

Rom ¹⁾, 1 Neapel ²⁾, 99 auf die Sarkophage, 29 auf die übrigen Kunstzweige (12 Goldgläser, 5 gravierte Gläser, 5 Bronzen, 1 Holz-, 2 Elfenbeinschnitzereien, 2 Mosaiken, je 1 Grabplatte und Wirkerei). Einmal — es geschah sehr früh — in den Bilderkreis aufgenommen, erfreute sich die Szene steigender Beliebtheit, die sich veranschaulicht an einer summarischen, naturgemäß nur annähernd möglichen, Verteilung von 64 datierbaren Freskendarstellungen auf die einzelnen Jahrhunderte:

2. Jahrhundert	5	Darstellungen
3. „	13 (II)	„
4. „	46 (48)	„

und an der Tatsache, daß wir auf den Sarkophagen nicht weniger als 99 Darstellungen finden, die in der weit überwiegenden Hauptmasse dem 4. Jahrhundert angehören dürften ³⁾. Um so auffallender ist aber demgegenüber das merkwürdige, fast jähe Hinabgleiten von der Höhe des Ansehens in Malerei und Plastik zu fast gänzlicher Vergessenheit, dem die Szene des Quellwunders wie kaum ein anderes Motiv, nur etwa das des Guten Hirten ausgenommen, mit dem Werden des 5. Jahrhunderts anheimfällt. Während eine Szene wie die der Erweckung des Lazarus, die vom ersten Auftreten in den Katakomben an

¹⁾ Eine weitere röm. Freskonummer in Catania (Museum der Benediktiner) s. Becker, Röm. Quartalschr. 26, 1912, S. 33.

²⁾ Ein zweites Bild des Quellwunders in dem Coemeterium des Januarius zu Neapel hat G. A. Galante, I nuovi scavi nelle catacombe di San Gennaro in Napoli, Napoli 1908 (S.-A. aus Atti dell' Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, vol. XXV, 47) bekannt gemacht (vgl. E. Becker, Röm. Quartalschr. 26, S. 33). Es ist, wie G. betont, schlecht erhalten und schon von Anfang an nachlässig gemalt. Die Beschreibung G.s ist diese: »È una scena di tre figure, chiaramente distinte: l'una virile veste una specie di tunica e s'incurva su le ginocchia distese in modo che la fanno sembrar piuttosto prostrata; pare che abbia le mani incrociate al petto; una seconda figura anche virile vestita d'abito succinto, ritta sui piedi, solleva sul capo della prima le mani, presso le quali è un oggetto poco discernibile. Dell' altro lato [d. h. rechts] è la terza figura pure virile vestita di tunica e pallio, di proporzioni alquanto maggiori delle altre due; manca però di questa tutta la parte superiore, ed il suo atteggiamento ci renderebbe incerti se abbia molta relazione con la scena delle altre due.« Galante fügt hinzu, er habe »questa scena con la maggiore accuratezza possibile« kopieren lassen, allein die einfarbige Abbildung (Tav. II), die er gibt, stimmt mit der Beschreibung nicht in allem überein. Fürs erste legt der zweite der »Trinkenden«, der l. vom Wasser n. r. aufrecht steht, dem ersten, der von rechts n. l. gegen das herabströmende Wasser am Boden liegt oder kniet, nicht die Hände auf den Kopf, sondern er fängt mit den vorgestreckten Händen das Wasser auf; sodann aber hat der Kopist noch einen dritten »Trinkenden« gesehen, der, gleichfalls mit Tunika bekleidet, über dem ersten auf einem Felsen n. l. zu knien scheint und, den Kopf stark zurückbeugend, wie der zweite die Arme gegen das Wasser vorstreckt. Ob dieser dritte ebenso lediglich Produkt der Phantasie des Kopisten Galantes ist, wie die Deutungen der Szene, die Galante vorschlägt, es sind, muß dahingestellt bleiben. Sicher ist, daß das vorliegende Bild die bekannte Quellscene in der Form der Sarkophagreliefs vom Ausgang des 4. bis zum Anfang des 5. Jhds. veranschaulicht und seinerseits zu den Spätlingen (r. Hälfte des 5. Jhds.) der Reihe zu zählen ist.

³⁾ Wilpert, S. Pietro etc. a. a. O. S. 17 weiß noch von etwa fünfzehn weiteren bisher unveröffentlichten Quellwunder-Darstellungen auf Sarkophagen.

bis tief hinab zu den spätesten und rohesten Darstellungen der Kleinkunst des Quellwunders schier unzertrennlicher Begleiter gewesen ¹⁾, ihren Weg unverkürzt weiter macht und an Lebenskraft nichts einbüßt, lehren uns die Denkmäler bezüglich des Quellwunders, daß dieses sich 1. in der zoematerialen Malerei und 2. in den Sarkophagreliefs der vier ersten Jahrhunderte erschöpft. Was über diese beiden Kunstzweige und über die Anfänge des 5. Jahrhunderts hinaus an Darstellungen des Quellwunders ²⁾ sich findet — auf den Tonlampen fehlt das Motiv ganz —, kommt formgeschichtlich und zahlenmäßig — höchstens die Goldgläser treten hier noch etwas hervor — kaum mehr in Betracht ³⁾. Mit dem Beginn des 5. Jahrhunderts hat sich die Darstellung der Quellscene im wesentlichen ausgelebt.

Neben dieser Erscheinung in ihrer äußeren Geschichte gibt es nun aber eine andere in ihrer inneren Entwicklung, die unsere noch viel tiefere Aufmerksamkeit für sich in Anspruch nimmt. Sie besteht 1. in der Erweiterung der nur aus dem bartlosen Wundertäter und dem das Wasser gebenden Felsen gebildeten ursprünglichen Komposition durch eine bis vier, zumeist zwei, weitere, fast regelmäßig als Soldaten gekennzeichnete Personen ⁴⁾, 2. in der Ersetzung des jugendlichen durch den als Petrus charakterisierten bärtigen Wundertäter. Diese beiden wichtigen Neuerungen treten zusammen auf mit der Sarkophagplastik des 4. Jahrhunderts. In den acht nachgewiesenen Katakombenfresken, in denen der Wundertäter bärtig ist ⁵⁾, handelt es sich ebenso

¹⁾ Becker, a. a. O. 89.

²⁾ Ich rede jetzt immer vom Q. im allgemeinen, nicht speziell vom Q. des Moses.

³⁾ An Darstellungen der Sarkophagplastik des vorgerückten 5. Jhds. sind u. a. zu nennen die des Mailänder Sarkophages, Garr. 315, 5 (rechte Schmalseite) und die eines Sarkophages aus Dellys: Abb. in *Musées et collections archéol. de l'Algérie publiés sous la dir. de M.-R. de la Blanchère*: [1.] Musée d'Alger par G. Doublet, 1890, S. 47 (von dem Sarkophag sind nur die beiden Schmalseiten, auch diese nur zum Teil, erhalten; dem Quellwunder auf der einen entspricht Daniel in der Löwengrube auf der anderen Schmalseite; die späte Datierung ergibt sich unzweifelhaft aus dem Schema der Danielszene). Der Quellwundermann des Mailänder Sarkophages ist bärtig, der (gleichfalls als bärtig vorauszusetzende) des Sarkophages aus Dellys ist verloren gegangen. Die späte Datierung (in die 1. Hälfte des 5. Jhds.) des Lateransarkophages 174, wie A. Heisenberg, *Ikonographische Studien* (Sitzungsberichte d. Bayer. Ak. d. Wiss., Philos.-philol. u. hist. Kl., Jg. 1921, 4. Abh.), S. 58, 62 ff., 75 ff. sie vertritt, ist unzutunlich. Vgl. jetzt auch G. Rodenwaldt, *Säulensarkophage: Röm. Mitteilungen* 38/39, 1923/24, S. 31, der von rein formalen Gesichtspunkten aus zum gleichen Ergebnis kommt.

⁴⁾ Für die Einzelheiten vgl. Becker, a. a. O. 89, 97 ff., 106 ff. Die Zweizahl der »Trinkenden« ist stereotyp beim römischen Vulgärtypus, dem sich bis auf einen auch die spanischen Sarkophage anschließen. Die Vierzahl ist ganz singulär vertreten auf einem Sarkophag aus Arles im Museum zu Aix, LeBlant, Arles, Pl. XXXII, 1, Garr. 308, 4, vgl. Becker S. 54 (n. 147) und 98; s. u. S. 58 A. 11. Sonst ist in Gallien die Einzahl die Regel, die (römische) Zweizahl die Ausnahme (nur in sechs Fällen bekannt, von denen aber drei durchaus originell und von dem röm. Vulgärtypus unabhängig sind). Daß die »Trinkenden« Soldaten sind, ist überall dort a priori zweifellos, wo sie Soldatentracht mit Rundmütze haben.

⁵⁾ 1. Wilpert, *Mal.* [im folgenden nur W.] 87, 1 (Becker n. 36) Kallist. Wilpert (und mit ihm Becker) datiert dieses Bild in die zweite Hälfte des 3. Jhs. Das mag für das Bild als

um Schöpfungen späten, nach dem 3. Jahrhundert gelegenen Ursprunges wie in den sieben Malereien ¹⁾, »wo unter dem offenkundigen Einfluß der aufblühenden Sarkophagplastik der Szene eine trinkende Gestalt beigefügt wird« ²⁾. Ist in der Malerei bis ins 4. Jahrhundert hinein die aus dem bartlosen Wundertäter und dem sprudelnden Gestein bestehende und in dieser Zusammensetzung sogleich als fertige in die Kunst eingetretene Komposition die ausschließlich geltende gewesen und auch durch das ganze 4. Jahrhundert hindurch die weit überwiegende geblieben, und ist dieselbe Kompositionsgestaltung auch auf die Goldgläserfabrikation übergegangen, wenn diese sich auch so wenig wie die späte Katakombenmalerei dem Einfluß der Sarkophagskulptur nicht ganz hat versagen können ³⁾, so ist die Sarkophagskulptur selbst während des ganzen Verlaufes der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts durchaus von dem neuen Typus der Szene mit dem bärtigen Wundertäter und den »trinkenden« Nebenpersonen beherrscht.

Ganzes annähernd richtig sein, für den Bart des Wasserspenders trifft es aber nicht zu; Wilpert, Mal., Textbd. S. 270 bemerkt nämlich ausdrücklich, daß »der Maler« der Figur des »Moses« nachträglich einen Anflug von Vollbart hinzugefügt hat. Es erscheint mir gewiß, daß diese Veralterung schlechterdings die Tat eines Malers erst des 4. Jhs. ist; sollte sie derselbe ausgeführt haben, der das ursprüngliche ganze Bild gemalt hatte, so müßte auch dieses m. E. später, also wenigstens in die erste Hälfte des 4. Jhs., datiert werden. Der Vorgang ist aber so oder so überaus bezeichnend für die Feststellung, daß man auf das Beispiel der Plastik hin sich veranlaßt sah, nachträglich den jugendlichen Moses in den bärtigen Petrus umzuwandeln. 2. W. 122, 1 (B. n. 7) Vigna Massimo. 3. W. 143, 2 (B. n. 38) Kallist. 4. W. 186, 2 mit 99, 2 (B. n. 30) Petrus und Marcellinus. 5. W. 234, 3 (B. n. 64) Thekla. 6. W. 237, 2 u. 238 (B. n. 39) Kallist. 7. W. 240, 2 (B. n. 68) Hermes. 8. W. 244, 2 (B. n. 43) Marcus u. Marcellianus. Hiervon setzt Wilpert 2 in die erste, 3 in die Mitte, 4, 5, 6, 7 u. 8 in die zweite Hälfte des 4. Jhs.

¹⁾ 1. W. 119, 1 (B. n. 66) Hermes. 2. W. 127, 2 (B. n. 49) Domitilla. 3. W. 181, 2 (B. n. 50) Domitilla. 4. W. 216 (214, 215) (B. n. 42) Marcus u. Marcellianus. 5. W. 234, 3 (B. n. 64) Thekla. 6. W. 237, 2 mit 238 (B. n. 39) Kallist (Cripta delle pecorelle). 7. De Rossi, Bull. 1877 T. I. II (B. n. 46) Sebastian. Wilpert datiert 1 in das Ende des 3. oder in die erste Hälfte des 4. Jhs. [letzteres richtiger], 2 in den Anfang, 3 in die erste, 4, 5, 6 u. 7 in die zweite Hälfte des 4. Jhs., 5 und 6 sind beiden Reihen gemeinsam. Das Nähere unten.

²⁾ Becker, a. a. O. 86.

³⁾ Von den 12 Goldgläsern mit dem Quellwunder ist eines ohne nähere Angaben verschollen (Becker n. 183); die 11 übrigen verteilen sich in folgender Weise: 5 geben die Szene im Urtypus (nämlich Garr. 171, 2, B. n. 178; Garr. 171, 3, B. n. 179 [zwar nur fragmentarisch Fels und Hand mit virga erhalten, aber nach Anordnung und Art wie die Darstellung des Quellwunders Garr. 171, 2]; Garr. 173, 1, B. n. 180; Garr. 173, 2, B. n. 182; Garr. 173, 3, B. n. 181); 1 gibt nur den Fels mit Wasser (Garr. 173, 4, B. n. 184); 1 zeigt den unbärtigen Wundertäter nebst Baum [Zypresse] (de Rossi, Bull. 1878 T. V, 1, B. n. 177); 1 zeigt den unbärtigen Wundertäter nebst Baum und 1 »Trinkenden« (Garr. 172, 9, B. n. 174); 1 zeigt den bärtigen Wundertäter mit der Beischrift Petrus (Garr. 179, 9, B. n. 175); 1 zeigt den bärtigen Wundertäter mit der Beischrift Petrus nebst Baum [Zypresse] Garr. 179, 8, B. n. 176); 1 zeigt den bärtigen Wundertäter mit der Beischrift Petrus nebst 2 »Trinkenden« (Neusser Glaskästchen: E. aus'm Weerth, Bonner Jahrbücher 63, 1878, T. IV, 4, W. Neuß, Ztschr. f. chr. Kunst 29, 1916, S. 87 Abb. 3, und Die Anfänge des Christentums im Rheinlande [Rheinische Neujahrsblätter. 2.], Bonn u. Leipzig 1923, Abb. 13, B. n. 185, vgl. noch H. Achelis, Bonner Jahrbücher 1921, 65 f. n. 3).

P. Gius. Marchi S. J., de Rossi's älterer Weggenosse im unterirdischen Rom, war der erste, der in einem Bericht über die Besichtigung des neu eingerichteten Museums des Laterans durch den Papst Pius IX. anlässlich der Überführung des bekannten, 1838 unter dem Hauptaltare der Kirche S. Paul vor den Mauern gefundenen Sarkophages (Abb. 18) i. J. 1854 mit Nachdruck es aussprach¹⁾, daß der Wundertäter der Quellscene der nämliche sei nicht bloß wie der »Bedrängte« in der Szene unmittelbar zuvor, sondern auch wie der Bärtige der Hahnszene, die wiederum jener unmittelbar vorhergeht, daß mithin diese drei Kompositionen: die Ansage der Verleugnung an Petrus, die sog. Bedrängung — Marchi sah in ihr, mit Recht²⁾, die Gefangennahme des Petrus³⁾ — und das Quellwunder ein und dieselbe Persönlichkeit, also die des Apostels Petrus, gemeinsam haben. Da die Identität des Wundertäters der Quellscene mit dem Petrus der Verleugnungsansage, der als solcher des beigefügten Hahnes wegen unverkennbar und unleugbar feststeht⁴⁾, einschließlich dem Alten in der sehr häufig zugleich mit dargestellten Szene der sog. Bedrängung auch in anderen Sarkophagdenkmälern offensichtlich ist, glaubte Marchi sogar so weit gehen zu können, daß er meinte, in der Gesamtheit der Darstellungen des Felsquellwunders nicht Moses, sondern an seiner Stelle den »neuen Moses«, Petrus, sehen zu müssen⁵⁾. Einige altchristliche literarische Zeugnisse, welche beide Heroen in Parallele setzen und eine gewisse Verbreitung der Vorstellung von dem in Petrus verkörperten Moses des neuen Bundes erweisen⁶⁾, einerseits, dazu ein paar monumentale Zeugnisse, gegeben in zwei römischen Goldgläsern⁷⁾, der Glasschale aus Podgoritza, dem alten Doclea in Dalmatien⁸⁾, und dem bald nach seiner Auffindung (1847) spurlos

¹⁾ *Civiltà Cattolica* 1854, Serie 2, 8, S. 571—576. S. außerdem zur Ergänzung die wichtigen Bemerkungen de Rossi's Bull. 1868, 2, denen zu entnehmen ist, in welchem Sinne Marchi's Name in der Entwicklung der hier vorliegenden Frage an der Spitze steht.

²⁾ S. unten.

³⁾ Allerdings zu Unrecht durch die Juden, »che« — nach der Pfingstpredigt des Apostels — »congiurarono contro Pietro, e afferratolo per le braccia il trascinano a' tribunali de' loro Scribi«, a. a. O. 574.

⁴⁾ Einzelnachweise sind zwecklos.

⁵⁾ Cf. de Rossi, a. a. O. Marchi a. a. O. hatte freilich in dem zitierten Bericht die Kühnheit, selbst in dem Moses am Berge Horeb auf dem Sark. Lateran 178 (Garr. 367, 3) den Petrus inmitten der Trinität zu erkennen, der sich die Schuhe löst gleich Moses, da er einst die Schuhe auszog am Fuße des Berges mit dem brennenden Busch; ja, sogar in der Darstellung des Opfers Abrahams auf demselben Sarkophag spielt ihm Petrus eine Rolle, und um das Maß der Typologie vollzumachen, ist ihm schließlich Elias bei seiner Himmelfahrt auf dem Lateranrelief 198 (Schmalseite eines Sark., Garr. 396, 9) das Bild Christi, der dem Elisa-Petrus seinen Mantel zurückläßt »per mettere il colmo alle virtù e al potere di cui lo lascia investito«!

⁶⁾ Am besten von C. A. Kneller S. J., Moses und Petrus, zusammengestellt in den Stimmen aus Maria-Laach 60, 1901, 237 ff.

⁷⁾ Garr. 179, 8, 9, cf. Becker a. a. O. n. 176, 175, s. o. S. 53 A 3.

⁸⁾ Garr. 463, 3. Le Blant, Arles pl. XXXV u. ö. Becker a. a. O. n. 190.

verschwundenen Glaskästchen von Neuß¹⁾), also lauter Stücken der Glasindustrie, mit der Bezeichnung des Wundertäters ihrer Quellscene als Petrus andererseits schienen die von Marchi so herzhaft und nicht ohne konfessionellen Übereifer²⁾ vorgetragene Auffassung zu bestätigen. An Zustimmung hat es deshalb nicht gefehlt³⁾), noch weniger allerdings an Widerspruch⁴⁾). Mit Recht. Denn in dem Umfange, wie Marchi es wollte, ist die These von dem Ersatz des Moses durch Petrus unhaltbar. Prüft man nämlich die Quellscenen unter chronologischem Gesichtspunkte, so ergibt sich die überraschende Tatsache, daß nicht nur, wie oben schon dargelegt ist, durch die drei ersten Jahrhunderte hindurch ausschließlich der bartlose Wundertäter erscheint⁵⁾), sondern daß derselbe jugendliche Typus gerade auch wieder bei späten und sehr späten Darstellungen begegnet⁶⁾) und bis ins Mittelalter hinein sich fortpflanzt. »Nur die Sarkophagdarstellungen des Quellwunders (mit Ausnahme auch hier der ältesten und spätesten) und solche, die auf ihren Einfluß zurückzuführen sind, zeigen den bärtigen (Petrus-)Typus. Noch merkwürdiger wird die Sache, wenn wir jetzt einen Blick auf die übrigen Darstellungen des Moseszyklus werfen, namentlich auf Gesetzesempfang und Meeresdurchzug. Auch beim Gesetzesempfang ist der bartlose Typus durchaus überwiegend, und von sämtlichen Darstellungen des Meeresdurchzuges (über 20) gibt es nur eine einzige (auf dem Kindersarkophag im Lateran, Ficker 212), wo M. ganz gegen die Regel den bärtigen Typus zeigt.« Becker, dem wir diese wertvollen Beobachtungen danken⁷⁾), hätte auch noch auf die Darstellungen der Berufung des Moses am Horeb Bezug nehmen können, die vom 4. Jahrhundert ab zum altchristlichen Bilderkreis gehören und gleichfalls fast nur einen jugendlich-bartlosen Moses kennen⁸⁾). Und bei diesem jugendlichen Moses ist die Kunstgeblie-

¹⁾ S. 53 A. 3.

²⁾ »Il primato di S. Pietro, a cui molti milioni d'uomini vivono ribelli, è qui espresso in un modo sì chiaro che conviene avere la superbia che tenga il luogo della fede per non persuadersene«: so Marchi a. a. O. S. 574. Ebenso dann F. X. Kraus, Real-Enzyklopädie II, 431 u. Wilpert, Prinzipienfragen 34.

³⁾ Vgl. Kneller a. a. O. S. 243.

⁴⁾ V. Schultze, Archäol. Studien 167 ff. P. Styger, Röm. Quartalschr. 27, 1913, 39 ff.

⁵⁾ S. o. S. 52 f.

⁶⁾ Mehrzahl der Gold- u. gravierten Gläser, Holztür von S. Sabina in Rom Garr. 499 II, Becker a. a. O. Tf. VII, usw. Der Hinweis Beckers S. 133 auf Lateransark. 52 (Marucchi, I monumenti del Museo crist. Pio-Lateranense, T. VI, 1 n. 52) ist hier aber nicht am Platz; denn der Wundertäter dieses Fragmentes hat langen Bart!

⁷⁾ Becker a. a. O. S. 133 f.

⁸⁾ Cf. Wilpert, Mal. 168, 230, 1, 237, 2; Sabinatür Garr. 500, V; Mosaik in S. Vitale zu Ravenna Garr. 261, 3; Miniatur des Kosmas Indikopleustes Garr. 143. Eine Ausnahme bildet der aus dem Coemeterium des Vatikans stammende Sark. Garr. 375, 3; aber wir kennen diesen nur aus der Veröffentlichung Bottaris t. XLI, das Original ist verschollen und auf Bottaris Zeichnung kein voller Verlaß. Auch in dem Mosaik von S. Katharina auf dem Sinai (Garr. 268, besser O. Wulff, Altchristl. u. byz. Kunst II, 419 nach Ainalow, Hellenist. Grundlagen [russisch] Tf. III, 6. Jhd.) ist Moses regelmäßig bärtig: 1. am brennenden Busch, 2. die Gesetzestafeln empfangend bzw. lesend, 3. in der Verklärungsszene.

ben selbst dort, wo er hochbetagt — 120 Jahre alt ¹⁾ — am Ziele seines Lebens auf dem Berge Nebo angelangt ist ²⁾. Sie folgte dem Wink des Geschichtschreibers Deut. 34, 7, der im Anschluß an den Bericht über den Tod des großen Gesetzgebers und Führers schreibt: *non caligavit oculus eius, nec dentes illius moti sunt* ³⁾. So steht nicht nur nichts im Wege, sondern die vorgeführte Zeugenreihe verlangt unzweideutig, auch im Felsquellwunder den Träger der Handlung überall dort als Moses zu erkennen, wo er uns jugendlich-bartlos entgegentritt ⁴⁾ und wo sonst kein Anlaß vorliegt, von der Deutung auf Moses zugunsten der Deutung auf Petrus, der neben ihm allein möglich ist, Abstand zu nehmen.

Um so entschiedener ist bei dem bärtigen Quellwundermanne an Petrus festzuhalten. Freilich den weiteren Schritt, daß die Szene nun nicht mehr als eine Mosesszene, sondern als eine Petruszene, die Schilderung nicht mehr als ein Quellwunder des Moses, sondern als ein Quellwunder des Petrus zu erklären sei, hat trotzdem erst Joseph Wittig getan in seinem Katalogwerke über »Die altchristlichen Skulpturen im Museum der deutschen Nationalstiftung am Campo Santo in Rom«, 1906 ⁵⁾, und ihm ist Paul Styger mit eigener, eingehender Begründung unter Kritik der älteren Forschung gefolgt ⁶⁾. Alle anderen Erklärer, von Marchi bis Becker, haben, wenn sie nicht wie Victor Schultze ⁷⁾ die Deutung auf Petrus gänzlich ablehnten, gleichfalls an der Auffassung der Szene als Quellwunder des Moses an sich festgehalten, nur mit dem Unterschiede, daß sie ihr einen symbolisch-allegorischen oder typologischen Sinn gaben, der ihnen durch die vermeintliche Ersetzung des alttestamentlichen Moses durch den »neuen Moses« an die Hand gegeben schien. Dabei hat aber Becker, eigene Wege suchend, sich gegen jene Anschauung gewandt, nach der Moses »überhaupt nur typisch und vikarierend für Petrus dargestellt sei« ⁸⁾, so daß hier Petrus »aus dem Felsen die Wasserströme des Glaubens und der Gnade schlägt, um mit ihnen das in der Wüste der Welt schmachtende Volk zu tränken« ⁹⁾. Ihm zufolge war es vielmehr nur eine vorübergehende »Mode« des 4.

¹⁾ Deut. 31, 2. 32, 49. 50.

²⁾ Zum ersten Mal dargestellt schon in den Langhausmosaiken der Basilica Liberiana, cf. Garr. 220, 3, Wilpert, Mosaiken u. Mal. Tf. 22.

³⁾ Auch wo er den Bart erhält, ist der Bart nicht grau, cf. A. Baumstark, Eine syrische »traditio legis« und ihre Parallelen, Oriens Christ. 3, 1903, 178.

⁴⁾ de Rossi wollte lieber in dem jugendlichen Quellwundermanne den jugendlichen Christus sehen, Roma sott. II 332, Bull. 1868, 5; doch kann diese Anschauung auf sich beruhen. So auch Becker 134. Vgl. auch Styger Röm. Quartalschr. 27, 1913, 38 f.

⁵⁾ S. 107 ff.

⁶⁾ Röm. Quartalschr. 27, 1913, 37—44, 52—59 u. schon zuvor Christl. Kunstblätter (Linz) 1911, 115 [mir nicht zugänglich].

⁷⁾ S. o. S. 55, A. 4.

⁸⁾ Kraus, Real-Enzyklopädie II 431.

⁹⁾ Wilpert, Prinzipienfragen 30 f.

und 5. Jahrhunderts, »einer Zeit, die ganz besonders auf allerlei typologische Beziehungen aus war«, den Mose- und den Petrustyp »zu vereinerleien« bzw. ersteren in letzterem aufgehen zu lassen mit dem Zweck, durch das Felswunder des alttestamentlichen Führers an den Felsenmann des neutestamentlichen Führers naiv-sinnenfällig zu erinnern. Schließlich hat er aus »dem Gleichklang Petrus = petra und« »der naiven Verbindung der petra der Matthäusstelle [16, 18 Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam] mit der petra des Exodusberichtes 1)« [17, 6 En ego stabo ibi coram te, supra petram Horeb; percutiesque petram et exibat ex ea aqua, ut bibat populus 2)], im Zusammenhange ferner mit dem Umstande, daß beide Männer in ihrem Leben einen vergleichbaren dunklen Punkt hatten: Moses die Stunde des Zweifels und Unglaubens am Felsen, Petrus die Stunde der Verleugnung 3), endlich unter Bezugnahme auf die literarischen Belege zur Moses-Petrusvorstellung, von denen wir sprachen 4), geglaubt, »das schlichte Geheimnis des Moses-Petrusproblems« lösen und auch die Erklärung Wittigs, ohne zu bedenken, daß seine eigene viel komplizierter ist und ganz andere »Experimente« zumutet, mit starken Ausdrücken kurz beiseite schieben zu können, um seine ganze Erörterung des Problems mit dem kategorischen Satze zu schließen: »Ein Q[uellwunder] des Petrus gibt es nicht« 5).

Demgegenüber kann man nur sagen: Und es gibt es doch. Zunächst ist es wichtig, ein Allgemeines und Grundsätzliches auszusprechen, dem die Auffassung der Szene mit der Figur des Petrus sowohl im Sinne einer allegorisch-symbolischen als einer typologischen Mosesszene schlechthin widerstreitet. Daß die altchristliche Sarkophagplastik Verstorbenen gelegentlich die Rolle biblischer Gestalten verleiht — des Noah in der Arche 6), des Daniel in der Löwengrube 7), des Jonas auf dem Schiff 8) —, hat sie mit der stark verbreiteten Sitte der ausgehenden Antike gemein, die es liebte, Porträtfiguren in der Maske von Göttern zu zeigen. Aber nie und nirgends hat sie es unternommen, eine biblische Gestalt in einem an sie geknüpften Geschehnis durch eine andere biblische Gestalt zu ersetzen und erstere gewissermaßen in letzterer zu inkarnieren, sie gleichsam in, mit und unter dieser darzustellen. Läßt man also in der Quellenszene den Moses in dem Petrus aufgehen, ohne die Szene selbst zu wandeln, so begeht man etwas, was der altchristlichen Kunst generell und grundsätzlich zuwider ist.

1) Vom Verfasser gesperrt.

2) Cf. Num. 20, 8 ff.

3) Weiteres an Vermutung in dieser Richtung s. Becker Röm. Quartalschr. 26, 1912, 28 ff.

4) S. o. S. 54.

5) Becker a. a. O. S. 141—145.

6) Lateransark. n. 236, Garr. 301, 2: Juliane. Sarkophagfragment des deutschen Campo Santo in Rom, Wittig a. a. O. 61 n. 28: Orans mit phrygischer Mütze.

7) Le Blant, La Gaule, Pl. XXVI, p. 98: Kind.

8) Fresko in der Katakombe zu Fünfkirchen (an Stelle des Jonas eine nackte Frau!): Mitteilungen der K. K. Central-Commission 18. 1873, S. 66, cf. O. Mitius, Jonas S. 29, 41, 44, 94.

Was sodann unsere Komposition selbst betrifft, so kann man sich eines von der Voraussetzung des Quellwunders als einer Mosesszene aus unmöglich erklären, d. i. die Gegenwart von Soldaten. »Volk« läßt sich beim Felsquellwunder des Moses begreifen und erwarten¹⁾, aber Soldaten haben im biblischen Texte²⁾ keinerlei Anhalt. Diese Tatsache erhält jedoch ihre besondere Bedeutung noch dadurch, daß Soldaten wie die der Quellenszene nur noch vorkommen außerhalb der christlichen Kunst in einem Reliefstreifen des Konstantinbogens in Rom, darstellend einen Triumphzug des Kaisers, an der dem Forum zugewendeten Schmalseite³⁾, innerhalb der christlichen Kunst in der Lehrscene des Petrus⁴⁾, in der sog. Bedrängungs- oder Fortführungsszene⁵⁾, in einem Fresko der casa coelimontana des Pammachius in Rom, darstellend die Abführung dreier Märtyrer⁶⁾, in dem Relief an der kleinen Marmorsäule der ehemaligen Memoria in der Petronillabasilika mit der Hinrichtung des h. Achilleus⁷⁾, in den Passionsszenen des britischen Elfenbeinkästchens⁸⁾ und der Diptychontafel des Museo Trivulzi in Mailand⁹⁾ und niemals begegnen beim Durchzug durch das Rote Meer oder in irgend sonst einer Mosesszene¹⁰⁾. Das beweist klar und schlagend, daß die Soldaten des Quellwunders nicht identisch sind mit den Juden, die aus Ägypten zogen, und ist schlechthin entscheidend gegen die Erklärung der mit ihnen verbundenen Komposition als Quellwunder des Moses¹¹⁾.

1) Es ist auf einem einzigen Sarkophage Garr. 308, 4 im Quellwunder des Moses mit dargestellt, s. u. Anm. 11.

2) Ex. 17, 1 ff., Num. 20, 2 ff.

3) Styger, Röm. Quartalschr. 27, 1913, 27 ff. (Abb. S. 28).

4) S. o. S. 38 ff., bes. 40 f.

5) S. den folgenden Abschnitt.

6) Wilpert, Mosaiken u. Malereien, Tf. 131, 1.

7) Garr. 409, 1, Styger a. a. O. S. 32 Fig. 3 (nach Phot.).

8) Garr. 446, 1—3: Verleugnung, Kreuzigung (»Longinus«), Ostermorgen.

9) Garr. 449, 2: Ostermorgen.

10) Becker S. 106 f.

11) Nebensächlich ist dabei ein Moment, das nur auf den ersten Blick von Bedeutung zu sein scheint, nämlich das Gebaren der »Trinkenden« in den einschlägigen Darstellungen. Es weicht von dem Verhalten der Juden in der biblischen Erzählung über die wunderbare Wasserspende des Moses nicht nur ab, sondern steht zu ihm und damit auch seinerseits zum biblischen Text tatsächlich im Widerspruch. Hier Auflehnung, Zank mit Mose, Murren wider ihn, Revolte, dort friedliches Verkehren, ergebene Bitten, demütig-dankbares Trinken, verehrungsvollste Huldigung, Begeisterung: das sind die Weisen, in denen sich die Augenzeugen und Genießer des Quellwunders in den Bildwerken uns darbieten. »In der Tat von einer Auflehnung, einer Unbotmäßigkeit und Gewalttat, die man aus dieser Szene hat herauslesen wollen, ist auch nicht die geringste Spur zu finden«: schreibt Becker selbst (S. 95. Siehe dazu im besonderen die Bemerkung S. 50 n. 139 zu dem schönen Sark. Le Blant, Arles, Pl. VII, Garr. 380, 3). Er nennt das dann allerdings eine »abgeschwächte Form« der historischen Motivierung des Quellwunders in der altchristlichen Kunst, als Bitte gefaßt: Da nobis aquam, ut bibamus (Ex. 17, 2 Vulg.) (ebda. S. 96 ist dann noch einmal zur Erklärung der Fälle, »wo l. und r. Hintergrundsköpfe mit Baretts erscheinen«, von einer »verkümmerten« Dar-

Wilpert¹⁾ erklärt nun das petrinische Quellwunder als Symbol der Taufe, indem »das Wasser der Quelle trinken« so viel bedeute wie sich taufen lassen, und bezieht es auf die Taufe des Hauptmannes Kornelius und seines »Gefolges«²⁾, Apg. 10, 48. Daß es sich in dem Quellwunder des Petrus auf den Denkmälern zugleich um ein Taufwunder handelt, ist zweifellos. Dagegen ist die Verbindung der Szene mit der Erzählung von der Taufe des Kornelius und der bei diesem Versammelten durch den Apostel Petrus (Abg. 10, 21 ff.) unmöglich. Sie scheidet aus drei Gründen, von denen jeder einzelne genügt, die Wilpertsche Deutung auszuschließen. Erstens müßte einer der »Trinkenden« bzw., falls nur einer wiedergegeben ist³⁾, dieser eine als Hauptmann gekennzeichnet sein; das ist jedoch, wie Wilpert nicht übersehen sollte, nie der Fall, sondern stets sind die »Trinkenden« als einfache Soldaten ohne Unterschied dargestellt. Zweitens ist ein Felsquell im Hause (!) des Kornelius ein Uding, und zwar sowohl nach dem Text als auch nach dem Lokal; denn der Felsen, aus dem das Wasser fließt, bezeichnet eine entsprechende Örtlichkeit, wie sie die Behausung des Kornelius nicht bietet noch auch der biblische Bericht irgendwie und - wo auch nur leise voraussetzt. Drittens berichtet die Korneliusgeschichte Apg. 10 wohl von den Verwandten und Freun-

stellung der Bitte die Rede, »die Bittsteller sind in den Hintergrund gerückt, das Wunder ist bereits geschehen, und die Israeliten im Vordergrund löschen voll Begier den brennenden Durst«). Aber daß der Gestus des Bittens die Vorstellung des unbotmäßigen Verlangens auch in »abgeschwächter Form« ausschließt, ja ins Gegenteil verkehrt, bedarf wohl keiner weiteren Auseinandersetzung. Trotz alledem scheidet dieses Moment des Verhaltens der Trinkenden als Instanz gegen die Erklärung der Quellscene als Mosesszene aus, weil sie in einem Sarkophag, dessen Quellscene nicht anders denn als Darstellung des Quellwunders des Moses aufgefaßt werden kann — es handelt sich um den oben S. 52 A. 4, auch S. 58 A. 1 bereits genannten Ausnahmefall mit vier Trinkenden in der Szene —, und mithin seine Trinkenden nur als Repräsentanten des israelitischen Volkes der Wüstenwanderung in sich begreift (s. u. S. 64), sich genau so friedfertig verhalten wie die »Trinkenden« in dem Quellwunder des als Petrus charakterisierten Wundertäters. Diese Tatsache erklärt sich höchst wahrscheinlich aus der Anlehnung der Moseskomposition an die Petruskomposition, weniger wahrscheinlich, woran man auch denken könnte, aus einer etwaigen Scheu des Bildners vor der realistischen Veranschaulichung von Aufruhr und Empörung wider den Gottesmann.

¹⁾ Wilpert, S. Pietro etc., Studi Romani 3, 1922, 17.

²⁾ »Il miracolo allude al battesimo conferito al centurione Cornelio col suo seguito«.

³⁾ So Lateransark. 174, Abb. 8. Wilpert ebda. nennt diese Skulptur die zweitälteste; in ihrer Quellscene sei der Hauptmann Kornelius allein dargestellt als Gegenstück zu der Kananäerin, der ersten vom Herrn bekehrten Heidin. Die älteste Skulptur, der Lateransark. 119, Abb. 25, stelle hingegen in den drei Trinkenden der Quellscene den Kornelius mit Gefolge dar. Dazu sei schon hier bemerkt, daß weder der Lateransark. 119 die älteste noch der Lateransark. 174 die zweitälteste unserer Skulpturen ist; dieser ist nach dem Bassussarkophag, d. i. nach der Mitte des 4. Jhs. entstanden (Näheres an anderer Stelle), und jener ist gleichfalls nicht vor dem 4. Jh. gemeißelt; seine Datierung ins 2. Jh. (zweite Hälfte), so Wilpert, Studi Romani 3, 1922, 15 und Zeitschrift f. kathol. Theologie 46, 1922, 27 (Sonderdruck), ist archäologisch und ikonographisch unhaltbar, s. u. S. 95 ff. Was die dem Quellwunder benachbarte Szene des Lateransark. 174 betrifft, so ist die vor dem Herrn Knieende nicht die Kananäerin, sondern die große Sünderin, vgl. o. S. 20 f.

den, die der Hauptmann in Erwartung des Apostels zusammengerufen hatte (convocatis cognatis suis et necessariis amicis, Apg. 10, 24), nichts aber von Soldaten¹⁾, während die Bildwerke nur Soldaten unter dem Petrusquell zeigen. Es kann mithin das Quellwunder des Petrus nicht in Zusammenhang gebracht werden mit der Taufe des Hauptmannes Kornelius. Kann also die Szene keine kanonische Tat des Apostels sein, so muß sie, gleich der Lehrszene oder gleich der Hundegeschichte, eine außerkanonische, d. i. apokryphe Episode des Apostellebens veranschaulichen.

