

Eine syrische "traditio legis", und ihre Parallelen.

Von

Dr. Anton Baumstark

Die bekannte, sich mindestens aus den drei Gestalten des Herrn und der beiden Apostelfürsten zusammensetzende Komposition, welche, den ideellen Vorgang der Uebergabe des Gesetzes des neuen Bundes an Petrus darstellend, am bündigsten wohl als *traditio legis* bezeichnet wird, hat bislang durch St. Laurent¹, Garrucci², de Rossi³, de Waal⁴, Wilpert⁵ und Swoboda⁶ gleichmässig eine Behandlung nur als eine Erscheinung römisch-abendländischer Typenentwicklung gefunden. Das ist im Grunde begreiflich. Christus thronend oder in aufrechter Haltung stehend zwischen den Aposteln Roms, von denen Petrus regelmässig zur Linken, Paulus zur Rechten des Herrn Platz findet, in seiner Hand die Rolle des neutestamentlichen « Gesetzes », zuweilen mit der lateinischen Aufschrift DOMINUS LEGEM DAT, und Empfänger dieser Gesetzesrolle vor verschwindenden Ausnahmen abgesehen, die mehr oder weniger

¹ *Le Christ triomphant et le don de Dieu; étude sur une série de nombreux monuments des premiers siècles.* Paris 1858. (S. A. aus der *Revue de l'art chrétien*).

² *Vetri ornati di figure in oro.* 85 f.

³ *Utensili cristiani scoperti in Porto* § V ff. (*Bullettino di archeologia cristiana* VI 39–44). Vgl. *Musaici* S. Costanza 9 vo.

⁴ Artikel *Petrus* und *Petrus und Paulus* in Kraus' *Real-Encyklopädie der cristlichen Alterthümer.* II 609. 611 f.

⁵ *Prinzipienfragen der christlichen Archäologie.* Freiburg B. 1889. 29 f.

⁶ *Früh christliche Reliquiarien des k. k. Münz und Artiken-Cabinetes* (S. A. aus den *Mitteil. d. k. k. Zentralkommission* 1890). 10 ff.

auf einem Misverständnis beruhen dürften, immer Petrus, der Felsenmann, auf dessen Namen das Papsttum seine Anrechte gründet, — das ist in der That anscheinend so echt und ganz und wesentlich römisch, dass man von vornherein wenig versucht ist, hier nach orientalischen Einflüssen zu spüren.

Aber ausschliesslich römisch oder auch nur abendländisch ist es keinesfalls. Auf ein Miniaturblatt der syrischen Handschrift *Barberini VII 62* glaubte Stegenšek I 343 dieser Zeitschrift sogar geradezu als auf eine Darstellung des Herrn zwischen Petrus und Paulus hinweisen zu dürfen, die sich von der *traditio legis* römischer Sarkophage nur dadurch unterscheide, dass Christus statt der Rolle mit der hoch erhobenen Linken dem Apostelfürsten in Gemässheit von Matth. 16 § 19 die Schlüssel als Symbol der ihm verliehenen Obergewalt darreiche. Ich selbst wünschte dieselbe als Illustrationsbeigabe in meiner Schrift über *Die Petrus- und Paulusacten in der litterarischen Ueberlieferung der syrischen Kirche*. Leipzig 1902 zu veröffentlichen, musste mich aber dort gleichfalls auf eine beiläufige Erwähnung beschränken, bei welcher ich die Richtigkeit der Auffassung Stegenšeks voraussetzte. Erst heute, nachdem die Bibliothek Barberini in den Besitz des Vatikan übergegangen ist, bin ich in der Lage, das interessante aber leider nicht gut erhaltene Blatt allgemein zugänglich zu machen. Diese Publikation wird zwar ergeben, dass es sich bei der fraglichen Darstellung wenigstens unmittelbar um etwas Anderes als um eine Vereinigung Christi mit den Apostelfürsten handelt. Gleichwohl bietet sie eine passende Gelegenheit, zusammenzustellen, was wir überhaupt im Kreise christlich-orientalischer Kunst gegenwärtig an Parallelen zur abendländischen *traditio legis* nachzuweisen vermögen, und der Frage näher zu treten, welchen Einfluss der Osten auf die Gestaltung des Typus der letzteren selbst ausgeübt habe.

I.

Die Handschrift *Barberini VII 62* besteht aus 206 Folia von 26,3 cm. Höhe und 17,6 cm. Breite. Das Material ist mit Ausnahme des bei einer späteren Reparatur eingezogenen Papierblattes fol. 148 Pergament. Im Anfang fehlt eine Mehrzahl von Blättern. Im letzten Drittel haben Blattversetzungen eine arge Unordnung angerichtet. Es haben sich hier zu folgen: foll. 149. 164-158. 158. 149-153. 165-168. 159-163. 169-198. 164. 199-206. Den Hauptinhalt bildet die Masora des A. und des NT.s¹, die letztere nach der Pešitta und der Heraclensis. Es folgen die üblichen Anhänge der syrisch-monophysitischen Bibelmasora: der Brief Ja'qûḇs von Edessa an Georgios von Serûy über die Orthographie, seine Abhandlung über Punktation, Angaben nach Epiphānios über die « Punkte der Griechen », Masse und Gewichte, sowie über die Prophetie, die Texte *de mortibus prophetarum et apostolorum*, eine Zweiundsiebenzigerliste mit historisch-legendarischen Angaben, eine Erklärung der hebräischen und anderer Fremdwörter im syrischen Bibeltext und die Namen der *septem dormientes* von Ephesos, endlich diejenigen der griechischen « Sieben Weisen ». Den Schluss macht die Masora zu den Reden des hl. Gregorios von Nazianz, zu seinen und des hl. Basileios Briefen, den Synodalschreiben und ὁμιλταὶ ἐπιθρόνιοι des Severus von Antiocheia, zu Reden des hl. Basileios und zum Ps.-Areiopagiten d.h. zur syrischen Uebersetzung der eigentlichen griechischen « Väter » autoritäten der Jakobiten ausser Chrysostomos. Die Schrift, schön und durchweg zwei-

¹ Es folgen sich im A. T. Heptateuch, Hiob, Samuel, Psalter, Könige, Isaia, Dodekapropheten, Jeremia, Threnoi und Gebet, zwei Briefe Baruchs, Ezechiel, Daniel, Proverbien, Weisheit, Qohelet, Hohes Lied, Jesus Sirach und « Buch der Frauen » (Ruth, Esther und Judith), im N. T. Apostelgeschichte, die grösseren katholischen Briefe, Paulusbriefe, Evangelien.

kolumnig, zeigt einen Typus des jüngeren Estrangela, der zwischen der Schrift von *Sachau 220* und *Sachau 214* in der Mitte steht. Vgl. Sachau's Berliner Katalog Taf. VI. Ueber- und Unterschriften der einzelnen Stücke sind rot, ebenso Quššâjâ und Rukkâxâ der Masora. Am Schlusse der Masora eines einzelnen biblischen Buches findet sich oft ein sauber ausgeführtes Flechtbandmuster in Rot und Grün. Als Schreiber nennt die Subscriptio fol. 206 v° einen Presbyter Rabban Daniel, der die Handschrift im Dorfe Bêθ Shrê im « Gebiete von Ninive » 1400 *Græcorum* hergestellt habe. Diese entstammt also dem ausgehenden 11. Jahrhundert n. Chr.

