies vermutete *P. Styger*, *Römische Märtyrergeprüfte* 1 (Berlin 1935) 15 ff.

von drei Apostelbasiliken Rechnung trug¹³, das alles sind mehr oder minder begründete Hypothesen, die zu keinem schlüssigen und endgültigen Beweis führen. Auch das etwas um 300 eingeführte Fest der Stuhlfeier Petri am 22. Februar dürfte auf das ursprünglich heidnische Familienfest der *cara cognatio* zurückgehen, das auch die römische Gemeinde zum Gedächtnis ihres Gründers beim Totenmahl vereinigte. Es war dies die *Cathedra*, das „Sesselmahl“ um den leeren, für den Toten reservierten Stuhl¹⁴. Da die Kirche diese Art von Totengedächtnis ablehnen mußte, wurde es umgedeutet zum Gedenktag der Stuhlbesteigung Petri, wobei die Doppeldeutigkeit von *Cathedra* als Bezeichnung einer Totenmahlfeier und als Ausdruck für die apostolisch-bischöfliche Amtsgewalt diesen Bedeutungswandel begünstigte. Vorbereitet war diese Umformung durch die im 3. Jh. steigende Hochschätzung des Ordinationstages des römischen Bischofs und der Jahresfeier seines Amtsantritts als *Natale Petri de Cathedra*, aus der dann der Gedächtnistag der Besteigung des römischen Bischofsstuhles durch Petrus wurde.

Zusätzlich zum Fest der beiden Apostel Petrus und Paulus wurde im Orient im Unterschied zur römischen Liturgie das Fest aller Apostel eingeführt, das im Menologion der Chrysostomusliturgie auf den 30. Juni fällt. Dieser Tag der 12 Apostel geht offenbar auf das starke Bedürfnis zurück, auch dem apostolischen Gesamtkollegium eine besondere liturgische Verehrung zuteil werden zu lassen.

Die frühesten bildlichen Darstellungen von Aposteln finden sich in Rom in der gnostischen Katakomba am Viale Manzoni, die wahrscheinlich von den bei Hippolyt erwähnten Naassenern erbaut wurde. Eindeutig handelt es sich um die Apostel bei den zwölf Männern, die mit Jesus beim Mahl versammelt sind¹⁵. Auch die ursprünglich zwölf Gestalten, die den Sockel der Wände zwischen drei Gräbern zieren, sind als Apostel zu deuten, und zwar im gnostischen Sinne als mystagogische Führer der Verstorbenen¹⁶. Diese Bilder könnten motiviert sein durch die Antithese zur römischen Gemeinde, in der schon im 2. Jh. den Märtyrern und Aposteln die Kraft der Fürbitte für Verstorbene zugesprochen wurde.

Daß die ältesten Apostelbilder ganz der Christusthematik untergeordnet waren, zeigen die Fresken des auf dem Meere wandernden Petrus in der

¹³ So *Th. Klauser*, Die römische Petrustradition im Lichte der neueren Ausgrabungen unter der Peterskirche (Köln-Opladen 1956) 33–87.

¹⁴ Vgl. *Th. Klauser*, Die Cathedra im Totenkult der heidnischen und christlichen Antike (= LQF 9) (Münster 1927) 152 ff.

¹⁵ *J. Wilpert*, Le pitture dell'ipogeo di Aurelio delizioso presso il Viale Manzoni in Roma, in: *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 3, 1, 2 (Roma 1924) 1–43, Taf. XVII.

¹⁶ *Wilpert*, pitture (Anm. 15) XIV–XV; *J. Carcopino*, De Pythagore aux apôtres. Études sur la conversion du monde Romain (Paris 1956) 189 ff.

Hauskirche von Dura-Europos¹⁷ und der Speisung der 5000 an der Attika des Grabes des Clodius Hermes unter S. Sebastiano¹⁸. Diese Darstellungen sind noch ohne jegliche Individualisierung und Typisierung. Eine besondere physiognomische Charakterisierung des Petrus und Paulus ist erst seit der Mitte des 4. Jh. nachzuweisen. Allerdings spricht schon Eusebius davon, daß er farbige Bilder der beiden Apostel gesehen habe (hist. eccl. VII, 18,4).

In eigenständiger Bedeutung erscheinen einzelne Apostel zum erstenmal auf biblischen Friessarkophagen der spättetrarchischen Zeit. Die Orans in der Mittelachse steht zwischen zwei Aposteln, die auf dem Floriasarkophag von Saragossa durch Namensbeischrift als Petrus und Paulus gekennzeichnet sind¹⁹. In ihrem Wartezustand zwischen Tod und Auferstehung empfiehlt sie sich ihrer Fürsprache. Etwa zur selben Zeit tritt neben das Bild des guten Hirten, des Wundertäters und des Orpheus auf Katakombenfresken das Motiv der Gesprächsrunde. Nach dem Vorbild und dem feststehendem Typus eines antiken Philosophenkollegiums sitzen 6 Apostel als Empfänger der Offenbarung um Christus als den Lehrer der wahren Philosophie²⁰. Auf anderen Fresken der konstantinischen Zeit sitzt Christus meist inmitten der 12 Apostel als Überbringer des Evangeliums, in der Linken eine Rolle und die Rechte zum Sprechgestus erhoben²¹. Die Apostel sind hier nicht mehr passive Begleiter ihres Herrn, sondern Zeugen und beauftragte Träger der Offenbarung. Wegen seines hohen Alters ist dieses Ikonogramm kaum auf die Apsismalerei zurückzuführen²². Sicherlich ist es aber nicht nur aus der Literatur- und Formtradition, sondern aus der Wirklichkeit kirchlicher Verkündigung zu interpretieren. Dies wird im 4. Jh. deutlich an den Fresken von SS. Marco e Marcelino²³ und der Hermes- und Domitillakatakombe²⁴. Die Apostel sitzen oder stehen um den auf einer Cathedra erhöhten Christus, wobei einmal Petrus und Paulus sitzend gegenüber den übrigen stehenden Aposteln herausgestellt werden²⁵. Die Ausläufer dieses Motivs finden sich noch in den

¹⁷ Vgl. E. Dinkler, Die ersten Petrusdarstellungen. Ein archäologischer Beitrag zur Geschichte des Petrusprimates: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 11 (1939) 1–80, 13 und A. Grabar, Die Kunst des frühen Christentums. Von den ersten Zeugnissen christlicher Kunst bis zur Zeit Theodosius I. (München 1967) Abb. 62.

¹⁸ Lietzmann, Petrus und Paulus (Anm. 7) Taf. 9.

¹⁹ J. Wilpert, I sarcofagi cristiani antichi 1–2 (Rom 1929–1932) 229, 8.

²⁰ So zum Beispiel bei dem Deckengemälde in SS. Pietro e Marcellino; vgl. J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms (Freiburg 1903) 96.

²¹ Z. B. Wilpert, Malereien (Anm. 20) 126; 148, 2; 155, 2; 170; 177; 193.

²² Eine solche Rückführung versucht Chr. Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts (= Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie 4) (Wiesbaden 1960) 8 ff.

²³ Wilpert, Malereien (Anm. 20) 177, 1.