Wir kennen aber literarisch eine Petrusepisode, die unserer Felsquellszene entspricht; es ist die von dem Felsquellwunder, das der Apostel nicht lange vor seiner Hinrichtung vollzog zum Zweck der Taufe seiner darum bittenden Wächter. Der Linustext des Martyrium Petri erzählt, daß der Präfekt Agrippa und des Kaisers Intimus Albinus und einige Senatoren gegen Petrus aufs höchste erbost waren, weil ihre Frauen unter dem Einfluß seiner Predigt jede Geschlechtsgemeinschaft mit ihnen ablehnten, und deshalb seine Hinrichtung betrieben. Petrus und den Brüdern blieb diese Absicht nicht verborgen; denn nicht bloß jene unbeugsamen Frauen, sondern auch Mitglieder des Senates, die durch Petrus von dem Herrn erleuchtet worden waren, ließen ihn sofort wissen, was wider ihn geplant war. Darum baten ihn Marcellus und die Brüder und die Jünglinge und die Matronen mit eindringlichsten und flehentlichsten Bitten, er möchte fliehen und um ihretwillen sich am Leben erhalten. »Sed et custodes carceris, Processus et Martinianus, cum reliquis magistrarianis et ex officio iunctis postulabant eum, dicentes: Domine, quo vis abscede, quia imperatorem oblitum tui iam credimus. sed iste iniquissimus Agrippa pelicum amore et intemperantia suae libidinis inflammatus perdere te festinat. si enim regis iussio te impeteret, Paulini, viri clarissimi, cui te commendatum nos custodiendum suscepimus, de tua nece sententiam haberemus. nam postquam nos credentes in hac vicina Mamertini custodia, fonte precibus et ammirabili signo crucis de rupe producto, in sanctae trinitatis nomine baptizasti, licentiose quo libuerat perrexisti usf.²⁾

Was hier in der Form der Erinnerung uns mitgeteilt wird, ist in breiterem Bericht dem Martyrium der als Heilige verehrten Processus und Martinianus als Einleitung vorausgeschickt³⁾. Darnach sind Petrus und Paulus als Gefangene im mamertinischen Kerker. Unter den zahlreichen christlichen Besuchern sind viele Kranke, die von ihnen geheilt werden. Zwei aus der Schar von Soldaten, die sie zu bewachen haben, die magistrariani Processus und Martinianus⁴⁾, werden dadurch bestimmt, die Apostel zur Flucht aufzufordern, da sie bereits im neunten

¹⁾ Wenn natürlich auch solche unter den necessarii amici angenommen werden können.

²⁾ Lipsius-Bonnet, Acta apost. I, S. 6 f., c. 5.

³⁾ Acta Sanctorum ed. nova Jul. T. I, 270.

⁴⁾ Es heißt wörtlich: Erant autem iisdem beatissimis apostolis custodiendis deputati milites multi, inter quos erant magistrariani Melloprincipis, Processus et Martinianus. Qui cum viderent mirabilia quae faciebat per beatos apostolos Dominus Jesus Christus, admirantes dixerunt etc.

Monat gefangen säßen und Nero sie vergessen zu haben scheine, und bitten um die Taufe. »Dixerunt eis beatissimi apostoli Petrus et Paulus: Si credere velitis toto corde et animo in nomen Trinitatis, vos ipsi quoque facere poteritis, quae nos facere cognovistis. Hoc ubi audierunt, qui in custodia erant, omnes unanimiter clamabant: Donate nobis aquam, qui siti periclitamur.« Petrus ermahnte alle zum Glauben an den allmächtigen Gott und an seinen eingeborenen Sohn unseren Herrn Jesus Christus und den Heiligen Geist. »Tunc omnes abjecerunt se ad pedes apostolorum, rogantes ut baptismum ab eis perciperent. At vero beatissimi apostoli oraverunt Deum orationeque expleta beatus Petrus in monte Tarpeio signum crucis expressit in eadem custodia, atque eadem hora emanarunt aquae e monte: baptizati que sunt beati Processus et Martinianus a beato Petro apostolo. Hoc ut viderunt cuncti, qui erant in custodia, prostraverunt se ad pedes beati Petri apostoli et baptizati sunt promiscui sexus et diversae aetatis numero quadraginta septem.«

Die *actus Vercellenses* wissen von diesem Ereignis in der vita Petri noch nichts. Es taucht literarisch erst auf in dem sog. Linustexte, der, wie wir oben bereits feststellten, »frühestens« im 5. Jahrhundert, wahrscheinlicher nicht vor dem 6. Jahrhundert, niedergeschrieben ist ¹⁾, und erscheint wieder in der vermutlich noch vor dem Linustext im 6. Jahrhundert verfaßten Passio des Processus und Martinianus, hier in seiner legendarisch entwickeltesten Gestaltung. In einem Punkte ist aber der Text dieser Passio von ganz besonderem Werte; er gibt nämlich außer der sowohl in ihm wie in dem Linustext mit Rücksicht auf die daselbst fließende Quelle erst nachträglich eingeschobenen bzw. hineinkomponierten Ortsbezeichnung des mamertinischen Kerkers die ursprüngliche Ortsbezeichnung des Quellwunders »in monte Tarpeio« ²⁾. Daß im übrigen dieses Wunder des Petrus auf dem Monte Tarpeo schon längst vor den Niederschriften der Passio des Processus und Martinianus und des Linustextes mit den apokryphen Petrusgeschichten im Volke umging, dafür sind unsere Denkmäler der untrügliche Beweis. Mag ihren Meistern und deren Zeitgenossen bei den »trinkenden« römischen Soldaten der Gedanke an Processus und Martinianus vollkommen fremd gewesen sein ³⁾, diese Aussage machen sie uns mit unzweifelhafter Deutlichkeit, daß im 4. Jahrhundert ⁴⁾ seit Konstantins Tagen die Legende aufkam, in welcher Petrus an

¹⁾ S. o. S. 45.

²⁾ S. auch Wittig a. a. O. 116. Dagegen vermutet Styger, Röm. Quartalschr. 1913, 58 in dem Ausdruck custodia squalidissima des Pseudo-Linus (c. 2) eine Anspielung auf den carcer publicus, den Staatskerker auf dem forum olitorium.

³⁾ Vgl. außer der bereits angeführten Abhandlung von Pio Franchi de' Cavalieri in Studie testi 22, 1909 (s. o. S. 45 A. 5) auch die Ausführungen desselben Verfassers in Studi e testi 19, 1908, S. 97 f.

⁴⁾ Nicht früher. Wegen der Datierung der Lateransarkophage 119 und 174 s. schon o. S. 59 A. 3.

(zwei) bekehrten Soldaten ¹⁾ eine durch die Umstände der Wasserbeschaffung wunderbare Taufe vollzog ²⁾. Diese Legende liegt uns dank der Passio des Processus und Martinianus und des Linustextes des Martyrium s. Petri in jüngerer, detaillierterer Fassung vor ³⁾.

Ist aber auch die uns vorliegende Überlieferung kein ganz getreuer Ersatz für die älteste Fassung der Legende, sie genügt doch durchaus zum vollen Verständnis der Kompositionen mit allem ihrem Zubehör, in denen das Quellwunder des Petrus künstlerische Verkörperung gefunden hat. Jetzt erklärt sich nicht allein der Petrustyp in der Quellscene, es erklärt sich auch die Gegenwart der Soldaten, die mit dem Geschehnis verwachsen sind. Es erklärt sich die Verschiedenheit ihrer Zahl; denn wohl sind zwei (die beiden Processus und Martinianus) besonders herausgehoben, aber sie sind nicht die einzigen, die sich in monte Tarpeio taufen ließen. Es erklärt sich das Bitten und Huldigen und was sonst an entsprechendem Verhalten seitens der »Trinkenden« in den Darstellungen sich findet. Es erklärt sich das »Trinken« selbst, zu dem die Künstler angeregt waren durch das Wort derer, die die Taufe wünschten: »Donate nobis aquam, quia siti periclitamur« ⁴⁾.

¹⁾ Seinen Wächtern?

²⁾ Natürlich ist Petrus in dieser Szene als zweiter Moses gedacht. Der Wiedererweckung des Moses in den führenden Männern der Gegenwart wie in den kirchlichen Einrichtungen der Gegenwart galt ja der Generation Konstantins d. Gr. und der unmittelbar folgenden das höchste Streben. So wußte man für den großen Kaiser selbst keinen höheren Ruhm als ihn den zweiten Moses zu preisen, der die Christenheit befreite wie Moses einst die Kinder Israel; die Einführung des Durchzuges durch das Rote Meer mit dem Untergange Pharaos in den altchristlichen Bilderkreis ist dazu der monumentale Reflex, cf. E. Becker, Protest gegen den Kaiserkult und Verherrlichung des Sieges am Pons Milvius in der christl. Kunst der konstantinischen Zeit, in: Konstantin der Große u. seine Zeit, hrsg. v. F. J. Dölger (XIX. Supplementheft der Röm. Quartalschr.), Freiburg i. Br. 1913, 155 ff.; sie ist wohl die letzte Rezeption einer alttestamentlichen Szene in der frühchristlichen sepulkralen Kunst vor dem Ausgange des 4. Jhs. Wie man auch in liturgischen Dingen mosaikartige Einrichtungen sich zum Vorbilde genommen, hebt Frz. Wieland, Altar und Altargrab der christl. Kirchen im 4. Jahrhundert, Neue Studien über den Altar der altchristl. Liturgie, Leipzig 1912, mehrfach hervor, vgl. S. 30 f., 37, 40, 189, 191 f. Vgl. auch Deutsche Lit.ztg. N. F. 2, 1925, 5 ff. A. v. Harnack.

Die griechische Kirche kennt — außer Moses und außer Petrus — noch einen dritten Heiligen, welcher der Legende zufolge Wasser aus dem Felsen schlug, nämlich den hl. Chariton († 350, 28. Sept.), cf. Nikos A. Bees, Die Inschriftenaufzeichnung des Kodex Sinaiticus Graecus 508 (976) und die Maria-Spiläotissa-Klosterkirche bei Sille (Lykaonien) (= Texte und Forschungen z. byz.-neugriech. Philologie, hrsg. von dems. 1), 1922, 13 f.

Auf die Ähnlichkeit der Darstellungen Quellwunder des Moses (und Petrus) mit Quellwunder des Mithras (durch Pfeilschuß auf kurze Entfernung) hat E. Becker bereits Röm. Quartalschr. 26, 1912, 34 f. hingewiesen. Er macht erneut auf diese Parallelen aufmerksam in Byz.-neugriechische Jahrbücher 4, 1923, 91.

Schließlich mag auch erwähnt sein, daß die Milesier i. J. 263 n. Chr. eine rettende Quelle dem Apollo dankten, vgl. Th. Wiegand in Abhandlungen der Berliner Akad. d. Wiss. 1924, Nr. 1, S. 23.

³⁾ Während die Legende der »Lehrscene« literarisch völlig untergegangen ist, s. o.

⁴⁾ Es erscheint mir, wie ich wenigstens hier bemerken möchte, gar nicht als ausgeschlossen daß mit dem Quellwunder, welches über der zweiten Säule von links im Zwickel über der unteren

Nicht überall, wo »Trinkende« beigefügt sind, ist der Wundertäter als Petrus charakterisiert; er ist vereinzelt jugendlich gehalten wie Moses. Zu fünf (vier) Sarkophagen ¹⁾ dieser Art treten hier noch ein Goldglas ²⁾ und namentlich zwei Fresken, die jedes ein Unikum sind. Das erste, ein Bild der Hermeskatakomben³⁾, von Wilpert in das Ende des 3. oder in den Anfang des 4. Jahrhunderts datiert, aber sicher nicht vor der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts gemalt, zeigt zwei aus dem Bilde herausschauende Jugendliche, den ganz aus-

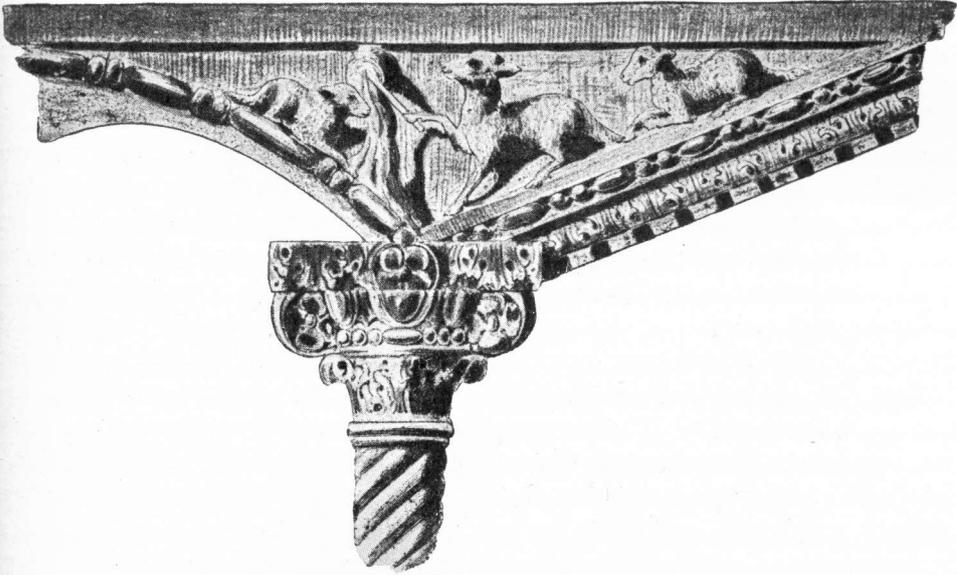


Abb. 15. Sarkophag des Junius Bassus in Rom, Grotten der Peterskirche (Ausschnitt).

nahmsweise in kurze gegürtete Tunika (mit Clavi) gekleideten Wundertäter rechts, der den etwas kleineren, im übrigen genau so behandelten, nur den l.

Arkadenreihe des Bassussarkophages dargestellt ist (Abb. 15), nicht das Quellwunder des Moses, sondern das des Petrus gemeint ist. Die beiden Nebenlämmer, welche dem Wunder anwohnen — eines trinkt l., das andere ruht hinter dem das Quellwunder vollziehenden Lamm r. —, lassen sich sehr wohl mit den beiden »Trinkenden« des Petruswunders vereinigen; zum mindesten bleiben beide Auffassungen berechtigt.

¹⁾ 1. Garr 308, 4 Le Blant, Arles pl. XXXII, 1 Aix (aus Arles), Becker 147 (76), s. o. S. 52 Anm. 4 u. S. 59 A. II (aus S. 58); 2. Grousset 113, Becker 101 (30) (Abb. fehlt); 3. Garr. 376, 3 Becker 167 (96) Madrid; 4. Mélanges d'archéologie et d'histoire 1894, pl. IX, II, dazu S. 446 (St. Gsell, Artikel Tipasa), Becker 169 (98); 5. vielleicht auch Lateran 119, Abb. 25 Jonassark., Becker 72 (1): die vor der Ergänzung gefertigte Zeichnung des Cl. Menestrier gibt den Kopf unbärtig. Der Quellwundermann des Lateransark. 174, Abb. 8, Mar. XXIX, 2 A, Garr. 323, 6 (ungenau), Becker 74 (3) ist von J. Ficker, Lateran, als unbärtig beschrieben, hat aber auf den Photographien deutlich Backenbartansatz.

²⁾ Garr. 172, 9, Becker n. 174.

³⁾ Wilpert, Mal. Tf. 119, 1, Textbd. S. 271, 17.

Fuß nach rechts vorsetzenden Begleiter an der rechten Hand faßt, um ihn zum strömenden Wasser zu führen. Das zweite Bild, eine Malerei der Domitillakatakomben¹⁾, nach Wilpert aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts, meines Erachtens aber gleichfalls etwas später anzusetzen, zeigt in einem Bogenfeld zwischen turmartigen Bauwerken den bartlosen Wundertäter mit langem Stabe nach rechts, den Fels berührend, hinter diesem einen Jugendlichen in ungefähr gleicher Größe mit jenem »und nicht wie sonst im Akt des Trinkens dargestellt«, »sondern gestikulierend in äußerst lebhafter Bewegung nach rechts« eilend: nach Wilperfs Deutung »offenbar ein Israelit, welcher in freudiger Erregung über das geschehene Wunder die Kunde davon seinen Gefährten mitzuteilen sich anschickt«.

Sollen wir in allen diesen Fällen den Wundertäter als Moses, in der Szene also das Quellwunder des Moses erkennen? Diese Frage muß überall dort, wo die »Trinkenden«, sei es mit, sei es ohne Baret, sich als Soldaten ausweisen²⁾, ohne weiteres verneint werden³⁾, zumal die Jugendlichkeit des Wundertäters nicht etwa ausschließlich dem Moses vorbehalten ist, sondern auch bei Petrus im 4. Jahrhundert und später noch vorkommt⁴⁾. Hingegen hat der Schöpfer des einzigen Sarkophages, dessen Quellscene die Trinkenden in der Vierzahl umfaßt⁵⁾, durch die ihnen gegebene Tracht, die nicht die übliche Soldatentracht (Chlamys), sondern die »Reisebekleidung« »der geretteten Juden« (alicula und paenula) ist, dafür gesorgt, daß diese seine Quellscene nur als das Quellwunder des Moses und die Versammlung der Trinkenden nur als das israelitische Volk verstanden werden kann, das auf der Vorderwand desselben Sarkophages durch das Rote Meer geleitet wird⁶⁾. Von den beiden Fresken aber scheint das erstbeschriebene der Hermeskatomben jeder Entscheidung, ob Moses-, ob Petrusbild, zu spotten. Ist die Tracht des Geführten⁷⁾ die des Juden und nicht des Soldaten, so entspricht seine Zuführung zum strömenden

¹⁾ Wilpert, Mal. Tf. 127, 2, Textbd. S. 271, 18.

²⁾ Dahin gehören von den Sarkophagen S. 63 A. I die Nrn. 2, 3, 4, 5 (?) und das Goldglas S. 63 A. 2.

³⁾ Wenn man nicht annehmen will, daß hier beide Szenen, das Wunder des unbärtigen Moses und das Wunder des bärtigen Petrus, bewußt oder unbewußt kombiniert sind.

⁴⁾ Bei diesem allerdings nur ausnahmsweise. Doch ist auch in der Quellscene der Podgoritzaschale, s. o. S. 54, der als solcher ausdrücklich bezeichnete Petrus jugendlich bartlos, wobei freilich zu bemerken, daß diese Schale überhaupt nur jugendlich bartlose Männer (Christus, Abraham, Daniel usf.) kennt.

⁵⁾ S. o. S. 63 A. I n. I.

⁶⁾ Becker S. 54 findet, abgesehen von der Vierzahl der Juden, die Bekleidung analogielos und auffallend; er kann sich diesen Wechsel nur erklären, indem er meint, im ganzen Zyklus, zu dem die Darstellung gehört, sei diese Tracht gewählt, und so sei man auch in der Quellscene — analogielos — bei ihr geblieben. In Wirklichkeit handelt es sich um ganz andere Personen wie sonst: sonst um römische Soldaten, hier um »Zivilisten«, das Volk des Moses.

⁷⁾ Die Tracht der Hauptfigur paßt ebenso gut oder ebensowenig auf Petrus wie auf Moses; nur spricht die Unbärtigkeit mehr für letzteren.

Quell wie die des Sohnes durch den Vater eher der Petrus- als der Moseslegende. Bei dem Fresko der Domitillakatakombe wird die durch die jubilierende Haltung des »Trinkenden« nahegelegte Deutung zugunsten des Petruswunders gesichert durch eine Einzelheit, die wir schon erwähnten, die aber noch eigener Hervorhebung bedarf. Sie besteht in den beiden Architekturen, die links und rechts von der Quellscene turmartigen Bauten gleich emporragen.

Diese Malerei ist jedoch nicht die einzige, die als Beigabe zum Quellwunder einen »turmartigen Bau« hat; ein solcher findet sich auch in einem Fresko des Coemeteriums der Cyriaca (zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts) rechts hinter dem Wundertäter, der in heftiger Bewegung nach links das Wasser sprudeln macht ¹⁾. Bedauerlicherweise ist der Kopf des Wundertäters durch einen späteren Loculus zerstört, ein Schicksal, das er mit dem die Sandalen lösenden Moses gegenüber teilt. Becker hat gemeint, diese turmartigen Bauten seien wohl ohne weitere Bedeutung; in der ersten Darstellung seien sie »offenkundig nur ein Ausweg, um das Quellwunder für eine Lünettendarstellung ein wenig passender auszugestalten« ²⁾. Wer aber die »Zeichensprache« der altchristlichen Kunst kennt, wird zugeben, daß »turmartige Bauten«, zumal in der Wiederholung, nicht leicht- hin als leere Dekoration oder ornamentale Füllung genommen werden dürfen, sondern etwas vorstellen wollen. Eine dritte Darstellung der Quellscene tritt zu den beiden Malereien ergänzend hinzu; es ist die des an anderer Stelle ³⁾ schon einmal zitierten Elfenbeinkästchens im Britischen Museum zu London mit einem hohen Torbogen am l. Ende des Streifens mit dem Quellwunder ⁴⁾. Für die Auffassung der Quellscene als — in der Wüste geschehene — Mosesszene unlösbares Rätsel gewinnen jene Turmbauten und dieser Torbogen sofort Sinn und Verständnis im Zusammenhange mit dem Wunder als Petruswunder: es steht nichts im Wege, in den Architekturen Anspielungen auf das Gefängnis zu sehen, in welchem der Apostel verwahrt war. Die Darstellung des Coemeteriums der Cyriaca ist allerdings als Wunder des Petrus an sich nicht gesichert; Soldaten oder sonstige Trinkende fehlen und der Kopf des Wundertäters ist, wie wir bemerkten, zerstört. Allein es steht nicht bloß völlig frei, die Reihe der bärtigen Wasserspender, deren die Katakombenmalereien ohne jede Nebenfigur sechs kennen ⁵⁾, und in denen naturgemäß eben um des Typus willen eine andere Deutung als die auf den Apostelfürsten ausgeschlossen ist, um einen, nämlich den der Cyriakakatakombe, zu vermehren, indem wir auch

¹⁾ Wilpert, Mal. 205. Becker n. 17. Im Tafelbande gibt Wilpert unter der Abbildung »Mitte 4. Jht.« an, im Textbande 276, 43 »zweite Hälfte des 4. Jhts.«

²⁾ Becker S. 89.

³⁾ S. o. S. 46 Anm. 3.

⁴⁾ Garr. 446, 9, Dalton, Catalogue Pl. VII 292 a, Becker n. 192.

⁵⁾ Wilpert, Mal. I. 87, I. 2. 122, I. 3. 143, 2. 4. 186, 2. 5. 240, 2. 6. 244, 2. Vielleicht ist I (87, 1) zu streichen, da ein Trinkender in dem zerstörten Teile des Bildes unterhalb des Petrus möglichenfalls vorhanden war. Im übrigen siehe zu den einzelnen Nummern o. S. 52 A. 5.

ihn als ursprünglich bärtig annehmen, sondern diese Annahme erhält sogar einige Wahrscheinlichkeit und eine Stütze aus dem Vergleich mit dem bekannten Fresko in der *cripta delle pecorelle* der Kallistkatakomben¹⁾, wo ebenfalls dem die Sandalen lösenden jugendlichen Moses der das Quellwunder verrichtende bärtige Petrus zum Gegenstück gegeben ist.

Etwas häufiger als die Andeutung der Örtlichkeit durch Architektur ist die Andeutung der Örtlichkeit des Quellwunders durch Bäume. Freilich zeigt gerade in diesem Punkte die Sarkophagplastik eine sinnvolle Überlegenheit gegenüber der Malerei und der ihr verwandten Kleinkunst. Es stehen fünf (drei) Fresken mit einem oder zwei Bäumen²⁾ und drei Goldgläser mit einem Baume³⁾ vier Sarkophagreliefs mit gleichfalls je einem Baume⁴⁾ gegenüber. Diese vier Sarkophagreliefs bilden aber nicht allein ihres Materiales wegen, sondern namentlich auch um der Sache willen eine eigene Gruppe, die sich geschlossen von den übrigen durch Beifügung von Bäumen bereicherten Darstellungen der Quellscene abhebt. Schon der Umstand, daß in den Malereien und in einem der drei Goldgläser — den Gläsern kommt für unsere Szene überhaupt kaum irgendwelche Selbständigkeit hinsichtlich ihrer Konzeption zu⁵⁾ — die Natur der Bäume durchweg im Unbestimmten, rein Schematischen gehalten ist, und daß sie einer einheitlichen Art der Behandlung durchaus spotten, läßt ein bestimmtes Urteil über ihren Zweck in bestimmter Richtung nicht zu. Man kann, wo der Baum in der Einzahl oder in der Zweizahl mit der unzweifelhaft als Quellwunder des Moses zu verstehenden Quellscene zusammen erscheint, wie in der *Cappella greca* der Priscillakatakomben, nur vermuten, daß der Künstler ganz allgemein die freie Landschaft andeuten wollte, obwohl ein Baum zur Bezeich-

¹⁾ Wilpert, Mal. 237, 2. Becker n. 39.

²⁾ 1. Wilpert, Mal. 13, Becker n. 1 *Cappella greca* der Priscillakatakomben; 2. Wilpert, Die Katakombengemälde und ihre alten Copien II 2 u. V, Becker n. 3 Coemet. der Jordani: 2 Bäume; 3. Wilpert, Mal. 186, 2, Becker n. 30 Petrus und Marcellinus: »ein Gewächs (?) auf der Höhe« (Becker); 4. Wilpert, Mal. 87, 1, Becker n. 36 Kallistus: »Auch unser Bild besaß einen landschaftlichen Hintergrund, Bergformation und Spuren vegetabilischer Ausschmückung« (Becker); 5. Wilpert, Mal. 229, Becker n. 60 Domitilla. — Das schöne Lünettenbild in der *Cripta delle pecorelle* der Kallistkatakomben mit den beiden reichen Laubbäumen, die den Guten Hirten umschließen und überschatten, Wilpert, Mal. 236, gehört aber nicht hierher; es ist vielmehr eine Komposition für sich, die das Paradies bzw. das himmlische *refrigerium* veranschaulicht. Das Petruswunder im r. Bogenfelde der Nische, Wilpert, Mal. 237, 2, s. außer A. 1 o. S. 53 A. 1, hat mit dem Lünettenbilde nur ideelle Verbindung, nicht aber so, daß, wie Becker n. 39 u. S. 129 meint, sich die Darstellung der Petruszene in ihm fortsetzt. Beides sind vielmehr ganz getrennte Dinge: am Bogen zwei historische Szenen (1. Mose's Berufung, 2. Petri Felsquellwunder mit dem »trinkenden« Soldaten), an der Lünettenwand die Vision des himmlischen Paradieses (Apc. 7, 17).

³⁾ 1. Garr. 172, 9 Becker n. 174; 2. Garr. 179, 8 Becker n. 176: Zypresse; 3. De Rossi, Bull. 1878 T. V, 1 Becker n. 177: Zypresse. S. o. S. 53 A. 3. Das Rankenfüßel der Kölner Glasschale, Zeitschr. f. chr. Kunst 21, 1908, Sp. 69/70 Abb. 2 Becker n. 186 u. S. 101, darf man nicht hierher rechnen.

⁴⁾ 1. Lat. 119 Becker n. 72 (1) Jonassark., Abb. 25; 2. Lat. 174 Becker n. 74 (3), Abb. 8; 3. Le Blant, Arles pl. I 3 Becker n. 145 (74); 4. Röm. Quartalschr. 26, 1912, 31 Rom, Villa Colonna.

⁵⁾ S. auch Becker a. a. O. S. 101.

nung einer Wüstenlandschaft sinnwidrig, eine *contradictio in adjecto* ist. Im einen und anderen Falle mag die Anbringung des einen oder der beiden Bäume auch rein Fläche füllender Absicht dienen. Sie durchweg und einhellig als Hinweise auszugeben, die genügen, »dem Beschauer die Herrlichkeiten des himmlischen Paradieses zu vergegenwärtigen«, wie Becker es tut ¹⁾, ist unmöglich. Dagegen ist der Gedanke an dieses in der Tat nahegelegt durch die Zypresse, die auf zweien der drei mit Bäumen versehenen Goldgläser erscheint und die, worauf Becker aufmerksam gemacht, auch in Märtyrervisionen begegnet ²⁾. Bezüglich der Szenen, in denen der Baum der als Felsquellwunder des Petrus zu deutenden Komposition beigelegt ist ³⁾, mag man sich aber daran erinnern, daß der Apostel nach der einen, wahrscheinlich ursprünglichen Version der Legende in monte Tarpeio sein Wunder vollbrachte, so daß hier die pflanzliche Belebung der Darstellung ihre Berechtigung hat.

Jene Erinnerung gilt nun insbesondere hinsichtlich der vier Sarkophagereliefs, denen gleichmäßig ein voll ausgeprägter Ölbaum beigegeben ist ⁴⁾. Daß mit ihm in aller Deutlichkeit nur die Örtlichkeit des petrinischen Quellwunders ausgedrückt werden soll und ausgedrückt wird, kann keinem Zweifel unterliegen. Diesen Dienst leistet der Ölbaum in unseren vier Reliefs um so gewisser und unverkennbarer, als er eine nicht zu übersehende Parallele hat in jenen anderen Ölbäumen, die einen so ausgesprochenen Bestandteil der »Lehrszene« des Petrus bilden ⁵⁾. Gerade die beiderseits, wenn auch im Felsquellwunder nur ausnahmsweise, sich findenden Ölbäume bilden nächst der Gemeinsamkeit der Hauptfigur und nächst den beiden petrinischen Szenen gemeinsamen Soldaten eine dritte Klammer — zwar nicht von gleich mächtiger Beschaffenheit, aber doch auch echt und von zwingender Kraft —, welche die Quellscene des Petrus mit der Lehrszene des Petrus verbindet.

Die Erwähnung der Lehrszenen in unserem Zusammenhange gibt Anlaß, endlich noch einiger Darstellungen des petrinischen Felsquellwunders zu gedenken, die zu einem Unikum unter jenen eine bemerkenswerte Ergänzung bieten. Sie finden sich auf sechs Sarkophagen und in einer Elfenbeinschnitzerei. Der Zufall will es, daß einer der Sarkophage für die Lehrszenen selbst die vornehmste Stelle einnahm. Derselbe Lateransarkophag nämlich, der unter dem Muschel-Doppelporträt der Apostelfürsten die Lehrszene zeigt, zeigt in seiner unteren Zone am 1. Ende, von ersterer nur durch die Darstellung Daniels unter den Löwen, welchem Habakuk Brote bringt, getrennt, des Petrus Felsquellwunder (Abb. 10) ⁶⁾,

¹⁾ Becker S. 128 f.

²⁾ Passio SS. Jacobi, Mariani etc. c. 6: opacum cupressis (Ruinart, Acta martyrum, 1731, p. 271), Passio der Perpetua c. 11: in modum cypressi, Becker S. 125, 129.

³⁾ Wilpert, Mal. 87, 1 (?), 186, 2 (?), Garr. 172, 9. S. o. S. 66 A. 2 u. 3.

⁴⁾ S. o. S. 66 A. 4.

⁵⁾ S. o. S. 41.

⁶⁾ S. o. S. 38, 1.

jedoch in eigenartigst erweiterter Form. Wir sehen, wie links der Apostel den einen (bärtigen) der beiden zur Szene gehörenden Soldaten, der, gepackt von dem vor seinen Augen sich vollziehenden Wunder, ihn mit der rechten Hand an der rechten Schulter berührt, auf das aus dem geöffneten Fels herabströmende Wasser weist. Indessen blickt der rechts von seinem Kameraden im Hintergrunde stehende und teilweise von ihm verdeckte (unbärtige) andere Soldat halb nach rechts zu einem wiederum im Vordergrund stehenden, in Tunika, Pallium und Sandalen gekleideten bartlosen Manne, der in Vorderansicht und in eigentümlicher Zurückhaltung den Kopf nach links dreht und ebendahin im Sprechgestus die Rechte erhebt. Wer ist diese vornehme Jünglingsgestalt, die, mit Petrus in der Gesamtkomposition gleichsam die Wage haltend, neben ihm als die zweite zivile Hauptfigur der Szene erscheint? Johannes Ficker nannte sie Moses ¹⁾; das war nur möglich, wenn er sie mit dem Empfänger des Gesetzes in der oberen Zone des Sarkophages identifizierte und sie von der Gruppe der Quellwunderszene, zu der sie gehört, loslöste. Erich Becker widersprach deshalb der Fickerschen Benennung und meinte, dem Typus nach werde es sich bei dieser Figur wohl um Christus handeln. Zur inneren Begründung seiner Auffassung schreibt er: »Ich möchte einen Zusammenhang mit Joh. 7, 37 vermuten: Am letzten, dem großen Tage des Laubhütten-Festes aber stand Jesus und sprach laut: Wenn einen dürstet, so komme er und trinke usw. Auch an I. Kor. 10,4 (der Fels=Christus) ist zu erinnern, und vielleicht reizte es den Künstler, hier einmal nicht nur den Felsen des Wüstenzuges und den »Felsenmann« . . . , sondern auch noch als dritten Christus den Felsen nebeneinander darzustellen« ²⁾. Das Unsichere dieser allegorisch-symbolischen Erklärung bedarf keiner Erläuterung. Dennoch hat Becker recht, wenn er Christus in dem Jugendlichen erkennt, nur freilich in anderem Sinne, als er ihn meinte sich deuten zu müssen. Wir haben in dem Christus unserer Quellscene das Gegenstück zu dem Christus der Lehrscene jenes Sarkophages in Arles, der uns den vierten Typus für diese bzw. ihre Kompositionsgestaltung vertrat (Abb. 14)³⁾. Wie hier, so ist es auch dort der visionäre Christus, der »unsichtbar« und doch sichtbar an dem Wunder teilnehmende Herr. Auch hier mag es dahingestellt bleiben, ob dem Bildhauer ein literarischer Anhalt für seine Einfügung der Christuserscheinung in die Quellscene gegeben war; die beiden uns bekannten Berichte enthalten ihn nicht. Sicher aber ist, daß der Christus-Jüngling in dem Sarkophagrelief äußerlich und innerlich mit der Szene zusammengehört, der er sich zuwendet; denn von dem auf das Wasser zeigenden Petrus bis zu dem Hintergrundskopfe im Rücken Habakuks ⁴⁾ ist es eine Gruppe,

¹⁾ Joh. Ficker, Bildwerke im chr. Museum des Laterans, S. 15. Von älteren Vermutungen darf abgesehen werden; vgl. Becker S. 27.

²⁾ Becker S. 26 [Übersetzung des Bibeltextes nach Carl Weizsäcker].

³⁾ S. o. S. 49.

⁴⁾ Daß die beiden Hintergrundfiguren zwischen Petrus und dem ersten Soldaten einerseits, Christus und Habakuk andererseits nur der Raumfüllung dienen und wie die auf dem Sarkophag

eine Komposition, eine Szene. Wenn der Meister dieses, vorzüglich gearbeiteten, Sarkophages dem visionären Christus ein vielleicht etwas fremdartiges Aussehen, eine der sonstigen Haartracht nicht ganz entsprechende Kopfbildung gegeben hat, und wenn er ihn nur lose und doch unverkennbar und unlösbar der Quellenszene angeschlossen hat, so möchte ich darin — ähnlich wie bei der Körperhaltung des Christus der arelatischen Lehrszene — bewußte Absicht

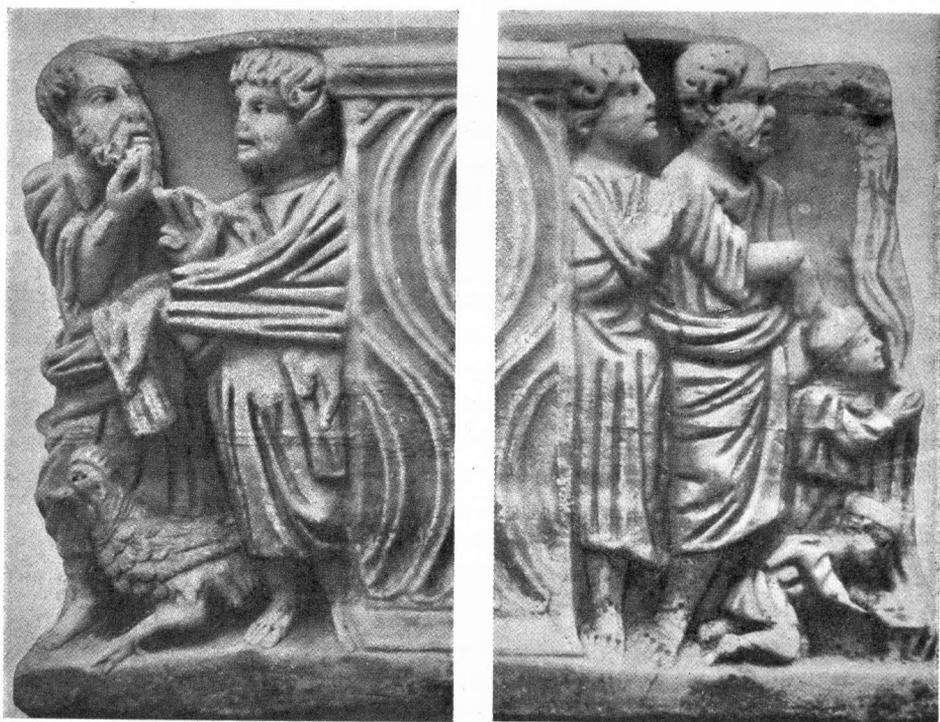


Abb. 16 und 17. Sarkophag im Spital S. Giovanni in Laterano zu Rom (Ausschnitte).

vermuten, eben die, anzudeuten, daß es sich hier um den visionären Christus, wie auf dem Sarkophag in Arles, nicht um den leibhaftigen, irdischen Christus handelt. Wir haben mithin, um es zusammenzufassen, in dem Christus mit dem nach ihm blickenden zweiten Soldaten nicht etwa eine eigene Szene, sondern ein Accedens zu der Hauptszene. Petrus vollzieht das Felsquellwunder in Gegenwart des »im Gesichte« (welchem von den dreien?) erscheinenden Herrn und vollzieht unter seiner Teilnahme die Taufe an den beiden bekehrten Soldaten — die jüngere Form der Legende nennt sie Processus und Martinianus ¹⁾—, nachdem sie den Apostel darum gebeten haben.

noch öfter verwandten Hintergrundfiguren gleicher Gattung ohne sachliche Bedeutung sind, braucht nicht betont zu werden.

¹⁾ S. o. S. 60 f.

So vereinzelt die Christusvision des Lateransarkophages im Quellwunder des Petrus zu sein scheint, so ist sie es doch nicht; sie wiederholt sich noch auf zwei römischen und auf drei gallischen Sarkophagen und auf dem schon mehrfach ¹⁾ genannten Elfenbeinkästchen des britischen Museums.