Die uns beschäftigende Miniatur, die einzige, mit der Daniel sein Werk geschmückt hat, findet sich fol. 98 v° am Schlusse der Masora des AT.s. Ein roter Rand von 21,4 cm. Länge und 13,5 cm. Breite umzieht sie. Das Flechtbandornament in der einen unteren Ecke ist mit Rot und Blau gemalt. Darüber stehen Schluss und Subscriptio der Masora des AT.s. Die Untergewänder aller drei Gestalten sind dunkelblau und weiss gelichtet. Die beiden seitlichen Gestalten tragen rote, gelbrot gelichtete Pallien. Christus in der Mitte ist mit einer dunkelgrünen und wieder weiss gelichteten Paenula bekleidet, — einem antik-frühchristlichen Gewandstücke, dem wir hier erstmals bei einer Darstellung des Herrn begegnen¹. Sein langes Lockenhaar ist geradezu rot, der Bart rötlich braun. Petrus zu seiner Linken hat weisses, die entsprechende Gestalt zur Rechten des Herrn dunkelbraunes Haupt- und Barthaar. Die Nimben sind gelb und rotumrandet; rot ist auch Rand und Kreuzbeslag des gelbeingebundenen Buches, das im

¹ Auf diese höchst bemerkenswerte Thatsache mich aufmerksam zu machen hatte Msgr. Wilpert die Güte, dessen specielle und grundlegende Beschäftigung mit Gewandstudien einen diesbezüglichen Irrtum als schlechthin ausgeschlossen erscheinen lassen.

linken Arme Petri ruht, rot das Kreuz im Nimbus Christi, neben dem man die beiden Worte ܝܫܘܥ ܡܫܝܚܐ « Jesus Christus » liest. Petrus ist auf der einen Seite durch die syrische Beischrift ܫܡܥܘܢ ܪܫܐ ܕܐܡܬܐ « Simon, Haupt der Apostel », auf der anderen durch griechisches ΠΕΤΡΟΣ bezeichnet, wie denn überhaupt Griechisch — namentlich in Randbemerkungen der « Väter » masora — sich häufig in unserer Handschrift findet. Der griechische Genetiv ist vielleicht abhängig zu denken von der Beischrift der zwei ursprünglich braunschwarzen, teilweise stark verblassten Schlüssel, die der Heiland dem Leiter seiner Kirche übergibt:

ܡܠܟܐ ܕܥܠܡܐ « die Schlüssel des Reiches ». Die früher von mir mit Stegenšek als Paulus aufgefasste Figur zu Rechten Christi trägt in den verhüllten Händen nicht sowohl eine Rolle, als eine Art Schreibtafel, auf der noch deutlich ܐܠܬܐ « Testament » zu lesen ist, während ich weitere Schriftzeichen nicht mehr zu entziffern vermag. Eine über ihrem Nimbus auf dem Kopf stehende, beinahe vollständig verwischte Beischrift bezeichnet sie als ܡܘܨܝܐ ܕܥܠܡܐ « Moses, der Prophet ». Die im Redegestus erhobene Rechte des Heilands berührt anscheinend eben noch die vom Gesetzgeber des A.T.s gehaltene Tafel, auf der wir mithin wohl ein ܐܠܬܐ « das alte » vermuten dürfen; aber sie hält dieselbe in keiner Weise mehr, da deutlich zwei Finger weit ausgespreizt sind. Indessen soll der Beschauer gewiss den Eindruck erhalten, dass der Herr einst auch diese Tafel in die Hände des Moses gelegt habe, wie er eben die « Schlüssel des Himmelreiches » in diejenigen Petri legt.

Wir haben eine doppelte *traditio legis* vor uns, die Uebergabe des alttestamentlichen Gesetzes an den gewaltigen Führer Israëls und des neutestamentlichen an Simon Petrus. Unsere Miniatur zeigt in eine Komposition zusammengezogen, was nach der Deutung de Rossi's¹ die Mosaiken

¹ *Musaici*. S. Costanza 9 ro.

in den Apsiden von S. Costanza in zwei getrennten Szenen vorführen. Aber schwerlich besteht auch nur der entfernteste Entwicklungszusammenhang zwischen den beiden nach Ort, Zeit, Grösse und Technik so verschiedenen Arbeiten. Wenn auch Daniel und vielleicht der Miniator einer von ihm wiedergegebenen Vorlage schon die Doppelübergabe der beiden Testamente, nicht die *traditio legis* an Petrus in Gegenwart des Paulus malen wollte, ikonographisch steht sein Werk mit der letzteren in unlösbarem Zusammenhange. Die Stellung Petri zur Linken, der Redegestus Christi, der dem Paulustypus entstammende lange und noch nicht ergraute Bart des Moses, das alles gehört in die Petrus-Paulusszene. Ein Exemplar dieser ist von dem Schöpfer der syrischen Doppelübergabe entweder bewusst seinem neuen Gedanken als Vorlageblatt dienstbar gemacht oder aber einfach missverstanden worden, sodass die Bezeichnung des Partners Petri als Moses im Grunde auf einer falschen Deutung des beischriftslosen, einen geöffneten Rotulus tragenden Paulus beruhen würde.

Mittelbar erhärtet unsere Miniatur immerhin die Bekanntheit auch Syriens mit der im Abendlande verbreiteten Komposition der *traditio legis*. Aber selbst wenn nicht einmal dies zugegeben werden wollte, jene Bekanntheit würde von anderer Seite her — auf dem Umwege über Konstantinopel — gesichert. Zu erinnern ist hier nämlich in erster Linie an die Beschreibung eines Altarvorhanges der Justinianischen Hagia Sophia bei Paulos Silentarios *ἔκφρασις τῆς μεγάλης ἐκκλησίας* v. 764–801¹. Derselbe zeigte unter drei von goldenen Säulen getragenen Bogen den Herrn und zu seinen beiden Seiten Petrus und Paulus in einer Komposition, die zwar nicht geradezu diejenige der *traditio legis*, wohl aber eine dieser nächst verwandte ist. Die entscheidenden Verse lauten:

¹ Ausgabe von J. Bekker im *Corpus scriptt. hist. Byzantinae* 37 f. Vgl. J. P. Richter *Quellen der Byzantinischen Kunstgeschichte* 75 ff.

- v. 764. ὦν μία μὲν ποίκιλλε σέβας Χριστοῦ προσώπου.

 v. 776. ἔοικε δὲ δάκτυλα τείνειν
 δεξιτερῆς, ἅτε μῦθον ἀειζώνοντα πιφαύσκων,
 λαίῃ βίβλον ἔχων ζαθέων ἐπίστορα μῦθων.

 v. 786. ἰστάμενοι δ' ἐκάτερθε δύω κήρυκε θεοῦ,
 Παῦλος, ὅλης σοφίης θεοδέγμενος ἔμπλεος ἀνὴρ,
 καὶ σθεναρὸς κληδοῦχος ἐπουρανίων πυλεώνων,
 αἰθερίοις δεσμοῖσιν ἐπιχθονίοις τε κελεύων.
 ὃς μὲν ἐλαφρίζει καθαρῆς ἐγκυμονα ρήτρης
 βίβλον, ὃ δὲ σταυροῦ τύπον χρυκῆς ἐπὶ ῥάβδου.

 v. 793. ἐπ' ἀμβροσίῳ δὲ καρήνων
 νηὸς ἐκολπώθη χρύσεος, τριέλικτον ἐγείρων
 ἀγλαίην ἀψίδος· ἐφεδρήσσει δὲ βεβηκῶς
 τέτρασι χρυσείοις ἐπὶ κίοσι.