²⁴ Ebd. 126; 148, 2; 152; 155.

²⁵ Ebd. 193.

nach der Überlieferung rekonstruierbaren Apsisbildern der Basilica Severiana in Neapel²⁶, von S. Sabina in Rom²⁷ und dem noch erhaltenen vom Ende des 4. Jh. stammenden Apsismosaik von S. Aquilino in Mailand²⁸. Seit der zweiten Hälfte des 4. Jh. wird diese Thematik aber meistens eschatologisch interpretiert, mit Bildelementen herrscherlicher Repräsentation überformt und mit der *traditio legis* verbunden (s. u.). Nur vereinzelt finden sich schon in spätrömischer Zeit Adorationszenen im Stile des Hofzeremoniells, die dann polemisch gegen den Kaiserkult gerichtet sind. Christus als Herrscher ist umgeben von zwei Aposteln. Von beiden Seiten nahen sich je zwei proskynierende Gestalten mit verhüllten Händen²⁹. Erst in spätkonstantinischer Zeit gewinnt diese Komposition nach dem Vorbild imperialer Repräsentationskunst größere Bedeutung. Die apostolische Huldigung gilt jetzt dem Kosmokrator, der über dem Himmelsgewölbe thront, das Caelus über sich spannt.

Noch vor die konstantinische Wende fällt die Einführung eines Petruszyklus in das Bildprogramm der römischen Sarkophage. Auf der einen Seite der von zwei Aposteln umgebenen Orans oder des lehrenden Christus stehen Wunderdarstellungen wie die Heilung des Gichtbrüchigen, des Blinden und die Auferstehung des Lazarus. Diesen Bildern entsprechen auf der anderen Seite die nach Joh 21 die Beauftragung zum Hirtenamt andeutende Hahnscene³⁰, die Gefangenschaft des Apostels und das nach apokrypher Tradition gestaltete Quellwunder Petri, das als Typus der Taufe und Kirchengründung das Quellwunder des Moses ablöst³¹. Die Hahnscene kann später zum alleinigen Ausdruck apostolischer Sendung werden und selbständig in Verbindung mit der Siegestsäule erscheinen³². Das Kompositionsschema der Christus-Petrus-Friessarkophage³³ wird fortgesetzt auf Riefelsarkophagen mit Christus-Petrus-Eckszenen, besonders der Gegenüberstellung des Quellwunders mit der Lazarusaufweckung³⁴, manchmal auch erweitert durch eine Leseszene, die als Symbol der römi-

²⁶ *Ihm* (Anm. 22) 175 f.

²⁷ Ebd. 151 f.

²⁸ *M. van Berchem* – *E. Clouzot*, *Mosaïques Chrétiennes du IVme au Xme siècle* (Genève 1924) 60; *W. F. Volbach*, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom. Aufnahmen von Max Hirmer* (München 1958) 138.

²⁹ In Rom, S. Sebastiano: *Wilpert*, *Sarcofagi* (Anm. 19) 40; *F. W. Deichmann* (Hrsg.), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage 1: Rom und Ostia* (Wiesbaden 1967) 241; in Arles, *Wilpert*, *Sarcofagi* (Anm. 19) 38, 3 und 242; in Florenz: ebd. 287, 1.

³⁰ Vgl. zu diesem Thema *E. Stommel*, *Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagplastik (= Theophaneia 10)* Bonn 1954) 88 ff.

³¹ S. hierzu *G. Stuhlfaul*, *Die apokryphe Petrusgeschichte in der altchristlichen Kunst* (Berlin 1925) 50–71.

³² *Stommel*, *Beiträge* (Anm. 30) Taf. 12–14.

³³ *Z. B. Wilpert*, *Sarcofagi* (Anm. 19) 126, 2; *Deichmann*, *Repertorium* (Anm. 29) 770; ferner *Wilpert*, *Sarcofagi* (Anm. 19) 127, 2; *Deichmann*, *Repertorium* (Anm. 29) 771.

³⁴ *Z. B. Wilpert*, *Sarcofagi* (Anm. 19) 92, 1; *Deichmann*, *Repertorium* (Anm. 29) 990.

schen *Cathedra* zu verstehen ist³⁵. Diese kombinierte Christus-Petrus-Komposition, die dann die konstantinische Sarkophagplastik stark beeinflusst, ist ekklesiologisch zu deuten: Die Orans beruft sich auf die auf den Felsen Petrus gegründete *ecclesia catholica* als Mittlerin der Heilsmacht Christi und des mit der Taufe verheißenen ewigen Lebens. Die Entstehung dieses Bildprogramms muß in engem Zusammenhang mit der Einführung der Stuhlfeier Petri gesehen werden. Da die römische Tradition nur ein Fortbestehen der *Cathedra Petri* kannte, trat Paulus völlig in den Hintergrund. Die Petrusthematik der Sarkophagplastik ist deshalb ebenso wie die liturgiegeschichtliche Entwicklung Niederschlag des apostolischen Selbstbewußtseins der römischen Kirche.

Nach der Entscheidung von 313 zugunsten des Christentums beginnt eine intensive kirchliche Bautätigkeit. Die Ausschmückung der Basiliken ist wesentlich mitbestimmt vom Thema der Apostolizität. Wie heute noch am Beispiel von S. Apollinare Nuovo in Ravenna zu sehen ist, wurden zwischen den Fenstern im Obergaden Darstellungen der Apostel und der alttestamentlichen Propheten angebracht. Diese ganzfigurigen Bilder können als Vorläufer der späteren Aposteliken angesprochen werden. Ebenso erscheinen apostolische Brustbilder in Tondoform als durchgehende Friese über den Arkaden des Langhauses, und die Aufgabe der Apostel in der Kirche wird versinnbildlicht durch die Tragefunktion der Kuppellaubungen, an denen sich Reihen von Clipeusbildern der Apostel befinden, wie sie noch zu sehen sind in der erzbischöflichen Kapelle und in S. Vitale in Ravenna³⁶.

Auf konstantinische Tradition, wahrscheinlich sogar auf das Vorbild der Peterskirche, geht die christologisch-apostolisch motivierte Triumphbogengestaltung zurück, wie sie uns mit einigen Beispielen aus dem 5. Jh. noch vor Augen steht. So zeigt der Bogen der von der Kaiserin Galla Placidia ausgeschmückten Basilika S. Paolo fuori le mura die Medaillonbüste des bärtigen Pantokrators in der Sonnenscheibe, dem in der unteren Zone von den nimbierten Petrus und Paulus als Repräsentanten der irdischen Kirche akklamiert wird, während die himmlische Kirche im mittleren Teil vertreten ist von den Erzengeln und den 24 Ältesten³⁷. Auf dem von Xystus (432–440) geschaffenen Triumphbogen von S. Maria Maggiore huldigen Petrus und Paulus der *hetoimasia*, dem apokalyptisch-theophanen Thron mit dem Gemmenkreuz, dessen Armlehnen in kleinen Medaillons ihre Bildnisse tragen. Die beiden Füße des Bogens werden gebildet von den Symbolen der beiden Urmysterien des Glaubens, den heiligen Städten Bethlehem und Jerusalem, vor denen sich je fünf Apostellämmer versammeln³⁸. Das

³⁵ Z. B. in Arles: Wilpert, *Sarcophagi* (Anm. 19) 152, 1; 153, 2.