Die beiden römischen Sarkophage, erst jüngst von Wilpert bekannt gemacht ²⁾, sind, nach den Abbildungen zu urteilen, recht derbe Arbeiten etwa aus der letzten Zeit des 4. Jahrhunderts. Der erste, ganz erhaltene, im Hofe des Spitals S. Giovanni in Laterano (Abb. 16/17), zeigt im mittleren seiner drei durch geriefelte Flächen voneinander geschiedenen Relieffelder eine verschleierte Orante zwischen zwei Palmen, am linken Ende die Ansage der Verleugnung an Petrus n. l., am rechten Ende des Petrus Quellwunder n. r.: vor dem Apostel trinken zwei die Fellmütze tragende Soldaten an dem von oben in leichter Wellenlinie senkrecht herabfließenden Wasser, das Petrus mit der erhobenen Rechten ³⁾ zum Sprudeln gebracht, wobei ihm der dicht hinter ihm stehende Herr die r. Hand auf die rechte Schulter legt.

Von der zweiten römischen Skulptur ist nur ein an Umfang kleines, aber für den Wiederaufbau der Szene genügendes Fragment erhalten, das in der Cella trichora der hll. Sixtus und Caecilia bei S. Callisto eingemauert ist ⁴⁾. Da das Originalstück den Oberkörper des n. r. sprechenden, wie immer jugendlichen und in Tunika und Pallium gekleideten, Christus nebst einem Rest des Wassers darbietet, welches aus einem von rechts her mit einem Stabende berührten Felsen aus der Höhe des oberen Reliefrandes herabrieselt, ergänzt und ordnet sich die Gruppe nach der im wesentlichen zutreffenden Rekonstruktion Wilperts so, daß Christus links, Petrus rechts vom Wasser sich gegenüberstehen, während zu ihren Füßen die Soldaten — Wilpert nimmt zwei an; die Zahl ist aber ganz ungewiß — knieend das Wasser auffangen.

Was die drei gallischen Sarkophage betrifft, so stehen jedenfalls die beiden erhaltenen zu Bagnols bei Avignon (Privatbesitz) ⁵⁾ und zu Toulouse (Museum) ⁶⁾ in ihrer künstlerischen Technik auf so tiefer Stufe, daß man sie ganz an den Ausgang des 4. Jahrhunderts oder eher noch in das beginnende 5. Jahrhundert zu datieren hat. Den dritten vertritt ein Fragment zu Clermont, das zwar nur in Zeichnung überliefert ist ⁷⁾, dessen Kompositionsschema es aber gleichfalls der Wende des 4. bis 5. Jahrhunderts zuweist. Alle drei zeigen das Quellwunder am rechten Abschluß der Sarkophagvorderwand. In den Sarkophagen zu Bagnols und zu Toulouse blickt Petrus von dem strömenden Wasser, das er mit dem von der

¹⁾ S. o. S. 46 u. S. 65.

²⁾ Studi Romani 3, 1922, Tf. I, 2. 3, dazu S. 18.

³⁾ Die Hand ist abgebrochen; einen Stab scheint sie nicht gehalten zu haben.

⁴⁾ Wilpert, ebda Tf. II 3, dazu S. 18.

⁵⁾ Le Blant, la Gaule pl. XXIX, 1; Garr. 378, 4.

⁶⁾ Le Blant, la Gaule pl. XL, 2.

⁷⁾ Le Blant, la Gaule S. 69 n. 84.

Rechten geführten Stabe erschlossen hat und an dem auf dem Sarkophage zu Bagnols drei Soldaten trinken, während auf dem Sarkophage zu Toulouse »Trinkende« fehlen, nach links zurück zu dem Jugendlichen, der in eigentümlicher Haltung — auch bei dem visionären Christus der Lehrszene auf dem Sarkophage in Arles ¹⁾ mußten wir von seiner eigentümlichen Körperhaltung reden — das Gesicht von Petrus leicht weggewendet hat, die Rechte aber im Redegestus gegen ihn erhebt und, mit der Rolle in der gesenkten Linken ausgestattet, mit Tunika, Pallium und Sandalen bekleidet, als »heilige Gestalt« gekennzeichnet ist. In dem Fragment von Clermont blickt zwar der Petrus des Quellwunders nicht n. l. zurück, wohl aber steht die »heilige Jünglingsgestalt«, von zwei Hintergrundfiguren flankiert, zwischen zwei Petrusszenen, der Quellscene r. und der sog. »Bedrängung« ²⁾ l., die sie durch Schrittstellung n. r. und Wendung des Kopfes n. l. verbindet. Wer anders könnte es auch hier sein als Christus, der bei dem wunderbaren Tun und dem Erleben seines Apostels unsichtbar-sichtbar zur Stelle ist?

Dasselbe gilt schließlich von dem gleichfalls unbärtigen, in Tunika, Pallium und Sandalen gekleideten Manne, der, hier die Rolle mit beiden Händen haltend, in der Quellscene des britischen Kästchens hinter Petrus durch das Tor hereingetreten ist und dessen Tun beobachtet. Ich dachte bei ihm früher an eine Wiederholung des einst als Moses angesehenen Petrus ³⁾, Becker an Aaron, »wenn es sich nicht um einen beliebigen Zuschauer handelt, um den langen Streifen zu füllen« ⁴⁾. Aber das eine ist so unrichtig wie das andere. Auch hier ist der »heilige Jüngling« ebenso wie auf den Sarkophagen, von denen der Elfenbeinschnitzer die Komposition übernommen hat — wenn auch naturgemäß nicht unmittelbar von den zuvor besprochenen —, der dem Quellwunder des gefangenen Apostelfürsten »im Gesichte« anwohnende Christus, den der Künstler beigefügt hat ⁵⁾.

¹⁾ S. o. S. 49.

²⁾ S. u. S. 79 n. 9.

³⁾ Stuhlfauth, Elfenbeinplastik S. 46.

⁴⁾ Becker, S. 77 (n. 192).

⁵⁾ Ich möchte nicht versäumen hervorzuheben, wie nun erst, nachdem die Quellscene als das Wunder des Petrus erkannt ist, diese Darstellung ganz anders als bei der bisherigen Deutung als Quellwunders des Moses sich mit den Darstellungen der anderen beiden Seiten des Kästchens (Garr. 446, 10, 11) zusammenschließt. Wir dürfen vermuten, daß auch die fehlende vierte Seite noch Petrusszenen enthielt, so daß den beiden Pauluseiten zwei Petrusseiten entsprachen. Welche weiteren Petrusszenen für das nicht mehr vorhandene Seitentäfelchen in Betracht kommen, lehrt uns am besten die Lipsanothek von Brescia, vgl. meine Elfenbeinplastik S. 42, mit der das Kästchen, obwohl erheblich jünger, stilistisch zusammenhängt.

Was aber den visionären Christus anlangt, so hat, so wenig wie in der (apokryphen) Literatur, keineswegs Petrus allein in den Denkmälern (bei ihm nicht bloß in der Lehrszene und in per Quellscene, sondern auch bei der Verhaftung und Gefangenschaft: s. u. S. 83 u. S. 101) den Vorzug, von dem himmlischen Herrn assistiert zu sein, wie denn überhaupt der visionäre Christus in den Denkmälern zwar nicht häufig, doch auch (seit dem 4. Jahrhundert) nicht ganz selten erscheint. So

7. Verhaftung und Hinrichtung.

In unmittelbarer Nachbarschaft mit dem Quellwunder des Petrus, ein Mal sogar zu einer Komposition mit diesem zusammengezogen, in der Regel zwischen ihm auf der einen und der Ankündigung der Verleugnung auf der anderen Seite, selten von ersterem getrennt, selten allein, erscheint an den Sarkophagreliefs von der Mitte des 4. Jahrhunderts etwa an bis ins 5. Jahrhundert hinein eine weitere Petruszene, die von den einen entweder und zumeist als Gefangennahme durch Herodes Agrippa (Apg. 12, 3)¹⁾ oder aber auch als Flucht²⁾ oder als Verleugnung³⁾ oder als Abschied des Petrus von den Gläubigen in Jerusalem nach der Befreiung durch den Engel aus dem Kerker (Apg. 12, 17)⁴⁾, jedenfalls immer als Petruszene aufgefaßt, von den anderen jedoch als Petruszene überhaupt bestritten und als »Bedrängung des Moses« (nach Ex. 17, 2 f., Num. 20, 2 ff.) verstanden wurde⁵⁾. Daß es sich tatsächlich um eine Petruszene handelt, braucht, seitdem die Identität ihres Helden mit dem der übrigen Petrusdarstellungen erkannt und der Irrtum, welcher das Barrett der Nebenfiguren unserer Szene als »Judenmütze«, die es Tragenden demgemäß als Juden bezeichnete, endgiltig abgetan ist, nicht mehr bewiesen zu werden⁶⁾.

Dennoch ist eine Einigung im Verständnis der einschlägigen Darstellungen damit noch keineswegs erreicht. Die noch immer bestehende Mannigfaltigkeit der Auffassung hat, wie mir scheint, ihre Ursache darin, daß man noch nie das Material systematisch zusammengestellt, die einzelnen Darstellungen in der

begegnet er in der Szene des ruhenden Jonas auf dem Sarkophag in Arles bei Le Blant, Arles pl. VI, Garr. 366, 3 (Kopf abgestoßen), vgl. O. Mitius, Jonas S. 58, der in der Figur einen Engel sehen will. Auf dem Goldglas Garr. 173, 14 (Brit. Museum, Vopel, Goldgläser 207) steht er, nimbiert, mit der Virga, hinter dem den Drachen vergiftenden Daniel als der eigentliche Wundertäter. Mehrfach ist er den drei Hebräern im Feuerofen beigegeben, s. meine »Engel« 90 ff. (ob dort, wo ich dies für das wahrscheinlichste hielt, die betr. Figur der Prophet ist oder nicht, doch auch Christus sein will, mag hier dahingestellt sein). Ein Unikum seiner Art ist das Epitaph in Aquileja (wohl 5. Jahrhundert) bei J. Wilpert, Die altchristl. Inschriften Aquileja's, in Ephemeris Salonitana, 1894, S. 39, mit der Darstellung der Taufe des verstorbenen Kindes in Gegenwart des nimbierten Christus und der gleichfalls nimbierten Taube des hl. Geistes.

¹⁾ De Rossi, Bull. 1863, 80, 1865, 71. Desgl. schon früher Bottari S. 85, danach Garr. V passim, neuestens wieder Wilpert, Studi Romani 3, 1922, 20 f., der aber von dieser ersten die zweite Gefangennahme unterscheidet, die in Rom stattfand und auf dem Sarkophag des Junius Bassus vom J. 359 sowie auf dem Sarkophag aus S. Paul im Lateran n. 164 (über beide s. u.) ihre vornehmsten Darstellungen habe.

²⁾ So Styger, Röm. Quartalschr. 27, 1913, 59.

³⁾ E. Becker, Quellwunder 140 f.

⁴⁾ De Waal, Röm. Quartalschr. 25, 1911, 147 f.

⁵⁾ So Martigny, Dictionnaire s. v. Juifs, V. Schultze, Archäologische Studien 172 und vor allem J. Ficker, Apostel 93 A. 1.

⁶⁾ Vgl. E. Becker, Quellwunder 139: »So viel steht fest: nur Petrus kann in dieser Bedrängungsszene in Betracht kommen«, und noch schärfer Styger, Röm. Quartalschr. 27, 1913, 26 ff.: II. Die Begleiter des Apostels Petrus.

Gesamtheit geprüft und auf Grund dieser Untersuchung gesichtet hat. Es zu tun ist darum unsere wichtigste Aufgabe. Diese Arbeit allein gibt die Aussicht und hat in der Tat auch den Erfolg, über die Stufe des Tastens und Ratens hinaus zu gesicherter Erkenntnis zu führen und den Schlüssel zu beschaffen zur Lösung des Rätsels, das die »Bedrängungs- oder Fortführungsszene« bisher noch war. Die beschreibende Darbietung der einzelnen Darstellungen unterrichtet zugleich nicht bloß über die Häufigkeit ihres Vorkommens bzw. des Vorkommens der zu unterscheidenden Vorgänge, sondern auch über die Verbindungen, in denen die Darstellungen der ersten Hauptgruppe mit der Verleugnungsansage einerseits, dem Quellwunder des Petrus andererseits begegnen. Die Bezeichnungen aber, nach denen sich die folgenden Haupt- und Untergruppen ordnen, sind eine Vorwegnahme des Ergebnisses, welches aus der eingehenden Betrachtung der Bildwerke erwächst. Für die Reihenfolge der Beschreibungen innerhalb der ersten Hauptgruppe, welche die überwältigende Masse der einschlägigen Kompositionen umfaßt, habe ich maßgebend sein lassen eben die Art, in der unsere Szene mit den beiden genannten anderen Petruszenen auftritt, weil mir dieser Gesichtspunkt von besonderem Werte auf dem Wege zum Ziele schien. Die Nebengesichtspunkte für die Ordnung im kleinen werden aus dem Katalog ersichtlich sein. Zentraler Gesichtspunkt aber für die Ordnung des Materials im ganzen war, wie es sich von selbst versteht, das Verhalten des Petrus in dem Szenenkomplex, um den es sich in diesem Kapitel handelt. Was sonst zu sagen bleibt, werden die Ausführungen, Begründungen und Erläuterungen ans Licht stellen, die dem Katalog sich anzuschließen haben. Daß der Katalog über den gegenwärtigen Stand der für ihn faßbaren Denkmäler hinaus täglich Ergänzungen erfahren kann, braucht nicht hervorgehoben zu werden; in der Sache werden sie kaum mehr Neues bringen.

I. Verhaftung und Gefangenschaft.

a. Verhaftung.

1. Rom, Lat. 104¹⁾, aus S. Paolo f. le m. Abb. 18.

Garr. 365, 2. Mar. t. XIV, 3. E. Becker, Quellwunder, Tf. III. v. Sybel, Chr. Antike II, Abb. 37.

Am r. Ende der unteren Reliefzone des doppelreihigen Sarkophages schreitet Petrus zwischen der Ankündigung der Verleugnung durch den Herrn l. und dem von ihm vollzogenen Felsquellwunder r. mit vorgesetztem l. Fuß eilends n. r., in der gesenkten L. den Stab haltend, mit der quer über die Brust gelegten R. das Pallium fassend und n. l. umblickend nach dem einen der beiden Soldaten (jugendlich, mit Mütze), die von hinten her an ihn herangetreten sind, und von denen der eine l. den Apostel mit der R. am r. Oberarm packt, der andere r. mit der L. dessen Unterarm ergreift.

¹⁾ Bei den Lateransarkophagen gilt die Nummer immer zugleich als Hinweis auf Joh. Fickers bekannten Katalog: Die altchr. Bildwerke im christl. Museum des Laterans, Leipzig 1890.



Abb. 18. Sarkophag aus S. Paul vor den Mauern in Rom, Lateran n. 104.



Abb. 19. Sarkophag aus dem Coemeterium der hl. Markus und Marcellianus in Rom.

2. Rom, Coemeterium der hll. Markus und Marcellianus. Abb. 19.
Becker, Quellwunder n. 103. Abb. Röm. Quartalschr. 27, 1913, S. 24 (Styger).

Die drei Vorgänge, Hahnszene, sog. Bedrängung, Quellscene, füllen die r. Hälfte der Vorderwand des einreihigen Sarkophages. In der mittleren der Szenen schreitet Petrus mit vorgesetztem l. Fuß lebhaft n. r., hält in der gesenkten L. eine am Ende geöffnete Buchrolle, hat die Rechte im Redegestus vor die Brust erhoben und blickt n. l. um zu dem Häscher l., der von rückwärts den Apostel mit der R. am r. Oberarm berührt, während ein zweiter Häscher r., wie jener mit dem pileus auf dem Kopfe und mit kurzem Barte ausgestattet ¹⁾, nach r. schreitend mit der L. dem Apostel über dem l. Unterarm an das Pallium greift. Hintergrundsköpfe wie bei allen Szenen.

3. Pisa, Campo santo.

Garr. 364, 3.

Doppelreihiger Sarkophag. Szenenfolge und -stelle wie 1. Petrus schreitet mit vorgesetztem l. Fuß kräftig n. r., hat die R. sprechend vor die Brust erhoben, blickt scharf n. l. zurück zu dem Soldaten (Kopf weggebrochen), der von hinten her ihm die R. an die r. Schulter legt. Ob die nach abwärts gehaltene l. Hand des Apostels frei war, wie es nach Garr.s Zeichnung den Anschein hat, wäre nur vor dem vielfach beschädigten Original oder auf Grund einer genauen Abbildung zu entscheiden. Wenn aber in Garr.s Zeichnung der Soldat r. (jugendlich, ohne Baret?) mit leichter Wendung des Kopfes n. l. en face im Hintergrunde steht, ohne daß er den Apostel berührt, so weist die Haltung des l. Unterarmes Petri darauf hin, daß er wohl den Analogieen gemäß von dem Soldaten mit der jetzt unsichtbaren l. Hand ergriffen war. L. vom Gesichte des Petrus jugendlicher Hintergrundskopf n. l.

4. Rom, Thermenmuseum. Abb. 20 ²⁾.

Vgl. (Paul) Styger, Scoperta di un sarcofago cristiano, Römische Quartalschrift 29, 1915, 304—306.

In diesem sowie in den vier folgenden Nummern erscheinen die drei Szenen, die bei n. 1—3 in der Reihenfolge Ansage der Verleugnung, Verhaftung, Quellwunder am r. Ende der Sarkophagschauseiten dargestellt sind, zusammen am l. Abschluß der Sarkophagvorderwand, und zwar so, daß die Quellscene immer l. (am Ende), die Hahnszene immer r. (nach innen) von der Szene der Verhaftung des Petrus steht.

Der im Dezember 1915 bei der Örtlichkeit Mezzo Cammino an der Via Ostiense in Rom ausgegrabene, mit dem Deckel trefflich erhaltene und vergleichsweise gut gearbeitete einreihige Sarkophag des Museo delle Terme, den Styger um 340 datieren will, »perchè le figure,

¹⁾ Wenigstens glaube ich auch bei dem zweiten Häscher wie bei dem ersten auf der Photographie, die ich mit der besonderen Erlaubnis zur Abbildung der Güte des Herrn Wilpert verdanke, kurzen Bart festzustellen.

²⁾ Ich danke die Originalphotographie des hier zum ersten Male veröffentlichten Sarkophages der Güte der Herren G. Rodenwaldt in Berlin und W. Amelung in Rom.



Abb. 20. Sarkophag in Rom, Thermenmuseum.

mentre non hanno la caratteristica di esser basse e tozze, non sono ancora schematische quali le vediamo in opere dopo il 350« (305), den aber doch, wer diese Abgrenzung nicht zutreffend findet, eher der Mitte oder dem 3. Viertel des 4. Jahrhunderts zuweisen wird, läßt den in Tunika, Pallium und Sandalen gekleideten und den kurzen, dicken Stab in der R. tragenden Petrus zwischen dem Quellwunder mit den zwei gierig trinkenden Soldaten l. und der Verleugnungsansage r. mit lebhaft vorgesetztem r. Fuße n. l. ausschreiten (also auch wie 1—3 auf das Quellenwunder zu, nur in entgegengesetzter Richtung) und von zwei jugendlichen, im Äußeren (alle haben die Mütze auf dem Kopfe) ganz jenen Trinkenden gleichenden apparitores ergriffen werden; sie treten von hinten heran und fassen den Apostel: der l., der wie dieser n. l. ausschreitet, mit der r. Hand am r. Oberarm, der r. mit der l. Hand am Mantelbausch. Nach letzterem blickt Petrus scharf um, während er mit der gesenkten offenen r. Hand vorwärts weist.

5. Rom, Lat. 173.

Garr. 315, 1. Mar. t. XXIX, 1.

Auf dem einreihigen Sarkophag Lat. 173 schreitet der Apostel wie zuvor en face mit vorgesetztem r. Fuße n. l. auf das hier stark ergänzte Quellwunder zu, nach dem Soldaten r. hinter ihm zurückblickend, der mit der L. ihn am Unterarm ergreift, während ein zweiter l. von hinten her die R. dem Apostel an den r. Oberarm legt. Petrus hat beide Arme gesenkt; die jetzt freie l. Hand hielt vermutlich einen Stab (vgl. Becker, Quellwunder n. 78); die r. ist nach außen geöffnet und vorwärts weisend. Der Soldat r. jugendlich, mit Barett, der Soldat l. sowie der Kopf des Petrus ergänzt.

6. Rom, Lat. 189.

Garr. 367, 2. Mar. t. XXXIV, 1.

Die drei Szenen, Quellwunder des Petrus, Festnahme des Petrus und Verleugnungsansage, füllen, nach r. gerichtet, den l. Teil des unteren der beiden Reliefstreifen. In der mittleren schreitet Petrus, die R. sprechend vor die Brust erhebend, in der gesenkten L. wahrscheinlich einen Stab tragend¹⁾, mit vorgesetztem l. Fuß zwischen den beiden Soldaten (jugendlich, mit Barett) in Eile nach r. (gegen die Hahnszene zu), von dem einen l., nach dem er sich jäh umblickt, von hinten mit der R. am r. Oberarm, von dem anderen r., der seinerseits scharf nach dem Apostel zurücksieht, mit der L. am l. Unterarm gefaßt.

7. Rom, Lat. 212.

Garr. 358, 1 (ungenau). Mar. t. XXXVIII, 3.

Stelle und Anordnung der drei Szenen auf diesem doppelreihigen Kindersarkophage wie zuvor. Petrus, en face, schreitet mit vorgesetztem l. Fuß, nur bedeutend weniger lebhaft wie sonst, n. r.; auch ist der sonst jäh zurückgewendete Kopf in dieser Miniaturdarstellung nur mäßig n. l. gedreht. Im übrigen ent-

¹⁾ Darauf deutet eine Bruchlinie schräg abwärts; überdies hat, wie n. 4, auch der verleugnende Petrus den Stab.

spricht diese durchaus dem üblichen Schema. Die beiden Arme sind gesenkt; der l. wird von dem Häscher r. am l. Handgelenk, der r. von dem Häscher l. (dieser im Gesicht ergänzt, aber wohl wie der andere auch ursprünglich jugendlich; beide mit Baret) am Ellenbogen gepackt; die l. Hand scheint nach außen geöffnet.

Die Beziehung zur Quellscene ist von dieser aus durch die Wendung des Wundertäters nach r. betont, vgl. n. 28 und 29.

8. Saragossa.

Garr. 379, 3.

Der einreihige Sarkophag zeigt den Apostel in der Szene der »Bedrängung« vom Rücken — darin Unikum — ¹⁾ in Schrittstellung nach r. In der gesenkten l. hält er den Stab. Die beiden Häscher (jugendlich, mit Baret) treten ihm von vorn entgegen und ergreifen, der l. mit der r., der r. mit der l. Hand, des Apostels l. bzw. r. Unterarm am Handgelenk.

Ich schließe 9—14 hier an mit den Vorbehalten, die den Angaben über die einzelnen Stücke zu entnehmen sind.

9. Clermont. Verschollenes Sarkophagfragment.

Alte Zeichnung (Chaduc) bei Le Blant, *la Gaule* S. 69 n. 84.

Die Endscene des einreihigen Sarkophages, dessen r. Abschluß das Fragment bildete, ist das Quellwunder des Petrus (vgl. Becker, Quellwunder n. 153). Von der l. anschließenden Szene der »Bedrängung« ist nur der Häscher r. (jugendlich, mit Mütze) und der halbe Petrus sichtbar; das vorgesetzte l. Bein und der Hinterkopf bezeugen, daß der Apostel n. r. schritt und nach l. umblickte. Zwischen der Verhaftung und der Quellscene der visionäre Christus inmitten zweier Hintergrundfiguren ²⁾. Ob die Hahnszene als drittletzte der Gefangennahme voranging, ob sie getrennt von den beiden vorhandenen Szenen erschien, ob sie in dem Reliefwerk des Sarkophages fehlte, sind Fragen, die ohne Antwort bleiben müssen.

10. Rom, Lat. 227. Fragment einer Sarkophagvorderseite.

Garr. 400, 6. Mar. t. XLII, 4.

Auf Petri Quellwunder, welches die Reliefreihe des Sarkophages eingeleitet haben wird, folgt der n. r. schreitende, n. l. zurückblickende Petrus mit dem Stab in der gesenkten l. Hand, über welcher der n. r. schreitende, den Kopf n. l. zurückwendende Häscher r. mit der l. den Apostel am l. Unterarm faßt, um ihn n. r. abzuführen; der zweite Häscher l., zu dem Petrus spricht (die r. Hand ist im Redegestus vor die Brust erhoben), jugendlich und mit Baret wie sein Genosse, blickt gleich diesem scharf zu Petrus auf und packt ihn von hinten her mit der r. beim r. Oberarm. Zwei jugendliche Hintergrundköpfe. Ob die Verleugnungsansage folgte? Ob andere Szenen ihr voraufgingen oder ob

¹⁾ Auch der Christus des Speisungswunders r. zeigt dieselbe Eigentümlichkeit.

²⁾ Vgl. o. S. 70 f. und unten n. 18 und n. 49.

sie auf dem Sarkophag fehlte? Alles Fragen, auf die auch dieses Fragment die Antwort schuldig bleibt.

11. Rom, Villa Doria Pamphili. Fragment einer Sarkophagvorderwand. Abb. fehlt. Grousset n. 79.

Nach der Beschreibung Beckers, Quellwunder n. 121, ist wahrscheinlich, daß auf das Quellwunder und die r. anschließende »Bedrängung« als dritte Szene (zwei Personen, zerstört) die Verleugnungsansage folgte. Dagegen bemerkt auch er nichts, so wenig wie Grousset, über die zur Beurteilung entscheidende Haltung des Petrus: blickt der Apostel zurück oder nicht? Wäre das letztere der Fall, so müßte das Relief unter I b eingeordnet werden.

12. Rom, Museum am Campo santo tedesco. Fragment eines einreihigen Sarkophages.

Wittig, Die altchr. Skulpturen usw., n. 55, Abb. 46 a.

Nur vorhanden oberes Stück des l. Teiles der Sarkophagvorderwand. Danach waren am l. Ende derselben dargestellt 1. Quellwunder des Petrus, 2. »Bedrängung« des Petrus. Von der zweiten Szene ist jedoch nur die Büste des l. Häschers n. r. (jugendlich, Barrett) erhalten. Ob Petrus sich umblickte oder nicht, wird sich kaum mehr ausmachen lassen. Für letzteren Fall würde das zu 11 Gesagte gelten. Zugleich aber bleibt ungeklärt, ob als dritte Szene die Ansage der Verleugnung sich anschloß, ob sie fehlte oder ob sie an einer anderen Stelle des Sarkophages gemeißelt war.

13. Rom, Via Colonneta, am Studio di Canova eingemauert. Fragment. Abb. fehlt. Grousset n. 121.

»Dem vorigen Fragment sehr ähnlich« (Becker, Quellwunder n. 119). Auch im übrigen wie 12.

14. Rom, Kirche S. Sebastiano an der Via Appia. Abb. 21¹⁾.

G. Bonavenia S. J., Insigne sarcofago inedito dell' ipogeo Albani a S. Sebastiano sull' Appia, Roma 1910. Mit Tafel [mir nicht zugänglich]. Vgl. E. Becker, Petri Verleugnung, Quellwunder u. a., Röm. Quartalschr. 26, 1912, S. 30 n. I.

Der große Sarkophag, dessen die Vorderseite des Sarges schmückendes doppelreihiges Reliefbildwerk durch Riefelfelder unterbrochen ist, zeigt in der oberen Zone am r. Ende die Verleugnungsansage, anschließend am l. Ende der unteren Zone Petri »Bedrängung« und Quellwunder. Petrus schreitet, den l. Fuß vorsetzend, n. r. aus, hat in der gesenkten L. den kurzen, dicken Stab, denselben, mit dem er daneben über den zwei gierig trinkenden Soldaten das Quellwunder vollzieht²⁾, und blickt sprechend (Redegestus der r., im Sinus vor die Brust erhobenen Hand) zurück nach dem jugendlichen Häscher, der von hinten l. her seine R. ihm an den Oberarm legt, während sein Genosse r. (wie jener jugendlich und die Mütze tragend; ebenso die beiden Soldaten der Quellszene) mit der L. des Apostels l. Handgelenk umklammert.

¹⁾ Der Güte Mons. Wilperts danke ich die Photographie.

²⁾ Es ist der Wunderstab, mit dem auch Christus in dem Reliefeld darüber den Lazarus erweckt.

sie auf dem Sarkophag fehlte? Alles Fragen, auf die auch dieses Fragment die Antwort schuldig bleibt.

11. Rom, Villa Doria Pamphilij. Fragment einer Sarkophagvorderwand. Abb. fehlt. Grousset n. 79.

Nach der Beschreibung Beckers, Quellwunder n. 121, ist wahrscheinlich, daß auf das Quellwunder und die r. anschließende »Bedrängung« als dritte Szene (zwei Personen, zerstört) die Verleugnungsansage folgte. Dagegen bemerkt auch er nichts, so wenig wie Grousset, über die zur Beurteilung entscheidende Haltung des Petrus: blickt der Apostel zurück oder nicht? Wäre das letztere der Fall, so müßte das Relief unter I b eingeordnet werden.

12. Rom, Museum am Campo santo tedesco. Fragment eines einreihigen Sarkophages.

Wittig, Die altchr. Skulpturen usw., n. 55, Abb. 46 a.

Nur vorhanden oberes Stück des l. Teiles der Sarkophagvorderwand. Danach waren am l. Ende derselben dargestellt 1. Quellwunder des Petrus, 2. »Bedrängung« des Petrus. Von der zweiten Szene ist jedoch nur die Büste des l. Häschers n. r. (jugendlich, Baret) erhalten. Ob Petrus sich umblickte oder nicht, wird sich kaum mehr ausmachen lassen. Für letzteren Fall würde das zu 11 Gesagte gelten. Zugleich aber bleibt ungeklärt, ob als dritte Szene die Ansage der Verleugnung sich anschloß, ob sie fehlte oder ob sie an einer anderen Stelle des Sarkophages gemeißelt war.

13. Rom, Via Colonneta, am Studio di Canova eingemauert. Fragment. Abb. fehlt. Grousset n. 121.

»Dem vorigen Fragment sehr ähnlich« (Becker, Quellwunder n. 119). Auch im übrigen wie 12.

14. Rom, Kirche S. Sebastiano an der Via Appia. Abb. 21 1).

G. Bonavenia S. J., Insigne sarcofago inedito dell' ipogeo Albani a S. Sebastiano sull' Appia, Roma 1910. Mit Tafel [mir nicht zugänglich]. Vgl. E. Becker, Petri Verleugnung, Quellwunder u. a., Röm. Quartalschr. 26, 1912, S. 30 n. I.

Der große Sarkophag, dessen die Vorderseite des Sarges schmückendes doppelreihiges Reliefbildwerk durch Riefelfelder unterbrochen ist, zeigt in der oberen Zone am r. Ende die Verleugnungsansage, anschließend am l. Ende der unteren Zone Petri »Bedrängung« und Quellwunder. Petrus schreitet, den l. Fuß vorsetzend, n. r. aus, hat in der gesenkten L. den kurzen, dicken Stab, denselben, mit dem er daneben über den zwei gierig trinkenden Soldaten das Quellwunder vollzieht²⁾, und blickt sprechend (Redegestus der r., im Sinus vor die Brust erhobenen Hand) zurück nach dem jugendlichen Häscher, der von hinten l. her seine R. ihm an den Oberarm legt, während sein Genosse r. (wie jener jugendlich und die Mütze tragend; ebenso die beiden Soldaten der Quellsszene) mit der L. des Apostels l. Handgelenk umklammert.

¹⁾ Der Güte Mons. Wilperts danke ich die Photographie.

²⁾ Es ist der Wunderstab, mit dem auch Christus in dem Relieffeld darüber den Lazarus erweckt.



Abb. 21. Sarkophag in Rom, Kirche S. Sebastiano an der Via Appia.

Verleugnungsansage, Festnahme und Quellwunder folgen unmittelbar aufeinander, jedoch so, daß hier die Verleugnungsansage in die obere Zone, die beiden anderen Vorgänge zusammen in die untere Zone des Sarkophages gesetzt sind. So mag dieser Sarkophag den Übergang bilden zu den Denkmälern, welche zwar gleichfalls die drei Motive enthalten, sie aber in irgend einer Weise verteilen.

Ich verzeichne in 15—21 die Reliefs, welche die Verleugnungsansage für sich, Verhaftung und Quellwunder oder umgekehrt am r. (15—16) bzw. am l. (17—21) Ende des Sarkophages geben, alsdann in 22—23 solche, welche entweder die Szene des Quellwunders absondern von jenen der Verhaftung und der Verleugnungsansage (22) oder die der Verhaftung von jenen der Verleugnungsansage und des Quellwunders (23).

15. Rom, Lat. 135.

Garr. 318, 1. Mar. t. XX, 7. v. Sybel, Chr. Ant. II Abb. 41.

Die Verleugnungsansage steht an der mit Szenen und Figuren dichtbesetzten Sarkophagfront in der Mitte, durch die Heilung des Gichtbrüchigen und Abrahams Opfer getrennt von den Szenen der Verhaftung und des Quellwunders Petri, welche sie rechts abschließen. Petrus, mit Stab¹⁾ in der R., en face, schreitet mit vorgesetztem l. Fuß n. r., blickt nach rückwärts, von wo ein Häscher sprechend (Redegestus) und ihm ins Gesicht sehend die r. Hand an seine r. Schulter legt, während dessen Begleiter r. von hinten her mit der L. des Apostels l. Handgelenk umfaßt. Beide Häscher tragen Baretts wie die »Trinkenden« im Quellwunder und sind gleich diesen als ein jugendlicher bartloser (l.) und ein älterer bärtiger (r.) unterschieden.

16. Rom, Lat. 178.

Garr. 367, 3. Mar. t. XXX, 4.

Verhaftung und Quellwunder des Petrus bilden den Abschluß der unteren Reliefzone n. r.; die Verleugnungsansage erscheint in der oberen Zone als vorletzte Szene r. gerade über der Verhaftung (absichtlich?, s. auch die folgende Nummer). Petrus, en face, schreitet mit l. Fuß n. r., hat die R. sprechend vor die Brust erhoben, wird von den beiden jugendlichen Häschern (mit Baretts) von hinten her gestellt, indem der eine l., nach welchem Petrus umsieht, ihn mit der R. am r. Ellenbogen berührt, der andere r. mit der L. nach seinem Unterarm greift. »Ob hier und bei der Ansage ursprünglich ein Stab, ist möglich, aber ungewiß« (Becker, Quellwunder n. 93).

17. Rom, Lat. 175.

Garr. 367, 1. Mar. t. XXX, 1.

Auf das Quellwunder des Petrus (n. l.) am l. Rande der unteren der beiden Reliefreihen folgt die Darstellung der Festnahme des Petrus. Petrus, en face, schreitet eilends mit vorgesetztem l. Fuß n. r., hält in der gesenkten L. den

¹⁾ Becker, Quellwunder n. 89: »Ich kann diese Ergänzung [den Stab] am Original nicht für unrichtig halten im Gegensatz zu Ficker, der ursprünglich eine Schriftrolle vermutet.«

Stab, erhebt die R., im Sinus, sprechend vor die Brust und blickt mit scharfer Kopfwendung n. l. zurück nach dem Häscher l., der von hinten her ihn mit der R. beim r. Oberarm am Mantelbausch faßt, während sein Kamerad r., gleichfalls bartlos und mit Rundmütze, mit der L. ihm nach dem l. Arm greift. Beide Soldaten sind, wie der Apostel, im Begriffe n. r. zu gehen.

In der oberen Reliefzone entspricht dem Quellwunder des Petrus die Darstellung der Erweckung des Lazarus, der Gefangennahme des Petrus die Darstellung der Verleugnungsansage.

Den Abschluß r. der oberen Zone bildet die »Lehrscene« des Petrus¹⁾. Der Sarkophag enthält mithin unter fünfzehn Darstellungen vier Petruszenen.

18. Rom, Thermenmuseum. Sarkophag des Claudianus (aus der Via della Lungara). Abb. 22.

E. Le Blant, Note sur un sarcophage chrétien récemment découvert à Rome (Mélanges d'archéologie et d'histoire 5, 1885, 243—247, nebst Pl. V [Zeichnung]); S.-A. Rome 1885. R. Lanciani, Notizie d. scavi 1884, p. 104.

In der Mitte des vorzüglich erhaltenen, ehemals bemalten Sarkophages steht eine Orante zwischen einem bärtigen (l.) und einem bartlosen heiligen Mann (r.). R. von ihr zwischen Blindenheilung und Erweckung des Lazarus (am r. Rande) die Hahnszene; l. von ihr am Anfang der Reliefreihe das Quellwunder des Petrus n. l., dem sich n. r. die Verhaftung anschließt. Petrus schreitet, den l. Fuß vorsetzend, mit den beiden Soldaten (jugendlich, mit Barett), die beide ihn scharf ansehen, eilends n. r.; die r. Hand, im Sinus, hat er sprechend vor die Brust gelegt; der Soldat l., zu dem er umblickt, faßt ihn mit der R. am Oberarm, der Soldat r. mit der L. am l. Handgelenk. Die l. Hand hat Petrus nach außen vorwärtsweisend geöffnet (vgl. n. 4, 5, 26, 27 u. a.).

Eigenartig, aber nicht ohne Analogie (vgl. o. n. 9 und u. n. 49) ist die Beifügung einer, von zwei jugendlichen Hintergrundsköpfen flankierten bärtigen, mit Tunika, Pallium und Sandalen bekleideten Gestalt l., die in der l. Hand eine aufrecht stehende geschlossene Rolle hält und in halber Wendung n. r. mit sprechender R. der Festnahme des Petrus sich zukehrt. Diese heilige Gestalt ist, wie ausdrücklich betont sein mag, mit dem Petrus, der durchweg kahlen Vorderschädel hat, nicht identisch, sondern deutlich von ihm unterschieden; sie hat dagegen ihr äußeres Ebenbild in dem bärtigen Begleiter der Orante. Ihr sachliches Gegenstück aber ist der visionäre Christus, den wir mehrmals in Verbindung mit dem Felsquellwunder des Petrus festzustellen hatten²⁾. Die Analogie verlangt, daß wir auch in der fraglichen Figur unseres Sarkophages den visionären Christus, d. h. hier diesen im Bilde Gott Vaters erkennen.

19. Arles, Museum. Fragment einer einreihigen Sarkophagvorderwand. »Äußerst rohe Arbeit, was auf den Abbildungen nicht so stark hervortritt.« Becker, Quellwunder n. 138.

Abb. Garr. 400, 3. Le Blant, Arles pl. XI, 2.

¹⁾ S. o. S. 40.

²⁾ S. o. S. 68 ff.



Abb. 22. Sarkophag des Claudianus in Rom, Thermemuseum.

Wie in 18 bildet eine Orante, hier zwischen zwei Ölbäumen, die Mitte der Sarkophagfront und das Felsquellwunder des Petrus (davon nur ein Stück des Felsens und ein Teil des aus ihm herabfließenden Wassers erhalten) nebst anschließender Verhaftung den 1. Abschluß. Petrus, n. r. schreitend, den freien r. Arm mit Sprechgestus vor die Brust erhebend, in der gesenkten L. einen Gegenstand (Rest eines Stabes? Rolle?) haltend, blickt n. l. zurück zu dem Häscher l., der ihn von hinten her mit der R. am Oberarm ergreift, indes sein Genosse r. ihn von hinten her mit der L. am l. Handgelenk faßt. Beide Häscher jugendlich, mit Barett.