Dass Christus die βίβλος, unter der wir bei ihm, wie bei Paulus, ebensogut eine Rolle als einen Kodex verstehen können, in seiner Linken halte, um sie Petrus zu überreichen, oder dass Petrus nach ihr greife, ist nicht gesagt und das Schweigen der so eingehenden und wortreichen Beschreibung bezüglich dieses Punktes macht es allein schon in hohem Grade unwahrscheinlich, dass der byzantinische Kunstweber den ideellen Augenblick der Gesetzesübergabe dargestellt habe. Aehnlich ist auch nicht gesagt, ob der Herr stehend oder thronend dargestellt war, wobei wiederum zu erwarten wäre, dass der Schüler eines Nonnos in seinem pompösen Stile das erhabene Thronen eines Pantokrators, wie ihn bis zur Gegenwart die traditionelle byzantinische Kirchenmalerei, von den himmlischen Heerschaaren umgeben, in der Kuppel vorführt¹, mit einigen kräftigen Strichen hervorzuheben nicht unterlassen haben würde. In beiden Beziehungen wird nun aber, was aus inneren Grün-

¹ Vgl. Brockhaus *Die Kunst in den Athos-Klöstern* 69.

den zu vermuten ist, – stehender Christus und äusserliche Nebeneinanderstellung der drei Figuren ohne das einigende Band einer verknüpfenden Handlung der Gesetzesübergabe – auch von aussen her bestätigt: durch zwei ravennatische Sarkophage, Garrucci 336. 1–4 und 336. 4, auf denen der mit der Rechten den Redegestus seitwärts oder vor der Brust ausführende Heiland in der Linken ein Buch, Petrus links von ihm ein Kreuz, Paulus rechts wiederum ein Buch hält. Denn man wird in diesen Darstellungen unmittelbare Doppelgänger zu derjenigen des konstantinopolitanischen Prachtvorhangs um so weniger verkennen können, da die in Abb. 1 wiedergegebene des zweiten genannten Sarko-



(Fig. 1)

Phot. Alinari

phages sogar die von Paulos Silentiarios geschilderte Umrahmung der drei Gestalten bietet. Mag man nun eine Komposition dieser Art als die nächste Weiterbildung des Typus der abendländischen *traditio legis*, d. h. als das stark prosaische, beinahe langweilige Ergebnis einer schematischen Auflösung eines älteren lebensvollen Gruppentypus oder aber, was ungleich weniger wahrscheinlich sein dürfte, als die nächste Vorstufe jenes Typus zu fassen geneigt sein, immer wird ihr enger Zusammenhang mit dem-

selben durch ein erhaltenes Denkmal eben syrischer Provenienz schlechthin gesichert, welches das Mittelglied zwischen ihr und unserer Miniatur bildet.

Es ist dies das in Abb. 2 nach Garrucci wiedergegebene Himmelfahrtsbild des Rabbuläevangeliums¹, das



(Fig. 2)

Nach Garrucci

gleich dem Kreuzigungsbilde, wie mich eine genaue Prüfung der unschätzbaren Handschrift gelehrt hat, zweifellos

¹ Garrucci *Storia* 139. 2. St. E. Assemani *Bibliothecae Mediceae Laurentianae et Palatinae codd. mss. orientalium catalogus*.

dem Text gleichzeitig, d. h. 586/7 entstanden ist. Auch hier trägt der mit einem unmöglich zufälligen Anachronismus eingeführte Paulus das Buch, Petrus den Kreuzstab; der Letztere steht wie regelmässig in der *traditio legis* links von der Centralfigur, hier der Muttergottes; der stehend in der Mandorla emporschwebende Heiland aber macht mit der Rechten den von Paulos Silentiarios beschriebenen Re-degestus, während seine Linke eine geöffnete und lang herabwallende Rolle hält. Beachten wir noch die eigentümliche Händehaltung des Petrus, die nur bestimmt sein kann, etwas in Empfang zu nehmen, so wird klar, dass hier zweierlei ineinander geflossen ist, die historische Darstellung der Himmelfahrt und die ideelle der Gesetzesübergabe in einer wieder unmittelbar an die Komposition des konstantinopolitanischen Vorhangs anknüpfenden Fassung. Denn, denken wir den Herrn aus der Mandorla herab auf einen mässig erhöhten Platz zwischen die beiden Apostelfürsten gerückt, alle Gestalten des Bildes ausser diesen drei aber beseitigt, so erhalten wir eine *traditio legis*, die mit derjenigen weiterhin noch zu berührenden abendländischer Denkmäler streng übereinstimmt und auf der anderen Seite, abgesehen von der Einführung eines wirklichen Uebergabektes zugleich wesentlich mit der Schilderung des Paulos Silentiarios zusammengehend, den Worten *σταυροῦ τύπον χρυσέης ἐπὶ ῥάβδου* sogar noch genauer als jeder der beiden Sarkophage von Ravenna entspricht.

Mit diesem Typus, der dem edessenischen Buchmaler des ausgehenden 6 Jahrhunderts bekannt war, stimmt auch die der Miniatur des 11. Jahrhunderts zugrunde liegende Komposition überein, soferne Christus stehend, nicht thronend aufgefasst war und Paulus die Buchrolle hielt. Sie weicht von ihm ab, soferne Petrus statt des Kreuzes das Buch in Kodexform zum Emblem hat, der Herr ihm statt der Gesetzesrolle die Schlüssel übergibt. Die erstere Vari-

ante ist nach ihrer positiven Seite hin sekundär, indem gewiss ein Streben nach Symmetrie, das auch in der orangenartigen Armhaltung Christi zum Durchbruch kommt, dazu geführt hat, auch Petrus ein Schriftwerk tragen zu lassen, ein Streben nach Abwechselung hier den Künstler im Gegensatze zu der Rolle des Paulus die Form des Kodex zu wählen veranlasste. Schwerlich aber hat hierbei der Buchkodex das Kreuz verdrängt. Vielmehr dürfte vor seiner Einführung unser ikonographischer Typus ein Emblem Petri ausser dem ihm vom Herrn zu übergebenden überhaupt nicht gekannt haben. Auch in abendländischen Darstellungen der *traditio legis* fehlt ein solches ja häufig genug¹, und im Grunde ist es widersinnig, weil es dem Apostel die Entgegennahme der Herrengabe nur zu erschweren vermag. Primär und wurzelhaft wird somit wahrscheinlich das Fehlen des Petruskreuzes, werden sodann auch die Schlüssel statt der Gesetzesrolle als Gegenstand der Uebergabe sein. Zwar unmittelbar finden sie sich als solcher in keiner Darstellung symbolisch-ideellen Charakters, sondern ausschliesslich in der als Historienbild zu verstehenden Sarkophagszene, die bei der Uebergabe nur den Herrn und Petrus zeigt und mit der *traditio legis* um so weniger verwechselt werden kann, weil sie sich mehrfach neben derselben auf einem und dem nämlichen Monument findet². Wie es nun aber mit der lokalen Provenienz der meisten Exemplare ideeller Darstellungen sich verhält, beweist die Thatsache nur, dass die Schlüssel der abendländischen *traditio legis* fremd sind. In der That erweist sie als der morgenländischen bekannt

¹ Auf dem Sarkophag des Junius Bassus, dem lateranensischen Säulensarkophag; den Anmk. genannten Denkmälern und dem Paciaudi'schen Fresko des Papstes Formosus (*Bullettino* VI 59).

² Vgl. die Sarkophage Garrucci 330. 5. 334. 3. 340. 5. 352. 2. Auf den beiden ersten bildet die ideelle *traditio legis* den Mittelpunkt der dekorativen Komposition. Seitlich ist die Schlüsselübergabe als Gegenstück zur Verleugnung dargestellt.

zunächst ein an der Wende des 5 zum 6 Jahrhundert stehendes Denkmal — nicht « byzantinischer », aber zweifellos vom Osten her bestimmter Kunst, das Kuppelmosaik des arianischen Baptisteriums zu Ravenna¹.