³⁶ Volbach-Hirmer (Anm. 28) 157 u. 160.

³⁷ Berchem-Clouzot (Anm. 28) 89; Ihm (Anm. 22) 135–137.

³⁸ Berchem-Clouzot (Anm. 28) 46; Ihm (Anm. 22) 132–135; J. Wilpert – W. N. Schumacher, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.–XIII. Jahrhundert* (Freiburg–Basel–Wien 1976) Taf. 68–72.

überlieferte Bildprogramm des Bogens von S. Sabina³⁹ zeigte in seinem Zenit eine Trilogie von Medaillons mit Brustbildern des bärtigen Kosmokrators im Kreuznimbus und der beiden Apostelfürsten. Ausgehend von Bethlehem und Jerusalem spannte sich zu diesem Scheitelpunkt ein Bogen von *imagines clipeatae* der 12 Apostel und der 4 Evangelisten, die später das Vorbild abgaben für die Eingangswand der Zenokapelle von S. Prassede⁴⁰.

Ebenso christologisch-apostologisch orientiert ist auch die Gestaltung der Apsiden der konstantinischen Basiliken. Das durch eine Zeichnung von Grimaldi überlieferte Apsisbild von Alt-St.-Peter⁴¹ entspricht in seinem oberen Hauptteil wahrscheinlich der ursprünglichen Komposition. Es zeigt den thronenden Pantokrator zwischen Petrus und Paulus, die mit erhobenen Händen akklamieren. Nach der sorgfältig begründeten Hypothese von Schumacher⁴² befand sich in der unteren Zone anstelle des von Innozenz III. und der Personifikation der *Ecclesia Romana* umgebenen Altares mit der *crux gemmata* und dem Lamm auf dem Paradiesesberg der stehende Christus zwischen den beiden Apostelfürsten, wie er heute noch auf dem etwa 360 entstandenen Mosaik einer Nische im Südumgang von S. Costanza erscheint. Die Rechte ist erhoben, die linke Hand berührt eine Rolle mit der Aufschrift *Dominus pacem dat*, die der herbeieilende Petrus auffängt, der ursprünglich einen Kreuzesstab trug⁴³. Die vier Lämmer sind als Abbeviatur der je sechs Lämmer anzusprechen, die auf dem Mosaik von St. Peter aus Bethlehem und Jerusalem Christus entgegenziehen. Da neuere Untersuchungen die restaurierte Inschrift *Dominus pacem dat* als ursprünglich erwiesen haben⁴⁴, handelt es sich hier nicht um eine Gesetzesübergabe an Petrus, sondern um die triumphale Erscheinung des Auferstandenen, der seine göttliche Natur den beiden Hauptaposteln offenbart. Christus zeigt sich nicht nur als Geber des Gesetzes, sondern erscheint selbst als dieses neue Gesetz, als Verkörperung des Friedens, des neuen Bundes. Die Komposition ist also keine neue Gestaltung der Vorrangstellung des Petrus, wie sie schon in der Hahnszene und in S. Costanza in der Schlüsselübergabe zum Ausdruck kommt⁴⁵, sozusagen die Begründung der petrinischen Vollmacht durch den erhöhten Herrn⁴⁶. Als Theophaniebild ist sie vielmehr Ausdruck der Offenbarungsvermittlung an die

³⁹ Berchem-Clouzot (Anm. 28) 80; Ihm (Anm. 22) 152 f.

⁴⁰ Berchem-Clouzot (Anm. 28) 236.

⁴¹ Wilpert-Schumacher (Anm. 38) 63 Fig. 35; W. Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert (Wien-München 1967) Abb. 29–31.

⁴² W. N. Schumacher, Eine römische Apsiskomposition, in: RQ 54 (1959) 137–202.

⁴³ Wilpert-Schumacher (Anm. 38) Taf. 1; Oakeshott (Anm. 41) 41; Volbach-Hirmer (Anm. 28) 33.

⁴⁴ W. N. Schumacher, „Dominus legem dat“: RQ 54 (1959), 10 u. 48.

⁴⁵ Wilpert-Schumacher (Anm. 38) Taf. 2; Oakeshott (Anm. 41) 40.

⁴⁶ So Stommel (Anm. 30) 129 ff.

Repräsentanten der Apostel und der apostolischen Kirche und in diesem Sinne dem Majestasbild des thronenden Christus zwischen den beiden Hauptvertretern der himmlischen Kirche zugeordnet.

Ähnlich wie in St. Peter könnte auch das Apsisbild von S. Paolo fuori le mura ausgesehen haben⁴⁷. Es ist eine begründete Vermutung, daß die Dreierkomposition der huldigenden Apostel vor dem thronenden Christus in der Basilica Apostolorum entstanden ist und von dort in die beiden anderen Basiliken übernommen wurde, die dem Gedächtnis der einzelnen Apostel dienen. Wie die künstlerische Gestaltung dieser Kirchen zeigt, wurde die Verehrung der beiden Hauptapostel ad Catacumbas auch in ihnen fortgeführt. Spätere Ausführungen dieses Ikonogramms finden sich in S. Giovanni in fonte in Neapel⁴⁸ und in Rom in SS. Cosma e Damiano⁴⁹, wo die beiden Apostel die zusätzliche Aufgabe erhalten, je einen Heiligen Christus zuzuführen.

Daß Petrus und Paulus immer das apostolische Kollegium und damit die apostolische Kirche repräsentieren, zeigt nicht nur die gleichzeitige Darstellung der übrigen Apostel in Form von Lämmern, sondern auch das für das 4. Jh. überlieferte Apsisprogramm des Oratorium am Monte della Giustizia, für das 5. Jh. von Agata dei Goti und S. Giovanni Evangelista in Ravenna⁵⁰. Christus thront hier auf einer Cathedra oder auf einer Weltkugel zwischen den 12 huldigenden Aposteln, die in Ravenna durch Bücher symbolisiert werden. Ein ähnliches Ikonogramm, jetzt aber Christus inmitten 12 sitzender Apostel, ist für das 4. Jh. für S. Costanza überliefert⁵¹ und aus dem 5. Jh. aus der Apsis von S. Pudenziana erhalten⁵². Die Lehrszene ist hier eschatologisiert, von dem Huldigungsmotiv überformt und damit in die Sphäre der Repräsentation göttlicher Macht gesteigert. Nach dem Vorbild des imperialen Zeremoniells sitzt Christus als Weltenherrscher auf einem mit Kissen ausgestatteten vor einer Exedra stehenden Thron inmitten seiner Apostel wie unter seinem himmlischen Staatsrat. Diese erheben akklamierend die Hände, und Petrus und Paulus werden bekrönt von den Personifikationen der Kirche aus Juden und Heiden. Die untere Bildzone zeigte ursprünglich die Prozession der apostolischen Lämmer zum Lamm auf dem Paradiesesberg.

Eine andere Variation des himmlischen Herrschers findet sich in dem für S. Andrea in Catabarbara überlieferten Apsismosaik⁵³. Christus

⁴⁷ Wilpert-Schumacher (Anm. 38) 85 Abb. 53.