»Möglicherweise ist in der teilweise erhaltenen äußersten Szene r. auch diesmal eine Verleugnungsansage zu erkennen« (Becker). Man kann statt »möglicherweise« unter Hinweis auf den unter 18 besprochenen Sarg mit gutem Grunde »wahrscheinlich« sagen.

20. Gërona (Spanien), Sant Feliu.

Garr. 318, 4 (ungenau). Joaquín Botet y Sisó, Sarcófagos Romano-Cristianos esculptados que se conservan en Cataluña, 1895, Tf. VIII (unzulänglich).

In der Mitte des Sarkophages die Ankündigung der Verleugnung an Petrus, am 1. Ende Petri Felsquellwunder n. l. und Petri Verhaftung. Offenbar hat gerade diese Szene nach Garruccis Zeichnung Beschädigungen erlitten (Gesicht und l. Bein des Petrus sowie Gesicht des Soldaten r. verstoßen). Überdies aber scheint die Zeichnung Garruccis nicht in allen Einzelheiten getreu zu sein. Petrus, en face, schreitet mit vorgesetztem l. Bein n. r. und blickt nach dem Soldaten l. zurück. Dieser¹⁾ hat ihn von hinten her mit der R. am r. Oberarm, sein Kamerad r. mit der L. am gesenkten l. Unterarm gefaßt. Mit der quer vor die Brust erhobenen R. scheint Petrus (nach der Zeichnung!) in das Pallium zu greifen, in der L. wie bei der Verleugnungsansage den Stab zu haben.

21. Rom, Katakombe der hll. Markus und Marcellianus.

Abb. fehlt. Vgl. Becker, Quellwunder n. 104.

Die obere der beiden Reliefreihen beginnt mit dem Quellwunder, dem die »Bedrängung« folgt. Becker, auf dessen dürftige Angaben ich angewiesen bin und dem selbst nicht gestattet war, vor dem Original Notizen zu machen, bemerkt nichts darüber, ob Petrus zurückblickt oder nicht; wahrscheinlich ist ersteres; sollte es gleichwohl nicht der Fall sein, so müßte der Sarg unter 1b eingeordnet werden. Ferner weiß Becker sich nicht mit Sicherheit zu erinnern, ob auch die Ansage der Verleugnung in der unteren Reihe dargestellt war.

22. Clermont, Sarkophag (am l. Rande fragmentiert) verschollen.

Alte unzulängliche Zeichnung (Tersan) bei Le Blant, la Gaule S. 64 n. 77.

Von l. nach r. Speisungswunder, Gefangennahme, Verleugnungsansage, Erweckung des Lazarus. Becker, Quellwunder n. 151, vermutet mit Recht

¹⁾ In der Zeichnung Garr.s scheint er den Kopf von dem Blick des Petrus wegzuwenden und bärtig zu sein. Die photographische Wiedergabe Botets lehrt dagegen, wenn sie auch selbst nicht sehr scharf ist, doch dies, daß das Gesicht des Soldaten wie das des Petrus tatsächlich abgestoßen ist und dem Apostel zugekehrt war.

zum Abschluß l. die Darstellung der Quellscene als Gegenstück zu des Lazarus Erweckung. Im übrigen ist die Gefangennahme im wesentlichen richtig wiedergegeben: Petrus blickt n. l. zurück, hat den r. Arm (sprechend?) vor die Brust erhoben, wird von dem Häscher l. mit der r. Hand am r. Oberarm gefaßt, wogegen die Bewegung der L. des Häschers r. nicht ganz deutlich ist; er hat sie aber in die Höhe gehoben, offenbar um den l. Arm des Apostels zu fassen. Zwei dem Petrus sich zuwendende jugendliche Hintergrundköpfe füllen die Lücken zwischen diesem und den beiden mit Barett versehenen Soldaten, von denen der r. bärtig zu sein scheint.

23. Gerona (Spanien), Sant Feliu.

Garr. 313, 1.

Die Hahnszene bildet hier zusammen mit dem Quellwunder den Abschluß der Sarkophagvorderseite r., während die Festnahme des Petrus, von den beiden Szenen getrennt, die Reliefreihe am l. Rande beginnt. Petrus steht, mit l. Standbein und r. Spielbein, en face, anscheinend im Begriff, n. r. weiterzugehen, hält in der gesenkten L. den Stab, greift mit der quer über die Brust gelegten R. in sein Pallium und wird von hinten her von den zwei Soldaten festgenommen, indem der eine r. (bärtig, mit Barett) ihn mit der L. am l. Handgelenk, der andere l. (unbärtig, mit Barett), zu dem der Apostel umblickt, und der seinerseits ihm scharf ins Gesicht sieht, ihn am r. Oberarm faßt.

Die Sarkophagreliefs der Nummern 24—42 enthalten von den drei Petrus-szenen der Verleugnungsansage, der Verhaftung und des Quellwunders nur noch zwei, nämlich außer der Szene der Verhaftung des Petrus entweder noch die des Quellwunders oder die der Verleugnungsansage. Und zwar

24—26: Verhaftung und Quellwunder zum Abschluß rechts.

24. Rom, Lat. 148.

Garr. 380, 4. Mar. t. XXII, 3.

Petrus, den (ergänzten) Stab in der gesenkten L. haltend, die R., im Sinus, mit Sprechgestus vor die Brust erhebend, schreitet eilends mit vorgesetztem l. Fuß n. r., dem Quellwunder r. zu, blickt jäh zurück nach dem einen der beiden jugendlichen Häscher, die von hinten her, n. r. gehend, ihn festnehmen, wobei der Soldat r. dem Apostel mit der L. das l. Handgelenk umfaßt, der Soldat l., der dem ihn anblickenden Apostel scharf ins Gesicht sieht, ihm die R. an den r. Oberarm legt. Beide Soldaten tragen die Fellmütze.

25. Rom, Lat. 190. Sarkophagdeckel.

Garr. 384, 5. Mar. t. XXXIV, 2.

Die drei Personen schreiten wie in 24 eilends n. r., dem Felsquellwunder zu. Petrus, n. l. zurückblickend, hält in der über die Brust gelegten R. eine Rolle. Der Häscher r. ergreift, umblickend, mit der L. des Apostels l. Unterarm, der Häscher l., jugendlich und mit Barett wie jener, legt die R. an des Apostels r. Oberarm.

26. Clermont, Sarkophag mit Deckel, ehemals in Notre Dame d'entre Saints, verschollen.

Alte Zeichnung (Chaduc) bei Le Blant, la Gaule S. 65 n. 79.

Anordnung wie zuvor. Die beiden Häscher (beide anscheinend jugendlich, mit Baret) nehmen den mit vorgesetztem l. Bein eilends n. r. ausschreitenden, n. l. umsehenden Petrus von hinten her fest, indem der eine l. mit der R. ihn am r. Oberarm, der andere r., zurückblickend, ihn mit der L. am l. Handgelenk faßt. Beide Hände hat der Apostel in der Zeichnung gesenkt und frei; die r. ist nach innen gekehrt, die l. vorwärtsweisend nach außen geöffnet.

27—30: Dieselben beiden Szenen in umgekehrter Folge zum Abschluß links.

27. Rom, Lat. 160.

Garr. 376, 2. Mar. t. XXV, 6.

Petrus, en face, schreitet von den beiden Häschern (beide jugendlich, mit Baret) gepackt, mit vorgesetztem r. Fuß lebhaft n. l. auf das Quellwunder l. zu, hat die R. vorwärtsweisend nach außen geöffnet, in der gesenkten L. den Stab und blickt nach dem Soldaten r. zurück, der ihm ins Gesicht sieht und ihn von hinten her mit der L. dicht über dem l. Ellenbogen faßt, während sein



Abb. 23. Sarkophag in Rom, Lateran n. 180.

Genosse l. von hinten her mit der R. in gleicher Höhe, also etwas höher wie es der dem Blick des Petrus abgewandte Häscher gewöhnlich tut, des Apostels r. Arm ergreift.

28. Rom, Lat. 180. Abb. 23.

Garr. 372, 2. Mar. t. XXXI, 2.

Die Darstellung bietet kleine Besonderheiten. Petrus, en face, schreitet umblickend mit vorgesetztem l. Fuß n. r., also von der Quellscene l. weg; gleichzeitig aber wendet der Apostel beim Quellwunder den Blick von demselben ab n. r. der Szene der Verhaftung zu (vgl. n. 7 und n. 29), so daß beide, hier wie immer identische Petrusgestalten sich gegenseitig die Wage halten und beide Szenen wie äußerliche, so innerliche Verbindung haben. Bei der Festnahme legt der Soldat l. (jugendlich, mit Baret wie sein Begleiter) dem Apostel von hinten her die r. Hand an die r. Schulter; der Soldat r. dagegen läßt den Apostel anscheinend unberührt, indem er in seiner L., die sonst des Apostels l. Unterarm ergreift, »einen stabähnlichen Ansatz mit Knopf« (Ficker), also kurzes Schwert hat, während seine R. wie immer hinter dem Rücken des Apostels verdeckt liegt. Petrus blickt wie

erschreckt nach dem Soldaten l. zurück und spricht mit ihm (Redegestus der vor die Brust erhobenen r. Hand); in der L. trägt er die geschlossene Rolle.

29. Rom, Lat. 127.

Garr. 376, 1. Mar. t. XIX, 4.

Anordnung wie 28. Auch hier wendet sich der Petrus der Quellszene am l. Ende der Sarkophagfront von seinem Wunder weg n. r., der »Bedrängungsszene« zu. In dieser schreitet Petrus (Kopf gleich dem der beiden jugendlichen, mit Barrett versehenen Häscher überarbeitet) in gesteigerter Bewegung mit vorgesetztem l. Fuß n. r., wird von dem umblickenden Häscher r. mit der l. Hand beim l. Handgelenk am Gewand (!), von dem Häscher l. gleichfalls von hinten her oberhalb des r. Handgelenkes (statt am Oberarm) gefaßt. Beide Hände hat er gesenkt, die r. in Seitenansicht haltend, die l. n. r. vorwärtsweisend dem Beschauer zu geöffnet.

30. Rom, Villa Carpegna (jetzt de Felice), s. Röm. Quartalschr. 1908, 52. Verschollen.

Garr. 314, 2. Vgl. Grousset n. 94. Becker, Quellwunder n. 124.

Petrus schreitet mit vorgesetztem l. Fuß eilends n. r., von der Quellszene l. weg, von dem jugendlichen Häscher l. (mit pileus; der Häscher r. ist zerstört) mit der R. dicht über dem Ellenbogen am r. Oberarm ergriffen. Die r. Hand des Apostels ist gesenkt, die Handfläche nach innen gewendet; die l., vermutlich von dem fehlenden Soldaten r. am Gelenk gepackt, greift der Zeichnung Garruccis zufolge in das Pallium. Die Beziehung zur Quellszene l. ist nicht wie in 28 und 29 (s. auch n. 7) durch den Petrus der Quellszene hergestellt, der vielmehr hier den Blick n. l. auf das von ihm vollzogene Wunder gerichtet hält, aber doch auch nicht ganz versäumt, sofern der Häscher l., zu dem Petrus im vollen Profil zurückblickt und der seinerseits dem Apostel n. r. ins Gesicht sieht (zwischen beiden jugendlicher Hintergrundkopf n. r., dem wohl ein zweiter r. neben Petrus entsprach), mit dem r. Bein n. l. schreitet (der Schrittstellung des Apostels entgegengesetzt).

Dieselben beiden Szenen nebeneinander als Binnenszenen:

31. Madrid, Museo Arqueologico Nacional(?), früher Kathedrale zu Astorga.

Garr. 314, 6. Vgl. Becker, Quellwunder n. 168.

Zwischen der Darstellung der Erweckung des Lazarus am l. Abschluß der Sarkophagfront und der eigenartigen Darstellung des petrinischen Quellwunders r. schreitet Petrus, en face, mit vorgesetztem l. Fuß, eilends n. r., blickt scharf n. l. um zu dem ihm ins Gesicht sehenden Häscher l., der von hinten her ihn mit der R. am r. Arm (der Zeichnung Garruccis zufolge dicht unter dem Ellenbogen) packt, indes der Häscher r., der, jugendlich und mit dem pileus auf dem Kopfe wie sein Kamerad, lebhaft n. r. ausschreitet wie Petrus, nach dem er zurücksieht, diesen mit der L. am l. Handgelenk packt. Die Hände des Petrus wie n. 29. Zwischen Petrus und den Soldaten zwei ersterem zugekehrte Hintergrundköpfe (l. bärtig, r. bartlos).

32—36: Gefangennahme und Quellwunder des Petrus (32—33) oder umgekehrt (34—36) von einander getrennt.

32. Rom, Kallistkatakomben (Oratorium des h. Sixtus).

Abb. fehlt. Grousset n. 175. Vgl. De Rossi, Roma sott. III 448. Becker, Quellwunder n. 105.

Das unveröffentlichte Deckelfragment zeigt r. von einem neutestamentlichen Wunder (de Rossi: Speisungswunder, Grousset wahrscheinlich falsch: Kanawunder) die Quellenszene des Petrus, l. die »Bedrängungsszene« mit dem n. l. zurückblickenden, in der L. den Stab tragenden Apostel und dem Soldaten r.; der Soldat l. fehlt. Weitere Einzelangaben liegen nicht vor.

33. Narbonne, Museum.

Garr. 378, 2. Le Blant, la Gaule pl. XLV, 1.

Auf die Lehrszenen am l. Ende der Sarkophagfront (s. o. S. 39 ff.), welcher die Quellenszene am r. Ende entspricht, folgt die »Bedrängung«. Sie bestätigt, was die Lehrszenen besagte: der Sarkophagbildner lebt nicht mehr in der sicheren Tradition dessen, was er darstellt. Die Komposition der Gefangennahme ist an sich die alte: Petrus geht mit vorgeseztem l. Fuße in voller Eile n. r., blickt um, wird von zwei Häschern gepackt (beide jugendlich, mit dem pileus). Als noch eben zulässig kann es dem Kanon der Darstellung gemäß gelten, wenn der Soldat l. die r. Hand an den vom r. Oberarm links ausbuchtenden Gewandbusch des Apostels legt. Ganz regelwidrig aber ist es, wenn der Soldat r. dem Apostel, statt mit der L. seinen Unterarm zu fassen, die r. Hand an die l. Schulter legt. Was er mit der so freigewordenen l. Hand machte, ist ungewiß, da sie, gleich der r. des Petrus, abgebrochen ist. In der erhobenen L. hat Petrus eine geschlossene Rolle. L. hinter dem Häscher l. bärtige Hintergrundfigur n. r., r. hinter dem Häscher r. jugendlicher Hintergrundkopf n. l.

Das Museum in Narbonne verwahrt ferner das Fragment mit drei Arkaden der unteren Zone eines doppelreihigen Säulensarkophages, Le Blant, la Gaule pl. XLVI, 2. Das erste Interkolumnium zeigt den Apostel Paulus mit dem Strick um den Hals (an der Abb. nicht zu erkennen) n. r., von zwei Soldaten (Schergen) geführt, das zweite das Speisungswunder, das dritte die Felsquellenszene des Petrus. Bezüglich der ersten Szene vgl. den Sarkophag in Marseille, Le Blant ib. pl. XI, 3, Garr. 352, 1. Le Blant (S. 131, n. 191) bezeichnet den Mann mit dem Strick um den Hals als Petrus; aber der Sarg in Marseille beweist, daß es Paulus ist. Petrus ist in dieser Weise nie dargestellt.

34. Rom, Sarkophag aus dem Coemeterium S. Agnese. Verschollen.

Abb. Bosio 427. Aringhi II, 163. Fehlt bei Garr.

Quellwunder des Petrus, Kanawunder des Herrn und »Bedrängung« des Petrus füllen die l. Hälfte der Sarkophagwand, in deren Mitte eine Orantin zwischen einem Jugendlichen l. und einem Bärtigen r. steht. Petrus, die geschlossene Rolle in der gesenkten L. haltend, die R. aus dem Sinus im Sprechgestus vor die Brust erhebend, schreitet mit vorgeseztem l. Fuße n. r., wird von dem Soldaten r. mit der L. am l. Ellenbogen, vom Soldaten l. (beide Häscher jugendlich, mit pileus), nach welchem der Apostel umsieht und der ihm ins Gesicht schaut, mit der R. am Gewand beim r. Oberarm gepackt.

35. Rom, Doppelreihiger Kindersarg aus dem Coemeterium des Vatikan. Verschollen.

Abb. Bosio 93. Aringhi I, 325. Bottari t. XXXVII. Garr. 377, 1.

Quellsszene, Brotvermehrung und »Bedrängung« füllen die l. Hälfte der oberen Reliefreihe, in deren Mitte isoliert eine Orantin steht. Petrus schreitet im Vordergrund mit vorgesetztem l. Fuß zwischen zwei jugendlichen Häschern (ohne Baret; Zeichnung hier und in anderem durchaus fragwürdig!), von denen der r. mit der l. ihn am l. Unterarm faßt, eilends n. r., blickt n. l. um zu dem zweiten Soldaten (die Zeichnung gibt ihm lange Ärmeltunika!), der, wider alle Regel (Tat des Zeichners Bosios!?), die l. Hand an des Apostels gesenkten r. Arm legt und die R. nach rückwärts frei hat. Der Apostel selbst hat die r. Hand nach rückwärts (!?) weisend geöffnet, die r. verdeckt (?).

36. Rom, Lat. 137.

Garr. 359, 1. Mar. t. XXI, 2.

L. neben der Medaillonbüste Quellsszene n. r., r. Petri Verhaftung zwischen Abrahams Opfer und Daniel in der Löwengrube. Petrus, en face, schreitet mit vorgesetztem l. Fuße zwischen den beiden Soldaten (beide jugendlich, mit Rundmütze), von denen der l. ganz als flache Hintergrundfigur gearbeitet ist, n. r.; die R. hat er vor die Brust erhoben (Hand gekrümmt), die L. mit Rolle gesenkt; der Kopf wendet sich etwas n. l. Der Soldat r. packt den Apostel mit der l. am l. Handgelenk, der Soldat l. blickt scharf nach dem Apostel n. r. und legt ihm die r. Hand über dem Ellenbogen an den r. Oberarm.

Quellwunder und Festnahme zu einer Komposition zusammengezogen:

37. Gerona (Spanien), Sant Feliu.

Abb. Joaquín Botet y Sisó, Sarcófagos Romano-Cristianos esculptados, 1895, Tf. IX. Garr. 374, 3 (ungenau).

Am l. Ende der Sarkophagfront schlägt Petrus, en face, Kopf im Profil n. l., mit dem Stabe in der R. Wasser aus dem Felsen, das zwei Soldaten in kleiner Figur knieend gierig auffangen. R. von Petrus im Hintergrunde ein jugendlicher Soldat mit Rundmütze, der ihn mit der l. am l. Handgelenk packt. »Desgleichen erscheint l. von M[oses]«, soll heißen Petrus, »ein Stück Profil eines zweiten Juden«, soll heißen Soldaten, »(mit Baret) im Hintergrunde, wodurch die Ähnlichkeit mit der Bedrängungsszene vollends evident wird. Dieses Detail fehlt bei Garr., ist aber auf der Tafel bei Botet y Sisó ganz deutlich« (Becker, Quellwunder n. 163). Gleichwohl ist der Akt der Verhaftung nur durch den Soldaten r. bezeichnet, der ganz der Regel entsprechend zugreift. Der stehende Soldat l. im Hintergrunde hat Parallelen in der Quellwunderszene, vgl. Garr. 378, 2 (s. o. n. 33), 380, 4 (s. o. n. 24), 382, 2 (s. u. n. 46), wo von einer Verschmelzung der Quellsszene mit der Verhaftung bzw. Gefangenschaft nicht die Rede sein kann, weil diese Szenen eigens dargestellt sind.

Letzteres ist zwar nicht der Fall bei einem Sarkophag der Villa Albani in Rom (Garr. 379, 4; Grousset n. 87; vgl. Becker, Quellwunder n. 102) und einem Sarkophag in Arles (Garr. 369, 3; Le Blant, Arles pl. XII): auf beiden ist nur die Quellsszene dargestellt, dort am l., hier am r. Ende der Vorder-

wand, und beide stellen den das Quellwunder vollziehenden Petrus nicht nur zwischen zwei Soldaten (alle mit pileus und jugendlich), sondern lassen überdies den Soldat, der im Rücken des Apostels steht, ihm die eine (auf dem römischen Sarkophag die l., auf dem gallischen die r.) Hand an die Schulter legen. Aber es wäre durchaus verfehlt, in diesem Tun eine feindliche Berührung zu erblicken. Legt doch z. B. auch dem Mithras ein Hintermann beim Quellwunder die Hand auf die Schulter (vgl. Cumont, »Mithras« in Roscher, Ausführliches Lexikon der griech. und röm. Mythologie II, 2 Sp. 3047 und E. Becker, Petri Verleugnung, Quellwunder u. A., Röm. Quartalschrift 26, 1912, 34 f.)!

Zweifelhaft ist die des Apostels l. Arm beim Quellwunder von hinten her berührende Figur (ohne Mütze; Tunika und Pallium) auf dem Sarkophag in Campi bei Teramo (Garr. 399, 7; Becker, Quellwunder n. 134; s. auch Garruccis Text). Jedenfalls liegt in der Art der Berührung »alles andere eher als eine gewaltsame Berührung« (Becker).

Im übrigen sind Zusammenziehungen von zwei Szenen zu einer Komposition in der altchristlichen Kunst nicht häufig, aber sie kommen doch auch in anderen Darstellungen vor. Am bekanntesten und geläufigsten sind sie in den Darstellungen des Jonaszyklus¹⁾; desgleichen in den Kompositionen, welche die Geburt Jesu mit der Huldigung der Magier zusammenfassen. Aber sie begegnen auch sonst. So ist auf dem Sarkophag des Claudianus im Thermenmuseum zu Rom (s. o. n. 18) das Wunder zu Kana und auf dem Sarkophag Lat. 115 (Marucchi t. XVII, 1) die Erweckung des Lazarus mit der Belebung der Totengebeine Ezechiel 37 kombiniert, vgl. den Sarkophag Lat. 186 (Garr. 313, 4), der die letzteren beiden Vorgänge nebeneinander in gesonderter Szene schildert. Ja, auf der Herstatt-Schale des Britischen Museums aus Köln²⁾ hat der provinziale Glaskünstler die Ezechielvision sogar mit des Moses Quellwunder vermischt, damit nicht bloß zwei verschiedene Szenen miteinander verbindend, sondern auch zwei verschiedene Wundertäter, Christus, den Erwecker der Totengebeine, und Moses, den Wasserzauberer, in eins setzend, vgl. H. Achelis, Denkmäler altchristlicher Kunst in den Rheinlanden, Bonner Jahrbücher 126, 1921, S. 65 n. 2 und S. 76. In der neutestamentlichen Szenenreihe ist bekannt die beliebte Kombination der Zachäusgeschichte in Jericho mit dem Einzuge Jesu in Jerusalem, vgl. z. B. Garr. 313, 4, 322, 2, 348, 1 u. a. 3). Auf dem Sarkophag in Aix Garr. 379, 2 = Le Blant, la Gaule pl. LII, 1 ist die Szene der hinter Christus knieenden großen Sünderin⁴⁾ mit der Blindenheilung verschmolzen⁵⁾.

¹⁾ Vgl. O. Mitius, Jonas, namentlich S. 55 ff., 58 ff.

²⁾ H. Vopel, Die altchr. Goldgläser n. 291. Abb. Bonner Jahrbücher 42, 1867, Tf. V (farbig, H. Düntzer); Zeitschrift f. chr. Kunst 28, 1915, Tf. IX (W. Neuß, mit Rekonstruktion und eingehender Abhandlung); auch W. Neuß, Die Anfänge d. Christentums im Rheinlande (Rheinische Neujahrsblätter, Heft II), 1923, Abb. 3, 4, dazu S. 39 ff.; Garr. 169, 1.

³⁾ Vgl. Wilpert, Wahre und falsche Auslegung der altchristlichen Sarkophagreliefs, Zeitschr. f. kath. Theologie 46, 1922, S.-A. S. 4 f., 41.

⁴⁾ Zur Frage der Deutung dieser Frau siehe meinen Aufsatz »Zwei Streitfragen der altchristlichen Ikonographie«, Zeitschr. f. d. neutestamentl. Wiss. 23, 1924, 58 f.; hiernach ist die Knieende auf diesem Sarkophag vielleicht (ausnahmsweise) als Martha (Joh. 11) zu verstehen.

⁵⁾ Wenn J. Wilpert, a. a. O. S. 5, den gallischen Sarkophag Garr. 332, 1 = Le Blant, la Gaule pl. XII, 4, d. i. dessen mittlere Gruppe als Beispiel dafür ansieht, daß sogar drei Szenen gelegentlich in eine zusammengefaßt seien und zwar hier die Gesetzesübergabe, die Himmelfahrt und der Gang des Petrus zur Kreuzigung, so muß gesagt werden, daß das Kreuz, das Petrus schultert, in unserer Komposition nicht den Apostel auf seinem Gange zur Richtstätte zeigt, sondern nichts weiter ist als Attribut wie später der Schlüssel, und Christus ist nicht im Begriffe, gen Himmel zu fahren, dargestellt, sondern als der erhöhte Herr des Paradieses, dem von Gottvaters Hand der (apokalyptische) Kranz aufs Haupt gesetzt wird (vgl. Garr. 269 S. Giovanni in fonte zu Neapel; Garr. 253 SS. Cosmas u. Damian zu Rom; zur Sache auch Wilpert, Mos. u. Mal., Text S. 66), auf dem Paradiesesfels; wir haben vor uns die einheitliche Szene der sog. traditio legis in apokalyptischer Ausprägung.

Die Sarkophage 38—40 vertreten die seltenen Fälle, in denen außer der »Bedrängung« nur die Verleugnungsansage auf dem gleichen Sarkophage noch erscheint.

38. Rom, Lat. 115.

Mar. t. XVII, 1. Vgl. Garr. V App. n. 29.

An Stelle der Quellszene der n. 4—8 erscheint in diesem Fragment, das die l. Hälfte einer einreihigen Sarkophagfront bildet, die Auferweckung des Lazarus; es bietet daher eines der seltenen Beispiele (bloß zwei sind noch bekannt, in denen die »Bedrängungsszene« nur mit der Hahnszene auf demselben Sarkophag zusammen erscheint. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß die Quellszene als die r. Endszene doch noch dargestellt war und als solche, wie so oft, der Lazaruserweckung als linker Endszene entsprach, obwohl ein anderes Beispiel dieser Anordnung nicht bekannt ist.

Petrus schreitet in der üblichen Art, d. \dot{i} . mit vorgesetztem l. Fuß, zwischen den beiden Soldaten (der r. jugendlich, mit Barett; der Kopf des l. ebenso, wohl richtig, ergänzt) lebhaft n. r., fährt überrascht mit dem Kopfe n. l. herum, von wo ihm der Soldat l. scharf ins Gesicht sieht und mit der R. dicht unterhalb des Ellenbogens den gesenkten r. Arm packt, indes der Soldat r., nach dem Apostel sich umsehend, mit der L. dessen l. Handgelenk ergreift. Die r. Hand des Petrus ist ergänzt, die l. zum Teil. Der Hintergrund der Szene ist völlig ausnahmsweise durch drei ganz flach gehaltene Palmbäume belebt. L. von dem Häscher l. jugendlicher Hintergrundskopf n. r.

39. Rom, Lat. 116.

Garr. 376, 4. Mar. t. XVII, 2. v. Sybel, Chr. Ant. II, Abb. 42.

In der l. Hälfte der einreihigen Sarkophagfront zwischen Orante (in der Mitte) und Erweckung der Tochter des Jairus (am l. Ende) Verleugnungsansage, in der r. Hälfte zwischen Erweckung der Totengebeine und Abrahams Opfer die Festnahme des Petrus. Von der ganzen Darstellung ist nur der Kopf des Petrus — im Profil nach l. zurückgewendet — und ein Stück seines Gewandes über dem Unterleibe erhalten. Alles übrige ist im wesentlichen dermaßen richtig ergänzt, daß man glauben möchte, der Restaurator sei noch vorhandenen Reliefs Spuren gefolgt.

40. Marseille.

Garr. 352, 1. Le Blant, la Gaule pl. XI, 3.

Den beiden Szenen aus dem Martyrium des Paulus im ersten und zweiten der sieben durch Bäume geschiedenen Relieffelder der Sarkophagfront entsprechen zwei Petrusszenen, nämlich die Verleugnungsansage an den Apostel und seine Verhaftung, in den beiden letzten Feldern. Einzigartig ist die Darstellung dieser, sofern sie um den Häscher r. gekürzt ist (siehe jedoch unten II, 5). Sie besteht demnach wie alle übrigen historischen Darstellungen, außer der im zweiten Felde l., wo dem Vorgange eine Frau beigesellt ist ¹⁾, auch nur aus

¹⁾ Über sie vgl. jetzt Wilpert, Wahre und falsche Auslegung usw., Zeitschr. f. kath. Theol. 46 1922, S.-A. 23.

zwei Personen, dem Petrus und dem Häscher links Petrus geht gemäßigten Schrittes mit vorgesetztem l. Fuße n. r., legt die L. sprechend vor die Brust, blickt n. l. zurück nach dem auf ihn zutretenden Häscher und verhandelt mit ihm, indem er zugleich die offene r. Hand n. l. gegen ihn leicht erhebt. Jener, jugendlich und mit Barrett auf dem Kopfe, blickt n. r. den Apostel scharf an und berührt mit der R. (nach Le Blant's Wiedergabe nicht mehr unversehrt erhalten) seine r. Schulter. Die Handlung der Komposition ist offensichtlich erheblich abgeschwächt.

41—45: Sarkophage, auf denen außer der Ergreifung des Petrus weder das Felsquellwunder noch die Verleugnungsansage dargestellt ist ¹⁾).

41 Rom, Basilika S. Lorenzo in Campo Verano.

Garr. 360, 1.

Die Anlage der nur im rohen reliefierten Vorderseite des einreihigen Sarkophages erinnert an den Kindersarkophag Lat. 137 (s. o. n. 36). Doch ist an die Stelle des Quellwunders Petri l. neben dem Medaillon Mose's Gesetzesempfang getreten, dagegen sind Abrahams Opfer und Verhaftung des Petrus als die beiden ersten Szenen r. neben dem Medaillon geblieben. Die Verhaftungsszene selbst stimmt, von der Formgebung als solcher abgesehen, auf beiden Sarkophagen durchaus überein; selbst die Rolle in der l. Hand des Petrus ist, soweit die Zeichnung Garruceis erkennen läßt, in dem Werke des Sarkophages der Basilika S. Lorenzo in Campo Verano angelegt.

42. Arles.

Le Blant, Arles pl. VI. Garr. 366, 3.

Der Sarkophag, dessen obere Reliefzone am r. Ende die Lehrscene enthält (s. o. S. 38), enthält als zweite Szene oben l. die Gefangennahme des Petrus. Petrus schreitet, mit geschlossener Rolle in der gesenkten l. Hand, die R. im Sprechgestus vor die Brust erhebend, mit mäßig vorgesetztem l. Fuße lebhaft

¹⁾ Nur die Hahnscene ohne weitere Petruszene findet sich gleichfalls selten: Garr. 315, 2 (Rom, Lat. 155); 316, 4 (Rom, Lat. 154); Wittig, Museum am Campo Santo in Rom n. 43, Tf. 4, 5; Garr. 382, 1 (Rom, S. Kallist: Fragment; daß das Fehlende noch eine Petruszene enthielt, wäre allerdings möglich); Garr. 364, 1 (Riano bei Rom); Garr. 365, 1 (Syrakus, Adelpia-Sarkophag); Garr. 399, 6 (Arles, nach Zeichnung Peirescs; von dem verschollenen Sarkophag sind jedoch nur vier Felder gezeichnet).

Sehr viel häufiger begegnet als einzige Petruszene das Felsquellwunder, so in Arles (? Le Blant, Arles pl. XVII, Garr. 316, 3; Le Blant ib. pl. I, 3, Garr. 398, 9 r. Hälfte: Seitenwand, vgl. E. Becker, Quellwunder n. 145); Bagnols (Le Blant, la Gaule pl. XXIX, 1, Garr. 378, 4); Carpentras (Le Blant, la Gaule S. 26 f. n. 38: verschollen); Clermont (Le Blant, la Gaule pl. XVIII, 1, Garr. 381, 1); Marseille (Le Blant, la Gaule pl. XIV, 2, Garr. 357, 2); Poitiers (Le Blant, la Gaule S. 81 n. 96: verschollen); Soissons (Le Blant, la Gaule S. 14, Garr. 403, 4: aus Arles, verschollen); Toulouse (Le Blant, la Gaule pl. XL, 2: l. fragmentiert, darum nicht ganz sicher); Mailand (Garr. 315, 3 r. Seitenwand); Campli bei Teramo (Garr. 399, 7, die beiden Seitenfelder r. fehlen!); Ravello (? Garr. 398, 10 Fragment); Osimo bei Ancona (Garr. 384, 7 Deckel). Weitere Reliefs s. u. S. 116 Anmerkung.

Nur die Lehrscene enthält ein Sarkophag in Arles (Le Blant, Arles pl. III, Garr. 378, 3. s. o. S. 39).

n. r., blickt n. l. zurück, von wo der eine zweier Soldaten (Kopf fehlt) mit der R. des Apostels r. Oberarm berührt; der Soldat r. (jugendlich; pileus) hat, der typischen Darstellung zuwider, die L. vorwärtsweisend nach außen geöffnet, statt mit ihr des Apostels l. Unterarm zu umklammern.

43. Rom, seit 1908 Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. Fragment, Eckstück r. Abb. 24.

Wulff, Beschreibung der Bildwerke der chr. Epochen, 2. Aufl., III, 1 n. 1622 (mit Abb.).

R. neben dem Rest eines geriefelten Feldes des einreihigen Sarkophages ist in einem figürlichen Felde die Szene der Verhaftung des Petrus erhalten. Mit vorgesetztem l. Fuße lebhaft n. r. schreitend, wohin auch seine nach außen geöffnete l. Hand weist, blickt der Apostel n. l. um und spricht (Redegestus der r. Hand) mit dem Soldaten, der von l. aus dem Hintergrunde herangetreten ist und ihn ansieht (daß er ihn berührt, ist nicht sichtbar gemacht; beide Hände des Häschers l. sind unkorrekt durch Petrus verdeckt), während der Soldat r., im Profil n. l. auf Petrus schauend, mit der L. den Apostel am Gewand packt. Beide Soldaten jugendlich, mit pileus.



Abb. 24. Sarkophagfragment in Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

44. Gerona (Spanien), Sant Feliu.

Garr. 377, 4.

In völlig korrekter Form stellt dieser spanische Sarkophag die Verhaftung des Apostelfürsten im ersten der drei Figurenfelder dar. Petrus schreitet, den l. Fuß vortsetzend, lebhaft n. r. mit eben dahin weisender, nach außen geöffneter l. Hand, die am Handgelenk von einem r. aus dem Hintergrunde n. l. auf den Apostel zutretenden Soldaten (dieser wie sein Genosse jugendlich, mit pileus) umklammert wird. Sein Kopf ist n. l. zurückgewendet zu einem zweiten Sol-

daten l., der von hinten her die r. Hand an des Apostels r. Schulter legt und zu dem Petrus spricht (Redegestus der aus dem Sinus vorgestreckten r. Hand).

45. Barcelona.

Garr. 378, 1.

Der Sarkophag ist ein Zwillingsbruder des vorigen. Petrus schreitet auch hier mit vorgesetztem l. Fuße n. r., blickt n. l. zurück, wird von dem Soldaten r. mit der L. am l. Handgelenk ergriffen, von dem Soldaten l. aber nicht mit der R. an der Schulter berührt, sondern beim Ellenbogen am Unterarm gepackt und läßt die r. Hand ohne Sprechgestus herunterhängen; außerdem strebt der Soldat l. mißverständlich n. l. statt n. r.

b. Gefangenschaft.

Im Unterschiede zu allen bisher betrachteten Darstellungen sieht Petrus in dieser Darstellungsgruppe nicht um, sondern gerade aus.

46. Rom, Lat. 161.

Garr. 382, 2. Mar. t. XXVI, 1.

In der zweiten Szene der Sarkophagbildwand, r. neben dem petrinischen Felsquellwunder, mit dem die Reihe der Darstellungen am l. Ende beginnt, schreitet Petrus im Vordergrunde zwischen zwei jugendlichen Soldaten (beide mit Mütze) mit vorgesetztem l. Fuße eilends n. r.; in der gesenkten R., deren Oberarm der Soldat l. mit der r. Hand ergreift, trägt er einen Stab, die gesenkte L., deren Hand vorwärtsweisend nach außen offen ist, wird von dem Soldaten r. mit der L. am Handgelenk umfaßt. Die Darstellung entspricht in dieser Form, von Nebendingen abgesehen, durchaus der korrekten Gestalt der Verhaftungsszene, bis auf einen entscheidenden Punkt, in dem sie von ihr abweicht: Petrus sieht gerade aus, blickt nicht um, sondern geht, ohne den Kopf zurückzuwenden, von den Häschern geleitet seines Weges.

47. Rom, Lat. 184.

Garr. 364, 2. Mar. t. XXXIII, 1. v. Sybel, Chr. Ant. II, Abb. 38.

Petrus schreitet, ohne umzusehen, lebhaft n. r. und weist, ebenso wie zuvor, mit der nach außen offenen Hand des gesenkten l. Armes, der von der l. Hand des nach ihm sich umdrehenden Häschers r. am Handgelenk umklammert wird, vorwärts, hat aber hier die r. Hand sprechend n. r. vor die Brust erhoben und wird von dem Soldaten l. (beide Häscher jugendlich, mit Barett) von hinten mit der R. am r. Ellenbogen berührt.

Derselbe Sarkophag enthält noch zwei weitere Petruszenen, nämlich 1. in der oberen seiner beiden Reliefzonen (gerade über der Gefangenschaft und gleichfalls als zweite Szene von l.!) die Hahnszene, 2. am r. Ende der unteren Zone das Felsquellwunder. Ein viertes Mal ist Petrus dargestellt bei der *Introductio* (zur L. der Orante), die am linken Ende der Reliefreihe der Felsquellscene entspricht.

48. Rom, Lat. 119 (Jonassarkophag). Abb. 25.

Ergänzt Beine und hinterer Teil des Gewandes des Häschers l., Kopf und r. Arm der liegenden Person l., Kopf und die Beine der r., das Gesicht des Petrus zum größten Teile und die r. Hand, die Köpfe der den Petrus fassenden Soldaten sowie die Hände des r. (vgl. Ficker). — Abb. Garr. 307, 1. Mar. t. XVIII, 1. v. Sybel, Chr. Antike II Abb. 5. Sonderabb. Röm. Quartalschr. 25, 1911, 141 (de Waal). Wilpert, *Studi Romani* 3, 1922, Tf. I, 1 (Text passim). Auch J. Wittig, *Die altchr. Skulpturen im Museum der deutschen Nationalstiftung am Campo Santo in Rom* S. 108 (schlecht). — Vgl. A. de Waal, *Zur Klärung einer noch unerklärten Szene auf einem lateranensischen Sarkophage*, Röm. Quartalschr. 25, 1911, 137 ff. Paul Styger, *Neue Untersuchungen über die altchristl. Petrusdarstellungen*. 3. Die Fluchtscene, Röm. Quartalschr. 27, 1913, 59 ff.