Die Gestalt des erhöhten Christus ist hier durch den Gottesthron der Hetoimasia symbolisch ersetzt. Von den diesem zuschreitenden Aposteln tragen alle übrigen auf den von einem Tuche bedeckten Händen ihre Kronen dem — unsichtbar thronenden — Herrn der Herrlichkeit zu. Nur Petrus wie in der *traditio legis* zur Linken, Paulus zur Rechten desselben sind dadurch ausgezeichnet, dass



(Fig. 3)

Phot. Alinari

bei jenem durch zwei Schlüssel, bei diesem durch eine doppelte Schriftröhre der « Kranz der Ehre » ersetzt wird. Auch ihre Handhaltung ist wie diejenige ihrer Genossen ein Darbringen; aber für die von ihnen getragenen Gegenstände ist dieses Darbringen sinnlos. Zwei verschiedene Kompo-

¹ Garrucci 241. Vgl. Kurth *Die Mosaiken der christlichen Aera. I. Die Wandmosaiken von Ravenna* 198 f., dessen Zweifel an der Urprünglichkeit der Petruschlüssel durch die sofort zu behandelnden zwei Parallelen als unberechtigt erwiesen werden. In Abb. 3 gebe ich die Hetoimasia mit den Apostelfürsten und zum Vergleiche einen der übrigen kronentragenden Apostel wieder.

sitionen sind unverkennbar wie in dem Himmelfahrtsbilde des Rabbûlâevangeliiars in einander geflossen. Für die eine vertritt die Hetoimasia die Stelle des in ruhiger Würde die Sieger im irdischen Kampfe empfangenden Himmelskönigs, für die andere die Stelle des königlichen Gesetzgebers des neuen Bundes. Die Apostelfürsten sind einerseits die Spitzen der Doppelprocession des Zwölferkollegiums, andererseits schliessen sie sich mit der Hetoimasia zu einer symbolisch verschleierte *traditio legis* zusammen. Lüften wir den durchsichtigen Schleier, indem wir die Schlüssel als von Petrus nicht dargebracht, sondern empfangen, die Doppelrolle als von Paulus einfach getragen denken und die Hetoimasia durch die menschliche Erscheinung des Herrn ersetzen, so erhalten wir genau denjenigen Typus der Petrus-Paulusszene, auf welchen die doppelte Gesetzesübergabe der syrischen Miniatur zurückgeht: Paulus die Rolle tragend, Gegenstand der Uebergabe der oder die Schlüssel des Himmelreiches, Fehlen eines der Paulusrolle entsprechenden Emblems bei Petrus.

Für eine noch frühere Zeit sichern diesen Typus zwei weitere Werke des ravennatischen Kunstkreises. Zwischen den Jahren 460 und 467 war das zerstörte Mosaik des Goten Ricimer in S. Agata in Subura, der römischen Gotenkirche, entstanden, das zweifellos weit mehr jenem als dem indigen römischen angehörte¹. Die Apostelfürsten, wieder als Spitzen des Gesamtkollegiums vorgeführt, stimmen in Haltung, Stellung und Emblemen genau mit dem Mosaik des arianischen Baptisteriums überein. Zwischen ihnen thront der Herr auf der Weltkugel, auf welcher er in älteren Darstellungen der *traditio legis* wohl vereinzelt stand², in der Linken ein Buch, die Rechte im Redegestus erhoben.

¹ Garrucci 240. 2. Vgl. Text IV. 49 f. und Zimmermann *Giotto*.

² Vgl. Wilpert RQS II 90 f. aus Anlass eines Gemäldes der Priscilla-katakombe.

Ein, wie wir sehen werden, echt römischer Christustypus ist damit eingesetzt und hat die ravennatisch-orientalische Komposition einer ideellen Schlüsselübergabe gesprengt. Schon kurz nach der Mitte des 5. Jahrhunderts war mithin dieser hinter der Miniatur des Librarius Daniel stehende Typus im Niedergange begriffen. Dies bestätigt der merkwürdiger Weise von de Rossi¹ bei Erörterung der Fälle einer Gesetzesübergabe an Paulus übersehene ravennatische Sarkophag Garrucci 346. 2-4, auf dem der thronende, bartlose und in der Linken das geöffnete Buch haltende Christus nach rechts Paulus die Rolle überreicht, während von links her Petrus mit Kreuz und einem Schlüssel zu nahen scheint. Man fragt sich unwillkürlich, wie weit wohl hinter einer solchen, allen Sinn der Szene zerstörenden Mischung von Elementen der verschiedensten Typen eine Darstellung zurückliegen müsse, die man immerhin noch deutlich als eine Vorstufe des vom Bildhauer hier Geschaffenen erkennt: die Schlüsselübergabe an Petrus durch einen stehenden Christus. Denn der thronende, der mit der Linken ein Buch hält, mithin nach links nichts zu übergeben vermag, erweist sich auch hier als ein sekundäres Ingrediens der Komposition.

II.

Zwei dem Orient bekannte Typen einer Vereinigung des Herrn mit den Apostelfürsten zu einer ideellen Uebergabeszene gestatten uns Denkmäler syrischer, altbyzantinischer und ravennatischer Kunst zu erschliessen: eine Uebergabe der Gesetzesrolle und eine solche der « Schlüssel des Reiches » an Petrus, jene vom Miniator des Rabbûlâevangeliiars mit der Himmelfahrtsszene verschmolzen, vom Kunstweber des

¹ *Bullettino* VI 41 ff., wo nur eine vatikanische Bronze und das Fresko Paciaudis behandelt werden.

Vorhangs der Hagia Sophia wahrscheinlich in drei selbständige Gestalten aufgelöst, diese in ravennatischer Kunst symbolisch verschleiert oder durch Aufnahme fremder Elemente entstellt, in syrischer als ikonographisches Vorbild der Doppelübergabe der beiden Testamente nachweisbar. Beiden Typen gemeinsam ist das Stehen Christi und ein Schriftwerk in der Hand des Paulus.

Zwei Typen der abendländischen *traditio legis*, die sich zum Vergleiche darbieten, sind ungleich schärfer von einander geschieden. Den einen vertreten der Sarkophag des Junius Bassus¹ und der lateranensische Säulensarkophag, Garrucci 323. 4-6². Der, beidemale bartlos jugendliche, Heiland thront über der symbolischen Büste des heidnischen Himmelsgottes in einer Haltung, welche die magistratische Komposition richtig hat als eine Nachbildung der profanen *liberalitas Augusti* erkennen lassen³. Petrus zur Linken ist durch kein, Paulus zur Rechten nur auf dem Bassussarkophage durch das Emblem der Schriftrolle ausgezeichnet.

Der andere Typus ist in drei verschiedenen Spielarten der weitaus verbreitetere. Christus, meist bärtig, steht mit der einzigen Ausnahme des späten gallischen Sarkophages Garrucci 342. 3 immer. Sehr selten fehlt ein Emblem bei beiden Aposteln⁴ oder wenigstens das Kreuzemblem bei Petrus⁵, weit häufiger die Schriftrolle in der

¹ De Waal *Der Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten von St. Peter*. Rom 1900. Taf. V.

² In guter Abbildung bei Weis-Liebersdorf *Christus und Apostelbilder*. Freiburg B. 1902. 101 als Abb. 45, wo aber in der Unterschrift mit kaum verzeihlicher Flüchtigkeit das Glanzstück des lateranensischen Museums in den Vatikan verlegt wird.

³ Vgl. Swoboda a. a. O. 11 f. und nach ihm Weis-Liebersdorf a. a. O. 74.

⁴ Auf den Sarkophagen Garrucci 315. 3-5. 332. 2.

⁵ Auf dem Sarkophage Garrucci 329. 2 und dem von Wilpert R. A. S. II besprochenen untergegangenen Katakombengemälde von S. Priscilla. Vgl.

Hand des Völkerapostels¹. Als eigentlich klassische Form erweist sich somit eine durch römische², namentlich aber durch gallische³ und einen Sarkophag zu Ancona⁴ vertretene Darstellung bei welcher Paulus durch Buch oder Rolle, Petrus durch das Kreuz mit langer stabartiger Hasta ausgezeichnet ist.