⁴⁸ Ebd. Taf. 11.

⁴⁹ Ebd. Taf. 101; Berchem-Clouzot (Anm. 28) 119 ff.

⁵⁰ Vgl. *Ihm* (Anm. 22) 15–17.

⁵¹ Vgl. ebd. 150–151.

⁵² Wilpert-Schumacher (Anm. 38) Taf. 20–22 = Volbach-Hirmer (Anm. 28) 130; Details bei Oakeshott (Anm. 41) 42–45.

⁵³ *Ihm* (Anm. 22) 154–155.

erscheint hier als Imperator auf dem Vierstromberg, die Rechte im Befehls-
gestus erhoben, in der Linken eine halboffene Buchrolle. Petrus und Paulus
und vier weitere Apostel akklamieren. Sie fungieren als Miliz des Herr-
schers. Mit diesem Apsisprogramm, das in seinen verschiedenen Variationen
auf das 4. Jh. und teilweise sogar auf die Zeit Konstantins zurückgeht und
dem Vorbilder aus dem Hofzeremoniell und dem Militärwesen ebenso wie
Motive aus der Apokalypse zugrundeliegen, ist immer die apostolische Kir-
che gemeint. Unter dem Bild Christi steht der Thron des Bischofs, unter der
Darstellung der Apostel das Rund des Synedriums der Presbyter. Im Sinne
des Ignatius von Antiochien ist die irdische Kirche Abbild ihres himmli-
schen Urbildes. Dem Kollegium der Apostel entspricht das Presbyterium.
Die durch Christus manifestierte göttliche Vollmacht repräsentiert der
Bischof⁵⁴. Die Apostolizität der Kirche wird aktuell bei der Feier der
Eucharistie, durch die sich immer neu die Verbindung zwischen der trium-
phierenden und der kämpfenden Kirche vollzieht.

Eine eigentümliche architektonische Gestaltung findet ein politisch
motiviertes Apostolizitätsverständnis in der Apostelkirche Konstantinopels.
Nach dem glaubwürdigen Bericht in Eusebius' *Vita Constantini*, in dem
keine späteren Interpolationen nachgewiesen werden konnten, ließ Kon-
stantin in der neuen Hauptstadt seines Reiches zum Gedächtnis der Apostel
ein Martyrion erbauen⁵⁵. In einem eigenen Mausoleum an der Ostseite
dieser Kirche⁵⁶ oder mit größerer Wahrscheinlichkeit in ihrem Altar-
raum⁵⁷ wurden als symbolische Grabmale die Stelen der 12 Apostel
errichtet⁵⁸, unter denen der Kaiser seinen Kenotaph (*λάρναξ*) aufstellen
ließ, „weil er in überaus großer Glaubenszuversicht dafür Sorge trug, daß
seine irdische Hülle teilhaftig würde der Anrufung der Apostel“⁵⁹. Nach
Eusebius war es der Wunsch Konstantins, im regelmäßigen Gottesdienst an
der Verehrung der Apostel teilzuhaben, „daß die Hülle der dreimal seligen
Seele durch die Anrufung der Apostel mitverherrlicht, dem Volke Gottes
verbunden und des Gottesdienstes und der geheimnisvollen Liturgie gewür-
digt werde und volle Gemeinschaft habe an den heiligen Gebeten“⁶⁰.

⁵⁴ Vgl. die Ausführungen im Brief an die Magnesier 6, 1; 13, 1 und an die Trallianer 3, 1.

⁵⁵ Dies hat zuletzt beweiskräftig herausgestellt *J. Vogt*, *Der Erbauer der Apostelkirche in Konstantinopel*, in: *Hermes* 81 (1951) 111–117 gegen *G. Downey*, *The Builder of the Original Church of the Apostles at Constantinople*, in: *Dumbarton Oak Papers* 6 (1951) 53–80.

⁵⁶ So *A. Kaniuth*, *Die Beisetzung Konstantins des Großen. Untersuchungen zur religiösen Haltung des Kaisers* (= *Breslauer Historische Forschungen* 18), (Breslau 1941).

⁵⁷ So zuletzt *R. Krauthheimer*, *Zu Konstantins Apostelkirche in Konstantinopel*, in: *A. Stuiber - A. Hermann* (Hrsg.) *Mullus, Festschrift Theodor Klauser*, *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Erg. Bd. 1 (Münster 1964) 224–229.

⁵⁸ *Vita Constantini* 4, 60, 3 (GCS 7, 144, 23 Winkelmann): *θη̅μαι ὡσαυει στ̅η̅λαι*.

⁵⁹ Ebd. 4, 60, 2 (GCS 7, 144, 19–20 Winkelmann).

⁶⁰ Ebd. 4, 71, 2 (GCS 7, 150, 1–4 Winkelmann).

Diese liturgische Angleichung von Kaiser und Apostel ist aber dann auf Kritik gestoßen, als Konstantius 356/357 die Reliquien des Apostels Andreas, des Timotheus und des Evangelisten Lukas in die Kirche überführte⁶¹. Unter dem Vorwand notwendiger Reparaturen wurde 359 der Sarkophag Konstantins in die Kirche des hl. Acacius überführt, um in einem von Konstantius erbauten Mausoleum seinen endgültigen Platz zu finden⁶².

Die im christologisch-apostolischen Apsisprogramm angelegte Grundthematik setzt sich in nachkonstantinischer und theodosianischer Zeit fort in der Gestaltung der Sarkophage, in der Katakombenmalerei und in der volkstümlichen Kleinkunst wie auf Elfenbeinarbeiten und Gläsern. So findet sich das Lehrmotiv in reiner Form auf der Vorderseite der Lipsanothek von Brescia⁶³. Während aber hier nur sechs Apostel vertreten sind, erscheint Christus als der Lehrer der zwölf um ihn sitzenden Jünger auf einem Elfenbein aus Norditalien⁶⁴. Auf der Berliner Abrahampyxis werden Petrus und Paulus durch ihr Sitzen von den übrigen Aposteln abgehoben⁶⁵. Den Übergang von dieser historischen Lehrszene zu einem transzendentalen Bildverständnis markiert die Rückseite des Mailänder Stadttorsarkophags von S. Ambrogio⁶⁶. Der in der himmlischen Stadt thronende Christus übermittelt den Zwölf seine Lehre. Dieses Motiv setzt sich besonders eindeutig fort auf den gallischen Basilica-Caelestis-Sarkophagen⁶⁷. In reiner Form wird dieser Bildtypus repräsentiert auf dem Junius Bassus-Sarkophag⁶⁸. Wie der Kaiser auf dem Congiarium-Fries des Konstantinbogens und dem Missorium von Theodosius I.⁶⁹ überreicht der über dem Himmelsgewölbe thronende Christus den beiden Apostelfürsten ihre Bestallungsurkunden. Mit Paulus ist Petrus der Repräsentant der übrigen nicht dargestellten Apostel.

Im Rahmen einer solchen Darstellung des himmlischen Herrschers erscheint Christus auch als Imperator mit erhobener Rechten und in der Linken eine Rolle. Die Jünger sind ihm im Gestus der Huldigung zugewandt. Als apostolische Miliz akklamieren sie feierlich ihrem himmlischen

⁶¹ Philostorgius, epit. 3, 2 (PG 65, 480 f.).