Dieser Sarkophag, der in der Frage der »Bedrängungsszene« soviel Verwirrung angerichtet hat, bedarf eines besonderen Wortes, um ihm zu geben, was ihm gebührt.

Abb. 25. Sarkophag in Rom, Lateran n. 119 (Jonassarkophag).



Vor allem ist es notwendig zu bemerken, daß er, ungeachtet der an ihm zu rühmenden und stets gerühmten künstlerischen Arbeit, nicht das hohe Alter besitzt, das man gemeinhin ihm zuweist. Befangen und irregeleitet durch die gute äußere Beschaffenheit seiner Skulpturen pflegt man in ihm eines der frühesten Werke altchristlicher Plastik zu sehen und ihn im 3. oder gar im 2. Jahrhundert entstanden zu erklären¹⁾. Es will schon etwas heißen, wenn einer ihn in die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts datiert²⁾.

Nun hat bereits Otto Mitius darauf hingewiesen, daß in dem den ruhenden Jonas beschattenden Gewächs auf unserem Sarkophage eine eigentümliche Verbindung des Efeublattes mit Kürbisfrüchten vorliegt³⁾. Die hedera aber an Stelle des יִקְיִי ist erst durch die Bibelübersetzung des Hieronymus publici iuris geworden. Seinerseits konnte zwar Hieronymus sich für die Richtigkeit seiner Wiedergabe auf Aquila und andere gelehrte Ausleger be-

¹⁾ Zuletzt Wilpert: 2. Hälfte des 2. Jhs., Zeitschrift f. kath. Theol. 46, 1922, S.-A 27 und Studi Romani 3, 1922, 15; s. bereits o. S. 59 A. 3.

²⁾ So Becker, Quellwunder n. 72. Auch O. Wulff, Altchristl. u. byzantin. Kunst I, 105. Dagegen de Waal, Zur Klärung einer noch unerklärten Szene auf einem lateranens. Sarkophage, Röm. Quartalschr. 25, 1911, 145; Zweite Hälfte des 3. Jahrhunderts; J. Wittig, Die altchr. Skulpturen im Museum am Campo Santo S. 52: 2. Jahrhundert; ähnlich v. Sybel, Chr. Antike II, 114, allerdings mildernd (vor-konstantinisch).

³⁾ Otto Mitius, Jonas (Archäol. Studien, hrsg. von J. Ficker. 4.), 1897, 45 f.

rufen; gleichwohl erregte die Neuerung in Rom und anderwärts gewaltiges Aufsehen, und in der heißen wissenschaftlichen Fehde, welche zwischen den bedeutendsten Theologen jener Zeit entbrannte, vertrat kein geringerer als Augustin energisch die alte Deutung der hebräischen Bezeichnung der Pflanze als Kürbis. Wenn trotzdem die hedera des Hieronymus sich durchsetzte und rasch einbürgerte, so ist sie ein fester terminus a quo, über den schlechterdings nicht zurückgegangen werden kann noch darf. Mitius selbst hat sich genötigt gesehen, daraus für die Frage der Datierung des Jonassarkophages die Folgerung zu ziehen, die allein aus jener Tatsache gezogen werden kann, nämlich daß der Jonassarkophag bei aller seiner künstlerischen Vollendung, die auch von ihm nicht übersehen wird, nicht früher als etwa in das letzte Jahrzehnt des 4. Jahrhunderts verlegt werden kann¹⁾.

Es kommen aber zu diesem für die Datierung maßgebenden Grunde, der in der Verwendung der hedera beschlossen ist, noch andere Merkmale von Gewicht bestätigend hinzu. Sie lassen sich zusammenfassen in der Beobachtung, daß alle geschichtlichen Darstellungen des Jonassarkophages eine kompositionelle Ausweitung und Entfaltung zeigen, die in vorkonstantinischer Zeit ungekannt und unerhört ist. Das gilt erstens von der Lazarusszene. Man verfolge ihre Darstellung in der Katakombenmalerei etwa an der Hand des Wilpertschen Kataloges²⁾ von jenem so einzigartig wertvollen Taster des Künstlers in der Cappella greca (Anfang des 2. Jahrhunderts)³⁾ an und lege sich Rechenschaft darüber ab, ob die Gestaltung

¹⁾ Mitius, a. a. O. 48. Strzygowski, Kleinasien. Ein Neuland der Kunstgeschichte, 1903 197 f., vermeint den Mitiusschen Beweis mit dem Satze: »Wie man dieses Meisterstück altchristlicher Steinmetzkunst, das wegen eines Details dem letzten Jahrzehnt des IV. Jahrhunderts angehören soll, der römischen Kunst dieser Zeit zuschreiben kann, ist mir völlig unbegreiflich« beiseite zu schieben. Dieses »Detail«, von dem Strz. so verkleinernd redet, ist ein Grund, dem Strz. nicht Allgemeinheiten, sondern, wenn nicht Gründe, so einen rechten Gegengrund entgegensetzen sollte. Zunächst ist es durchaus unzulässig, den schlechthin entscheidenden sachlichen Anhalt, der, wie anderen Denkmälern, so dem Jonassarkophag seine chronologische Stelle nicht vor dem Ende des 4. Jahrhunderts zuweist, um der schönen Augen des Bildwerkes willen zu ignorieren. Oder glaubt Strz. über den historischen Tatbestand hinwegtäuschen zu können, wenn er unmittelbar vor dem zitierten Satze von dem Jonassarkophage als von »dem schönsten, rein hellenistischen Sarkophage der Lateranmuseums« redet? Sollte damit gesagt sein wollen, daß, außer dem formalen Charakter des Reliefs, auch das Idyllische des Inhaltes, wobei namentlich auf die Wassergruppen am l. und r. Ende Bezug genommen wäre, die frühe Entstehung anzuzeigen geeignet erscheine, so muß man nur erinnern an die Mosaiken der Kuppel und des Umganges in S. Costanza-Rom, Mitte des 4. Jahrhunderts! Vgl. R. Michel, Die Mosaiken von Santa Costanza in Rom, Studien über chr. Denkmäler, hrsg. von J. Ficker, H. 12, 1912 — oder an den Brief des hl. Nilus an den Präфекten Olympiodoros aus den ersten Jahren des 5. Jahrhunderts! Vgl. J. Strzygowski, Ursprung der chr. Kirchenkunst, 1920, 122 f., 139 f., wobei statt »iranisch« auch hellenistisch gesetzt werden könnte! —, um von anderen Denkmälern zu schweigen, die allesamt Zeugnis dafür geben, daß das »Hellenistische« in dem Jahrhundert, an dessen Ausgang der Jonassarkophag gehört, noch nicht zu Grabe gegangen war.

²⁾ J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms, Textbd. S. 311 ff.

³⁾ J. Wilpert, Fractio panis, Tf. XI.

des Motivs mit dem Personenapparat des Jonassarkophages vor der Mitte des 4. Jahrhunderts angängig ist! Wenn man freilich, wie de Waal und ihm folgend Styger¹⁾ es tun, die ausgereiftesten Darstellungen einer Szene an den Anfang der Entwicklungsreihe stellt und behauptet, »die Nachahmer« hätten sie »zu einer mageren und stereotypen Gruppe« zusammengezogen, so gewinnt man zwar den Schein des Rechts für die frühe und sogar sehr frühe Datierung des Jonassarkophages, aber doch nur auf Kosten der Wahrheit des geschichtlichen Prozesses. In Wirklichkeit stellt man mit dieser Vorstellung von dem Gange der ikonographischen Entwicklung seinen tatsächlichen Verlauf auf den Kopf. Denn wenn irgend etwas feststeht, so dies, daß die primitive Form einer Komposition am Anfang, die reife, ausgeprägte, erweiterte, gesprächigere, historisierend abgerundete Form derselben auf einer vorgerückten Stufe oder am Ende einer Entwicklungsreihe steht. Natürlich treten einfachste, auf das Notwendigste sich beschränkende Formulierungen immer wieder auch in späteren Stadien auf, niemals aber stehen die entwickelten am Anfang. Das ist eine Selbstverständlichkeit, die gerade in der gesamten frühchristlichen Kunst schlechthin Gesetz ist.

Was mithin die Erweckung des Lazarus zeigt, das besagt des weiteren ebenso zweitens die Quellszene mit ihren drei (!) Trinkenden²⁾ und insonderheit drittens auch diejenige Szene bzw. Szenengeschichte, welche dem Sarg den Namen gegeben: die überaus breitgelagerte und durch Figuren bereicherte³⁾, so erst in der reifen Sarkophagskulptur auftretende, vor der Mitte des 4. Jahrhunderts unmögliche Jonasgeschichte.

Diesen Ring aber schließt die Szene der sog. Bedrängung r. neben der Quellszene als durchaus gleichgeartetes Glied. An ihr ist gegenüber der überlieferten Form der Komposition nicht bloß besonders auffallend und neuartig die eigentümliche Bewegtheit der drei aufrechten Männer, sondern vor allem auch ganz eigenartig und einzigartig die Beifügung der drei am Boden ausgestreckten Gestalten. Gerade dieser Umstand stellt die Komposition wiederum auf eine zeitliche Stufe, die hinsichtlich des Meisters des Sarkophages nicht so sehr an die Spitze als an einen Abschluß der Entwicklungsperiode unserer Szene führt, es sei denn, daß man, was für den chronologischen Ansatz jedoch keine Verschiebung bedeutet, annehmen möchte, daß die auf dem Jonassarkophag geschaffene Komposition der sog. Bedrängungsszene nicht sowohl ein Abschluß als vielmehr ein Neuanfang ihrer Formung, wenigstens ein Versuch ihrer neuen, durch Beigabe von Nebenfiguren die Situation belebenden, reicher ausmalenden und besser veranschaulichenden Gestaltung sei, dem freilich eine Folge nicht gegeben wurde.

¹⁾ A. de Waal, Zur Klärung usf., Röm. Quartalschr. 25, 1911, 144. Vgl. P. Styger, Neue Untersuchungen usf., ebenda 27, 1913, 60.

²⁾ S. o. S. 59 A. 3, dazu S. 52 A. 4.

³⁾ Mitius, a. a. O. 48.

Es leuchtet ein, daß keine der verschiedenen geschichtlichen Darstellungen für die bestimmtere Datierung des Jonassarkophages die Bedeutung hat, die der Verwendung des Efeus in der dritten der Jonasszenen zukommt ¹⁾. Müßten wir uns auf Grund der erstgenannten damit begnügen, ihn im allgemeinen als ein Werk der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts anzusprechen, so zwingt uns die hedera über dem ruhenden Jonas, den Zeitraum seiner Entstehung des näheren auf den Ausgang (letztes Jahrzehnt) des 4. Jahrhunderts zu begrenzen, ohne daß im übrigen irgendwelche Notwendigkeit bestünde, über die Wende des 4. zum 5. Jahrhundert mit ihm herabzugehen ²⁾.

Was nun die »Bedrängungsszene« des Jonassarkophages als solche betrifft, so hat ihre Beschreibung die grundlegende Feststellung zu machen, daß ungeachtet der mancherlei Abweichungen vom Schema der »Bedrängung« die Gruppe im wesentlichen dieselbe ist wie sonst ³⁾. Wir sehen die bekannten drei Personen, in der Mitte Petrus in Tunika und Pallium, r. und l. die beiden Soldaten, beide mit der Paenula bekleidet ⁴⁾, fluchtartig sich n. r. bewegen. Der Apostel,

¹⁾ Die Staude mit Kürbisfrüchten und Efeublättern kommt mehrfach vor, nicht etwa nur auf dem Jonassarkophage, vgl. Mitius a. a. O. 57.

²⁾ Darf man demgegenüber meinen, die Qualität der künstlerischen Arbeit dieses »Meisterstückes der altchristlichen Steinmetzkunst« (Mitius a. a. O. 48; Strzygowski, Kleinasien 197 f.) schließe eine vergleichsweise so späte Datierung aus? Muß man nicht vielmehr sagen: die gewisse Tatsache, daß der Sarkophag aus dem Ende des 4. Jahrhunderts stammt, beweist, daß es auch am Ende des 4. Jahrhunderts noch Meister gab, die in der Meißelführung das Gros ihrer Zeit um Haupteslänge überragten? Und so ganz vereinzelt steht der Meister des Jonassarkophages am Ende des 4. Jahrhunderts nicht da. Er hat, darauf sei nachdrücklich hingewiesen, gleichwertige Zeitgenossen: beispielsweise einen etwas älteren in dem Schöpfer des Bassussarkophages (s. u. S. 104 f.) und einen wohl noch etwas jüngeren in dem des Sarkophages Lat. 174 (s. u. S. 106 f.); vgl. übrigens hierzu auch A. Heisenberg, Ikonographische Studien 63, der auf Wulff, Repertorium f. Kunstwiss. 35, 1912, 211 verweist, und vor allem G. Rodenwaldts feinsinnige Studie »Eine spätantike Kunstströmung in Rom«, Röm. Mitteilungen 36/37, 1921/22, 58 ff. mit dem Nachweis der frohen Nachblüte volkstümlichen Kunstschaffens neben dem von den klassizistischen und östlichen Kräften getragenen im Rom (und Westen) des 4. Jahrhunderts bis rund 410 (Einnahme Roms).

Es muß aber im Zusammenhange hiermit einmal klar ausgesprochen werden, daß die Form-(Stil-)geschichte der frühchristlichen Kunst in ihrem wissenschaftlichen Aufbau durchaus gebunden ist an die Sachgeschichte (Ikonographie). Nur mit Hilfe dieser wird jene sich zuverlässig erarbeiten lassen; ohne diese wird sie fundamentlos und haltlos in der Luft schweben und keinerlei innere Sicherheit und Festigkeit in ihrem Gefüge und in ihren Aufstellungen besitzen.

Daß übrigens auch der formale Charakter des Jonassarkophages ein schärferes Auge nicht zu blenden vermag, zeigt das Urteil Wulffs, Altchr. u. byz. Kunst I, 105.: »Auch der stilistische Charakter des vatikanischen Jonassarkophags ist ein jüngerer. Die schwächliche Gestaltenbildung, Proportionsfehler und die mangelhafte Artikulation bei aller Lebhaftigkeit der Bewegung weisen bereits ins 4. Jahrhundert.«

³⁾ Das hat mit allem Recht schon de Waal betont, Röm. Quartalschr. 25, 1911, 142; vgl. auch P. Styger, Neue Untersuchungen usw., Röm. Quartalschr. 27, 1913, S. 60.

⁴⁾ Über die Bekleidung der beiden Soldaten s. Styger, Neue Untersuchungen, Röm. Quartalschr. 27, 1913, 60 f.; ebenda S. 61 mit Hinweis auf J. Wilpertz, Die Gewandung der Christen in den ersten

der weder Stab noch Rolle mit sich führt, hat beide Arme von sich gestreckt; der Häscher l. legt ihm, ohne daß dieser sich umsieht ¹⁾, die r. Hand an die r. Schulter; sein Kamerad r. »hält die Hand auf der Brust, und es sieht aus, als ob die Mittelperson [Petrus] ihre Hand in den Armwinkel desselben gelegt habe; doch mag man sich den linken Arm auch ausgestreckt hinter den Vordermann denken. Obschon alle drei Köpfe ganz oder teilweise ergänzt sind, so hat doch keiner von ihnen eine Mütze getragen. Ob die Ergänzung des Kopfes beim Hintermann, in seiner Wendung dem Zuschauer zu, richtig ist, und ob nicht vielmehr sein Gesicht der Mittelperson zugewendet war, läßt sich nicht entscheiden« ²⁾. Wenn ich die Bewegung der Dreimännergruppe fluchtartig nannte, so soll damit nur die Stärke der Bewegung gekennzeichnet, dagegen nichts über ihren Sinn gesagt sein. Die Deutung des Vorganges muß der späteren Erörterung über die Gesamtheit der Darstellungen vorbehalten bleiben. Doch muß schon an dieser Stelle betont werden, daß die Eile, mit welcher die drei Personen der »Bedrängung« auf dem Jonassarkophage n. r. streben, nur dem Grade, nicht der Art nach sich von ihrem eiligen Gehen in den übrigen Denkmälern unterscheidet. Jenes eilige Gehen dort ist auf dem Jonassarkophage sozusagen zum Superlativ, zum Davonstürzen geworden. Man darf aber zugleich nicht unbeachtet lassen, daß auch auf dem Jonassarkophage Petrus nicht selbst weggeht, sondern von den beiden Soldaten weggebracht wird. Wenn der vordere nicht, wie üblich, mit der l. herumgreift und des Apostels l. Arm erfaßt, so ist das eine der Abweichungen vom Schema, an denen der ganze Sarkophag so reich ist, und doch eine Abweichung, die nicht ohne Gegenstück ist, wenn wir die unter den nrn. 28, 33, 42 beschriebene Festnahme des Petrus vergleichen.

»Aber ganz neu ³⁾ — und, fügen wir hinzu, ganz einzig — liegen nun, lang auf die Erde hingestreckt, zwei Männer, auch sie ohne Judenmütze [soll heißen pileus], beide des Raumes wegen in kleinerer Figur, welche den linken Fuß der ausschreitenden Mittelfigur umfassen und festhalten. Hinter ihnen erscheint der Kopf eines dritten, ebenfalls an der Erde liegend gedachten Mannes. Der auf der linken Seite trägt die auf der rechten Schulter befestigte Chlamys;

Jahrhundert, 1898 (§ 6), über die Paenula, die sowohl ein Gewandstück des gewöhnlichen Volkes, besonders der arbeitenden Klasse, oder der Reisenden als auch die Tracht einer eigenen Truppengattung war.

¹⁾ Der Kopf des Petrus ist in der Richtung jedenfalls zutreffend ergänzt.

²⁾ de Waal, Zur Klärung usf. a. a. O. S. 142. — Für de Waal, ebenda Anm. 1, ist das Fehlen der »Judenmützen« sowohl beim Quellwunder als in der »Bedrängung« »ein weiterer Beweis« (außer der Lazarusszene, s. o. S. 97 f.) »für das hohe Alter unseres Bildwerkes«. Kann es nicht ebensogut für das späte Alter des Sarkophages sprechen? — Übrigens muß das »Barett« in der zweiten Hälfte des 4. und zu Anfang des 5. Jahrhunderts auch von Frauen als Mütze getragen worden sein, vgl. u. a. Garr. 367, 1. 2.

³⁾ Ich zitiere hier wiederum die Beschreibung de Waals, weil sie jede andere an Genauigkeit übertrifft, Röm. Quartalschr. 25, 1911, 142 f.

aber bei ihm wie bei dem anderen ist die Gewandung nicht bestimmt genug (bloß Tunica?) angedeutet. Überhaupt ist bei allen Figuren unserer Gruppe die Gewandung nur zum Teil sorgfältiger ausgearbeitet.«

49. Cahors, jetzt Petersburg (Eremitage, Sammlung Basilewsky).

Garr. 380, 2. Le Blant, la Gaule pl. XX, 1. Vgl. Darcel et Basilewsky, Collection Basilewsky, Catal. rais. n. 1. Becker, Quellwunder n. 154.

Der Sarkophag stellt sich in seinem Reliefwerk dar als die inhaltlich gekürzte, künstlerisch minder geschickte Nachschrift des unter I a n. 18 verzeichneten Claudianus-Sarkophages im Thermenmuseum zu Rom und des unter I a n. 4 verzeichneten, 1915 entdeckten Sarkophages der Via Ostiense ebendäselbst. Der Zusammenhang ist unverkennbar. Ist aber der Claudianus-Sarkophag das gegenständlich reichste und der Sarkophag aus der Via Ostiense das künstlerisch beste der drei Werke, so der Petersburger Sarkophag das in beiderlei Hinsicht rückständigste und mäßigste ¹⁾. Die gesonderte Betrachtung der »Bedrängungsszene« beleuchtet dieses Urteil in typischer Weise. Der Steinmetz, der sich hier wie auch sonst näher an den Sarkophag des Claudianus anschließt, hat in ihr aus dem lebhaft n. r. schreitenden und n. l. umblickenden Petrus der Vorlage einen ruhig stehenden, in halber Wendung n. r. gewendeten und im Profil n. r. den Häscher r. anblickenden und mit letzterem verhandelnden Petrus gemacht. Durch seine ruhige Haltung bildet dieser Petrus das andere Extrem gegenüber dem des vatikanischen Jonassarkophages (n. 48). Die Berührung des Apostels seitens der beiden Häscher (beide jugendlich und mit pileus) weicht von jener des Claudianussarkophages nur darin ab, daß der Soldat l. den Apostel nicht am r. Oberarm packt, sondern mit einer gewissen Zurückhaltung die offene r. Hand an dessen Ellenbogen legt. Aus dem Sarkophag des Claudianus hat der Meister der Petersburger Replik aber vor allem noch übernommen den visionären Christus l. hinter dem Soldaten l. samt der geschlossenen Buchrolle in der L. und dem Sprechgestus der R., jedoch ohne den Bart.

II. Zur Richtstätte und auf der Richtstätte.

a) Zur Richtstätte.

I. Rom, Lat. 151. Abb. 26.

Garr. 335, 3. Mar. t. XXIII, 2. v. Sybel, Chr. Ant. II Abb. 33.

Der fünfteilige Säulensarkophag aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts zeigt in der Mitte den sein Gesetz verkündigenden Herrn auf dem Paradieses-

¹⁾ Allen dreien dient als Mittelgruppe eine Orantin zwischen zwei heiligen Männern, die auf dem Sarkophag der Via Ostiense im Thermenmuseum zu Rom und auf dem Sarkophag der Eremitage zu Petersburg als Petrus (l.) und Paulus (r.) charakterisiert sind, während auf dem Sarkophag des Claudianus an Stelle des Paulus ein Bartloser steht (so auch n. 34, nur vertauscht). Der Petersburger Sarkophag hat ferner dem Paulus recht sichtbar die vorzugsweise dem Völkerapostel zukommende, zum Lesen geöffnete gewesene und zusammengeschlagene Rolle in die l. Hand gegeben. Er hat des weiteren unter Ausschaltung von drei Kompositionen mit vier Szenen gegenüber dem Claudianussarkophag (Hochzeit zu Kana, verschmolzen mit der Erweckung der Totengebeine, s.o.S. 91, wunderbare Brotvermehrung

felsen zwischen Petrus zur L. und Paulus zur R. (traditio legis), in den beiden Feldern r. die Vorführung bzw. das Verhör Jesu vor Pilatus, im ersten Felde l. Petri Fußwaschung und im zweiten den Gang des Petrus zum Richtplatz. Petrus, en face, geht mit leicht vorgesetztem r. Fuße n. l., faßt mit der l. Hand an das von der l. Schulter herabfallende Gewand, weist mit der nach außen geöffneten r. Hand vorwärts n. l. ¹⁾ und blickt gleichzeitig n. r. zurück, wo von hinten her an seinen l. Oberarm ein jugendlicher Scherge, der sowohl ihn als seinen Gehilfen l. an Größe überragt, die flache l. Hand legt. Dieser, gleichfalls jugendlich und gleichfalls ohne Kopfbedeckung, schreitet im Hintergrunde mit l. geschultertem Kreuze n. l. voran.

und Ansage der Verleugnung an Petrus), von zwei Kompositionen und Szenen gegenüber dem Sarkophag aus der Via Ostiense (Ansage der Verleugnung, Heilung des Gichtbrüchigen) die Szenen l. und r. von der Mittelgruppe die Plätze vertauschen lassen, den sich entsprechenden Darstellungen des petrinischen Quellwunders und der Erweckung des Lazarus bei dieser Umrangierung aber die Stelle der Endszene belassen. So ergibt sich zwischen den drei Sarkophagen folgendes Verhältnis:

Quellwunder des Petrus	Verhaftung des Petrus	Kanawunder mit Belebung der Totengebeine	Orante zwischen Bärtigem (Petrus?) l. u. Jugendlichen r.	Brotvermehrung	Heilung des Blinden	Hahn-szene	Erweckung des Lazarus
------------------------	-----------------------	--	--	----------------	---------------------	------------	-----------------------

Rom, Thermenmuseum: Sarkophag des Claudianus.

Quellwunder des Petrus	Verhaftung des Petrus	Hahn-szene	Orante zwischen Petrus l. und Paulus r.	Heilung des Gichtbrüchigen	Heilung des Blinden	Erweckung des Lazarus
------------------------	-----------------------	------------	---	----------------------------	---------------------	-----------------------

Rom, Thermenmuseum: Sarkophag der Via Ostiense.

Erweckung des Lazarus	Heilung des Blinden	Orante zwischen Petrus l. und Paulus r.	Gefangenschaft des Petrus	Quellwunder des Petrus
-----------------------	---------------------	---	---------------------------	------------------------

St. Petersburg, Eremitage.

Als besonders interessante Einzelheit sei hervorgehoben, daß der »Meister« des Petersburger Sarkophages im Quellwunder den »Trinkenden« als Hündelnden wiedergegeben, also mißverstanden hat!

¹⁾ L. von Sybel, Christl. Antike II, 148, nennt dies »eine Art konzidierender Geste (etwa »Also gehen wir«!)«; dagegen Wilpert, Wahre und falsche Auslegung usw., Zeitschr. f. kath. Theol. 46, 1922, S.-A. 15: »In Wirklichkeit handelt es sich um den Gestus des Befehles.« Einen »Kreuzträger« des Lateransarkophages 174 (Abb. 6), auf den Wilpert ebenda verweist, gibt es aber nicht.

2. Nîmes.

Le Blant, *la Gaule* pl. XXVIII, 2. Fehlt bei Garrucci.

Nicht unter geradem Gebälk über unkannelierten Säulen, sondern unter fünf flachen Bogen über sechs spiralig kannelierten Säulen wiederholt dieser künstlerisch höher stehende und sicher ältere, aber weniger gut erhaltene Sarkophag die Szenenfolge des zuvor beschriebenen Lateransarkophages 151, nur mit dem Unterschiede, daß letzterer in der Mittelnische die, stark zerstörte, Szene der Auferstehung des gallischen Sarkophages durch die *traditio legis* ersetzt hat. Die gemeinsamen Darstellungen zeigen in der Fußwaschung und in den beiden Pilatusnischen bei aller ihrer Verwandtschaft gegenseitige Abweichungen. Die Schilderung des letzten Ganges des Petrus in der zweiten Arkade stimmt jedoch bei beiden Sarkophagen kompositionell sowohl als bezüglich aller Einzelheiten genau überein; der Kopf des Apostels ist auf dem



Abb. 26. Sarkophag in Rom, Lateran n. 151.

Sarkophage in Nîmes zwar vom Grunde ausgebrochen, hatte aber gleichfalls ohne Frage dieselbe halbe Wendung n. r. wie auf dem Lateransarkophage 151. Diese Identität der Komposition fordert die Identität ihrer Bedeutung. Die Bestimmung der Szene als Passionszene, die Le Blant annimmt (S. 109): Christus gehe nach Golgatha, wobei Simon von Kyrene ihm das Kreuz trage und ein Soldat folge, ist darum hier ebenso unzutreffend wie bei der gleichen Darstellung in n. 3 Saint-Maximin; es handelt sich vielmehr um eine Petruszene, wie sich aus der unversehrt erhaltenen Darstellung insbesondere des Petrustypus des Lateransarkophages erweist, und zwar um dieselbe Petruszene hier wie dort.

3. Saint-Maximin.

Garr. 352, 2. Le Blant, *la Gaule* pl. LIV, 1.

Dieser Sarkophag, von den dreien ursprünglich der vornehmste (jetzt am meisten beschädigt) — er hat die beiden mittleren Säulen eigens reliefiert, die übrigen wie der Sarkophag in Nîmes spiralig kanneliert — wiederholt seinerseits unter seinen fünf Bogennischen die Szenenfolge des letzteren, beginnt aber nicht mit der Fußwaschung des Petrus, sondern an deren Stelle mit der Hinrichtung des Apostels Paulus. Auf diese folgt, also wiederum als zweite

Darstellung, die Abführung des Petrus zur Richtstätte. Die Beschreibung, die für II 1 und 2 galt, gilt im ganzen auch für sie, nur mit dem Unterschiede, daß Petrus — sein Kopf ist weggebrochen wie bei dem Sarkophag in Nîmes — weniger geht als steht, indem er das l. Bein als Standbein benutzt und das r. mit betontem Knie n. l. vorsetzt, und daß der Scherge r., der auch hier wie in den beiden anderen Darstellungen deutlich größer ist als sein das Kreuz vorantragender Genosse (wohl auch wie Petrus), in der l. Hand ein Schwert hält.

b. Auf der Richtstätte.

4. Rom, Sarkophag des Junius Bassus († 359). Abb. 27

Garr. 322, 2. A. de Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten von St. Peter, 1900, Taf. I—II, IV.

Die klassische Form der Komposition für die kleine, noch ausstehende Sondergruppe der »Bedrängungsszenen« gibt der Bassus-Sarkophag in der zweiten der Darstellungen seiner oberen Relieffreihe. Es ist eine wie in den maßvollen Bewegungsmotiven ungemein lebendige, so im Gesamteindruck ungemein anschauliche Darstellung, um die es sich handelt. Charakteristisch an ihr sind folgende Momente ¹⁾: 1. Petrus, en face, leicht die gesenkten Hände faltend, blickt nicht zurück, sondern im Halbprofil n. r.; 2. der Apostel geht nicht, sondern steht mit r. Standbein und l. Spielbein absolut ruhig an seiner Stelle ²⁾; 3. »auffallend ist in der Figur des Apostels die [n. l.] rückwärts gelehnte Haltung, die den Eindruck eines Zurückschreckens oder Zurückweichens vor einem Gegenstande macht, der ihm Furcht einflößt; es ist, als ob der hinter dem Apostel stehende Soldat ihn halten und stützen müßte« ³⁾.

Die beiden Soldaten, zwischen denen der Apostel steht, sind beide barhaupt; ihre Jugendlichkeit ist nur dadurch unterschieden, daß der l., dessen r. Hand des Apostels r. Oberarm ergreift, kaum bemerkbaren Bartflaum an den Wangen hat. Der Soldat r. dreht sich dem Apostel zu, blickt ihm scharf ins Gesicht, während Petrus an ihm vorbei aus dem Bilde heraus sieht, und neigt zu diesem Zwecke den Oberkörper etwas vor; seinen r. Arm verdeckt, wie den dem Beschauer abgewandten l. des Soldaten l., die Gestalt des Apostels, dagegen ist seine l. Hand geschlossen (geballt) ⁴⁾ nach außen gerichtet.

Bezüglich der Datierung des Bassus-Sarkophages hat schon de Waal Entscheidendes gesagt ⁵⁾. In der Tat, wer es fertig bringt, mit dem Anspruch auf Urteil den Sarkophag des Junius Bassus in vorkonstantinische Zeit zu setzen,

¹⁾ Ich beschreibe vor dem Abguß des Christl. Museums der Berliner Universität.

²⁾ Es ist also nicht ganz richtig, jedenfalls nicht korrekt, von einem Wegführen des Apostels (zum Richtplatze, zum Tode) zu reden: de Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus 53 ff., ders., Röm. Quartalschrift 21, 1907, S. 133, hier mit Bezug auf die gleichartige Darstellung des Lateransark. 164, s. II n. 6.

³⁾ de Waal, Der Sarkophag des Junius-Bassus, S. 55.

⁴⁾ Schwert oder dergleichen hält sie nicht und hat sie nicht gehalten.

⁵⁾ A. de Waal, Zur Chronologie des Bassus-Sarkophags in den Grotten von Sankt Peter, Röm. Quartalschr. 21, 1907, 117—134, besonders 130 ff.

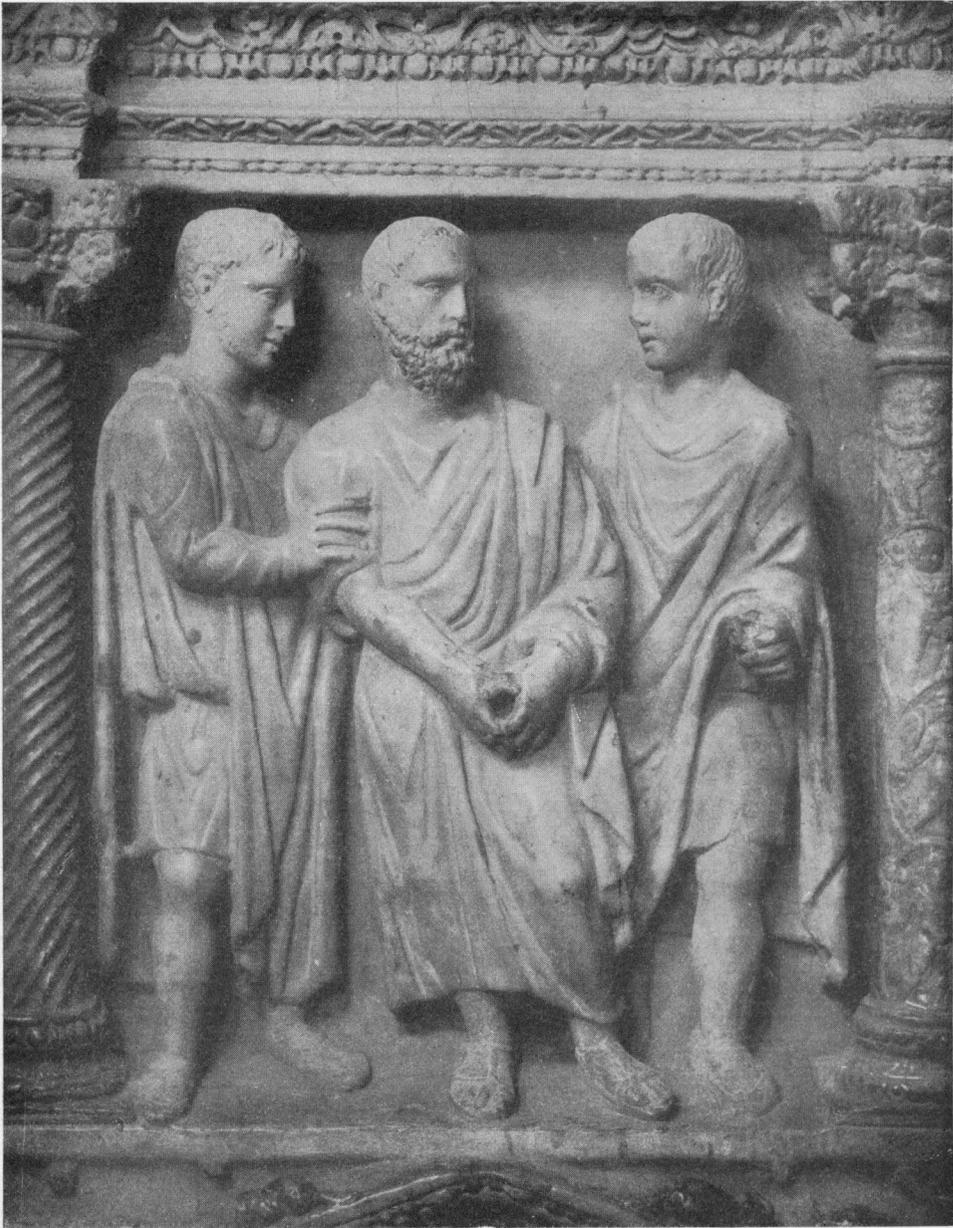


Abb. 27. Sarkophag des Junius Bassus in Rom, Grotten der Peterskirche (Ausschnitt).

ist für die geschichtliche Erfassung der altchristlichen Kunst und ihres Bilderkreises verloren ¹⁾).

¹⁾ S. auch Deutsche Literaturzeitung 45, N. F. 1, 1924, Sp. 493; dazu jetzt noch G. Rodenwaldt, Säulensarkophage: Röm. Mitteilungen 38/39, 1923/24, 33.

5. Rom, Lat. 174. Abb. 6.

Garr. 323, 4. Marucchi t. XXIX, 2. v. Sybel, Chr. Antike II, Abb. 19.

Der Sarkophag wiederholt an der Vorderseite die Szenenfolge der oberen Reihe des Bassus-Sarkophages. Indem er aber statt der fünf Interkolumnien des letzteren mit wesentlich geringerer Fläche ¹⁾ sieben anbringt, von denen er der breiter entfalteteten *Maiestas domini* drei zuweist, werden die einzelnen Felder erheblich enger. Hieraus ergibt sich die Nötigung, die übrigen Kompositionen um je eine Person zu kürzen: das Opfer Abrahams um den Engel, die Petruszene um den Soldaten l., die Vorführung Christi gleichfalls um den Soldaten l., die Pilatusgruppe um den Soldaten im Hintergrunde. Nur das dreifigurige Mittelbild bleibt bestehen, da es die breiter gelassene Nische zu fassen vermag; alle anderen Kompositionen dagegen sind aus dreifigurigen zu zweifigurigen gemacht, um als solche nebst dem Doppelpaar der Apostel, um das die *Maiestas domini* formal erweitert ist, in den schmalen Raum der sechs Seiteninterkolumnien eingepreßt zu werden.

Von besonderer Bedeutung, und zwar im nachteiligen Sinne, ist dieses eigensinnige Verfahren geworden bei der uns angehenden zweiten Szene: sie ist ganz und gar unverständlich ohne die entsprechende Komposition des Bassus-Sarkophages. J. Ficker hielt dafür, sie gehöre noch zur Hauptszene! Dem widerspricht allerdings schon die Symmetrie, die bei einer Zusammenfassung der zweiten mit den drei folgenden Interkolumnien ruiniert wäre. Vielmehr haben wir in den beiden Personen der zweiten Nische den Apostel Petrus vor uns in genau derselben Stellung und Haltung wie auf dem Bassus-Sarkophag, nur daß nach Kopistenweise einiges Charakteristische verwässert oder verändert ist: der Körper erscheint weniger zurückgelehnt; die gesenkte l. Hand hält eine lose geschlossene Rolle, die r., nur mit den Fingern sichtbar, ist, höchst ungeschickt, an die r. Brustseite erhoben; sieht man zum Bassus-Sarkophag, so wird deutlich, wie diese Hand geworden ist: sie hat ihre Vorlage in der r. Hand des von dem Meister des Lateransarkophages getilgten Soldaten l., der mit ihr auf dem Bassus-Sarkophag des Apostels r. Oberarm ergreift! Der Soldat r. hat, gleichfalls äußerst ungeschickt, bei leichter Kopfwendung n. l., die beiden Hände erhoben: die r. erscheint mit der Gebärde des Staunens oder der Akklamation l. hinter Petri Kopf, die l., ganz derselben Hand des Soldaten r. auf dem Bassus-Sarkophag entsprechend, geballt vor dem Säulenschaft r.