Mit den morgenländischen Parallelen hat die abendländische *traditio* durch den thronenden Christus schlechthin nichts gemein. Ihr Typus ist ein echt römischer und anscheinend auch auf Rom beschränkt geblieben. Ebenso werden wir ohne weiteres in der nur in Syrien und Ravenna belegbaren Schlüsselübergabe einen rein christlich-orientalischen Kompositionstypus erblicken dürfen um so mehr, als auch der oder die Schlüssel als Emblem in der Hand des Apostelfürsten selbst aus dem Osten zu kommen scheinen. Das späterhin kanonische Abzeichen kennen ja im Abendlande weder Katakombengemälde, noch Goldgläser, noch Sarkophage. Was die älteren römischen Mosaiken anlangt, so muss dasjenige des Triumphbogens von S. Paolo fuori le mura hier bei Seite gelassen werden, da mindestens der höchste Verdacht zurecht besteht, dass die Schlüssel

desselben *Die Malereien der Katakomben Roms* 350 ff. welches abschliessende Monumentalwerk der Verfasser im Folgenden bereits vor seinem Erscheinen zu citieren mir freundlichst ermöglichte. Ungewiss bleibt, ob hierher oder zu den auch des Paulusemblems entbehrenden Darstellungen die Portuensische Platte gehörte, deren jedenfalls Petrus ohne Emblem zeigende Bruchstücke de Rossi *Bullettino* VI 38. 3 publiciert hat.

¹ Auf den Sarkophagen Garrucci 328. 1-3. 330. 5. 332. 1. 333. 1-3. 335. 3 und 4. 342. 3, der Skulptur einer Lokulusverschlussplatte Garrucci 484. 14 und einem Goldglas Garrucci 180. 6 die beiden letzteren Denkmäler auch bei Weiss-Liebersdorf a. a. O. 72 als Abb. 31 und 30, wo die Skulptur irreführend ein « Graffito der Katakomben » heisst. Endlich dürfte hierher das ein Apsidenmosaik von S. Costanza zu beziehen sein, wo der Stabrest in der Hand Petri wohl von einem demjenigen der römischen Lokulusplatte der Rabulaminatur genau entsprechenden Kreuzstabe herrührt. Vgl. de Rossi 8 v.

² Garrucci 327. 2-4 und 341. 2.

³ Garrucci 321. 3. 334. 1, 2 und 3. 335. 2. 341. 1.

⁴ Garrucci 326. 1. Vgl. Abb. 4.

in der Hand Petri ebenso wie gewiss das Schwert in der Hand Pauli auf Rechnung späterer Ueberarbeitung zu setzen sind. Ständig erscheint alsdann das Schlüsselemblem Petri erst in den Mosaiken Paschalis I (817-824): in den Apsiden von S. Maria in Domnica und S. Cecilia, am Triumphbogen und in der Zenokapelle von S. Prassede. Sichere frühere Beispiele bieten nur vereinzelt die Apsismosaiken der Griechenkirche S. Teodoro und der Kapelle des hl. Venantius am Baptisterium des Lateran, einer Stiftung des Dalmatiners Johanns IV. Mag hierbei das Vorbild ravennatischer oder dasjenige anderer Werke östlicher Kunst wirksam gewesen sein; als eine ideelle Szene in Gegenwart des Heidenapostels hat die Schlüsselübergabe, die jenen Werken zugrunde lag, in Rom anscheinend ebenso wenig Eingang gefunden, als im Orient die magistratische Szene der Gesetzesübergabe durch den thronenden Christus.

Dagegen ist der Typus der Gesetzesübergabe durch den stehenden Herrn dem Osten und Westen gemeinsam. Ihre Gestalt auf den oben angeführten Sarkophagen Galliens und Italiens ist genau diejenige, welche in Syrien hinter dem Himmelfahrtsbild des Rabbûläevangeliars steht. Es genügt auf das Mittelstück des in Abb. 4 wiedergegebenen anconitanischen Sarkophages des Titus Iulius Gorgorius verwiesen zu haben. Hier eröffnet sich wieder einmal die von Strzygowski in klassischer Kürze präcisierte Frage, die mehr und mehr sich an den verschiedensten Punkten älterer christlicher Kunstgeschichte als die eigentlich brennende erweist, die Frage: Orient oder Rom?

Zu Gunsten der Annahme orientalischen Ursprungs fällt von vornherein die Thatsache ins Gewicht, dass der Typus der Gesetzesübergabe an den kreuztragenden Petrus mit dem orientalischen der Schlüsselübergabe einerseits die Verbreitung bis in das ferne Syrien, andererseits das entscheidende Moment des Stehens Christi teilt. Freilich ist auch

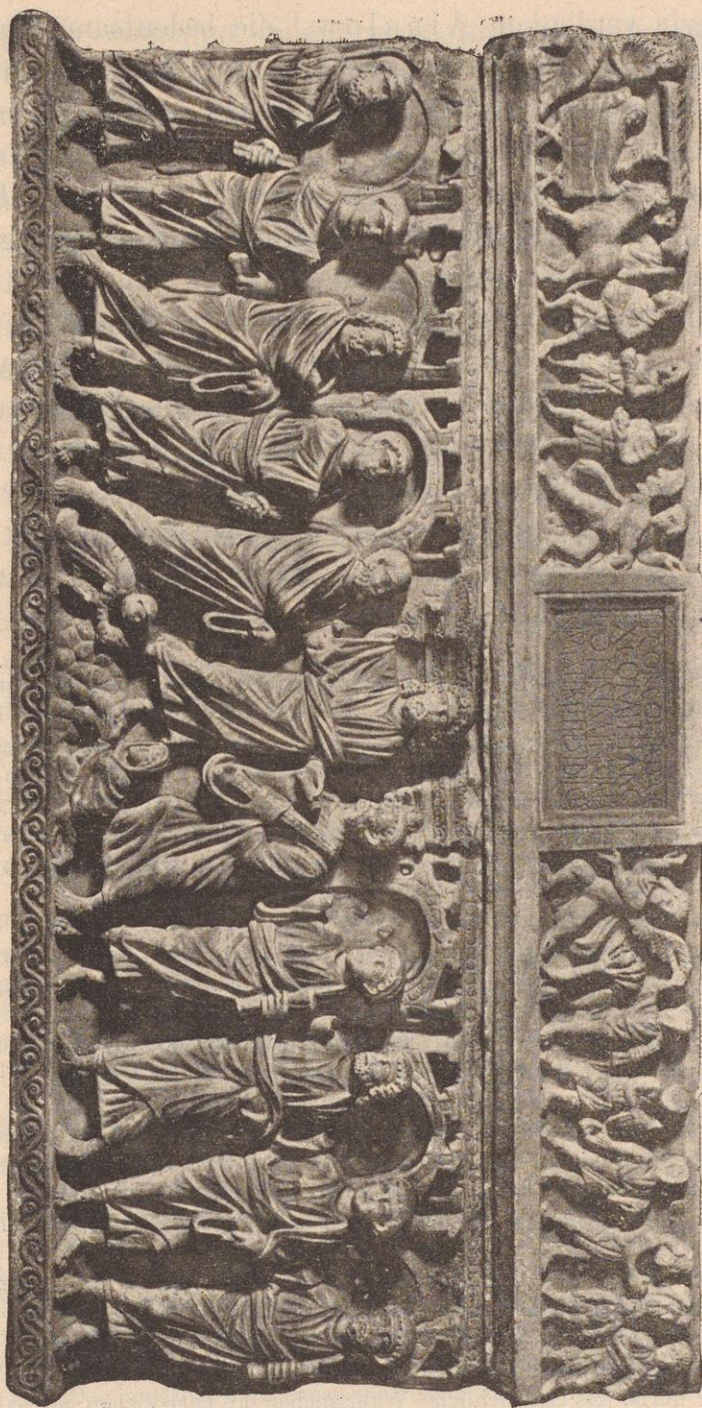
wieder die Ersetzung des biblischen Schlüsselsymbols durch das, wie Swoboda¹ und Wilpert² erkannten, an Vorgänge der Staatsverwaltung anknüpfende Symbol eines Schriftstückes, so wesentlich römisch, dass man kaum von dem Gedanken loskommt, hier liege eine Anleihe des Ostens bei Rom vor. Indessen braucht eine solche Anleihe nicht notwendig sich auf die gesamte Komposition auszudehnen. Sie kann sich vielmehr auf jenes Symbol allein beschränken. Massgebend wird so schliesslich die Bedeutung des von Petrus getragenen Kreuzes. Längst hat man richtig erkannt, dass es sich um eine Andeutung der Todesart des Apostels bei demselben nicht handeln kann³. Das auf dem angeführten Sarkophag von Arles sogar in das Christusmonogramm auslaufende Kreuz, das der Jünger trägt, ist kein anderes als dasjenige, das auf zwei römischen Sarkophagen, Garrucci 325. 1 und 331. 2, der Meister, zwischen den Apostelfürsten stehend, aufgerichtet hat: das Zeichen des Sieges, der Macht und Herrlichkeit. Dass er es trägt, bezeichnet die ihm vom Herrn verliehene Nachfolgerstellung ebensogut als die Gesetzes oder Schlüsselübergabe an ihn. Nun ist aber das von Christus aufgepflanzte wie das von Petrus getragene kein einfaches Holzkreuz, sondern ein kunstvolles, edelsteingeschmücktes Prachtstück⁴. Dies ist von höchstem Belange.