⁶² Socrates, hist. eccl. 2, 38 (PG 67, 329 ff.). – Gleichwohl ist im Festoffizium der byzantinischen Kirche der 21. Mai dem „Gedächtnis der heiligen ruhmreichen großen, von Gott gekrönten und Apostel-gleichen Herrscher Konstantin und Helena“ gewidmet.

⁶³ Volbach-Hirmer (Anm. 28) 85–86.

⁶⁴ W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters (Mainz 1952) Taf. 49 Nr. 148.

⁶⁵ Volbach, Elfenbeinarbeiten (Anm. 64) Taf. 53 Nr. 161.

⁶⁶ Wilpert, Sarcophagi (Anm. 19) 188, 2.

⁶⁷ Ebd. 34, 1–4.

⁶⁸ Ebd. 13; Deichmann, Repertorium (Anm. 29) 680, 1.

⁶⁹ Volbach-Hirmer (Anm. 28) 53.

König⁷⁰. Die Zwölfzahl kann auf Petrus und Paulus reduziert werden, die wie in Narbonne⁷¹ und auf dem Exuperantius-Sarkophag in der Kathedrale von Ravenna ihre Kränze darbringen⁷².

Eine andere Variation dieses Motivs findet sich auf dem Stadttorsarkophag von S. Sebastiano⁷³ und auf dem Probus-Sarkophag⁷⁴. Inmitten der akklamierenden Apostel erscheint hier Christus Victor mit dem Kreuz auf dem Paradiesesberg. Ebenso gibt es die auf Petrus und Paulus beschränkte Kurzform⁷⁵. Nach antikem Vorbild, wie auf der Basis der Arkadiussäule in Konstantinopel⁷⁶, huldigen die Apostel als Soldaten dem das *vexillum* tragenden siegreichen Feldherrn, ein sichtbarer Ausdruck der siegreichen apostolischen Reichskirche.

In Nachahmung imperialer Repräsentationskunst verwandelt sich dieses Motiv in Ravenna in ein Ikonogramm der Königsherrschaft Christi. Der monumentale Pignatta-Sarkophag⁷⁷ zeigt Christus *super apsidem et basiliscum*, umgeben von Petrus und Paulus als seinen Thronassistenten, die sich frontal dem Beschauer zuwenden. Auf dem Rinaldo-Sarkophag⁷⁸ bringen Petrus und Paulus ihre Kränze dar, sie vollziehen den höfischen Huldigungsakt, das *aurum coronarium*. Auf dem Zwölfapostelsarkophag von S. Apollinare in Classe⁷⁹ tun dies die übrigen Apostel, während Petrus sich mit dem *vexillum crucis* dem Thron nähert und Paulus aus der Hand des Herrn eine Rolle erhält. Die Übergabehandlung an Paulus findet sich auch noch auf den Sarkophagen von S. Francesco und von S. Maria in Porto fuori⁸⁰. Dieses Motiv der sogenannten Gesetzesübergabe an Paulus ist auch für die oströmische Plastik Anfang des 5. Jh. nachgewiesen⁸¹. Dabei handelt es sich nicht um eine Gegenkomposition gegen die römische *traditio legis*, sondern eher um ein Pendant zur *traditio clavium* an Petrus, das die besondere Wertschätzung des Apostels Paulus im Osten bezeugt.

Die römisch-petrinische Parallele zu dieser Ikonographie ist in einem

⁷⁰ Wilpert, *Sarcofagi* (Anm. 19) 124, 2; Deichmann, *Repertorium* (Anm. 29) 53 (Lat. 178) in Arles: Wilpert, *Sarcofagi* (Anm. 19) 32, 2; in St. Honorat auf Lerins: ebd. 33, 2 verbunden mit der Kranzdarbringung.

⁷¹ Wilpert, *Sarcofagi* (Anm. 19) 45, 2.

⁷² G. Bovini, „Corpus“ della scultura paleocristiana bizantina ed altomedioevale di Ravenna 2 (Roma 1968) 14.

⁷³ Wilpert, *Sarcofagi* (Anm. 19) 295, 1; Deichmann, *Repertorium* (Anm. 29) 217 b–g.

⁷⁴ Wilpert, *Sarcofagi* (Anm. 19) 35 = Deichmann, *Repertorium* (Anm. 29) 678.

⁷⁵ Z. B. Lat. 106: ebd. 57; Wilpert, *Sarcofagi* (Anm. 19) 37, 1–5; 243, 1.

⁷⁶ J. Kollwitz, *Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit* (= Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 12) (Berlin 1942) Beil. 5–7.

⁷⁷ Bovini (Anm. 72) 11.

⁷⁸ Bovini (Anm. 72) 15 a = Volbach-Hirmer (Anm. 28) 177.

⁷⁹ Bovini (Anm. 72) 16.

⁸⁰ Bovini (Anm. 72) 8 = Volbach-Hirmer (Anm. 28) 174 und Bovini (Anm. 72) 12 = Volbach-Hirmer (Anm. 28) 178.

⁸¹ Kollwitz, *Plastik* (Anm. 76) 153 ff.

anderen Bereich der Sepulkralkunst, nämlich bei den Passionssarkophagen, beheimatet. Der um 350 datierbare siebennischige Säulensarkophag⁸² trägt das älteste Zeugnis einer *traditio legis*-Szene: Der Herr thront auf dem durch Caelus gespannten Himmelsgewölbe und übergibt Petrus eine Rolle, während Paulus akklamiert. Daß hier im Rahmen von Passionsszenen die Selbstoffenbarung des Auferstandenen und nicht die Übertragung des Primats dargestellt ist, zeigt die Hahnszene an der Stirnseite, die spezifischer als die *traditio legis* den besonderen Auftrag des Petrus zum Ausdruck bringt. Dies zeigt auch die Verbindung der *traditio legis* mit dem Akklamationsmotiv, wie sie zum erstenmal um 370 erscheint auf einem Fragment von S. Sebastiano⁸³, das zu einem Säulensarkophag mit Christus auf dem mit Palmen geschmückten Paradiesesberg inmitten der Apostel und der die Getauften symbolisierenden Lämmer zu ergänzen ist. Die sich aus seiner Linken entfaltende Rolle empfängt Petrus, ohne gegenüber dem akklamierenden Paulus eine übergeordnete Stellung einzunehmen. Auch auf der Vorderseite des Stadtorsarkophags von S. Ambrogio in Mailand⁸⁴ steht Christus in herrscherlicher Haltung inmitten der Zwölf, in der Linken zu Petrus gewandt die Rolle, die Rechte aber über Paulus erhoben. Der Bodenfries wird gebildet durch die zwölf Apostellämmer, die sich um das Gotteslamm versammeln. Durch diese allegorische Wiederholung wird die Bedeutung der Hauptkomposition herausgestellt als Huldigungsakt der Gesamtheit der Apostel vor Christus, dem sich offenbarenden Herrscher.