Die hier dargelegten Manipulationen lassen nicht darüber täuschen, daß der Lateransarkophag 174 trotz aller seiner virtuosen Technik, die vielleicht die des Bassus-Sarkophages überragt, wie insbesondere sein thronender Christus »in der künstlerischen Auffassung sicherlich schöner und idealer« ist als der auf dem Bassus-Sarkophag ²⁾, nicht so sehr des letzteren »Milchbruder« ³⁾ als

¹⁾ Der Bassus-Sarkophag hat 2,41 m, der Lateransarkophag 174 2,02 m Länge.

²⁾ de Waal, Röm. Quartalschr. 21, 1907, 130.

³⁾ de Waal, ebda.

vielmehr Kopist ist, der durch seine eigenmächtigen Umbildungen, Kürzungen und Pressungen einerseits, Erweiterung andererseits, die Klarheit der Szenen seiner Vorlage beeinträchtigt und zum Teil verdunkelt hat ¹⁾. Dadurch verliert die Annahme nichts von ihrer Berechtigung, daß der Lateransarkophag 174 im gleichen Atelier entstanden sei wie der Sarkophag des Junius Bassus.

6. Rom, Lat. 164.

Garr. 350, 2. Marucchi t. XXVII, 1. v. Sybel, Chr. Ant. II Abb. 34.

Wie am Bassus-Sarkophage, nur einreihig, ist die Vorderfläche dieses Sarkophages in fünf Felder gegliedert, wobei jedoch an die Stelle der Säulen Ölbäume getreten sind. Auch die Darstellung der »Bedrängung«, die überdies wie in sämtlichen Sarkophagen dieser Reihe das zweite der Felder einnimmt ²⁾, schließt sich enger an die des Bassus-Sarkophages an. Petrus steht in Vorderansicht ruhig da, hat die beiden Hände gesenkt und lose aneinandergelegt und blickt halb nach l. Die Umsetzung seiner Körperhaltung im Gegensinne ist gegenüber der Darstellung des Bassus-Sarkophages jedoch nicht folgerichtig durchgeführt, sofern trotz der anderen Bewegungsrichtung das r. Bein das Standbein und das l. das Spielbein geblieben ist. Dadurch kommt auch in die Komposition des Lateransarkophages 164 eine gewisse Unklarheit. Sie wird verstärkt durch das Verhalten der beiden Soldaten, mehr durch den Soldaten l. als durch den Soldaten r. Während jener als eben herantreten und dem Apostel, ganz wie auf dem Bassus-Sarkophage, die r. Hand an den Oberarm legend angesehen werden kann, ist bei dem Soldaten r. das Schreitmotiv deutlich erkennbar, und im Heranschreiten erfaßt er mit der L. des Apostels über den Ellbogen herabfallendes Gewand. Außerdem hat er an der l. Seite ein Schwert hängen. In die Szene des Bassus-Sarkophages ist mithin auf unserem Sarkophage eine kleine Anleihe aus der Szene der Verhaftung des Petrus (Reihe Ia) übernommen, vielleicht bedingt durch die Tatsache, daß dem Meister des Lateransarkophages 164 die Komposition der Vorlage dieser Szene nicht (mehr) durchaus verständlich war. Das im übrigen unverkennbar enge Zusammenspiel der beiden Darstellungen — daß auch auf dem Lateransarkophage die beiden (jugendlichen) Schergen ohne Kopfbedeckung sind, soll bemerkt werden — beseitigt jeglichen Zweifel daran, daß die »Bedrängung« des letzteren inhaltlich mit der des Bassus-Sarkophages identisch ist ³⁾.

7. Arles, jetzt Avignon.

Garr. 340, 5 (ungenau!). Le Blant, la Gaule pl. XII, 1.

Von dem Sarg sind nur die beiden letzten Arkaden der Vorderwand erhalten. Sie zeigen aber, daß Garruccis Zeichnung irre führt. Sie gibt dem Verhafteten der vorletzten Szene den Petrustyp; das Original aber gibt ihm mit dem kahlen Vorderschädel den sehr bestimmten Paulustyp im Unterschiede

¹⁾ Die Kürzung der »Bedrängungsszene« um einen Soldaten ist nicht ohne Analogie, s. o. I n. 40.

²⁾ Dies trifft mutatis mutandis auch für n. 9 zu, s. u. S. 109 f.

³⁾ Das ist auch bereits von de Waal erkannt, s. Der Sarkophag des Junius Bassus S. 53.

zu dem ebenso bestimmt charakterisierten Petrus der Schlüsselübergabe in der letzten Arkade. Le Blant (S. 33) beschreibt darum die vorletzte Szene auch ohne weiteres als Festnahme des Paulus. De Waal ¹⁾ und Wittig ²⁾ haben sich durch Garruccis Abbildung verleiten lassen, sie als Petruszene zu deuten. In Wirklichkeit haben wir also in der vorletzten Szene des arelatischen Fragmentes die Verhaftung des Paulus zu erkennen ³⁾, während alle anderen Darstellungen dem Petrus gelten. Das Kompositionsschema der Paulusszene gleicht allerdings genau der Szene der Verhaftung des Petrus, der sich nach dem Soldaten l. umblickt (s. o. Reihe I a). Allein der ausgeprägte Paulustypus läßt über die Deutung keinerlei Zweifel.

Es könnte auffallen, daß der Sarkophag nicht nur Petruszenen enthält und die Reihe dieser durch die eine Paulusszene unterbricht. Aber offenbar wollte der Bildner die beiden Martyrien des Paulus und des Petrus gegenüberstellen, so wie der Sarkophag des Laterans 164 (s. die vorige Nummer) und der Sarkophag in Marseille (I, 40) es tun und wie der Sarkophag des Junius Bassus (II 4) und der in Saint-Maximin (II 3) gleichfalls beide darbietet.

Wiederum füllt unsere Szene auf dem arelatischen Fragment die zweite der fünf Arkaden. Petrus steht, die Zuverlässigkeit der Zeichnung vorausgesetzt, das r. Bein wenig zurückstellend und leicht nachziehend, ruhig n. r. gewendet da; in der l. Hand hält er die Rolle, die r. ist frei gesenkt. Beiderseits etwas zurück stehen, dem sie überragenden Apostel zugekehrt, die beiden jugendlichen barhaupten Schergen, die dem Beschauer sichtbaren Hände nach dem Apostel vibewegend, ohne ihn anzufassen; der Scherge l. scheint in der gekrümmten r. Hand einen Gegenstand (Schwertgriff?) zu halten.

Die Rolle in der l. Hand des Petrus verbindet die Darstellung des Sarkophages aus Arles und die des Lateransarkophages 174 (II 5) näher, während andererseits der Bassus-Sarkophag und der Lateransarkophag 164 (II 4 und II 6) mit dem die Hände lose faltenden Petrus sowie in der gesamten Komposition sich enger berühren.

8. Arles, verschollen.

Beschreibung des Peiresc, s. Le Blant, Arles S. 66 n. LXIII.

Auf dem Sarkophag war dargestellt

Gallus inter Christum imberbem et Petrum.

Figura barbata captiva ducta. Bis.

Christus iterum imberbis claves Petro tradens.

In medio, aquila, expansis alis, coronam rostro sustinens, in qua signum salutare gemmatum, cruci gemmatae impositum, adsidentibus duabus figuris militaribus, crucis brachiis impositis avibus duabus sublatis alis.

¹⁾ de Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus S. 54.

²⁾ Wittig, Campo Santo S. 109.

³⁾ Die Behauptung Wittigs a. a. O., die »Gefangenschaft« des Petrus komme auf unserem Sarkophage doppelt vor, ist mithin in jedem Betracht unzutreffend.

Mit anderen Worten: der von Peiresc beschriebene Sarg war bis auf die Mittelszene, die an Stelle des Petrus die symbolische Auferstehung Jesu setzte, das genaue Gegenstück zu dem der vorhergehenden Nummer. Schon Le Blant hatte bemerkt, das »Bis« am Schlusse der zweiten Zeile scheine anzuzeigen, »que l'arrestation de saint Pierre et celle de saint Paul étaient placées en regard«; wenn er jedoch zur Erläuterung hinwies auf den Lateran-sarkophag 164¹⁾, so übersah er, daß der verschollene arelatische Sarkophag in einem anderen Sarkophag aus Arles, nämlich jenem, von dem jetzt auch nur noch die beiden letzten Arkaden im Museum zu Avignon erhalten sind, mit der bezeichneten Einschränkung sein unmittelbarstes Seitenstück hatte. Auch er war ohne Frage ein Säulensarkophag mit fünf Arkaden und enthielt also 1. die Verleugnungsansage an Petrus, 2. die Darstellung des Petrus auf



Abb. 28. Sarkophag in Mailand, S. Ambrogio.

dem Richtplatz, 3. die symbolische Auferstehung des Herrn, 4. die Festnahme des Paulus, 5. die Schlüsselverleihung an Petrus.

9. Mailand, S. Ambrogio. Abb. 28.

Garr. 353, 4.

Die weitaus späteste, »barbarische«, aber in ihrer Art durchaus würdige Replik (7. Jahrhundert?) der Darstellung des Petrus auf der Richtstätte ist die des Marmorsarges, der ehemals die Leichen der hll. Nabor und Felix in deren (jetzt zerstörter) Basilika zu Mailand barg und nunmehr in S. Ambrogio (Kapelle der hl. Sabina) steht. Seine Szenenfolge deckt sich rein stofflich (in der Mitte: Kreuz mit zwei schlafenden Kriegeren, also Ostermorgen; 1.

¹⁾ der übrigens bei Roller nicht abgebildet ist!

Hinrichtung Pauli und Petrus auf dem Richtplatz; r. Christus vor Pilatus) mit der des Sarkophages in Saint-Maximin, s. o. n. II, 3. Doch ist die Szene, auf die es hier ankommt, nur aus der beschriebenen des Bassus-Sarkophages einerseits, des Lateransarkophages 174 andererseits als Petruszene klar erfaßbar. Der Apostel wendet sich mit schwach vorgesetztem r. Fuß, den Oberkörper etwas zurückbiegend und ins Weite schauend, ganz der Vorlage entsprechend, nur im Gegensinne, leicht n. l., trägt Tunika, Pallium, Schuhe und auf dem Haupte eine Art kleiner, festanliegender Haube, hat die gesenkte R. nach außen redend geöffnet und hält in der gesenkten L. die geöffnet gewesene und bauschig herabhängende Schriftrolle. Links hinter ihm ein ihm zugekehrter, aus dem Bilde herausblickender Soldat mit kleiner, runder Kopfbedeckung.

Aus der vorstehenden Übersicht ergibt sich zunächst, daß die sämtlichen Darstellungen, die man unter dem Namen der Bedrängungs- oder Fortführungs-szenen zusammenzufassen pflegte, Sarkophagdarstellungen sind. Kein Kunstzweig, kein Denkmal außerhalb der Sarkophagskulptur hat eine der hierher gehörenden Szenen aufzuweisen. Nur eine einzige Darstellung, deren Zugehörigkeit zu unserer Reihe man vermuten könnte, ist ein Werk der Malerei, aber diese Darstellung ist vielleicht eine Moses-Aaronszene, sicher keine Petruszene¹⁾.

Von den 58 Reliefs²⁾ entfallen 37 auf Rom (I 1, 2, 4—7, 10—18, 21, 24, 25, 27—30, 32, 34—36, 38, 39, 41, 43, 46—48, II 1, 4—6), 12 auf Gallien (I 9, 19, 22, 26, 33, 40, 42, 49 [aus Rom importiert?], II 2, 3, 7, 8, davon I 19, 42, II 7, 8 auf Arles), 7 auf Spanien (I 8, 20, 23, 31, 37, 44, 45), 1 auf Pisa (I 3), 1 auf Mailand (II 9). Andere Sarkophagstädte,

¹⁾ Wilpert, Malereien Taf. 224, 2, vgl. Textbd. 383 f. In dieser vierfigurigen Fortführung gehen zwei unbärtige Soldaten mit zwei ebensolchen Zivilisten n. r.; von letzteren ist der vordere mit Tunika und Chlamys bekleidet und von dem zweiten Soldaten mit der r. Hand am r. Unterarm gepackt, der folgende mit Tunika und Pallium bekleidet und mit einem Stabe ausgerüstet, den er in der R. gegen seinen Vordermann erhebt. Wilpert sah in diesem den Moses, in jenem den Aaron, in der ganzen Darstellung die Bedrängung der beiden durch die Juden. Daß der zweite der vornehmste von allen ist, bezeugt seine Tracht; daß er den Moses wiedergibt, könnte nahegelegt sein durch den Stab in seiner Hand; daß er es ist, wird durchaus unwahrscheinlich durch die beiden führenden Gestalten; denn daß diese Soldaten keine Juden sind und darum zu Moses und Aaron nicht passen, darf als gewiß gelten. Sollte es sich um eine Martyriumsszene handeln?

Völlig auszuschließen ist auch die Vermutung, welche in den zwei Gestalten, deren eine »hier sicher einen Krieger darstellt«, rechts über dem ruhenden Jonas des Kuppelfreskenzyklus einer der Grabkapellen der Nekropole von el Bagawât (W. de Boeck, Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne, 1901, pl. IX; O. Wulff, Altchr. u. byz. Kunst I, 97) die Gefangennahme des Petrus sehen will.

²⁾ Natürlich kann die Zahl, wie nochmals betont sei (s. o. S. 73), in jedem Augenblick sich mehrern. An der Sache wird sich nichts ändern.

unter denen vor allem Ravenna hervorzuheben, scheiden mithin für unser Motiv aus. Um so bedeutsamer erscheint seine starke Verbreitung im Gebiete der eigentlich römisch-lateinischen Kirche, soweit wir dies nach dem Bestande unserer Denkmäler zu beurteilen vermögen. Die besonders engen Beziehungen zwischen Rom und Gallien sind bereits im Katalog mehrfach festzustellen gewesen ¹⁾.

Auch chronologisch umschreiben unsere Sarkophagdenkmäler einen annähernd festen Bezirk. Sie ordnen sich ein in die Zeit von der Mitte des 4. bis in den Anfang des 5. Jahrhunderts; nur ganz vereinzelt mögen die Grenze des ersten Viertels des 5. Jahrhunderts erreichen, kaum irgendeines, von dem Mailänder Spätling (II 9), der auf einem besonderen Blatt steht, abgesehen, sie überschreiten, während umgekehrt kaum irgendeines vor der Mitte des 4. Jahrhunderts entstanden sein dürfte.

Das Wichtigste, was der Katalog lehrt, ist die Tatsache, daß wir, wollen wir die Darstellung der »Bedrängungs- und Fortführungsszene« recht verstehen, unterscheiden müssen. Wir haben in dem, was man als sog. Bedrängung und Fortführung zusammenfaßte, nicht ein einheitliches Geschehnis, sondern eine in sich zwar geschlossene, aber doch deutlich zu sondernde Mehrheit von Vorgängen bzw. von Momenten solcher. Es sind zwei Hauptvorgänge geschildert, die sich ihrerseits wieder in je zwei Unterszenen zerlegen: I. die Festnahme des Petrus mit a) Verhaftung, b) Abführung zum Gefängnis, II. die Hinrichtung des Petrus mit a) Verbringung zur Richtstätte, b) Darstellung auf der Richtstätte. Eigentlich müßte, wie mir scheint, die gegebene genaue Analyse der Kompositionen schon an sich auch die Rechtfertigung ihrer Bestimmung sein. Dennoch wird es sich empfehlen, diese des näheren zu erörtern und, soweit wie nötig, sicherzustellen.

Am einfachsten und klarsten liegt die Bestimmung der Szene in der kleinen Gruppe — sie umfaßt nur drei Nummern — der Reliefs II a, d. h. dort, wo dem Apostel auf seinem Gange ein Kreuz vorangetragen wird. Der Weg, den der Apostel hier geht, kann nur sein Kreuzweg sein.

Fraglich bleibt lediglich, was die Handbewegung besagen will, die mit seiner Kopfwendung sehr anschaulich kontrastiert. Weist die r. Hand n. l. vorwärts, so dreht sich der Kopf halbrechts um dem übergroßen ²⁾ magister

¹⁾ Cf. I 19, 49, II, 2, 3. Man darf über der Verwandtschaft allerdings auch das mancherlei Eigene der gallischen gegenüber den römischen Sarkophagen nicht übersehen, vgl. für unsere Szene n. I 40.

²⁾ Schon bei der Beschreibung ist darauf hingewiesen, daß der dem Apostel folgende Scherge als überragend groß, der voranschreitende Kreuzträger dagegen durchweg als der kleinste von den dreien gekennzeichnet ist. Einen Kreuzträger gleicher Art zeigt der Passionssarkophag des Laterans 171 (Garr. 350, 1, Mar. t. XXVIII, 6); dadurch, daß hier die Mittelfigur, der zu kreuzigende Christus, fehlt, springt der Größenunterschied zwischen dem Kreuzträger und dem ihm folgenden und die r. Hand auf die l. Schulter legenden Apparitor (vgl. T. Mommsen, De apparitoribus magistratum

unter denen vor allem Ravenna hervorzuheben, scheiden mithin für unser Motiv aus. Um so bedeutsamer erscheint seine starke Verbreitung im Gebiete der eigentlich römisch-lateinischen Kirche, soweit wir dies nach dem Bestande unserer Denkmäler zu beurteilen vermögen. Die besonders engen Beziehungen zwischen Rom und Gallien sind bereits im Katalog mehrfach festzustellen gewesen ¹⁾.

Auch chronologisch umschreiben unsere Sarkophagdenkmäler einen annähernd festen Bezirk. Sie ordnen sich ein in die Zeit von der Mitte des 4. bis in den Anfang des 5. Jahrhunderts; nur ganz vereinzelte mögen die Grenze des ersten Viertels des 5. Jahrhunderts erreichen, kaum irgendeines, von dem Mailänder Spätling (II 9), der auf einem besonderen Blatt steht, abgesehen, sie überschreiten, während umgekehrt kaum irgendeines vor der Mitte des 4. Jahrhunderts entstanden sein dürfte.

Das Wichtigste, was der Katalog lehrt, ist die Tatsache, daß wir, wollen wir die Darstellung der »Bedrängungs- und Fortführungsszene« recht verstehen, unterscheiden müssen. Wir haben in dem, was man als sog. Bedrängung und Fortführung zusammenfaßte, nicht ein einheitliches Geschehnis, sondern eine in sich zwar geschlossene, aber doch deutlich zu sondernde Mehrheit von Vorgängen bzw. von Momenten solcher. Es sind zwei Hauptvorgänge geschildert, die sich ihrerseits wieder in je zwei Unterszenen zerlegen: I. die Festnahme des Petrus mit a) Verhaftung, b) Abführung zum Gefängnis, II. die Hinrichtung des Petrus mit a) Verbringung zur Richtstätte, b) Darstellung auf der Richtstätte. Eigentlich müßte, wie mir scheint, die gegebene genaue Analyse der Kompositionen schon an sich auch die Rechtfertigung ihrer Bestimmung sein. Dennoch wird es sich empfehlen, diese des näheren zu erörtern und, soweit wie nötig, sicherzustellen.

Am einfachsten und klarsten liegt die Bestimmung der Szene in der kleinen Gruppe — sie umfaßt nur drei Nummern — der Reliefs II a, d. h. dort, wo dem Apostel auf seinem Gange ein Kreuz vorangetragen wird. Der Weg, den der Apostel hier geht, kann nur sein Kreuzweg sein.

Fraglich bleibt lediglich, was die Handbewegung besagen will, die mit seiner Kopfwendung sehr anschaulich kontrastiert. Weist die r. Hand n. l. vorwärts, so dreht sich der Kopf halbrechts um dem übergroßen ²⁾ magister

¹⁾ Cf. I 19, 49, II, 2, 3. Man darf über der Verwandtschaft allerdings auch das mancherlei Eigene der gallischen gegenüber den römischen Sarkophagen nicht übersehen, vgl. für unsere Szene n. I 40.

²⁾ Schon bei der Beschreibung ist darauf hingewiesen, daß der dem Apostel folgende Scherge als überragend groß, der voranschreitende Kreuzträger dagegen durchweg als der kleinste von den dreien gekennzeichnet ist. Einen Kreuzträger gleicher Art zeigt der Passionssarkophag des Laterans 171 (Garr. 350, 1, Mar. t. XXVIII, 6); dadurch, daß hier die Mittelfigur, der zu kreuzigende Christus, fehlt, springt der Größenunterschied zwischen dem Kreuzträger und dem ihm folgenden und die r. Hand auf die l. Schulter legenden Apparitor (vgl. T. Mommsen, De apparitoribus magistratum

carnificum¹⁾ zu, der ihn geleitet. Offenbar ist ein Moment festgehalten, in welchem der Apostel diesem etwas mitzuteilen oder zu erwidern hat. Nun gibt es ein Wort, das von Petrus auf dem Wege zur Naumachia²⁾ bzw. zum Kreuz gesprochen ist und genau auf die in den Bildwerken gezeigte Situation paßt. Nicht freilich im Neuen Testament; denn die Schriften des Neuen Testamentes geben außer dem kurzen *vaticinium ex eventu* Joh. 21, 18 f., das in der Geschichte der Deutung der »Bedrängungsszene« eine Rolle spielt und sie auch für uns an ihrem Orte behaupten wird³⁾, von dem Martyrium des Petrus, wie bekannt, überhaupt keine Kunde. Wohl aber in den apokryphen Martyriumstexten, von denen insbesondere die *Actus Petri Vercellenses* hier in Betracht kommen. Agrippa hat, so wird berichtet, den Befehl erteilt, den Apostel zu kreuzigen. Sofort entsteht ein Auflauf, die Menge des (gläubigen) Volkes gerät außer sich vor Erregung wider den Präfekten. Petrus hält eine Beschwichtigungsansprache und schließt kurz mit dem Satze: *ἀλλὰ τί μέλλω καὶ οὐ πρόσειμι τῷ σταυρῷ*⁴⁾. Zu dieser entschlossenen Wendung bildet die Darstellung unserer Sarkophage mit der vorwärtsweisenden Gebärde des Apostels die treffende Illustration⁵⁾.

Romanorum, Rheinisches Museum N. F. 6, 1848, 1—57) nur noch mehr in die Augen. Offensichtlich geben die Darstellungen in diesen beiden Gestalten die ihnen bekannte Wirklichkeit wieder: der mit dem Kreuz voranschreitende, in gegürtete Ärmel tunika gekleidete Mensch ist die typische Figur, die im Zuge zum Richtplatz dem zum Kreuzestode Verurteilten ein Miniaturkreuz voranträgt zum Zeichen der diesem bestimmten und seiner wartenden Todesart. Desgleichen ist der zweite Mann in Größe und Erscheinung der Wirklichkeit nachgebildet.

Es ist allgemein üblich, in dem Kreuzträger des Passionssarkophages Lat. 171 den Simon von Kyrene zu erkennen. Dies zu tun steht an sich nichts im Wege, wenn man nur sich bewußt bleibt, daß dieser Simon von Kyrene des Passionssarkophages im Bildwerke identisch ist mit der entsprechenden stehenden Figur des Kreuzigungsaufzuges überhaupt. Mit anderen Worten: ich sehe nach Analogie mit den Darstellungen der Abführung des Petrus zum Richtplatz in dem Kreuztragenden des Passionssarkophages Lat. 171 in erster Linie auch nur den gewöhnlichen Henkersburschen; der unterrichtete Beschauer, der den Passionsbericht mit dem Bildwerk bzw. das Bildwerk mit dem Passionsbericht in Einklang bringen wollte, mochte dann wohl diesen Kreuztragenden als den Simon von Kyrene deuten.

Daß das Kreuz, das dem Verurteilten vorangetragen wird, nicht das eigentliche *instrumentum martyrii* ist, an dem er sterben soll, sondern nur ein Symbol für dieses, geht mit aller Bestimmtheit sowohl aus den *Actus Verc.*, griech. Text c. VIII (Lipsius-Bonnet, *Acta apost. apocr.* I S. 90, 19 f.) als aus dem Linustext des Martyriums Petri hervor, der c. X ausdrücklich bemerkt, daß das Kreuz auf der Naumachia beim Obelisken des Nero aufgerichtet stand, als Petrus hinkam (*Pervenit denique una cum apostolo et apparitoribus populus infinitus ad locum qui vocatur Naumachiae iuxta obeliscum Neronis in montem. illic enim crux posita erat.* Lipsius-Bonnet, *Acta apost. apocr.* I S. 11 f.).

¹⁾ Vgl. Martyrium b. Petri ap. a Lino ep. consecr. c. XII, ed. Lipsius-Bonnet ib. S. 14, 1. 4.

²⁾ Vgl. oben Anm. 2 aus S. 111 Zitat aus dem Linustext des Martyriums Petri, dazu *Passio ss. apostolorum Petri et Pauli* c. 58, ed. Lipsius-Bonnet a. a. O. S. 168/9.

³⁾ S. u. S. 114.

⁴⁾ *Sed quia dubito et non accedo ad crucem?* Lipsius-Bonnet a. a. O. S. 90/1.

⁵⁾ Der Linustext kennt diese Vorgänge auch, weiß naturgemäß sogar noch etwas mehr, verlegt aber das entscheidende Wort »*sed quid iam moras patior et non apporinquo cruci?*« (c. X. Lipsius-

Von keiner der drei anderen Szenen läßt sich die Situation so auf den Punkt festlegen wie von der eben besprochenen, die des Apostels letzten Gang verkörpert. Das ist nicht eigentlich die Schuld der Darstellungen; sie haben alles getan, was ihnen zu tun möglich war, wenigstens die »klassischen« unter ihnen, sich so verständlich wie nur irgend möglich zu machen. Unsere Unfähigkeit, auch sie bis zum letzten zu fixieren, beruht vielmehr auf den Lücken unserer literarischen Überlieferung, die sich auch hier uns versagt, gelegentlich wohl auch auf einer gewissen Zwiespältigkeit dieser Überlieferung, mit der die Künstler sich auseinandersetzten.

Die »klassische« Darstellung der Reihe II b— Petrus auf dem Richtplatz — bietet die Momentaufnahme des Bassus-Sarkophages. Von ihr hat das Verständnis der Szene seiner Gruppe auszugehen. Den Schlüssel zum einzig möglichen Verständnis liefert die oben (104) gegebene genaue Erfassung des Bildes. Charakteristisch an ihm — wir wiederholen teilweise — ist 1. das betroffene Zurücklehnen des Oberkörpers, 2. das besinnlich ergebene Stillehalten des gefangengeführten Apostels einem unsichtbaren Gegenstande gegenüber. Die Haltung und das Verhalten des, von den beiden Schergen aufs aufmerksamste beobachteten, Petrus fordert diesen Gegenstand notwendig zur Ergänzung und Abrundung der Komposition. Die mit der des Bassus-Sarkophages zusammengehörenden Darstellungen betonen das für jene so eigenartige Zurückprallen des Apostels weniger, aber sie zeigen vielleicht noch mehr als der Bassus-Sarkophag durch die Fußstellung des Apostels das Plötzliche seines Innehaltens, und auch sie zeigen eindrucklich das Hinblicken des Apostels nach einem für uns unsichtbaren Etwas. Dieser Gegenstand, vor dem das Verhalten des Apostels in unserer Szene sich zwingend erklärt, kann nur sein das vor ihm aufgerichtete Kreuz. Es selbst mit darzustellen, scheute die allen Realismus des Grausigen lange dem Leben selbst überlassende frühchristliche Kunst, die den Kreuzestod Christi erst im 5. Jahrhundert verbildlichte, zurück¹⁾; es hätte in die von den Sarkophagbildnern, die unsere Szene meißelten, befolgten Kompositionsgesetze auch nicht hineingepaßt. Aber

Bonnet a. a. O. S. 13, 1 f.) auf den Richtplatz selbst und in die Rede, die Petrus an das wehklagende Volk im Angesichte des Kreuzes hält. Allerdings schreiben auch die Actus Ver., Petrus habe das durch das Urteil des Agrippa erregte Volk beruhigt, *γενόμενος ἐπὶ τὸν τόπον*, d. i. »nachdem er an den Ort [welchen?] gekommen war«; sie fahren aber nach Mitteilung seiner Ansprache unmittelbar fort: *Προσελθόντος δὲ καὶ παραστάντος τῷ σταυρῷ* (Griech. Text c. VIII, Lipsius-Bonnet a. a. O. 90, 19). Darnach ist das die Ansprache schließende *ἀλλὰ τί μέλλω κτλ.* also doch sicher bereits vor der Ankunft beim Kreuz, d. i. auf dem Wege zu ihm gesprochen. Das wird immerhin noch bestätigt durch den jüngeren Bericht des Linustextes, der zum Beginn des c. XI (Lipsius-Bonnet S. 13) gleichfalls schreibt: *Accedens autem et astans cruci dixit* usf.

¹⁾ Dem Martyrium des Apostels Paulus gegenüber hat sie sich allerdings nicht so lange Zurückhaltung auferlegt, s. u. S. 128 A. 3.

es schließt gedanklich und kompositionell die Szene ab und ist zu ihr notwendig hinzuzudenken¹⁾.

Nun ist freilich, wie es scheint, das namentlich von dem Bassus-Sarkophage vorausgesetzte Verhalten des Apostelfürsten auf dem Richtplatze mit dem von den apokryphen Akten beschriebenen nicht recht in Einklang zu bringen. Bedeutet das Zurücklehnen des Petrus in der Darstellung des Bassus-Sarkophages wirklich ein bangendes Innehalten und ergriffenes Stillestehen vor dem Kreuze, so steht dem die Tatsache gegenüber, daß die apokryphen Texte nirgends einen Anhalt für eine derartige Erschütterung seines Gleichgewichtes an die Hand geben. Das oben angeführte Wort: ἀλλὰ τί μέλλω καὶ οὐ πρόσειμι τῷ σταυρῷ; bezeichnet prägnant die Stimmung, die Petrus in den apokryphen Todesberichten bis zum letzten Atemzuge auf der Richtstätte wahrte. Sieht man aber auf Grund dieser Tatsache näher zu, so ergibt sich, daß der mehr betroffenen und besinnlich ergebenen Haltung des Apostels auf dem Bassus-Sarkophage und dem Lateransarkophage 164 (II, 6), wo er beiderseits in so bezeichnender Weise die Hände aneinanderlegt, die entschlosseneren des Lateransarkophages 174 (II, 5) und des Sarkophages aus Arles (II, 7), wo Petrus beiderseits eine Rolle in der l. Hand trägt, gegenübersteht. Paßt zu dieser künstlerischen Auffassung des Apostels der apokryphe Bericht von dem unentwegt tapferen Petrus²⁾, so paßt zu jener das kanonische Wort Christi (Joh. 21, 18)³⁾ von dem Petrus, der, da er jünger war, sich selbst gürtete und wandelte, wo er hin wollte, alt geworden aber seine Hände ausstrecken und von einem anderen sich gürteten und führen lassen sollte, wo er nicht hin wollte. So nahe die Denkmäler, zumal der Sarkophag des Junius Bassus und die beiden Lateransarkophage 164 und 174, sich auch stehen, in der Auffassung des Petrus vertreten ihre Darstellungen unserer Szene einschließlich der des arelatischen Sarkophages doch zwei Weisen, die nur aus dem neutestamentlichen Texte einerseits, dem apokryphen andererseits erklärbar sind.

Die überwältigende Masse der petrinischen »Bedrängungen« ist gebildet durch die unter Ia beschriebenen Darstellungen, denen sich die nur durch die Blickrichtung des Apostels unterschiedene⁴⁾, im übrigen mit

¹⁾ Damit ist diese wundervolle Komposition zum ersten Male wirklich begriffen. — Wenn de Waal, Röm. Quartalschr. 21, 1907, 131 erklärt, in dem Petrus des Lateransark. 174 (s. Katalog II 5) sei der Verstorbene gedacht, der vor den Richterstuhl des in der Mitte dargestellten Christus geführt werde, so ist diese allegorische Auffassung abzulehnen; wir haben nichts weiter als eine »geschichtliche« Situation aus der vita Petri vor uns.

²⁾ Lipsius-Bonnet a. a. O. S. 11 ff., 90 ff., 171 ff., 214 ff.

³⁾ Auf dieses hat für die Darstellung des Bassus-Sarkophages bereits de Waal hingewiesen. Der Sark. des Junius Bassus 55, nachdem de Rossi und seine Schule die Weissagung für den Petrus der »Bedrängung« überhaupt in Anspruch genommen hatten, vgl. de Waal ebda. 93.

⁴⁾ Der Charakter der Szene wird dadurch freilich ein wesentlich anderer: das Dramatische des Vorganges geht verloren.

ersteren in jedem Betracht zusammenstimmende kleine Gruppe I b unmittelbar anschließt: insgesamt $45 + 4 = 49$ von 58 Nummern im ganzen. Sie ist die »Bedrängungsszene« des Apostels Petrus par excellence.

Als Typusmerkmale haben für sie folgende zu gelten:

1. ihr Zusammengehen bis zur Unzertrennlichkeit mit des Petrus Quellwunder. Bei 49 Darstellungen geben nicht weniger als 33 beide Szenen unmittelbar nebeneinander (1—21, 24—31, 37, 46, 48, 49); hiervon sind sie in einem Falle (37) zu einer Komposition zusammengezogen; in 8 bzw. 9 (14?) Nummern ist die Verleugnungsansage beigesellt (1—8, 14; 9—13 ungewiß), derart, daß diese und das Felsquellwunder die »Bedrängung« ausnahmslos in die Mitte nehmen. 6 Sarkophage enthalten die drei Vorgänge so, daß fünf Mal (15—18, 20) »Bedrängung« und Quellwunder, ein Mal (23) Hahnszene und Quellwunder benachbart sind, während die dritte Szene von ihnen entfernt steht. Bei 4 weiteren Sarkophagen ist das Vorhandensein der von den beiden anderen Szenen (Bedrängung und Quellwunder: 19, 21; Bedrängung und Hahnszene: 22, 38) getrennt stehenden dritten Szene mehr oder weniger wahrscheinlich, aber nicht sicher; 1 Sarkophag (47) bringt die drei Szenen je für sich. 19 Sarkophage geben außer der Bedrängung nur noch je einen der drei Vorgänge, nämlich 17 die Bedrängung mit dem Quellwunder, und zwar 11 beide nebeneinander (24—31, 46, 48, 49), 5 getrennt (32—36), 1 zusammengezogen (37)¹⁾, 2 die Bedrängung mit der Hahnszene, und zwar ein Mal zusammengeordnet (40), ein Mal getrennt (39). Nur 5 Sarkophage kennen von der Dreierlei Verleugnungsansage, »Bedrängung« und Quellwunder bloß die zweite Szene (41—45). Fassen wir zusammen, so lehrt der gegebene Tatbestand, daß die petrinische »Bedrängung« unserer Reihe und des Apostels Quellwunder zusammen in engstem Verbande stehen und sich nicht gern einander entbehren, ohne indes auf ihre Selbständigkeit und Eigenbedeutung gegenseitig zu verzichten²⁾.

¹⁾ n. 33, Garr. 378, 2, läßt der »Bedrängung« die Lehrszene vorangehen, s. o. S. 39 ff.

²⁾ Daß die »Fortführung« des Petrus auf einem Sarkophage, auf dem sein Quellwunder und die Verleugnungsansage dargestellt sind, fehlt, ist nicht häufig, so 1. Garr. 366, 1, vgl. Becker, Quellwunder n. 125 (Rom, aus dem Coemeterium des Vatikan, verschollen): im Felde r. oben Hahnszene, darunter Quellscene; 2. Apostelfürstensark. Rom, Lat. 55, jetzt 183 A: in der o. Reihe zwischen dem sie beginnenden Lazaruswunder und der Gesetzesübergabe an Moses die Hahnszene, in der u. Reihe als Anfangsszene das Quellwunder des Petrus mit dem visionären Christus (s. S. 68), auf welches nach dem Daniel in der Löwengrube die Lehrszene unter dem Muschelschild (s. o. S. 38 u. Abb. 10) folgt; 3. Garr. 320, 1, Mar. t. XXIII, 3 (Rom. Lat. 152): Hahnszene im 4. (mittleren), Quellscene im 7. (letzten) Interkolumnium; 4. Garr. 369, 1, Mar. t. XXXIX, 5, v. Sybel, Chr. Ant. II, Abb. 44, vgl. Becker a. a. O. n. 90 (Rom, Lat. 219, Kindersark., roh und spät [erste Hälfte d. 5. Jhs.]): 1. Hahnszene (Garr.s Zeichner setzt dem, wie immer barhaupten, Apostel eine Mütze auf), am r. Ende Quellscene; 5. Grousset n. 113, vgl. Becker a. a. O. n. 101, Abb. fehlt (Rom, Kapuzinerkirche S. Maria della Concezione): am r. Ende des geriefelten Sarkophages die Quellscene, die in der Mitte sehr wahrscheinlich dargestellte Hahnszene ist teilweise weggemeißelt zur Anbringung eines IHS; 6. Garr. 380, 3, Le Blant, Arles pl. VII (»äußerst sorgfältige Arbeit«, Becker a. a. O. n. 139): das einzige Beispiel, wo

Es kommt folgende Beobachtung hinzu. Sämtliche Darstellungen der Reihe I a und b zeigen den Petrus in der Richtung n. r.; nur drei Sarkophage bilden eine Ausnahme, n. 4, n. 5 und n. 27: sie orientieren die Szene n. l. Warum? Der Grund ist offenbar der, daß die Meister dieser Sarkophage die Verpflichtung fühlten, nachdem sie die Quellszene zur Abschlußszene am l. Ende der Sarkophagfront gemacht, den verhafteten Apostel auf die Quellszene ebenso zuschreiten zu lassen, wie es dort geschah, wo diese an den r. Abschluß des Reliefstreifens gesetzt war und der Apostel der unmittelbar daneben erscheinenden »Fortführung« gleichfalls auf sie zuschritt. Wenn das Gros der Sarkophage, bei denen die Quellszene am l. Ende erscheint und die »Fortführung« des Apostels sich anschließt, das Beispiel der drei römischen Sarkophage 4, 5 und 27 nicht befolgen, sondern den Apostel n. r., also anscheinend von dem Vorgange des Quellwunders weg und gegebenenfalls auf die Hahnszene sich zubewegen lassen, so liegt die Ursache in jenem Gesetz der Beharrlichkeit und Trägheit, vermöge welcher die Steinmetzen die ihnen nun einmal an die Hand gegebene Kompositionsvorlage mit ihrer Rechtsorientierung talis qualis wiedergaben. Man weiß ohnehin, wie sakrosankt gleichsam die einmal geschaffenen Typen in allen Zweigen der frühchristlichen Kunst festgehalten wurden, und man weiß weiter, daß die Sorge um den Ausdruck etwaiger historischer Zusammenhänge und Verbindungen im frühchristlichen Kunstschaffen eine recht sekundäre Rolle spielte. Um so bedeutsamer bleibt die in ihrer Absicht unverkennbare Umkehrung des Kompositionsschemas unserer Petruszene auf den beiden römischen Särgen des Laterans 173 und 160 und dem des Thermenmuseums von der Via Ostiense 3);

die beiden Vorgänge benachbart sind und die Zwischenszene der »Fortführung« ausgelassen ist; 7. Garr. 317, 2, Le Blant, Arles pl. XXV: im vierten (mittleren) und fünften der sieben oberen Interkolumnien die Hahnszene, im ersten der unteren Reliefzone die Quellszene; 8. Garr. 369, 3, Le Blant, Arles pl. XXII, vgl. Becker a. a. O. n. 140 (roh und spät): beide Szenen durch die Heilung des Gichtbrüchigen getrennt; 9. Le Blant, la Gaule pl. IX, 3 (Tarascon): am l. Ende Quellwunder, am r. Ende Lazaruserweckung, daneben l. Verleugnungsansage.