¹ Derselbe denkt a. a. O. 12 als Vorbild an die « vom kaiserlichen Beamten ausgestellte Anweisung » von *donationes*.

² *Prinzipienfragen* 29, wo vielmehr auf die Rolle mit « Verhaltensmassregeln » hingewiesen wird, die der Kaiser bei « Sendung der Statthalter in die Provinzen » übergebe.

³ Vgl. de Waal a. a. O. 612 und nach ihm Detzel *Christliche Ikonographie* 126.

⁴ Deutlich so charakterisiert durch Edelsteinbesatz auf den Sarkophagen Garrucci 324. 1-3. 325. 1-3. 326. 1-3. 327. 2. 328. 1-3. 331. 2 und 3. 334. 3. 335. 1. 341. 2, durch Randleisten 334. 2. 333. 1-3, durch die für das Golgothakreuz charakteristische Ausschweifung der Enden 330. 3. 331. 3. 335. 4. 336. 1-3 und 4. 346. 2.



(Fig. 4)

Phot. Alinari

Denn wir verdanken Ainalow¹ die bedeutsame Erkenntnis, dass ein Prunkkreuz gleicher Art, das im architektonischen Hintergrunde des Apsismosaiks von S. Pudenziana emporragt, das edelsteinbesetzte silberne Votivkreuz wiedergibt, das schon seit der konstantinischen Epoche auf dem Golgothafelsen die traditionelle Kreuzigungsstelle bezeichnete². Neuerdings hat Wulff³ dasselbe Votivkreuz in dem Edelsteinkreuz mit ausgeschweiften Enden erkannt, das im Triumphbogenmosaik von S. Maria Maggiore seinen Einzug in das Kunstsymbol der Hetoimasia hält. Mit schlechthiniger Sicherheit dürfen wir es ferner in demjenigen Kreuze erblicken, unter welchem wir auf einer Reihe von Sarkophagen⁴ die das Grab Christi bewachenden Soldaten, auf einem⁵, wenn ich nicht irre, eine Erscheinung des Auferstandenen dargestellt sehen⁶. Eben-

¹ *Die Mosaiken des IV und V Jahrhunderts* (russ.). St. Petersburg 1895. 45. Vgl. auch Grisar *Analecta Romana* I 566, der indessen irrtümlich in dem Golgothakreuz « *il ricco reliquiario, in cui gli antichi raccontano ci dicono custodito il santo legno* » erblickt. Die Berichte lassen vielmehr keinen Zweifel daran zu, dass nicht die Kreuzreliquie auf dem Golgothafelsen aufgerichtet war. Silvia, Eucherius von Lyon, Antonius Placentinus, Arculf und Beda reden diesbezüglich klar genug. S. die Zusammenstellung ihrer Angaben bei Mommert *Golgotha und das hl. Grab zu Jerusalem*. Leipzig-R. 1900. 117 f.

² Ausdrücklich reden allerdings erst Arculf und Beda von einem silbernen Prunkkreuz. Vgl. Mommert a. a. O. 118 f. Aber schon Silvia unterscheidet die « *crux quae stat nunc* » von dem Kreuzholze Christi so scharf als nur möglich. Diese aber bezeichnet Eusebios als *τρόπιον* und lässt sie *λόγου παντός* *χρηίτοισιν... καλλωπίζουσιν* geehrt sein. Der Breviarius des 6. Jahrh.s, der noch den Zustand vor der Persereroberung im Auge hat, dürfte denn wohl gleichfalls eher sie unter der « *crux... de auro et gemmis ornata tota* », über der sich ein « *coelum desuper aureum* » wölbt, verstehen als das Reliquiar des Kreuzholzes, das Silvia einen « *loculus argenteus deauratus* » nennt, das also keine Kreuzgestalt gehabt zu haben scheint. Vgl. Mommert 54, 65, 117.

³ *Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken*. Strassburg 1903. 220-225.

⁴ Garrucci 349. 4. 350. 1 und 2. 351. 1 und 4. 353. 1 und 4. Gerade an der entscheidenden Stelle stark beschädigt sind 350. 3. 352. 2.

⁵ Garrucci 350. 4. Meine Deutung der Szene im Texte V 76.

⁶ Um jeden Zweifel daran auszuschliessen, dass die Stätte der Auferstehung hier durch das thatsächliche Wahrzeichen des christlichen Jerusalem, das prunkvolle Golgothakreuz angedeutet wird, zeigt 350. 4 auch noch den Rundbau der *Ἀνάστασις*, der sich über dem Hl. Grabe selbst erhob.

sowenig als diejenige dieser symbolischen Auferstehungsdarstellungen oder der ausgebildeten Hetoimasia wird man aber die *crux gemmata* der *traditio legis* von dem edelsteingeschmückten Golgothakreuz trennen dürfen. In S. Pudenziana realistisch dargestellt, ist das schon durch Kyrillos von Jerusalem¹ anscheinend als τὸ τρόπαιον Ἰησοῦ τὸ σωτήριον bezeichnete Gegenstück des alten Holzes der Schmach hier wie dort zum Symbol geworden, zum Wahrzeichen für den Sieg des gekreuzigten Galiläers über die Welt. Diesen Sieg verkündete eben der christlichen Menschheit des 4. Jahrhunderts nichts eindrucksvoller als der von den konstantinischen Prachtbauten umgebene, durch ein silbernes Gitter abgeschlossene, kreuzüberragte Golgothafelsen, das μνήμα μνήμης αἰωνίου γέμου des Eusebios mit seinen λόγου παντός κρείττονα καλλωπίσματα², an dessen Stelle sich so zu sagen noch gestern ein Götzentempel erhoben hatte. Da gilt es denn zu bedenken, dass die Einwirkung der zur Triumphstätte umgeschaffenen Leidensstätte des Heilands auf die Gemüter und durch die Gemüter auf die Kunst naturgemäss zunächst und am tiefsten im Osten sich geltend machte. Wie die ausgebildete Hetoimasia³ zweifellos wesentlich der christlich-orientalischen Kunst angehört, — sollte man meinen — müssten es Künstler des Ostens gewesen sein, die zuerst das Golgothakreuz als Sieges- und Herrschaftssymbol in die Hand Christi, aus ihr in die Hand Petri legten. Wie durch seine Verwandtschaft mit demjenigen der Schlüsselübergabe, weist der Typus der Gesetzesübergabe

¹ *Katech.* XIII 40. Vgl. Mommert 54.