Beispiele der *traditio legis* aus den Katakomben von SS. Pietro e Marcellino und Grottaferrata⁸⁵, aus der Elfenbeinkunst wie auf dem Deckel des Kästchens von Pola⁸⁶ und unter Goldgläsern⁸⁷ bezeugen die außerordentliche Popularität und weite Verbreitung dieses Motivs. Abgesehen von den zahlreichen Passionssarkophagen mit dieser Szene wird dabei immer wieder deutlich, daß es sich hier um eine reduzierte Form der Huldigung des Zwölferkollegiums handelt. Auf einem Deckenfresko der Katakombe von SS. Pietro e Marcellino akklamieren Petrus und Paulus der Rede des auf einem Gemmenthron sitzenden Christus, der eine halbgeöffnete Buchrolle hält⁸⁸. Zahlreiche Gläser vom 4. bis 6. Jh. zeigen die beiden

⁸² Lat. 174: *Wilpert*, *Sarcofagi* (Anm. 19) 121, 4 = *Deichmann*, *Repertorium* (Anm. 29) 677, 1.

⁸³ *Wilpert*, *Sarcofagi* (Anm. 19) 149 = *Deichmann*, *Repertorium* (Anm. 29) 200. Die Forschungsliteratur zum *traditio legis*-Motiv s. bei *Wilpert-Schumacher* (Anm. 38) 302.

⁸⁴ *Wilpert*, *Sarcofagi* (Anm. 19) 188, 1.

⁸⁵ *Wilpert*, *Malereien* (Anm. 20) 96 und *J. Wilpert*, *Die Römischen Mosaiken und Malereien* (Freiburg 1916) 132.

⁸⁶ *F. van der Meer-Chr. Moormann*, *Bildatlas der frühchristlichen Welt* (Gütersloh 1959) Abb. 532.

⁸⁷ *R. Garucci*, *Storia della Arte Christiana nei primi otti secoli della chiesa 1-5* (Prato 1873-1881) Taf. 187, 4.

⁸⁸ *Wilpert*, *Malereien* (Anm. 20) 252.

Apostel im Gespräch miteinander oder Christus zugewandt, der ihnen je einen einzelnen oder einen gemeinsamen Kranz verleiht⁸⁹.

Sehr bedeutsam ist, daß viele Passionsarkophage mit oder ohne *traditio legis* den Kreuzweg des Petrus und die Enthauptung des Paulus darstellen. Den Mittelpunkt bildet immer der Christus Rex auf dem Himmelsgewölbe oder dem Paradiesesberg oder die *crux invicta*, das Emblem des als Tropaion gestalteten Christusmonogramms. Der Todesgang der Apostel vollzieht sich angesichts des Siegers oder des Zeichens seines Triumphes. Tatsächlich soll hier nicht in erster Linie das Leiden, sondern die apostolische Teilhabe am Sieg des Auferstandenen zum Ausdruck kommen⁹⁰.

Ende des 4. Jh. entsteht auch die Komposition der heimkehrenden 12 Märtyrerapostel, die unter der Führung des Petrus und Paulus zum *vexillum* ziehen. Die Huldigung der Zwölf vor dem Siegeskreuz ist das Thema der sogenannten Sternkranzsarkophage, auf denen jeder Apostel von göttlicher Hand aus dem Sternenhimmel den Siegeskranz empfängt, mit dem auch das Kreuz Christi gekrönt ist, oder die Apostel ihre Kronen dem Siegeszeichen entgegentragen⁹¹.

Wie schon am unteren Rand der Vorderseite des Stadttorsarkophags von S. Ambrogio in Mailand werden nach der neutestamentlichen Typologie (Mt 10,16) die Apostel dargestellt durch Lämmer (seltener durch Tauben), die das Christuslamm, das Kreuz oder das Monogramm umgeben. Die theodosianische Hagia Sophia hatte in ihrem Propylon ein Zwölfflämmerfries⁹² als Symbol des Apostelkollegiums und der apostolischen Einheit des Reiches. Seit dem 5. Jh. erscheint in vielen oströmischen Provinzen diese Lämmerallegorie auf Sarkophagen und Mosaiken in Verbindung mit der *corona vitae* oder der *crux invicta*. Im Westen erscheint in der Sarkophagplastik im 5. Jh. das Thema Christus und seine Apostel weiter in den alt-hergebrachten Programmen. Neu sind lediglich Friessarkophage mit Einzelaposteln und in Gallien die Darstellung eines himmlischen Konzils, dem Christus in der Apsis einer Basilika präsidiert (s. o.). In dieser Zeit entstehen in Gallien die letzten Sarkophage mit der *traditio legis*- und der Akklamationsthematik.

Auch die Mosaiken der theodosianischen Zeit sind weithin als Neuauflagen und Fortsetzungen konstantinischer Themen anzusprechen. Christus wird dargestellt auf dem Paradiesesberg oder der Weltkugel, umgeben von den Zwölf oder von Petrus und Paulus in der Form der *traditio legis*. Die bedeutendsten Schöpfungen des 5. Jh. wie die Apsisprogramme von

⁸⁹ Ch. R. Morey - G. Ferrari, The Gold-Glass Collection of the Vatican Library (Vatikanstadt 1959) 60, 61, 63, 65, 67 und 37, 50, 66.

⁹⁰ So z. B. Lat. 171: Wilpert, Sarcophagi (Anm. 19) 146 = Deichmann, Repertorium (Anm. 29) 49.

⁹¹ Wilpert, Sarcophagi (Anm. 19) 11, 4; 238, 7; 139, 2.

⁹² Vgl. F. Gerke, Der Ursprung der Lämmerallegorien in der altchristlichen Plastik, in: ZNW 55 (1943) 160-193.

S. Paolo fuori le mura, S. Sabina, S. Maria Maggiore, S. Pudenziana und S. Aquilino in Mailand, das als einziges eine reine Lehrscene bietet, sind alle beherrscht von dem Grundgedanken der *communio sanctorum*, in der die Apostel zwischen die Evangelisten und die Märtyrer eingeordnet werden. Einen neuen überzeugenden Ausdruck fand dieses Bekenntnis zur *communio sanctorum* um 450 in Ravenna im Baptisterium des Bischofs Neon und nach seinem Vorbild im Baptisterium der Arianer⁹³. Auf seinem Kuppelmosaik umkreist die Schar der Apostel das Mysterium der Taufe Christi, unter dessen Bild sich die Neugeburt zum wahren Leben in der Gemeinschaft mit der apostolischen himmlisch-irdischen Kirche vollzieht. Angeführt von Petrus und Paulus bringen sie der *hetoimasia* ihre Märtyrerkronen dar.

Ebenso wurde auf dem Gebiet der Architektur in Ravenna die Idee der Apostolizität zum Ausdruck gebracht. Alle ravennatischen Kirchen sind Arkadenbasiliken mit 12 Säulen, die wie die 12 Säulen des Hemisphairon der Grabeskirche in Jerusalem⁹⁴ die Apostel als Säulen der Kirche symbolisieren. Eine ähnliche Konzeption wird im Mausoleum Theoderichs gestaltet, dessen 12 Kuppelsteine die Namen der Apostel tragen, die gleichsam Wache halten am Grabe des Königs.