Nur die Quellszene des Petrus findet sich (es können hier bloß die voll erhaltenen Sarkophage in Betracht kommen), außer auf den oben S. 93 A. 1 Abs. 2 bereits genannten Sarkophagen, auf dem Sark. Lat. 108, Garr. 359, 2, Becker a. a. O. n. 75 (nach Bosio p. 91, 2 ergänzt); Sark. Lat. 122, Garr. 374, 2, Becker n. 85; Sark. Lat. 176, Garr. 384, 6, Becker n. 97; Sark. mit Juno Pronuba im Lat., Garr. 361, 1, Becker n. 86; Sark. aus Tivoli im Lat., Nuovo Bull. di arch. cr. 16, 1910, T. I, Becker, Röm. Quartalschr. 26, 1912, S. 33, IV; Sark. aus dem Coem. S. Agnese, Garr. 375, 1, Becker, Quellwunder n. 127, verschollen; Sark. in Arles, verschollen, Le Blant, Arles n. LXIV, Becker a. a. O. n. 142 (l. Peirese, Folio 43 v^o st. r^o); Sark. in Madrid Garr. 341, 3, Becker a. a. O. n. 166; Sark. ebda., Garr. 376, 3, Becker a. a. O. n. 167.

Bezüglich der Hahnszene s. o. S. 93 A. 1 Abs. 1.

3) Im ganzen stellt sich das Verhältnis so dar, daß bei 28 zweifelsfreien Sarkophagen 15 Reliefs, in denen der verhaftete Petrus auf die Quellszene zuschreitet (im Katalog n. 1—5, 9, 14—16, 24—27, 31, 49) 13 andere gegenüberstehen, in denen er von der Quellszene wegschreitet (6—8, 10, 17—20,

2. das betonte eilige Gehen des Apostels. Wenn das auffallende, von den Bildnern in absichtlicher Hervorhebung durchweg unterstrichene eilige Gehen des Petrus gelegentlich sehr gemäßigt erscheint — so auf dem Kindersarkophag des Lateran 212 (n. 7), auf dem Sarkophag zu Marseille mit der Ostermorgengruppe in den drei mittleren Feldern, den beiden Paulusszenen in den beiden Feldern l. und den beiden Petruszenen in den beiden Feldern r. (n. 40), auf einem der spanischen Sarkophage (n. 23) und auf dem Sarkophag in Petersburg (n. 49) —, so stehen diesen Darstellungen andere gegenüber, in denen das eilige Gehen des Apostelfürsten geradezu stürmischen (n. 33), ja fluchtartigen (n. 48) Charakter annimmt, und es bedarf keines weiteren Wortes zum Beweise dafür, daß eine solche Steigerung der Gehbewegung des Apostels viel mehr in der Linie und im Sinne der unter I a und b geschilderten Szenen liegt als ihre Abschwächung¹⁾;

3. das jähe Umblicken des Petrus in Ia, veranlaßt durch

28—30, 46, 48): in letzteren aber fungiert die Quellszene mit der einzigen Ausnahme des Jonassarkophages (n. 48), wo indes die Quellszene gleichfalls links von der Fortführung steht, als Abschlußszenen links. Dagegen schreitet Petrus niemals von der Quellszene weg n. l., wo diese r. von der Verhaftung oder Gefangenschaft erscheint. Überdies aber — es soll wenigstens hier mit beachtet werden — haben die Meister vereinzelt, um dem Bewußtsein von der näheren Zusammengehörigkeit der beiden Szenen einen Ausdruck zu geben, zu dem Mittel gegriffen, entweder den Petrus des Quellwunders nach der anschließenden Verhaftungsszene umblicken zu lassen (vgl. Katalog n. 7, n. 8, n. 28 und n. 29; umgekehrt n. 15) oder die Quellszene auch am l. Ende wider alle Regel n. r. zu orientieren (vgl. Katalog n. 6 und n. 19; als Binnenszene umgekehrt n. 31). Beides wäre sinnlos, wenn die Bildner nicht den Zusammenhang zwischen Quellwunder und Verhaftung des Petrus hätten veranschaulichen wollen.

An dieser Stelle sei zugleich hinsichtlich der Szenen II a und b vermerkt, 1. daß alle Darstellungen II a n. l. gerichtet sind, daß dagegen die Darstellungen II b sich n. r. richten mit Ausnahme von II 6 und II 9, die ohne ersichtlichen Grund n. l. orientiert sind (II 8 muß natürlich ungewiß bleiben); 2. daß sämtliche Sarkophage der Doppelreihe II, außer II 9, Nischensarkophage sind und daß sehr eigentümlicherweise sämtliche Darstellungen dieser Doppelreihe ihren festen Platz im zweiten Nischenfelde bzw. an der zweiten Stelle (so II 9, welcher Sarkophag auf die Nischenteilung verzichtet) haben. Es liegt da eine wie gesetzmäßige Ordnung vor, die wohl auf die zugrunde liegende Vorlage zurückgeht; die Szenen der ersten und der mittleren, eventuell auch der anderen Felder durften wechseln, der Szene der Abführung des Petrus zum Richtplatz und seiner Darstellung im Angesichte des Kreuzes war das zweite Feld unabänderlich vorbehalten.

¹⁾ Sowohl der Kindersarkophag des Lat. 212 als der Sarkophag in Marseille stehen auch sonst außerhalb der typischen Ordnung; dieser gibt die Verhaftung in unnormaler, verkürzter Form, jener ist der einzige, der den Moses beim Durchzug durch das Rote Meer bärtig macht, s. o. S. 55. Was den Sarkophag in Gerona betrifft, so teilt er mit den übrigen spanischen Sarkophagen das Geschick, zu den Typen des italisch-gallischen Sarkophagbilderkreises eine Serie von Abnormitäten beizusteuern, vgl. z. B. die Quellszene des Sarkophages aus Astorga in Madrid Katalog n. 31 usf.

Nebensächlich ist die Weise, wie der Apostel die Füße setzt; der dem Beschauer abgewandte Fuß ist immer der ausschreitende. Demnach setzt der Apostel in unserer Darstellungsreihe nur drei Mal den r. Fuß vor, nämlich in den drei Sarkophagen n. 4, n. 5 und n. 27, die, wie wir sahen (S. 116), als die einzigen die Szene n. l. orientieren.

4. das Herantreten und Zugreifen der beiden Soldaten. Ein Mißverstehen der Situation ist trotz einzelner Variationen im Detail unmöglich. Stets kommen die Häscher von rückwärts an den Apostel heran, und zwar so, daß, nach Maßgabe der normal-klassischen Darstellungen (n. 1, 6, 10, 14—16, 24, 25, 44 u. a.), der Häscher l. dem n. r. schreitenden und überrascht nach ihm umblickenden Apostel die R. an den r. Oberarm (die r. Schulter, auch den r. Ellbogen) legt, wobei beide sich scharf ins Gesicht sehen, der Häscher r., der gleichfalls den Apostel scharf beobachtet, mit der L. ihn am l. Handgelenk (Unterarm) faßt. Als der Wortführer der beiden Soldaten, die an sich durchaus gleich behandelt sind, erweist sich der erstere, indem 1. Petrus nach ihm zurückblickt, 2. er mit Petrus (n. 15) oder häufiger Petrus mit ihm (so 2, 3, 6, 10, 14, 16—19, 24, 28, 34, 40, 42, 44, 49) redet; die Sprechgebärde ist verschiedentlich durch die eine nach außen geöffnete, vorwärts, d. i. stets in der Gehrichtung weisende Hand ersetzt (so 5, 27, 29, 31, 45, 46, 48); drei Mal macht Petrus beide Gesten, die des Sprechens (mit der R.) und die des in der Gehrichtung Vorwärtsweisens (mit der L.), zugleich (18, 43, 47). Das Anfassen am Handgelenk (Unterarm) aber durch den voranschreitenden Soldaten ist die gewaltsame Besitzergreifung, wie sie auch die heidnische Eheschließung kennzeichnet ¹⁾).

Der Schluß aus allen diesen Merkmalen ist unausweichlich: die Darstellungen I a veranschaulichen den dramatischen Augenblick der Verhaftung des Apostels Petrus durch die mit ihr beauftragten apparitores. Der Apostel erscheint unterwegs und hat es eilig; die beiden Häscher kommen von rückwärts an ihn heran und vollziehen die Festnahme; der eine, im Bildwerk dem Apostel nachfolgende, richtet an den betroffen umblickenden Apostel in vorschriftsmäßiger Form ²⁾ den Haftbefehl aus, der andere, im Bildwerk voranschreitende, packt in vorschriftsmäßiger Form ³⁾ zu.

In den Darstellungen I b, die bis auf den für sie charakteristischen und sie von jenen unterscheidenden Umstand, daß Petrus nicht umblickt, mit den Darstellungen I a in allem Wesentlichen identisch sind, ist die Verhaftung bereits geschehen, und der Apostel ist in der Gewalt der beiden Häscher auf dem Wege zum Gefängnis ⁴⁾.

¹⁾ Wittig, Die altchr. Skulpturen S. 28 f. — Über die Abweichungen im einzelnen braucht nicht mehr besonders gesprochen zu werden.

²⁾ die von den Bildhauern nicht durchweg korrekt wiedergegeben ist, vgl. die Beschreibungen! — Indem der Soldat hinter ihm die r. Hand an seinen r. Oberarm legt, geschieht auch die Vorführung Christi vor Pilatus Garr. 334, 2 (Rom, verschollen) und Wittig, Campo santo n. 52 Abb. 40 (wo Christus übrigens n. l. zurückblickt!); sonst steht er in dieser Szene zumeist frei: Garr. 322, 2, 323, 4 (unsere Abb. 6), 331, 2 usw.

³⁾ Auch hier gilt das A. 1 und 2 Gesagte.

⁴⁾ Aus der (dramatischen) Verhaftung des Claudianus-Sarkphagoes (n. 18) ist auf dem Sarkophag in Petersburg (n. 49) die (undramatische) Gefängnisführung geworden: man sieht, wie die beiden Szenen ohne weiteres ineinander übergehen können!

De Rossi hat also schon ganz recht gesehen, wenn er die Darstellung als die Gefangennehmung des Petrus erklärte¹⁾. Er war nur im Irrtum, sofern er meinte, es handle sich um die Gefangennehmung in Jerusalem, wobei er im übrigen dahingestellt sein ließ, ob man an die erste Festnahme durch die *sacerdotes et magistratus templi et Sadducae* nach der Heilung des Lahmen an der Tempelpforte (Act. 4, 1—3) oder an die zweite durch den *princeps sacerdotum et omnes, qui cum illo erant (quae est haeresis Sadducaeorum)* (Act. 5, 17 f.) oder an die Einkerkung durch Herodes (Act. 12, 3 f.) denken mochte. Die beiden ersten Ergreifungen sind aber schon deshalb mit der von den Sarkophagreliefs geschilderten Verhaftung des Petrus nicht zu identifizieren, weil sie das Apostelkollegium in seiner Gesamtheit, nicht den einzelnen Apostel Petrus betrafen. Aber auch die Erzählung von der Einkerkung des Petrus durch Herodes, aus der ihn der Engel des Nachts befreite (Act. 12, 7 ff.)²⁾, muß als Unterlage für die von den Sarkophagreliefs dargestellte Verhaftung (I a) und Gefangenschaft (I b) des Apostels ausscheiden³⁾ vor dem, was uns die apokryphen Petrusakten in betreff seiner Gefangennahme in Rom zu berichten wissen. Auch in ihnen erfahren wir zwar nicht nur von einer Festnahme, sondern von zwei verschiedenen. Die ältesten Petrusakten, die *Actus Vercellenses*, kennen wohl nur eine, nämlich die, auf welche die Hinrichtung des Apostels unmittelbar nachfolgt⁴⁾. Dieser durch den Präfecten Agrippa bewirkten Verhaftung geht aber in dem sog. *Linustexte* eine andere, erste Gefangenschaft voraus, die Nero veranlaßte und aus der Petrus nach monatelangem Warten auf eine Entscheidung, den flehentlichen Bitten der Gläubigen und der gläubig gewordenen Wächter nachgebend, um dem seine Beseitigung betreibenden Hasse Agrippas zu entrinnen, sich durch Flucht entzieht⁵⁾. Von dieser Flucht aus dem Gefängnis kehrt Petrus infolge seiner Begegnung mit dem Herrn⁶⁾ noch in der-

¹⁾ S. o. S. 72 A. I. Dazu s. de Waal, *Röm. Quartalschr.* 25, 1911, 137 f. — Der Einfall E. Beckers, *Quellwunder* 136 ff., der in unserer Szene die Verleugnung des Petrus erkennt, wird weder der Tatsache des eiligen Gehens bezw. der Abführung des Petrus noch dem scharfen Zupacken des Soldaten gerecht. Weitere Gegengründe s. bei de Waal. *Röm. Quartalschr.* 25, 1911, 140. Über Verleugnungsdarstellungen s. o. S. 13 ff., 19.

²⁾ Diese Befreiungsszene des Petrus durch den Engel aus dem Kerker des Herodes hat allerdings in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts ihre Verbildlichung gefunden, vgl. den Sark. in Fermo, Abb. 9, dazu o. S. 29 und u. S. 126.

³⁾ Das gilt auch für Wilpert, der die Szene mit dem erregten Petrus als erste Gefangennahme Act. 12, 7 ff., die Szene mit dem ruhigen Petrus (Sark. des Bassus: Abb. 27; Lat. 164: n. II 6!) als zweite und letzte Gefangennahme in Rom auffaßt, *Zeitschrift f. kath. Theol.* 46, 1922, 36 f. (Sonderabdruck) und *Studi Romani* 3, 1922, 20 f.

⁴⁾ *Actus Petri cum Simone* c. 36, griech. c. 7.

⁵⁾ c. 2 ff., ed. Lipsius-Bonnet I, S. 2 ff.

⁶⁾ Die *Actus Verc.* erzählen Flucht und Begegnung auch; jedoch geschieht hier die Flucht nicht aus dem Gefängnis, da Petrus nicht gefangen saß, sondern nur deshalb, weil die Gläubigen mit Rücksicht auf die Nachstellungen und Absichten des Agrippa ihn dazu drängen.

selben Nacht zu den Brüdern zurück. Während er sie tröstet, schickt Agrippa seine Häscher, vier apparitores und zehn Mann mit Hieros an der Spitze, um ihn rasch und für immer zu vernichten¹⁾. Nur jene erste, neronische, Gefangennahme kann von unseren Sarkophagreliefs Ia und Ib verbildlicht sein. Denn nur sie läßt Raum für das Quellwunder, das Petrus während seiner Haft im Gefängnis vollbringt²⁾ und das in den Bildwerken auf die Verhaftung bzw. Gefangenenführung folgt oder doch als mit ihr zusammengehörig gedacht und häufig genug vorgestellt ist. Einzelangaben über den Vollzug der neronischen Verhaftung enthält der Linustext nicht³⁾. Um so mehr konnten die Bildner bzw. ihre Vorlagen sie der ihnen geläufigen Wirklichkeit gemäß gestalten. Und sie haben das, wie wir sahen, nach bestem Wissen und Können getan⁴⁾.

Der Blick auf die Häscher in dem dargestellten Doppelpaar der Verhaftung und Gefangenenführung des Petrus einerseits, seiner Abführung zum Richtplatze und seiner Gegenüberstellung vor dem Kreuze auf demselben andererseits erschließt uns noch einen auffallenden Unterschied in der Ausstattung dieser für die Handlung so wichtigen und einzigen Nebenfiguren. Mit verschwindenden Abweichungen beide jugendlich⁵⁾, haben sie in der Szene der Verhaftung und der Gefangenenführung ebenso ausnahmslos⁶⁾ den pileus auf dem Kopfe⁷⁾, wie sie in den sämtlichen Darstellungen II a und II b⁸⁾ barhaupt sind. Wir scheinen daraus schließen zu dürfen, entweder daß es für die sie vollziehenden Soldaten Vorschrift war, bei Vornahme der Exekution und auf dem Wege zu ihr ohne Kopfbedeckung zu sein, oder aber daß die Schergen der Exekutionshandlung (*milites = carnifices*) und der mit ihr verbundenen Verbringung des zu Richtenden auf den Richtplatz eine andere Kategorie von

¹⁾ c. 8.

²⁾ S. o. S. 60 f.

³⁾ Er schreibt nur (c. 2): *Sed cum iam tempus appropinquaret, . . . antichristus Nero . . . artari eum et in custodia squalidissima compedibus vinciri iussit.* — Jedenfalls aber stoßen wir auch hier noch einmal auf die Tatsache, daß im Linusbuch, das, wie oben bemerkt, s. S. 45, frühestens wahrscheinlich erst im 6. Jh. entstanden ist, der Stoff zum Teil erheblich älter ist als unser Text.

⁴⁾ Nach Franchi de' Cavalieri in *Studi e testi* 22, 1909, 37 hätte bereits der Verfasser der *Passio* des *Processus* und *Martinianus* (s. o. S. 45, auch S. 61) die Szene der Gefangennahme des Petrus auf den Sarkophagen mißverstanden, indem er in ihr den Vorgang sah, in welchem die Wächter des Apostels diesen aus dem Gefängnis heraus durch die Flucht in die Freiheit führen.

⁵⁾ Die Ausnahmen finden sich in I 15: der Soldat l. jugendlich, der Soldat r. bärtig; desgl. I 23; II 4 (*Bassus*): der Soldat r. jugendlich, der Soldat l. mit leichtem Backenflaum. I 20 der Soldat l. bärtig? I 22: der Soldat r. bärtig? I 2: beide Soldaten bärtig.

⁶⁾ Den *Jonassarkophag* betr. s. u.!

⁷⁾ Nach Garruccis Zeichnung (364, 3) ist auf dem Sark. in Pisa (I 3) der Soldat r. anscheinend ohne Kopfbedeckung. Aber der Sarkophag ist stark verstoßen (von dem Soldaten l. ist der ganze Kopf weggebrochen); auch ist beachtenswert, daß der trinkende Soldat der Quellenszene den pileus trägt.

⁸⁾ Der »Barbaren«-Spätling II 9 allein ausgenommen.

Beamten waren als die, welche bei der Verhaftung und der Bewachung im Gefängnis fungierten (*milites = apparitores*). Ihre volle Bestätigung erhält diese Beobachtung in den Darstellungen der Hinrichtung des Apostels Paulus¹⁾, in denen gleichfalls der Exekutor durchweg ohne Kopfbedeckung seines Amtes waltet. Und doch ist jene Schlußfolgerung nicht zulässig; sie wird durchkreuzt von dem Relief an der Marmorsäule der ehemaligen Memoria in der Petronillabasilika²⁾, in welchem der *carnifex* des hl. Achilleus die runde Mütze trägt³⁾.

Auch an dem Apostel Petrus bleibt einer besonderen Einzelheit noch unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Es ist seine Ausstattung mit dem Stabe oder mit der Rolle. Er hat den Stab nie auf dem Gange zur Hinrichtung und auf der Richtstätte selbst. Dagegen hat er in zwei Darstellungen der Abführung zum Richtplatz (II 5, 7) und ein Mal angesichts des (unsichtbaren) Kreuzes auf dem Richtplatz (II 9) die Rolle. Bei seiner Verhaftung bzw. seiner Abführung zum Gefängnis hat er 1, (3 ?), 4, 5 (?), 6 (?), 8, 10, 14, 15 (?), 16 (?), 17, 19 (?), 20 (?), (21 ?), 23, 24, 27, 32, (39 ?), 46 den Stab, und zwar nur zwei Mal, nämlich n. 15 (Verhaftung)⁴⁾ und n. 46 (Gefangenschaft), in der Rechten⁵⁾, sonst durchweg in der Linken; in demselben Szenendoppel hat er 2, (3 ?), 19 (?), (21 ?), 25, 28, 33, 34, 36, 41, 42 die (in der Regel geschlossene) Rolle⁶⁾ und zwar in der (geschlossenen) Linken mit nur einer Ausnahme — n. 25 —, wo er sie in der Rechten trägt. So gilt für unsere Szenen die durchgängig befolgte Regel: entweder Stab oder Rolle, nicht beides zugleich. Weder mit dem Stabe noch mit der Rolle begegnet Petrus bei der Gefangennahme und Gefangenschaft in (3 ?), 7, 18, 22, 26, 29—31, 35, 38, 40, 43—45, 47—49. Faßt man den Tatbestand zusammen, so ergibt sich, abgesehen von dem bereits Festgestellten, daß im großen und ganzen Stab, Rolle oder freie Hände in ungefähr dem gleichen Verhältnis erscheinen, wobei die Rolle jedoch im Rückstand bleibt. Der Sinn, der an den Stab und die Rolle in der Hand des Petrus geknüpft ist, dürfte nicht zweifelhaft sein; bezeichnet diese ihn als

¹⁾ Garr. 322, 2 (Bassus-Sark.), 346, 1 (Marseille), 352, 1 (Marseille), 352, 2 (Saint-Maximin).

²⁾ Garr. 409, 1. Röm. Quartalschr. 27, 1913, 33 (Styger, nach Phot.).

³⁾ Überdies sind auch die *milites* bei der Verhaftung des Apostels Paulus auf dem arelatischen Sarkophagfragment in Avignon (s. o. S. 107 f.) barhaupt. Dagegen tragen sie in dem Fresko in dem Hause des Pammachius am Coelius bei der Abführung der von der späteren Legende als Crispus (Crispinus), Crispinianus und Benedicta bezeichneten Märtyrer wieder den *pileus*, Wilpert, Die röm. Mosaiken u. Malereien, Taf. 131, 1, dazu Textbd. II, 639; vgl. auch Styger, Röm. Quartalschr. 27, 1913, 27 u. o. S. 58.

⁴⁾ Doch ist hier die Möglichkeit, daß der Stab aus einer ursprünglichen Rolle ergänzt ist, immerhin nicht ganz beiseite zu lassen, s. o. S. 82, A. 1.

⁵⁾ Der zum Quellwunder verwendete Stab in der aus Quellwunder und Verhaftung zusammengezogenen Darstellung n. 37 hat hier natürlich außer Betracht zu bleiben.

⁶⁾ Nur zwei Mal — 12 und 36 — trägt der Apostel die Rolle nicht ganz geschlossen.

Apostel und Lehrer, so jener ihn als den Wundertäter, der, wie einst Moses, das Wasser aus dem Felsen schlug¹⁾).

Ich kann mich aber nicht enthalten, der Rolle über diese ihre allgemeine Bedeutung hinaus wenigstens in einer der Darstellungen nach Aufmachung und Zusammenhang eine spezifische Bedeutung zuzuerkennen. Wir wiesen eben darauf hin, daß in zwei Reliefs der Verhaftungs- und Gefangenenführungs-darstellungen abweichend von der Regel, wonach der Apostel sie ganz geschlossen trägt, die Rolle wie zum Gebrauch ein wenig geöffnet sei. Dasselbe ist nun der Fall bei zwei von den drei Darstellungen, die dem Petrus in II b die Rolle in die Linke geben: II 5 und II 9. Kann man aber sowohl bei den beiden Sarkophagen I 2 und 36 als auch bei II 5 (Lat. 174) füglich über die leise Öffnung der Rolle als eine unbeachtliche Variation hinwegsehen, so wird diese Auskunft unmöglich angesichts der aufdringlichen Weise, wie der Rollenbausch tief herabhängt auf dem Sarkophag zu Mailand II 9 (Abb. 28). Nimmt man die unmißverständliche Haltung der Rechten²⁾ des Apostels hinzu, so ist völlig deutlich: hier will und soll das Rollenmotiv, zumal in Verbindung mit dem Motiv der r. Hand, zum Ausdruck bringen, daß Petrus eine Rede hält. Die Situation des Mailänder Sarkophages entspricht somit

¹⁾ Über den Stab vgl. die Überlegungen, die E. Becker ihm gewidmet hat: Quellwunder S. 145 ff. u. Röm. Quartalschr. 26, 1912, 26 ff., und die Bemerkungen P. Stygers, Röm. Quartalschr. 27, 1913, 54, 63.

Nach J. Ficker, Apostel, 95 Anm., ist der Stab des Petrus ein Hirtenstab; desgl. schon Marchi, *Civiltà catt.* 5, 1854, Ser. 2, 8 S. 574. Dagegen meint de Waal, *Der Sarkophag des Junius Bassus*, 1900, 93 A. 1, falls der Stab wirklich ein Hinweis auf das dem Apostel übertragene Hirtenamt wäre, müßte dieser wenigstens einige Male mit dem pedum erscheinen; der Stab sei vielmehr »dieselbe virga, die wir in der Hand des Moses und in der des Herrn sehen«. Ganz hinfällig ist die spätere Ansicht de Waals, Röm. Quartalschr. 25, 1911, 147, der Stab in der Hand des Petrus sei ein Reisetab, der ihm zum Hinweis auf seine Flucht in *alium locum* Apg. 12, 17 gegeben sei. Ähnlich Wittig, *Die altchr. Skulpturen am Campo santo 116*: »Öfter trägt Petrus bei der Begegnungsszene [= Hahnszene] einen Stab in der Hand, bisher als Machtzeichen des Ersten der Apostel gedeutet, vielleicht aber nichts anders [so!] als sein Wanderstab.«

Kaum noch beachtet dürfte sein, daß der Stab bei Petrus zeitweilig in ganz anderem Sinne wirkliches Attribut geworden ist als bei Moses und Christus. Diese beiden führen den Stab immer als eigentlichen Wunderstab, und nur als solchen; außerhalb der Wundertat selbst trägt ihn niemals weder Christus noch Moses, letzterer also nur beim Quellwunder und am Roten Meer, ersterer nur bei den Totenerweckungen und dem Kanawunder. Bezüglich der Blindenheilungen in den Fresken s. Wilpert, *Die Malereien in den Katakomben Roms*, S. 44. Petrus dagegen hat ihn nicht bloß beim Quellwunder, sondern führt ihn auch bei der Verleugnungsansage, der Verhaftung und Gefangenenführung und im Kreise der Zwölfe neben dem Herrn (so auf der Berliner Pyxis, auf der Paulus die ihm zukommende Rolle hat, Garr. 440,1). Alsdann aber verschwindet der einfache Stab in der Hand des Apostels vollständig, und es erscheinen Schlüssel und Kreuz.

²⁾ Ob die ganze Hand ausgestreckt ist oder ob nur der Daumen und die beiden ihm anliegenden Finger ausgestreckt sind, während die beiden anderen eingezogen sind, macht keinen Unterschied: beides bedeutet einfach den Redegestus. Den Gestus der ganzen ausgestreckten Hand beschreibt Quintilian *Instit. or.* 11, 3, 19 *manum infesto pollice extendit*. Wilpert, *Mal.* 117, nimmt *infestus* als »nach unten«, Heisenberg, *Ikongr. Studien* 31, sieht dazu keinen Grund.

ganz dem Linustext der Petrusakten, in welchem der Apostel vor dem weinenden Volke auf dem Richtplatze, dem Kreuze zugewendet, in feierlicher Ansprache von dem *occultum mysterium crucis* redet ¹⁾. Der Mailänder Sarkophag, das weitaus jüngste unserer Sarkophagbildwerke, das freilich offenbar alte Vorlagen kopiert ²⁾, setzt also den Linustext voraus.

Ob dies auch bereits für den Lateransarkophag 174 anzunehmen sei, wage ich nicht zu behaupten, wenn es unter gewissem Vorbehalt auch nicht undenkbar ist. Gegen die Kombination spricht 1. der Umstand, daß die rechte Hand des Petrus auf dem Lateransarkophag 174 keine redende ist; 2. die Schwierigkeit der Chronologie, da der Lateransarkophag 174, wie man ihn und den Linustext auch näher datieren mag, sicher um ein Wesentliches älter ist als letzterer. Wäre trotzdem in dem Lateransarkophag 174 eine Einwirkung der Linusversion gegeben, so wäre uns ein neuer Anhalt erschlossen dafür, daß einzelne Stücke des Linuswerkes schon längst (wenigstens bereits um die Wende des 4./5. Jahrhunderts) als (nur mündliche?) Tradition umgingen, ehe dieses als Ganzes seine schriftliche Fixierung erhielt.

Was aber die beiden römischen Sarkophage I 2 und 36 betrifft, so scheiden sie als Beweishilfen aus, weil bei ihnen sich die leise Offenhaltung der Buchrolle sehr einfach und zutreffend als Begleitmotiv zu dem Gespräch erklärt, welches Petrus mit dem (den) Häscher(n) führt.

Die Häscher ohne das übliche Barett und Petrus ohne Stab und ohne Rolle: so erscheinen die drei Hauptpersonen in der Szene der Gefangenschaft auf dem Jonassarkophag (I 48). Es ist aber, wie die Beschreibung dieser absonderlichen Darstellung bereits feststellte, nicht das einzige Regelwidrige und auch noch nicht das Eigenartigste an ihr. Die fluchtartige Eile, zu welcher der rasche Gang des Apostels und seiner Begleiter auf dem Jonassarkophag gesteigert ist, und die erst recht singuläre Beifügung der am Boden liegenden Bittflehenden machen sie vollends zum Sonderling unter ihresgleichen. Aber Sonderlinge hat es in der Kunst immer gegeben, unter den Künstlern allerdings noch mehr als in der Kunst. Und doch ist die Sonderlingsnatur unserer Komposition nur eine scheinbare. Denn daß die beiden mit der Paenula bekleideten Geleitmänner nichts anderes als Soldaten sind ³⁾, und daß die stürmische Bewegung sich nur im Grad von dem eiligen Gehen der normalen Szene unterscheidet ⁴⁾, und daß es sich endlich in den drei kleineren, am Boden aus-

¹⁾ Acta apostolorum apocr. ed. Lipsius-Bonnet I p. 13, c. XI: *Accedens autem et astans cruci dixit: O nomen crucis, occultum mysterium! o gratia ineffabilis! in nomine enim crucis pax etc.* S. auch o. S. 112 A. 5. ²⁾ S. o. S. 109 f.

³⁾ Die Paenula schließt jeden Gedanken an Engel aus; Engel tragen nie die Paenula.

⁴⁾ Kaum weniger eilig wie auf dem Jonassarkophag geht übrigens Petrus in I n. 33 (Sarkophag in Narbonne), s. o. S. 117. Man darf auch nicht übersehen, daß der Eindruck des Springens nicht so sehr von dem Geführten des Jonassarkophages als von den Führenden ausgeht; jener erscheint vielmehr als der willenlos Weggeschleppte.

gestreckten Gestalten um solche handelt, die sich dem Helden der Szene zu Füßen geworfen haben und ihn zurückhalten wollen¹⁾, kann nicht zweifelhaft sein. Danach erweist sich nicht allein die Erklärung der »Bedrängungsszene« des Jonassarkophages als die durch zwei Engel bewirkte Rettung Lots aus der Gewalt der Sodomiten als unhaltbar, die Erich Becker gab²⁾, sondern auch jede andere, die, gleich ihm, die Darstellung des Jonassarkophages mit dem Gedanken an eine Flucht verknüpft. In der Tat gehen alle bisherigen Deutungen — außer derjenigen, die auch in ihr die »Bedrängung des Moses« erkennt³⁾, — im Suchen nach dem Verständnis der Komposition von diesem Gedanken an eine Flucht aus, immerhin so, daß, von Erich Becker abgesehen, durchweg an Petrus als dem Helden der Szene festgehalten wird. Demgemäß hat de Waal, der sich besonders hingebend um die Klärung der ungeklärten Szene bemühte, geglaubt, es sei das *egressus abiit in alium locum* Apg. 12, 17 veranschaulicht, in Verbindung mit der Befreiung aus dem Kerker des Herodes⁴⁾; man habe also »auf dem Jonassarkophag« — in diesen Worten faßt er das Ergebnis seiner Untersuchung zusammen — »in zwei ineinandergeschachtelten Szenen *den durch den Engel aus der Gewalt der Gefängniswache befreiten und von den schmerzbewegten Gläubigen in Jerusalem in Eile scheidenden Apostel zu sehen, der sich in alium locum begibt, wo die Soldaten des Herodes ihn nicht fassen können*«. Auch für Styger, der seinerseits die der Vermutung de Waals gegenübergestellte Losung Beckers: »Nicht Petri Befreiung, sondern Lots Rettung« ablehnt⁵⁾, ist und bleibt die Szene eine Fluchtszene und ein

¹⁾ De Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus, S. 93, verweist zur Illustration gut auf eine Stelle der Acta des h. Clemens, Bischofs von Ancyra (Act. Bolland. Jan. 23, III p. 92, 60): (pueri) cum ab eo disjungi non sustinerent, ipsos se humi dejicientes, et ambabus manibus pedes illius amplectentes, non prius demiserunt, quam unusquisque eorum ense vitae finem acceperit.

²⁾ Erich Becker, Die Fluchtszene des Jonassarkophages. Nicht Petri Befreiung, sondern Lots Rettung, Röm. Quartalschr. 26, 1912, 165 ff. Becker sondert also die »Bedrängung« des Jonassarkophages von allen sonstigen »Bedrängungen«, die er als Verleugnung des Petrus interpretiert (»in der bedrängten Lage«, vgl. Quellwunder 136 ff.; Röm. Quartalschr. 26, 1912, 26 ff., 177 ff.), und gibt sich a. a. O. 176 f. alle Mühe, sich und de Waal davon zu überzeugen, daß die erstere mit den letzteren wirklich nichts zu tun habe. Doch hat schon Styger, Röm. Quartalschr. 27, 1913, 62 f., den Einfall Beckers mit Nachdruck abgelehnt, wogegen O. Wulff, Altchr. u. byz. Kunst I, 108, äußert, Beckers neue Deutung sei »mangels jeder Parallele in der Kunst noch mit Vorbehalt« aufzunehmen, die Hineinziehung der Petruslegende durch Wittig und de Waal aber jedenfalls abzulehnen!

³⁾ J. Ficker, Museum des Laterans, n. 119. Nur als Kuriosität kann man erwähnen, daß Marucchi, I monumenti S. 15, dargestellt sieht den Tod der von Moses ausgesandten Kundschafter; die beiden Männer zur Seite des Moses seien Josua und Kaleb, die allein von dem großen Sterben verschont blieben (4. Mos. 14, 36—38)! »Die Erklärung ist fast ebenso verunglückt, als wenn jemand hier die Verklärung auf Thabor sehen wollte, oben Christus zwischen Moses und Elias, am Boden die drei Apostel«: de Waal, Röm. Quartalschr. 25, 1911, 145.

⁴⁾ Röm. Quartalschr. 25, 1911, 147 f. De Waal sieht in dem zweiten Begleiter des Petrus einen Soldaten (Wächter), schwankt aber, ob der vordere Begleiter der Engel oder auch ein Wächter sei, um schließlich in beiden Begleitern Wächter zu sehen, die des Apostels Flucht teilen.

⁵⁾ Vgl. oben A. 2.

»Drängen zur Flucht von seiten der Begleiter des Petrus unverkennbar«¹⁾, und auch nach ihm muß die Komposition des Jonassarkophages »als Prototyp jener vulgären Darstellung gelten²⁾, die mit ihr alles Wesentliche gemeinsam hat«. Im Unterschiede aber zu de Waal leitet Styger die Darstellung nicht aus der Apostelgeschichte 12, 17 ab, sondern aus der in Rom spielenden Legende des Apostels; ihn erinnert sie »an das oft erwähnte Faktum in den Petruszenen«³⁾, »wo der Apostel von den Gläubigen und den Soldaten zur Flucht veranlaßt wird«. Mit dieser Annahme greift Styger bewußt auf die Erklärungen Wittigs zurück, in dessen Werk »Die altchristlichen Skulpturen im Museum der Deutschen Nationalstiftung am Campo Santo in Rom« »zum erstenmal auf die Petrussenzen als Illustration von Legenden hingewiesen wurde«⁴⁾.

Diese Berufung auf die Legende besteht gewiß zu Recht. Ein Grundirrtum aber ist es, von der Szene des Jonassarkophages auszugehen und sie als Fluchtszene zu verstehen⁵⁾, um nach ihr alle normalen Darstellungen desselben Vorganges auch als solche zu bestimmen. Statt dessen ist die Szene des Jonassarkophages nur zu begreifen als eine das Bewegungsmotiv der Hauptpersonen übertreibende, durch die am Boden liegenden Figuren erweiterte Darstellung der Gefangenschaft des Apostels. Mit letzteren beabsichtigte der Bildner nichts anderes als den Vorgang näher zu umschreiben. Die Gesamtkomposition zeigt mithin die eilige Abführung des Apostels durch die beiden Häscher, und zwar aus der Mitte der Gläubigen, die huldigend und flehend zu seinen Füßen liegen und — so besagt es das Bildwerk — ihn nicht wollen ziehen lassen. Die Möglichkeit aber ist nicht ausgeschlossen, daß der Bildner des Jonassarkophages, ohnehin ein Mann eigenen Geistes, angeregt durch den apokryphen Text, zwei Momente in seiner Darstellung kombiniert hat: die flehentliche Bitte der Gläubigen, deren Dreizahl nicht umsonst identisch ist mit der Zahl der Trinkenden der daneben vorgeführten Quellszene⁶⁾, an Petrus, zu fliehen und sich zu retten,

¹⁾ Röm. Quartalschr. 27, 1913, 61.

²⁾ Zu der hier zugrunde liegenden Theorie ist bereits o. S. 98, auch 45 A. 6, das Erforderliche gesagt.

³⁾ Soll wohl heißen: Petrusakten bezw. Petruslegenden; Styger, Röm. Quartalschr. 27, 1913, 61, Anm. 2 verweist auf Act. Verc. c. 6 (ed. Lipsius-Bonnet I p. 86) und Pseudo-Linus c. 4 u. 5 (ib. p. 5).

⁴⁾ Styger a. a. O. 61 f., A. 2. — Vgl. Wittig a. a. O. 114 ff. Wittig bezieht speziell auf die Szene des Jonassarkophages Ps.-Linus c. 6: »Petrus läßt sich die Fußfesseln abnehmen, die Wunden, welche durch die Reibung [im römischen Gefängnis] entstanden sind, verbinden und flieht, gedrängt von den Getauften.«

⁵⁾ An die (apokryphe) Flucht zu denken ist schon darum unmöglich, weil die Texte mit allem Nachdruck betonen, daß Petrus allein floh und sich jedwede Begleitung verbat.