² Tricennatsrede an Konstantin 9 (Ausgabe v. I. A. Heikel I, Leipzig 1902, 221).

³ Ich rede von der « ausgebildeten Hetoimasia ». Von den durch Kurth a. a. O. 197 angeführten Denkmälern zeigt sie selbst das orthodoxe Baptisterium von Ravenna nicht, wo es sich vielmehr um den Bischofstron handelt. Vgl. Wulff 227. Damit fällt jedes Beweismoment nicht gegen « speziell byzantinischen », wohl aber gegen allgemein christlich-orientalischen Ursprung dieses Kunstsymbols.

mit stehendem Christus und kreuztragendem Petrus, so sehr er im Westen als der eigentlich herrschende erscheint, auch durch sein wesentliches Unterscheidungsmerkmal nach dem Osten als seiner Heimat.

Eine Gegenprobe für die Richtigkeit dieser Heimatsbestimmung scheint sich denn auch aus einem Blick auf den Ursprung der dreigliedrigen Komposition der *traditio legis* zu ergeben. De Rossi hat sie als eine einheitliche und originale betrachtet, indem er vermutete, dass sie erstmals für das konstantinische Apsismosaik der vatikanischen Basilika geschaffen worden sei¹. Die letztere Vermutung ist eine schlechthin gratuite, wenn das uns allein in Zeichnung erhaltene neue Mosaik Innocentius' III ikonographisch von der alten Schöpfung unabhängig sein sollte. Hat es sich aber an diese angelehnt, so führt es für sie nach Abzug der gewiss erst der Zeit Innocentius' III entstammenden Momente der Petrusschlüssel und des griechischen Segensgestus Christi nicht auf die *traditio legis*, sondern auf eine in gewissem Sinne derjenigen des Altarvorhanges der Hagia Sophia und der mit ihm verwandten ravennatischen Sarkophage entsprechende Komposition: umgeben von den beiden stehenden und gleichmässig eine Rolle tragenden Apostelfürsten thront Christus, wie ihn das Mosaik von S. Pudenziana und einzelne Sarkophage² im Kreise der Zwölfapostel, zahlreiche coemeteriale Malereien³ ebenso oder zwischen

¹ *Mosaici*. S. Costanza 9 vo. Etwas zurückhaltender redet de Waal a. a. O. 611 nur von irgend « einer der constantinischen Basiliken in Rom ». Ihn schreibt Detzel a. a. O. aus. Ich wüsste aber allerdings nicht, an welche andere Basilika passender hätte gedacht werden können als an die vatikanische. In Frage könnte nur noch der konstantinische Bau von S. Paolo kommen. Aber thatsächlich hängt hier eben alles in der Luft.

² Garrucci 321. 3. 329. 1. 343. 1, 2 und 3.

³ Zwischen den Aposteln in der Magierkrypta, der Lunette eines Arkosols der Ampliatusregion und anscheinend auch an der Gewölbedecke der cripta dei sei Santi durchweg auf Werken des 4 Jahrh.s, zwischen Kronenträgern auf einem noch jüngeren Fresko der Generosakatakombe. Vgl. Wilpert *Male-reien* Taf. 225. 148. 2. 126. 177. 1. 262.

kronentragenden Heiligen zeigen, mit der Linken ein Buch haltend, mit der Rechten den Redegestus ausführend. Die echt römische Komposition von unverkennbar magistratischem Charakter setzt sich aus Einzelelementen zusammen die bereits in coemeterialen Gerichtsdarstellungen der drei ersten Jahrhunderte gegeben waren¹. Sie kehrt noch im Apsismosaik von S. Paolo fuori le mura und mit Ersetzung Christi durch die thronende Madonna mit dem Kinde in demjenigen von S. Maria Nuova wieder. Für das 4. Jahrhundert bezeugt sie unmittelbar das Lunettenbild des s. g. « roten Arkosols » der Domitillakatakomben², für das 5. mit leichter Verschleierung das Triumphbogenmosaik Sixtus' III in S. Maria Maggiore, wo zwischen den hier Bücher haltenden Apostelfürsten die orientalisch-hetoimasische als sein Symbol dem abendländischen Typus des nach Art des römischen Beamten thronenden Herrn substituiert ist. In dem s. g. Arkosol der Apostoli Piccoli der Domitillakatakomben³ und auf den Goldgläsern Garrucci 180. 1 und 5 ist unter Beibehaltung der rollentragenden Apostelgestalten ein einfacheres Symbol des zur Allherrschaft erhöhten Menschensohnes, das konstantinische Monogramm, in der Wölbung über dem Sarkophag des Diogenes Fossor in der Domitillakatakomben⁴ war das Medaillon mit dem Brustbilde des Herrn in die Mitte gestellt, während ein Fresko der Katakomben von SS. Pietro e Marcellino⁵ nur in der Weglassung der Rollen aus den Händen der Apostel von der Urform der Komposition abweicht. In diesen

¹ Vgl. die Ausführungen von Wilpert a. a. O. 394 ff und die zugehörigen Taf.

² Wilpert Taf. 248.

³ Wilpert Taf. 154. 2.

⁴ Vgl. Boldetti *Osservazioni sopra i cimiterj de' santi martiri ed antichi Cristiani di Roma* 59 und Wilpert Taf. 182. 2.

⁵ Wilpert Taf. 252 ff. Das Gemälde ist sehr jung und bekundet überhaupt stark den Einfluss einer neuen Kunstentwicklung.

Werken, nicht in Darstellungen der *traditio legis* wird man Nachklänge oder Parallelen des konstantinischen Mosaiks in der Apsis hinter dem Grabe Petri zu sehen haben.

Die *traditio legis* in ihrem rein römischen Typus ist erst eine Tochter der hier gegebenen Komposition, hervorgegangen aus einer Verbindung derselben mit dem Typus der Uebergabe der Gesetzesrolle an den im Gegensatze zu der dreigliederigen Komposition immer von rechts sich dem noch unbärtigen Herrn nahenden Petrus ohne Anwesenheit des Paulus, einem Typus, den die ravenatischen Sarkophage Garrucci 347. 2-3, 348. 3-5 und 349. 1-4 bieten und der in der Gesetzesübergabe an Moses in S. Costanza zu Rom sein Seitenstück hat. Was an der dreigliederigen *traditio* befremdet, das ist einerseits, die Stellung Petri zur Linken des Herrn, andererseits die Auszeichnung Pauli durch die Rolle. Die Letztere ist zwar nicht ständig, aber der Fassung gegenüber, welche den Apostel beide Hände ausstrecken oder die eine ausstrecken, die andere in den Falten des Palliums verbergen lässt, unstreitig das Ursprüngliche ¹, zugleich aber unverkennbar geeignet den Sinn der Komposition zu verdunkeln, was denn in den einen Fällen zu jener anderen Fassung, in anderen dazu Veranlassung gab, missverständlich vielmehr den Heidenapostel oder wenigstens auch ihn die Gesetzesrolle empfangen zu lassen ². Die Stellung Petri zur Linken aber ist weit auffälliger als de Rossi ³ anerkennen wollte, weil der Felsenmann beinahe überall, wo nicht bereits die Komposition der *traditio legis* einen rückwirkenden Einfluss ausüben dürfte, auf der rechten Seite Christi oder, wenn nur die beiden

¹ Es wäre schlechthin unverständlich, was umgekehrt veranlasst haben sollte, nachträglich die Paulusrolle hinzuzufügen.

² Vgl. Anmk. und den ebenda im Texte besprochenen Sarkophag, sowie das Goldglas Garrucci 187. 4, wo das Missverständliche der Sache besonders deutlich ist.