Ihre machtvollste architektonische und künstlerische Manifestation erhält im 6. Jh. die Idee der Apostolizität in dem durch Justinian errichteten Neubau der Apostelkirche in Konstantinopel. Das Bauwerk war in Form eines griechischen Kreuzes angelegt, dessen vier in den Kreuzesarmen angebrachten Kuppelquadrate, die die zentrale Pantokratorkuppel umschlossen, von je 12 Säulen getragen wurden. Die in Beschreibungen und Miniaturen überlieferten Mosaiken⁹⁵ zeigten viermal die Apostel als Kollegium: Im östlichen Gewölbe bei der Einsetzung des Abendmahls, im westlichen bei der Aussendung, in der südlichen Kuppel bei der Himmelfahrt und in der westlichen bei der Ausgießung des Geistes. Außerdem erschienen die zwei Zebedaïden und Petrus im Verklärungsmosaik der nördlichen Kuppel und die einzelnen Apostel in doppelter Folge je lehrend und taufend in den Gewölben unterhalb des Pfingstbildes.

Neu war in diesem Bildprogramm die historische Darstellung der Verklärung Christi auf dem Berge Tabor in Gegenwart von Petrus, Jakobus und Johannes. Das älteste Beispiel dieser Szene ist erhalten im Apsisbild der Marienkirche des Katharinenklosters auf dem Berge Sinai⁹⁶. Der mystisch-ekklesiologische Gehalt dieses Motivs im Sinne ostkirchlicher

⁹³ Volbach-Hirmer (Anm. 28) 142, 142 a, 149.

⁹⁴ Eusebius, Vita Constantini 3, 38 (GCS 7, 100, 24 f. Winkelmann).

⁹⁵ A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche. Zwei Basiliken Konstantins 2: Die Apostelkirche in Konstantinopel (Leipzig 1908) 140 ff.

⁹⁶ A. Grabar, Die Kunst im Zeitalter Justinians. Vom Tod Theodosius I. bis zum Vordringen des Islams (München 1967) 142.

Theologie wird angedeutet durch die Brustbilder der übrigen Apostel, deren Medaillons in dem Laibungsfries erscheinen. Eine andersartige Gestaltung erfährt dieses frühbyzantinische Thema der Metamorphosis im Apsismosaik von S. Apollinare in Classe⁹⁷. Inmitten eines sternbesetzten Lichtkreises erscheint anstelle des verklärten Christus das Gemmenkreuz mit der *imago Christi clipeata*. Die drei Zeugen der Transfiguratio sind symbolisiert durch Lämmer. Unter dem Kreuz steht als Repräsentant der irdischen Kirche der heilige Apollinaris, und aus den heiligen Stätten ziehen die apostolischen Lämmer zur Himmelswiese, die unter dem Kreuze erblüht.

Ein neues Motiv enthielt in der Apostelkirche auch die Darstellung des Abendmahles. In theodosianischer Zeit war dieses schon angedeutet auf dem Deckel des Silberreliquiars von S. Nazaro Maggiore in Mailand⁹⁸. Der thronende Christus ist hier umgeben von seinen Aposteln, und Brotkörbe und Weinkrüge assoziieren einen eucharistischen Sinngehalt. Im 6. Jh. erscheint das Thema in knappster Form im Rabulas-Codex als Bild der ersten Eucharistie, deren Elemente Christus an die 12 Apostel verteilt⁹⁹. Daß diese Darstellung liturgisch bedingt ist und eine aktuelle Bedeutung hat, zeigt eindeutig der Codex Rossanensis, denn hier steht das Bild des historischen Passamahles neben zwei anderen Darstellungen¹⁰⁰. Je sechs in Weiß gekleidete Apostel erhalten aus der Hand des in Purpur und Gold gehüllten Christus das geheiligte Brot und den gesegneten Kelch. Diese Doppelung entspricht der Praxis der Austeilung durch Priester und Diakon. Sie findet sich auch auf den Silberpatenen von Stuma und Riha¹⁰¹ und geht auf ein monumentales Vorbild zurück, das auch dem Mosaik der Apostelkommunion in der Apostelkirche zugrundeliegt. Auch hier erschien Christus in doppelter Gestalt, Brot und Wein an die Apostel verteilend, denen die Kirche geweiht war. Dem Besucher wurde damit vor Augen gestellt, was er als Lebensquelle der Kirche bei der Feier der Eucharistie erfahren konnte, die von Christus seinen Aposteln gewährte sakramentale Gemeinschaft.

Ebenso wurde in der Apostelkirche eine neue Thematik behandelt bei der Darstellung von Christi Himmelfahrt und Pfingsten. Die Reproduktionen dieser Bilder auf einer Miniatur¹⁰² zeigen die Apostel um Maria als Orans gruppiert im Aufblick zu dem von vier Engeln umgebenen Christus in der Mandorla. Das Pfingstbild ist insofern verkürzt, da auf ihm nur die

⁹⁷ Ebd. 148.

⁹⁸ *Volbach-Hirmer* (Anm. 28) 111.

⁹⁹ *C. Cecchelli - G. Furlani - M. Salmi*, *The Rabbula Gospels* (Olten-Lausanne) 1959, f 11 b.

¹⁰⁰ *Volbach-Hirmer* (Anm. 28) 240.

¹⁰¹ Ebd. 247 und *Grabar*, *Kunst im Zeitalter Justinians* (Anm. 96) 369. – Das Thema wird zusammenhängend behandelt von *E. Lucchesi Palli*, Art. Apostelkommunion, in: *Lexikon der Christlichen Ikonographie* 1 (1968) 173–176.

¹⁰² *Heisenberg* (Anm. 95) Taf. I.