³ *Bullettino* VI 43.

Apostelfürsten dargestellt sind, rechts von Paulus steht, so mit einer einzigen Ausnahme in der gesamten coemeterialen Malerei¹, auf weitaus den meisten Goldgläsern² und auf den Sarkophagen des die *cruce gemmata* haltenden Christus. Beide Thatsachen erklären sich nun befriedigend nur, aber auch vollständig befriedigend bei der Annahme, dass die *traditio legis* auf Grund einer schon feststehenden anderen Komposition geschaffen wurde, in welcher Paulus Rolle oder Buch trug und welche verbot, Petrus zur Rechten des Herrn zu stellen. Dass dies die Komposition des magistratischen Christus mit den Rollen tragenden Apostelfürsten ist, hätte Wilpert allein noch einer kurzen Anmerkung beifügen sollen, in welcher er bereits vor beinahe andert-halb Jahrzehnten die richtige Erklärung für die Stellung Petri gab³.

Auf eine ältere römische Komposition, deren Wurzeln noch im 3. Jahrhundert zu suchen sind, geht also die *traditio legis* durch den thronenden Christus zurück, in der ich den echt römischen Typus glaube erkennen zu müssen. In Rom unerhört ist diejenige, auf welche entsprechend die nach meiner Ansicht orientalische dreigliedrige Gesetzes- oder Schlüsselübergabe durch den stehenden Christus zurückgeführt werden muss: ein stehender, in der Linken die Rolle haltender, mit der Rechten den Redegestus machender

¹ In Lunette und Bogen des Arkosols der Apostoli Piccoli, der Magierkrypta und am Grabe des Diogenes Fossor in S. Domitilla, sowie in einer Krypta der Katakomba SS. Marco e Marcelliano. Vgl. Wilpert Taf. 154. 2. 155. 225. 182. 2. 177. 2. Höchst wahrscheinlich gehört auch die Gewölbedecke der Bäckergruft von S. Domitilla hierher, Taf. 193. Die Ausnahme bildet das Anmk. genannte Monument.

² Garrucci *Storia* 179. 2. 6. 180. 1. 3. 8. 181. 1. 2. 3. 4. 6. 182. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 183. 1. 2. 4. 8. 184. 4. 185. 2. 5. 8. 186. 4. 189. 7. 192. 1. 2. Ebenso bei Darstellungen der Apostelfürsten zu beiden Seiten der hl. Agnes oder einer Verstorbenen-Orans, ebenda: 190. 1. 3. 4. 6. Dazu kommt noch eine Lokulusplatte bei Boldetti *Osservazioni* 193.

³ *Prinzipienfragen* 29. Anmk. 4.

Christus zwischen den Rollenträgern. Allerdings findet sich das Sonderelement, das zu unterstellen wäre, gleichfalls je einmal bereits seit dem 3. und wieder im 4. Jahrhundert ¹ in der coemeterialen Malerei Roms. Aber ganz unvergleichlich seltener ist hier doch die gerade in dem ältesten römischen Exemplare am vollständigsten wiederkehrende Christusgestalt der Himmelfahrt des Rabbulaevangeliums, als der magistratartig thronende Heiland. In Verbindung mit Rollenträgern ist sie in der Weltstadt am Tiber nie gesetzt worden. Nur auf einigen Sarkophagen des mit Byzanz durch eine besonders in der Liturgie stark hervortretende Verwandtschaft verknüpften christlichen Galliens ² erscheint eine ähnliche stehende Figur des Herrn als Mittelpunkt des Apostelkollegiums. Den römischen Boden dagegen hat überhaupt der Christustypus, der hier in Frage kommt, erst in dem unter Felix IV (526–550) ausgeführten Mosaikschmuck von SS. Cosma e Damiano betreten, und dieser ist — ein Werk abendländischer Meisterhände unstreitig, aber ein Werk das gleichwohl, durch irgend ein grosses Vorbild östlicher Kunst beeinflusst sein dürfte, was ich bei Veröffentlichung hochinteressanter Fresken der kleinen Kirche der Martyrer Abundius und Abundantius bei Rignano (im südlichen Etrurien) zu zeigen hoffe ³.

*
* * *

Nicht eine schlechthinige Superiorität Roms über den Orient, noch eine solche des Orients über Rom scheint sich bezüglich der Komposition der *traditio legis* somit bei ei-

¹ Im cubiculo del re Davide in St. Domitilla und in einer Krypta des coemeterium maius. Wilpert Taf. 40. 2. 172. 1.

² Garrucci 329. 2. 338. 1. 339. 5.

³ Vgl. übrigens bereits Wulff a. a. O. 222, wo auch nur « vorläufig dahingestellt » bleibt, ob die grossartige Mosaikkomposition von SS. Cosma e Damiano « in Rom oder im christlichen Orient entwickelt worden ist ».

ner unparteiischen Prüfung der Denkmäler zu ergeben sondern ein gegenseitiger reger Austausch auf Grund eines gemeinsamen, weil gemeinchristlichen Stammbesitzes.

Als gemeinchristlich erscheint die irgendwie symbolisierte Uebergabe seiner Obergewalt an Petrus in Gegenwart seines durch die Entwicklung des Aktenstoffes im Leben und Sterben immer enger mit ihm verbundenen « Bruders » Paulus. Zum Ausdrucke des Gedankens bediente sich der Orient von vornherein des biblischen Symbols der Schlüssel und der Gestalt des als Lehrer im Jüngerkreise stehenden Rabbenu von Nazareth. Rom entlehnte an der Figur des gleich dem Kaiser oder einem Magistraten Thronenden und an dem Symbol eines Schriftstückes der Sphäre des Staatslebens und seine Vorgänge schildernder Kunstwerke neue, von Hause aus profane Ausdrucksmittel der religiösen Vorstellung, und hat wenigstens das Symbol des Schriftstückes gewiss schon in vorkonstantinischen Zeit dem Orient übermittelt, der es an Stelle des Schlüsselsymbolos in seine Komposition mit stehender Centralfigur aufnahm. Aber erst der Osten hat den so entstandenen Mischtypus durch Aufnahme des edelsteingeschmückten Golgothakreuzes ikonographisch vollendet. Er hat unter dem Eindruck der Prachtbauten Jerusalems mit dem Gedanken der Uebergabe des Auftrages zu Lösen und zu Binden, des zur Leitung der Seelen bestimmten, innerlich verpflichtenden Gesetzes durch Christus, den Lehrer und Richter, an das Oberhaupt seiner Kirche den Gedanken des äusseren Triumphes des Gottkönigs in dem Triumph seiner Kirche über die Verfolgung durch das heidnische Imperium verbunden. Aus seinen Händen hat Rom und der Westen das Gegebene erweitert und vertieft zu einem der eindrucksvollsten christlichen Kunsttypen, welche das 4 Jahrhundert zeitigte, zurückempfangen.

Dem eigentümlichen Wesen römischen und orientalischen Christentums entspricht — denke ich — ein solches Bild

der Entwicklung so völlig, als möglich. Sollten sich gleichwohl gegen dasselbe entscheidende Bedenken geltend machen lassen,¹ so wird immerhin jeder andere Versuch einer Typengeschichte der *traditio legis* mit der Miniatur des syrischen Masorahkodex und ihren in dieser Studie aufgezeigten orientalischen und ravennatistischen Parallelen zu rechnen haben. Um Berücksichtigung des Ostens ist auch hier endgiltig nicht mehr herumzukommen.

¹ Keinerlei Berücksichtigung verdienen natürlich die zu frühen Datierungen einzelner im Verlaufe dieser Untersuchung berührter Denkmäler durch Weis-Liebersdorf, der 69 gelegentlich auch das ausgeschweifte Prunkkreuz Petri als « Darstellung der Passion des Apostelfürsten » zu fassen vermag.