12 Apostel erscheinen, die in einem offenen Halbkreis sitzen. Ebenso wie bei der Reproduktion der ursprünglichen Komposition der Apostelkirche in S. Marco in Venedig fehlt in der Mitte Maria als Personifikation der Ecclesia. Hingegen erscheinen in der Pfingstdarstellung des Rabulas-Codex die 12 Apostel gruppiert um Maria und empfangen die Feuerflammen, die der in der Gestalt der Taube über der Orans schwebende Geist auf sie entsendet¹⁰³. Das Himmelfahrtsbild dieses Codex unterscheidet sich von dem der Apostelkirche nur insofern, daß Christus hier auf dem von den vier Wesen des Propheten Hesekiel gezogenen Thronwagen im Kreise einer Mandorla und von vier Engeln gen Himmel fährt¹⁰⁴. Daß Maria zusammen mit dem Kollegium der Apostel die Kirche personifiziert, wird noch deutlicher in dem Apsisprogramm der Kapelle 17 des Apollonklosters von Bawit in Oberägypten¹⁰⁵. In der oberen Zone sehen wir wie im Rabulas-Codex das liturgische Bild der Maiestas Domini, den thronenden Herrn auf dem von vier sechsflügeligen Tieren gezogenen Flammenwagen. In der unteren Zone sind 13 (!) Apostel um Maria Orans versammelt. Unter ihnen ist nur Petrus durch einen Schlüssel besonders gekennzeichnet, während die übrigen Bücher in den Händen halten. Die Stirnwand trägt eine weibliche Halbfigur mit Kelch und der Aufschrift „heilige Kirche“. Ein verkürztes Programm und zugleich seine westliche Variation zeigt das Apsismosaik von S. Venanzio in Laterano in Rom aus dem 7. Jh. Hier sind neben Maria Orans Petrus und Paulus die Repräsentanten der Urkirche. Anstelle der übrigen Apostel sind Märtyrer getreten¹⁰⁶. Auf dem Apsisfresko der Kapelle 45 des Apollonklosters¹⁰⁷ nimmt aber anstelle der Maria Orans den Mittelplatz zwischen dem Apostelkollegium die mit dem Kind thronende Gottesmutter ein, die flankiert wird von Petrus, Johannes und Jakobus. Während nach den biblischen Berichten Maria Orans mit den Aposteln durchaus als Repräsentantin der Urkirche aufgefaßt werden kann, ist ihre Darstellung als thronende Gottesmutter rein theologisch bedingt durch das Inkarnationdogma der Konzilien von Ephesus und Chalzedon. So kann die innere Einheit dieses Freskos als liturgisches Majestatsbild verstanden werden, in der oberen Zone als Vision der zeitlosen Theophanie, in der unteren aber als ihre geschichtliche Manifestation durch die Inkarnation des Gottessohnes und die apostolische Kirche. Diese enge Verbindung von Inkarnation und Apostolizität wird schon angedeutet auf dem Himmelfahrtsbild der Jerusalemer Ampulle aus dem Domschatz von Monza¹⁰⁸, in dem der Epiphaniestern über dem Haupt der Maria Orans auf die Menschwerdung

¹⁰³ *Cechelli-Furlani-Salmi* (Anm. 99) f. 14 b.

¹⁰⁴ Ebd. f. 13 b.

¹⁰⁵ *Ihm* (Anm. 22) Taf. 23, 1.

¹⁰⁶ Ebd. Taf. 23, 2.

¹⁰⁷ Ebd. Taf. 25, 1 = *Grabar*, Kunst im Zeitalter Justinians (Anm. 96) 186.

¹⁰⁸ *Garucci* (Anm. 87) Taf. 434, 2.

des Logos hinweist, wie auf einer anderen Ampulle die Taube über Maria im ekklesiologischen Sinne die Kontinuität des Pneumas andeutet von der geistgewirkten Empfängnis Jesu bis zur Ausgießung des Geistes am Pfingstfest¹⁰⁹. Beide Motivkontaminationen sind erklärbar aus der palästinischen Liturgiegeschichte, denn in Jerusalem war das Himmelfahrtsfest ursprünglich mit Pfingsten verbunden. Erst Ende des 4. Jh. entstand eine besondere Feier der Himmelfahrt, deren Liturgie in der Geburtskirche von Bethlehem gehalten wurde¹¹⁰. Dieser liturgischen Entwicklung entspricht die ikonographische Zusammenschau von Inkarnation und Himmelfahrt, die zum Ausdruck kommt durch Motive der Epiphanie und Empfängnis und den Austausch der Orans gegen die thronende Gottesmutter mit dem Kind. Maria als Orans stand für die Urgemeinde, die sich aus den apostolischen Zeugen der Himmelfahrt konstituierte, um gemeinsam mit ihr als Hauptzeugin der Gottheit Christi auf die Ankunft des Geistes zu warten. Maria mit dem Kind repräsentiert hingegen die Menschheit als Kirche, die in den Himmel aufgenommen wird. Der Menschwerdung Gottes entspricht die Vergöttlichung des Menschen.

Ist aber in Maria die Kirche und die erlöste Menschheit schon typologisch vorgebildet, kann konsequenterweise auf eine gesonderte Darstellung der sie umgebenden Apostel verzichtet werden, oder diese können ersetzt werden durch Heilige als Vertreter der Lokalkirchen. Dieser Sachverhalt ist der tiefste Grund dafür, daß nach dem Konzil von Ephesus die Marienmajestas mit Engeln und die Magierhuldigung zunehmend als selbständige Bildprogramme auftreten. Parallel zu dieser Entwicklung tritt im 6. Jh. die Darstellung des herrschenden Christus im Vorstellungsbereich imperialen Zeremoniells stark zurück. Entweder wird sie wesentlich reduziert durch die Ausscheidung der Apostel wie auf dem Apsismosaik von S. Michele in Affricisco in Ravenna, wo Christus Victor nur noch mit einer Engelwache erscheint¹¹¹, oder sie wird überhaupt abgelöst durch das „nichtapostolische“ rein liturgisch bedingte Majestatsbild nach Motiven aus Jes 6, Ez 1 und Apk 4, dessen älteste Beispiele sich auf Fresken des Apollonklosters und auf dem Apsismosaik der Kirche Hosios David des Latomou-Klosters in Saloniki finden¹¹². Im Westen wird sich diese Alternative zum traditionellen christologisch-apostolischen Bildprogramm erst viel später durchsetzen. Meistens handelt es sich vorerst im 6. und im 7. Jh. um eine Schwerpunktverlagerung der Bildgehalte, wie beispielhaft das etwas 540 entstandene Apsismosaik von S. Vitale in Ravenna vor Augen führt¹¹³. Anstelle von Petrus und Paulus führen je ein Engel den heiligen Vitalis und den

109 Ebd. Taf. 434, 3.

110 Silvia Aetheria, *Peregrinatio* 42 (CSEL 39, 93 Geyer).

111 *Ihm* (Anm. 22) Taf. 8, 2.

112 Ebd. Taf. 13, 2 und 13, 1.

113 *Volbach-Hirmer* (Anm. 28) 158.

Bischof Ecclesius mit dem Modell des Kaiserdomes zu dem auf einer Weltkugel thronenden Christus. Die in diesem Apsisprogramm ausgeschiedenen Apostel haben jedoch an anderer Stelle einen Platz erhalten. Ihre Brustbilder erscheinen als *imagines clipeatae* in der Laibung des Gewölbebogens.

So wird das ursprünglich beherrschende in verschiedenen Variationen auftretende christologisch-apostolische Bildprogramm mit seinem universal-kirchlichen Gehalt seit dem Ausgang des 5. Jh. mehr und mehr verformt und reduziert durch lokalkirchliche Interessen, oder es wird gänzlich abgelöst durch neue Bildmotive, die entweder auf dem Inkarnationsdogma oder der liturgisch-gottesdienstlichen Erfahrung göttlicher Gegenwart beruhen. Wie die frühmittelalterliche Kunst im christlichen Osten und Westen zeigt, waren die alten Ikonogramme aber keineswegs abgestorben, sondern konnten auch nach dem Ende der Antike aufs neue ihre Lebenskraft und ihren Wahrheitsgehalt erweisen.

109 Ebd. Taf. 134, 2.
 110 Silvia Anders, *Persepolis* 42 (SEL 39, 97 Göttingen 1972) S. 107.
 111 JbW (Ann. 22) Taf. 8, 2.
 112 Ebd. Taf. 13, 2 und 134, 1. *Antiquities of the Jews* 1, 10, 1. S. 107.
 113 *Vorbild-Bücher* (Ann. 20) 158. S. 144, Taf. 17 (München 1968).