⁶⁾ Die drei am Boden liegenden und die drei trinkenden Personen entsprechen sich übrigens nicht allein in der Zahl, sondern auch in der Tracht! In der Quellszene tragen zwei die Tunika (einer gegürtet), der dritte über der Tunika noch die Chlamys; in der Szene der Gefangenschaft ist die

und die Gefangenenführung des Apostels durch die beiden Schergen. Eine letzte Entscheidung über diese Frage wird immer dahingestellt bleiben müssen.

Schluß.

Es gibt außer den in den vorstehenden Ausführungen behandelten noch eine Reihe anderer Petruszenen, die, ob auch durchweg vergleichsweise seltener oder selten, im Rahmen des altchristlichen Kunstschaffens zur Verbildlichung gelangt sind; wir finden dargestellt 1. die Schlüsselübergabe ¹⁾, 2. die Fußwaschung ²⁾, 3. die Bestrafung des Ananias und der Sapphira ³⁾, 4. die Erweckung der Tabea ⁴⁾, 5. die Befreiung aus dem Kerker durch den Engel ⁵⁾. Aber keine dieser Szenen ist den apokryphen Petrusakten entnommen ⁶⁾, auch nicht einmal in ihnen erwähnt.

Gewandung der drei zwar nicht so deutlich herausgearbeitet, gleichwohl ist auch in ihr für den links liegenden die Chlamys (über der Tunika) gesichert, für die beiden anderen die bloße Tunika als wahrscheinlich erkannt, s. o. S. 100 f.

¹⁾ Mt. 16, 19. Sark. in Leyden, Abb. 5, usf. Styger, Röm. Quartalschr. 27, 1913, 69 zählt im ganzen zwölf Monumente (einschließlich des Freskos in der Basilika des Felix und Adauktus in der Domitilla-Katakombe), auf denen die Schlüsselübergabe erhalten ist.

²⁾ Garr. 335, 2, 3, 4.

³⁾ Act. 5. Vgl. Garr. 444 (Lipsanothek von Brescia). Die Darstellung des Sarkophagreliefs im Musée Calvet zu Avignon Garr. 400, 9 ist als Bestrafung des Ananias und der Sapphira bestritten, s. E. Becker, Röm. Quartalschr. 23, 1909, 183 ff., der sie als Meleagerszene gedeutet wissen will; zur Sache s. auch meine Elfenbeinplastik S. 52. Noch weniger kann die Erklärung als Ananias- und Sapphiraszene in Frage kommen bei dem Fragment einer Brüstungsplatte (?) aus Sinope im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, s. O. Wulff, Beschreibung n. 29 gegen J. Strzygowski, Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1901, 26 ff.

⁴⁾ Act. 9. Garr. 353, 2 (Sark. in Saint-Maximin), 400, 8 (Arles) u. a., vgl. meine Elfenbeinplastik S. 42 A. 3 u. A. de Waal, Röm. Quartalschr. 20, 1906, 45; betr. des Sark. in Fermo s. jedoch o. S. 30 f.

⁵⁾ Act. 12, 6 ff. (nicht 5, 18; denn die schlafenden Wächter sind hier nicht angegeben). Abb. 9: Sark. in Fermo; über den Engel, der den Petrus aus dem Gefängnis führt, s. o. S. 29 A. 1.

⁶⁾ Styger, Röm. Quartalschr. 27, 1913, 71 ff. ist geneigt, die als Opfer Kains und Abels vor Gott Vater verstandene Szene (Garr. 317, 3, 319, 1, 333, 2, 350, 2, 366, 3 usf.) als eine literarisch noch nicht zu fassende Szene aus der apokryphen Vita des Petrus zu erklären, dem zwei Männer aus dem Volke ihre Gaben brächten. Für seine Hypothese macht er einen »gewichtigen inneren« und einen äußeren Grund geltend. Nämlich zum ersten könne die Darstellung mit dem Opfer Kains und Abels nichts zu tun haben, weil das Charakteristische am ganzen biblischen Bericht sei, daß das Opfer Kains kein Wohlgefallen vor Gott fand. Auf den Skulpturen würde das Gegenteil zutage treten. Der bärtige Alte nimmt gerade die Ähren in Empfang. Zum zweiten stimme auf mehreren Skulpturen, auf denen ein Vergleich möglich sei, der Typus des die Gaben empfangenden Alten genau überein mit dem Typus des Petrus; der Alte könne also nicht Gott Vater, sondern müsse gleichfalls Petrus sein. Was den ersten Punkt anlangt, so muß grundsätzlich festgehalten werden, daß es nicht darauf ankommt, was das Charakteristische am biblischen Bericht ist, sondern was die Zeitgenossen der altchristlichen Skulpturen in bezug auf Adam-Eva und Kain-Abel dachten. Ich verweise hierfür der Kürze halber auf die ungemein anregenden und grundlegenden Untersuchungen von L. Troje, **ΑΔΑΜ** und **ΖΩΗ**, S. 53, 64 f. Nachdem aber der innere Grund Styggers gegen die Deutung der Darstellung als Opfer Kains und Abels hinfällig geworden, der Sinn der Gaben (Lamm und Ähren oder

Alles in allem: welch eine Fülle von Petrusgeschichten! ¹⁾ Ist es auch etwas zu viel gesagt, wenn de Waal gelegentlich bemerkt ²⁾, daß es im Leben des Petrus kaum ein Moment gebe, das nicht eine Darstellung finde ³⁾, so ist doch deutlich, daß in der altchristlichen Kunst der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts außer Christus keine Gestalt populärer war als die seine ⁴⁾. Sprachen wir angesichts dieser Tatsache von einer Petruswelle in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts ⁵⁾, so könnten wir mit demselben Recht auch von einem Petrusrausch reden. Die Führung in diesem Petrusrausch hatte in der Kunst — die Sarkophagplastik. Sie war die führende unter den Künsten jener Jahrzehnte, weil sie gegenüber der Freskomalerei die vornehmere war; und sie war die vornehmere, weil sie die der Reichen war. Daß sie die der Reichen war, liegt in ihrem Material. Daß sie die führende war, erkennen wir an zahlreichen Beispielen der Entlehnung ihrer Kompositionen seit der Mitte des 4. Jahrhunderts durch die zömeteriale Malerei, Entlehnungen, die wir gerade auch im Rahmen unserer Untersuchungen festzustellen in der Lage waren ⁶⁾.

Trauben) vielmehr in der Adam-Eva-Legende seine tiefe Begründung erhält, verliert der zweite Punkt zwifach an Wert; denn was konnte die altchristlichen Bildner hindern, das Bildnis Gott Vaters in der Szene der Opfergabe dem des göttlicher Ehre gewürdigten Apostels anzugleichen? Wenn nun aber auf dem Sarkophag in Fermo, Abb. 9, in der mittleren Szene zwischen den beiden ihre Gaben (Lamm, und Ähren) bringenden Jünglingen Christus erscheint, so ist diese Darstellung eine Bestätigung dafür, daß tatsächlich in jenem »Alten« Gott Vater gemeint ist, der im Falle des Sarkophages zu Fermo durch Gott-Christus ersetzt wird. Allerdings möchte Styger in der Christusfigur den Engel wiedererkennen, der am Ende des Sarkophages den Petrus befreit, und auf solche Weise auch die Mittelszene als irgendwelche Petrusepisode aus der zweiten Gefangenschaft des Apostels in Jerusalem (Act. 12) deuten. Allein der Sprechende in der Mittelszene des Sarkophages in Fermo ist so bestimmt als jugendlicher Christus charakterisiert und der Engel der Endszene so deutlich von ihm unterschieden (s. bereits o. S. 29 Anm. 1), daß an der Auffassung des ersteren als Christus jeder Zweifel unberechtigt ist. Kompositionell aber gibt diese Darstellung die bekannte Gruppe der sog. Zuweisung wieder, die in denselben Gedankenkreis gehört und über die L. Troje a. a. O. S. 64 ff. gleichfalls treffendsten Aufschluß gibt.

¹⁾ Wilpert, S. Pietro, Studi Romani 3, 1922, S. 14 und 33, zählt in unseren altchristlichen Denkmälern sechzehn verschiedene! Die nähere Nachprüfung bleibt bis zum Erscheinen des Sarkophagwerkes vorbehalten.

²⁾ de Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus, S. 55.

³⁾ Die apokryphe Szene des Domine quo vadis finde ich nirgends dargestellt, s. o. S. 14 f. Auch der Kreuzigungsakt fehlt.

⁴⁾ Wie vorzüglich bestätigen und verlebendigen hier wiederum die Feststellungen des Archäologen die des Literar- und Kirchenhistorikers! Ich verweise auf den ausgezeichneten und lehrreichen Beitrag A. von Harnacks, Petrus im Urteil der Kirchenfeinde, in der »Festgabe von Fachgenossen und Freunden Karl Müller zum 70. Geburtstag dargebracht«, Tübingen 1922, 1—6. Zur Wertung des Petrus in der apostolischen Zeit vgl. die vorzüglichen Untersuchungen von Karl Holl, Der Kirchenbegriff des Paulus in seinem Verhältnis zu dem der Urgemeinde (Sitzungsberichte der preuß. Akad. d. Wissenschaften 1921, 920—947) und von Ferd. Kattenbusch, Die Vorzugsstellung des Petrus und der Charakter der Urgemeinde zu Jerusalem (Festgabe Karl Müller, 322—351).

⁵⁾ S. o. S. 10, auch 14 und 18 f.

⁶⁾ S. o. im Abschnitt über das Quellwunder S. 50 ff., auch den lesenden (lehrenden) Petrus

Wie bescheiden steht dieser Petrusfülle gegenüber das Bild des großen Völkerapostels Paulus! Es stimmt zwar wiederum nicht aufs Wort, wenn de Waal der vielfältigen Ausschöpfung der *vita Petri* als Tatsache entgegensetzt, die altchristliche Kunst habe aus dem Leben des Paulus außer den Szenen seines Martyriums, bestehend in Gefangennahme und Hinrichtung¹⁾, wohl keine andere zur Darstellung gebracht; denn eine Londoner Elfenbeinschnitzerei (erste Hälfte des 5. Jahrhunderts) zeigt uns den seine Schülerin Thekla unterrichtenden Paulus zusammen mit seiner Steinigung²⁾, und die Szene der *Maiestas domini* und des sein Gesetz verkündenden Herrn hat er mit Petrus, wie Petrus mit ihm, gemein³⁾. Aber viel mehr ist das nicht. Mochte Paulus auch in der Rangordnung der Kunst bis zur Wende des 4./5. Jahrhunderts als der vornehmere gelten, dem nach ungeschriebenem Gesetz ausnahmslos die Ehrenstelle vor Petrus und zur Rechten des Herrn zukam⁴⁾, so war Petrus seit der Mitte des 4. Jahrhunderts doch mehr: er war, wie in der Literatur⁵⁾, so im Volke und in der Kunst der eigentlich populäre.

Ausgetobt hatte der Petrusrausch, vom Standpunkte der Kunstgeschichte gesprochen, in dem Augenblick, wo es gelungen war, den großen Rivalen des Petrus, seinen Mitapostel Paulus, aus seiner Ehrenposition an der Seite des

in der Katakombe der Hill. Petrus und Marcellinus Abb. 13, dazu S. 42 A. 3. — In steigendem Maße macht sich zugleich der Einfluß der Mosaikkunst geltend, und zwar sowohl hinsichtlich der Gruftmalerei als hinsichtlich der Sarkophagplastik.

¹⁾ de Waal, ebda. Vgl. Garr. 340, 5 (Arles, Fragment in Avignon, s. o. S. 108. Garr. 322, 2 (Sark. des Junius Bassus); 346, 1 und 352, 1 (beide Marseille, letzterer von de Waal versehentlich nach Saint-Maximin verlegt); Garr. 352, 2 (Saint-Maximin).

²⁾ Garr. 446, 11, vgl. meine Elfenbeinplastik 40 ff.

³⁾ Höchst auffallend ist die Tatsache, daß zwischen dem Martyrium des Petrus und dem des Paulus ein scharfer Unterschied gemacht ist, s. o. S. 113 A. 1. Davon, daß niemals der Kreuzigungsakt des Petrus zur Darstellung kam, war bereits die Rede. Das ist nun dort zwifach bemerkenswert, wo, wie auf dem Sark. des Junius Bassus u. a., die beiden Martyrien zugleich vorgeführt sind (s. o. Katalog S. 104 II 4 u. S. 107 II 6): hier vollzieht sich die Tötung des Paulus vor unseren Augen, indes die Hinrichtung des Petrus sozusagen hinter der Bühne nachfolgend sich abspielt; der Beschauer ahnt das Kreuz, aber er sieht es nicht.

⁴⁾ S. o. S. 42, A. 3. Überdies vgl. z. B. noch die Monzeser Ampulle Garr. 435, 1, wo Paulus (mit dem Buch) bei der Himmelfahrt Christi unter den Zwölfen neben Maria in der Mitte des Vordergrundes steht, Petrus dagegen (mit dem Kreuz) nur in halber Figur ganz zur Seite erscheint!

⁵⁾ In unseren apokryphen Akten steht Petrus im Rang durchweg vor Paulus. Das ist nicht nur daran deutlich, daß immer Petrus der eigentlich Handelnde ist, sondern es wird auch klar ausgesprochen und von Paulus selbst erklärt; so in der *Passio ss. apostolorum Petri et Pauli* 52 (ed. Lipsius-Bonnet S. 163, 18), wo Paulus zu Petrus sagt: ... tu prior electus es a domino, vgl. *Acta Petri et Pauli* (ib. S. 209, 3). In diesen *Acta* (ib. S. 180, 14) wird Paulus in einem Brief an diesen bezeichnet als der Bruder des Petrus *τοῦ πρώτου τῶν ἀποστόλων*. Für die ältere Zeit ist aber bezüglich der Wertschätzung der beiden Apostelfürsten höchst lehrreich der Gebrauch ihrer Namen. Bis zur Mitte des 4. Jahrhunderts werden von neutestamentlichen Namen bei den Christen fast nur die der Apostelfürsten gebraucht; dabei aber ist der Name des Paulus etwas häufiger als der Name des Petrus, vgl. A. von Harnack, *Mission u. Ausbreitung des Christentums in den ersten drei Jahrhunderten*, 4. A., 1924, I 436 ff.: 443, auch A. von Harnack, *Marcion* (Texte u. Untersuchungen 4 5),

Herrn zu verdrängen und es zu erreichen, daß Petrus als Gleichberechtigter wenn nicht ausschließlich, so doch abwechselnd mit jenem den Ehrenplatz zur Rechten der *Maiestas domini* einnehmen durfte. Das geschah seit etwa der Wende des 4./5. oder seit dem Beginne des 5. Jahrhunderts. Dann flaute der Petrussturm ab. Er konnte es. Denn er hatte, was er wollte. Und außerdem hatte das 5. Jahrhundert wieder andere Sorgen, der neue Tag seine eigene Plage.

2. A., 1924, S. 343 *f. Paule et Petre: in dieser Reihenfolge lauten auch die häufigen Anrufungen in den zahllosen Kritzeleien des 3./4. Jahrhunderts an der Westwand der »Triclia« der Memoria Apostolorum in S. Sebastiano zu Rom, vgl. H. Lietzmann, Ztschr. f. d. neutest. Wissenschaft 21, 1922, 154. Endlich sei hingewiesen auf Euseb., Hist. eccl. VII 18, 3 εἰκόνας Παύλου καὶ Πέτρου (nicht Πέτρου καὶ Παύλου!), worauf L. v. Sybel, Probleme der christl. Antike, Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum 27, 1924, I, 35 (Anm. 3) aufmerksam macht.

- Buchrolle 40 f., 44.
 Bußdisziplin 26.
 Cahors 83, 101.
 campli 91, 93.
 Carnifex (carnifices) 41, 120 f.
 Carpentras 93.
 Catania 51.
 Cavalieri, P. Franchi de², 45 ff., 61, 120.
 Chariton 62.
 Choricus 12.
 Christus 8, 10 ff., 13 f., 15 ff., 19, 21, 24 ff., 29 f.,
 33, 41, 48 f., 56, 61, 64, 68, 70, 72, 80, 91,
 101 f., 106, 109, 113 f., 118, 122, 126 ff.
 Christusmonogramm 45.
 Christusvisionen 49, 68 ff., 79, 83, 101, 115.
 Claudianus 83, 91, 101, 118.
 Clemens von Ancyra 124.
 Clermont 70 f., 79, 83, 85 f., 93.
 Crispinianus 121.
 Crispus (Crispinus) 121.
 Cumont, F., 91.
 Dalton, O. M., 46, 65.
 Damasus 12.
 Daniel (Prophet) 3, 5 f., 52, 57, 64.
 67, 72, 90, 115.
 Darcel 101.
 Dellys 52.
 Delphin 11.
 de Rossi, G. B., 6, 14, 16, 53 f., 56, 66, 72, 89,
 114, 118.
 Doclea, s. Podgoritza.
 Doublet, G., 52.
 Dunapentele 44.
 Durchzug durch das Rote Meer 58, 62, 64.
 Dutschke, H., 35, 47.
 Efeu 96, 99.
 Eheschließung 118.
 Einzug Jesu 41.
 Elias 54, 124.
 Elisa 54.
 Engel 26, 29, 72, 106, 119, 123 f., 126 f.
 Ernteszene 6.
 Espérandieu, É., 39.
 Esra 42.
 Eubola 31.
 Eucharistic 21.
 Eulalios 17.
 Eusebius 129.
 Faldistorium 40.
 Fellmütze, s. pileus.
 Fels 59, 68.
 Felsblock, s. Steinblock.
 Felsensitz, s. Steinblock.
 Fermo 28 ff., 119, 126 f.
 Ficker, G., 2 f., 6 f., 9, 26 f., 29, 47.
 Ficker, J., 17, 20, 31, 38, 40, 63, 68, 72 f., 95,
 106, 122, 124.
 Fünfkirchen 57.
 Fußfall, s. Proskynesis.
 Galante, G. A., 51.
 Gallien 8 f., 40, 44, 52, 111.
 Garrucci S. J., R., 6, 14, 17, 20, 26, 30 f.; im
 übrigen s. Register II 2.
 Gaza 12.
 Gebärde, s. Gestus.
 Gedankeninhalt der frühchristl. Kunst 17 ff.
 Gerona 85, 86, 90, 94, 117.
 Gesetzesübergabe 91.
 Gestus 5, 41, 102, 118, 122.
 Gichtbrüchiger 82, 102, 116.
 Gläser 51, 55.
 Goldgläser 44, 51 ff., 54 f., 63, 66 f.
 Goltz, E. Frhr. v. der, 1.
 Gott (Vater) 21, 26, 46, 83, 126 f.
 Grabplatte 51.
 Gregor von Nazianz 12.
 Grosse, R., 41.
 Grousset, R., 38, 63, 80, 88 ff., 115.
 Gruftmalerei 126.
 Gsell, St., 63.
 Guter Hirt 26, 51, 66.
 Habakuk 67 f.
 Hahn(szene), s. Petrus' Verleugung.
 Hand (Gott Vaters) 91.
 Harnack, A. v., V, 127 f.
 Häscher 120 f. 123, s. auch apparitores u. Sol-
 daten.
 Hauptmann 21.
 Hebräer 41, 72.
 hedera, s. Efeu.
 Heiland, s. Christus.
 Heiliger Geist 61, 72.
 Heisenberg, A., 14 ff., 99, 122.
 Hennecke, E., 1 ff.
 Herodes Agrippa 72, 119, 124.
 Hieronymus 96 f.

- Hieros 120.
 Hiob 42, 46.
 Hirte 6, s. auch Guter Hirt.
 Hirtenamt 122.
 Hirtenszenen 6.
 Hohenpriester 17.
 Holl, K., 9, 127.
 Holzschnitt 1.
 Hund 5 f.
 Hundegeschichte 3 ff.
 Hundestall 5.

 Ikonographie 99.
 Intercisa, s. Dunapentele.
 Introductio 95.

 Jairus, Tochter, 92.
 Jeremias 42.
 Jerusalem 15, 25.
 Jesus, s. Christus.
 IHS 115.
 Jonas 11, 57, 72, 91, 98 f., 110.
 Jonas-Sarkophag 95 ff., 101.
 Josua 124.
 Juden 58, 64, 72.
 Judenmütze, s. pileus.
 Juliane 57.
 Junius Bassus, s. Bassus-Sarkophag.
 Juno Pronuba 116.

 Kain und Abel 21, 28, 46, 126.
 Kaiphas 17.
 Kaiserkult 62.
 Kaiserstatue 7.
 Kaleb 124.
 Kananäerin 20, 59.
 Kanawunder 89, 91, 101 f., 122.
 Kargeh, El, s. Bagawât.
 Katechumenen 48 f.
 Kathedra 39 ff., s. auch Petrus, cathedra.
 Kattenbusch, F., 127.
 Kaufmann, C. M., 43.
 Kindheitsevangelium, arabisches, V.
 Kirchenmalerei 12.
 Klappstuhl 40 f., 46.
 Kleinasien 3.
 Kneller S. J., C. A., 54 f.
 Kodex 41.
 Köln 66.
 Kommodian 8 f.

 Konstantin d. Gr. 10, 19, 62.
 Konstantinopel 17 (Apostelkirche).
 Kornelius 59 f.
 Kosmas Indikopleustes 55.
 Kozelka, L., 12.
 Kranz 91.
 Kraus, F. X., 55 f.
 Kreuz 112 ff., s. auch Petrus.
 Kreuzestod 112.
 Kreuzigung 14, 19.
 Kreuzträger 112.
 Kürbis 96 f., 99.

 Lamm 63, 126 f.
 Lampen 52.
 Lanciani 83.
 Lazarus 51 f., 80, 83, 85 f., 91 f., 97 f., 100, 102,
 115 f.
 Le Blant, É., 5, 6, 12, 66, 108.
 Lehrszene 35, im übrigen s. Petrus.
 Lendenschurz 11.
 Lesender, s. Lehrszene.
 Leser 41, im übrigen s. Lehrszene.
 Leyden 20, 126.
 Lietzmann, H., 45, 129.
 Linustext, s. Petrus, Martyrium.
 Lipsius, R. A., 2 f., 6, 8, 45, 112 ff., 119, 128.
 Livia 31.
 London 58, 65, 128.
 Longinus 58.
 Lot 124.
 Löwen 6.
 Lyon 39.

 Madrid 63, 88, 116.
 Magier 46, 91.
 Magister carnificum 111 f.
 Mahl 40.
 Maiestas domini 106, 128 f.
 Mailand 52, 58, 93, 109.
 Mamertinischer Kerker 46, 60.
 Mantua 5, 32.
 Marchi S. J., G., 54 ff., 122.
 Marcellus 6 ff., 13, 32 ff., 44, 60.
 Maria 27, 46, 128.
 Marseille 89, 92 f., 108, 117, 128.
 Martha 21, 91.
 Martigny 72.
 Martinianus, s. Processus.
 Märtyrer 58.

- Martyrium Petri, s. Petrus.
 Martyriumszene 110.
 Marucchi, O., 17, 124, im übrigen s. Register II, 4.
 Masse, christliche, 3.
 Matrone 30 f., 60.
 Meleagerszene 126.
 Merkle, S., 12.
 Mithras 62, 91.
 Mitius, O., 57, 72, 91, 96 ff.
 Mommsen, Th. 111.
 Mosaiken 51.
 Mosaikkunst 128.
 Moses, 53 ff., 56 ff., 62, 65 f., 68, 72, 90 f.,
 93, 110, 115, 117, 121 f., 124, außerdem s.
 Quellwunder.

 Namen 128 f.
 Narbonne 39, 89, 117, 123.
 Naumachia 112.
 Neapel (S. Giovanni in fonte) 11, 51, 91.
 Nereus, s. Achilleus.
 Nero 61, 112, 119.
 Neuß (Stadt) 53, 55.
 Neuß, W., 53, 91.
 Nikostratus 33 f.
 Nilus 97.
 Nîmes 103 f.
 Noah 57.

 Oberman[n], H. T., 20 42.
 Ölbaum 24, 40 f., 66, 85, 107.
 Olympiodorus 97.
 Omont, H., 12.
 Orans 57, 70, 83, 85, 90, 92, 95, 101 f.
 Osimo 93.
 Osten, Kunst des, 25.
 Ostermorgen 21, 109, 117.

 Paenula 100, 123.
 Palestrina 36.
 Palmen 70, 92.
 Pammachius 58, 121.
 Paris 21.
 Passio SS. Jacobi, Mariani etc. 67.
 — S. Perpetuae 76.
 — ss. apostolorum Petriet Pauli 31, 112 f., 128.
 Passionszene 103.
 Paulus 10, 15, 19, 28, 43 ff., 46, 60, 89, 92,
 101 f., 103, 107 ff., 110, 113, 120 ff., 128 f.
 pedum 122.
 Petersburg 83, 101, 117.

 Petrus: Abschied 72.
 Actus Petri cum Simone Vercellenses
 3, 6, 14, 26 f., 31 f., 44 f., 49, 61,
 112 f., 119, 125.
 Ansage der Verleugnung, s. Verleugnung.
 Attribut 24, 41, 44, 91, 122.
 -basilika 10.
 Bedrängung 47, 54, 58, 71 f., 111, 114 ff.
 befreit 29, 72, 119, 124, 126.
 Begegnung mit Christus 14.
 Begegnung mit Frauen 31, 33.
 Bekenntnis 16 ff., 21, 24 f.
 bestraft Ananias u. Sapphira 126.
 betet 7.
 Buchrolle 40 f., 44, 47, 93, 106, 108,
 114, 121 ff.
 cathedra 49.
 Domine quo vadis 127.
 erweckt die Tabea 126.
 erweckt Tote 33 f.
 Flucht 14, 72.
 Forum, auf dem römischen, 33.
 Fußwaschung 102 f., 126.
 gefangen 60.
 Gefangenschaft 41, 95 ff., 111, 120.
 Gefangennahme 54, 111, s. auch Ver-
 haftung.
 gerettet 10 f.
 Hahnszene, s. Verleugnung.
 heilt Kranke 7, 32.
 Hundegeschichte 3 ff.
 Kreuz 44, 122, 128.
 Kreuzigung 49, 127 f.
 Lebensgang 31.
 Lehrszene 35 ff., 58, 60, 62, 67 ff., 83,
 93, 115.
 Literatur 47.
 Martyrium 112, 128.
 Martyrium b. Petri a Lino ep. con-
 scriptum 31, 45 f., 49, 60 ff., 112 f.,
 119 f., 123, 125.
 mit Paulus neben Orantin 101 f.
 naht Christus 15.
 neben Paulus (Rangordnung) 43 f., 128 f.
 Πράξεις Πέτρου 2 f., 8 f., 139. [139.
 Praxis 31.
 Predigt in Rom 6, 13, 27.
 Primat 25 f., 55.
 Quellwunder 42, 52 ff., 72 ff., 115 ff.,
 120, 122, 125, 127.

- Petrus: Reue 25.
 Richtstätte (Richtplatz) 101—114, 117, 120.
 Sarkopage 28.
 Schlüssel 122.
 Schlüsselverleihung 28, 91, 108 f., 126.
 Stab 44, 82 ff., 121 f.
 Taufe 62, 69.
 Tochter 31 f.
 Typ(us) 44, 45, 107, 126.
 Verhaftung 72—101, 107, 111, 114 ff.
 Verleugnung 13 ff., 41 f., 44, 54, 57, 70, 72 ff., 102, 108 f., 115 ff., 119, 121 f.
 versinkt 10 f., 13.
 wandelt auf dem Meere 9 ff., 13.
 Petrusakten 3, 31.
 Petrusgeschichten 2.
 Petrusrausch 127 f.
 Petrusroman 2.
 Petrussturm 129.
 Petruswelle 10, 14, 127.
 Pfister, F., 3.
 Pharao 62.
 Pilatus (Pontius —) 8.
 Pilatusszene 16, 19, 40, 102 f., 106, 118.
 pileus (pilleus) 41, 52, 58, 64, 70, 72 ff., 120 f.
 Pisa 76.
 Pius IX. 54.
 Podgoritza 54, 64.
 Poitiers 93.
 Polizeibeamte 41.
 Πρῶξις Πέτρου, s. Petrus.
 Praxis des Petrus, s. Petrus.
 Primat, päpstlicher, VI.
 Processus und Martinianus 45 ff., 60 ff., 69.
 Prophet 72.
 Proskynesis 42, 48.
 Prudentius 12.
 Pseudo-Klementinen 3.
 Pseudo-Matthäus V.
 Putten 6.
 Quellwunder des Moses 50 ff., 56, 58, 64, 66.
 Quellwunder des Petrus, s. Petrus.
 Rayello 93.
 Ravenna 55 (S. Vitale), 111.
 Reformation I.
 Reil, J., 12.
 Riano 93.
 Rodenwaldt, G., VII, 52, 76, 99, 105.
 Rom: Basilica Liberiana 56.
 Basilika des Paulus 10.
 Basilika der Petronilla 58, 121.
 Basilika des Petrus 10.
 Casa coelimontana 58.
 Cella trichora der hll. Sixtus u. Caecilia 70.
 S. Costanza 97.
 SS. Cosmas und Damian 91.
 Forum olitorium 61.
 S. Giovanni in Laterano 70.
 Hundegeschichte des Petrus 8, im übrigen s. Petrus.
 Kapitolinischer Hügel 46.
 Katakomben (Agnese 89; Cyriaka 13, 25 f., 65; Domitilla 53, 64 ff., 126; Hermes 53, 63 f.; Kallist 11, 52 f., 66, 89; Marcus u. Marcellianus 53, 76; Petrus u. Marcellinus 42, 53, 66, 85, 128; Prætextat 40 f.; Priscilla 66, 97 [Cappella greca]; Sebastian 10, 53, 129; Thekla 53; Vatikan 55, 90, 115; Vigna Massimo 53).
 Konstantinsbogen 58.
 Kunst 25.
 Lehrszene 44.
 Malereien (Quellscenen) 51.
 S. Maria della Concezione 115.
 Mons Tarpeius 46, 61 f., 67.
 Museum des Laterans 54.
 S. Paul vor den Mauern 54.
 Pons Milvius 62.
 S. Saba 12.
 S. Sebastiano (Kirche) 80.
 Sarkophag 6, 38, 40.
 Stadt 15.
 Via Colonnate 80.
 Via della Lungara 83.
 Via Ostiense 76.
 Villa Albani 90.
 Villa Carpegna 88.
 Villa Colonna 66.
 Villa Doria Pamphili 80.
 Villa de Felice 88.
 Rossi, G. B., de, s. de Rossi.
 Ruinart, Th., 67.
 Rundmütze, s. pileus.
 Saint-Maximin 103, 108, 110, 126, 128.
 Samariterin 21.

- Saragossa 79.
 Sarkophagdeckel 8.
 Sarkophagplastik 128.
 Sauer, J., 26.
 Säugling(sgeschichte) 8 f.
 Schaf 6.
 Schanz, M., 12.
 Schmidt, C., 31.
 Schnitzereien 51.
 Schrift, Heilige, 3.
 Schultze, V., 55 f., 72.
 Sedulius 12.
 Segelbarke 11.
 Sessel, s. Kathedra.
 Simon von Kyrene 103, 112.
 Simon (Magus) 6 ff., 13, 33 f.
 Sinai 55.
 Sinope 126.
 Sklaven 33, 42.
 Soissons 93.
 Soldat(en) 29, 36, 39 ff., 42, 45 f., 49, 50, 52, 58 ff., 64, 66, 68, 70, 73 ff., 120, 123.
 Speisungswunder 89.
 Stab 41, 53, 80, 110, 121 f., s. auch Petrus.
 Stadtmauer 15.
 Stadttor 15, 24.
 Stählin, O., 1 f.
 Steinblock 40 f., 46.
 Steinmann, E., 12.
 Stohlmann, W. Fr., 35.
 Stuhl 41, im übrigen s. Kathedra, Klappstuhl.
 Stuhlfauth, G., V, 17, 19 f., 31, 50, 70, 72, 91, 105, 126, 128.
 Strzygowski, J., 97, 99, 126.
 Styger, P., VII, 31 f., 36, 38 ff., 41 ff., 44, 47, 49, 55 f., 58, 61, 72, 76, 95, 98 f., 121 f., 124 ff., 126 f.
 Sündenfall 8, 18, 26.
 Sünderin 20 f., 58, 91.
 Susanna 47.
 Sybel, L. v., 6, 17, 20, 31, 35, 38, 42, 44, 47, 73, 92, 95 f., 101 f., 106 f., 115, 129.
 Syrakus 93.
 Syrien 3.
 Tabea 30 ff., 126.
 Tarascon 116.
 Taube 72.
 Taufe 59, 72.
 Thabor 124.
 Thekla 46.
 Tiberius 8.
 Tituli 12.
 Tivoli 116.
 Totenerweckungen 30, 34, 122.
 Totengebeine 91 f., 101 f.
 Totengebete 26.
 Toulouse 70 f., 93.
 Tracht 64, 110, 125.
 Traditio legis 28, 56, 91, 101 ff., 128.
 Trauben 127.
 Trinkende 51 ff., 58 f., 62 f., 64 f., 78, 82, 98, 102, 125.
 Troje, L., 8, 26, 126 f.
 Truhe 21.
 Unfehlbarkeit, päpstliche, VI, 30.
 Valcabrère 39.
 Veil, H., 2.
 Verona 3 ff.
 Verstorbene(n), der (die), 20, 42, 57, 114.
 Virga, s. Stab.
 Volbach, F. W., 44.
 Vopel, H., 72, 91.
 Vouaux, L., 2.
 Waal, A. de, 30 ff., 40, 47, 72, 95 f., 98 ff., 104, 106 ff., 114, 119, 122, 124—128.
 Waitz, H., 1, 3.
 Weizsäcker, C., 68.
 Wicke, A., VII.
 Wiegand, Th., 62.
 Wieland, Frz., 62.
 Wilpert, J., VI, 5 f., 8, 10 ff., 14 f., 20, 25 f., 35, 41 ff., 47 ff., 51 ff., 55 f., 58 f., 64 ff., 70, 72, 76, 80, 91 f., 95 ff., 99, 102, 110, 119, 121 f., 127.
 Windgott 11.
 Wirkerei 51.
 Wittig, J., 14 f., 24, 35, 41 f., 46, 56 f., 61, 80, 93, 95 f., 108, 118, 124 f.,
 Witwen 28 ff.
 Wulff, O., 35, 55, 94, 96, 99, 110, 124, 126.
 Xantippe 31.
 Zachäus 91.
 Zusammenziehung von Szenen 91.
 Zuweisung 127.
 Zypresse 53, 66 f.

II. Verzeichnisse.

1. Abbildungen mit Quellenangabe.

1. Sarkophag in Verona, S. Giovanni in Valle. Phot. Lotze in Verona n. 19954.
2. Sarkophag in Mantua. Phot. des Herrn Mons. J. Wilpert, in Rom.
3. Deckel eines gallischen Sarkophages (verschollen). Nach É. Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule, Paris 1886, S. 114 (n. 136).
4. Deckelfragment eines Sarkophages aus der Basilika des hl. Sixtus II. in Rom. Nach J. Wilpert, Die Papstgräber und die Cäciliengruft in der Katakombe des hl. Kallistus. I. Ergänzungsheft zu de Rossis Roma Sotterranea, Freiburg i. B., 1909, Tf. VIII, 1.
5. Sarkophag in Leyden. Photographie des Museums daselbst.
6. Sarkophag in Rom, Lateran n. 174, Vorderseite. Phot. Alinari in Rom, p. I n. 6404.
- 7—8. Linke und rechte Schmalseite zu 6. Originalaufnahme.
9. Sarkophag in Fermo. Phot. des Herrn Prof. Dr. P. Styger in Warschau.
10. Sarkophag in Rom, Lateran n. 183 A (früher 55). Phot. Alinari in Rom, p. I n. 6401.
11. Fragment eines Sarkophages in Rom, Palazzo Corsetti. Nach Röm. Quartalschrift 23, 1909, S. 203 (H. T. Obermann).
12. Fragment eines Sarkophages in Valcabrère (La Haute-Garonne). Nach É. Espérandieu, Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine, T. 2^e, Paris 1908, n. 870.
13. Fresko aus der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus in Rom. Nach J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms, Freiburg i. B. 1903, Tf. 94.
14. Sarkophag in Arles (Ausschnitt). Nach Studi Romani 3, 1922, Tav. VI, 1 (J. Wilpert).
15. Sarkophag des Junius Bassus in Rom, Grotten der Peterskirche (Ausschnitt). Nach A. de Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus, Rom 1900, S. 69.
- 16—17. Sarkophag im Spital S. Giovanni in Laterano zu Rom (Ausschnitte). Nach Studi Romani 3, 1922, Tav. I 2, 3 (J. Wilpert).
18. Sarkophag aus S. Paul vor den Mauern in Rom, Lateran n. 104. Photographie.
19. Sarkophag aus dem Coemeterium der hll. Markus und Marcellianus in Rom. Phot. des Herrn Mons. J. Wilpert in Rom.
20. Sarkophag in Rom, Thermenmuseum. Originalphotographie.
21. Sarkophag in Rom, Kirche S. Sebastiano an der Via Appia. Phot. des Herrn Mons. J. Wilpert in Rom.
22. Sarkophag des Claudianus in Rom, Thermenmuseum. Originalphotographie.
23. Sarkophag in Rom, Lateran n. 180. Originalphotographie.
24. Sarkophagfragment in Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. Photographie des Museums.
25. Sarkophag in Rom, Lateran n. 119 (Jonas-sarkophag). Phot. Alinari, p. I n. 6402.
26. Sarkophag in Rom, Lateran n. 151. Originalphotographie.
27. Sarkophag des Junius Bassus in Rom, Grotten der Peterskirche (Ausschnitt). Nach A. de Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus, Rom 1900, Tf. IV.
28. Sarkophag in Mailand, S. Ambrogio. Originalphotographie.

2. Anführungen aus P. Raff. Garrucci, Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa. Prato 1873—1881.

Vol. III. 143: 55 171, 2: 53 3: 53 172, 9: 53, 63 f., 66 f. 173, 1: 53	173, 2: 53 3: 53 4: 53 14: 72 179: 44 179, 8: 53 f., 66	179, 9: 53 f. Vol. IV. S. 37 f.: 12 220, 3: 56 253: 91
---	--	--

261, 3: 55
 268: 55
 269: 91

Vol. V.

App. n. 29: 92, 121
 301, 2: 57
 302, 3: 5
 307, 1: 95 ff., 121
 308, 4: 52, 58 f., 63
 310, 2: 28 ff.
 313, 1: 86, 117, 120 f.
 4: 91
 314, 2: 88, 118, 121
 6: 88, 121
 315, 1: 78, 118, 121
 2: 93
 3: 93
 5: 52
 316, 1: 17
 3: 93
 4: 14, 21, 93
 317, 1: 14 f.
 2: 15, 116
 3: 46, 126
 4: 46
 318, 1: 14, 82, 120 f.
 4: 14, 85, 120 f.
 5: 14
 319, 1: 21, 46, 126
 2: 39, 44
 3: 14
 4: 14 f., 20 f., 26
 320, 1: 14, 115
 2: 5, 32
 322, 2: 15, 46, 91, 104, 118,
 120, 121, 128
 323, 4: 106, 118, 121 f.
 5: 15
 6: 63
 330, 5: 28
 331, 2: 118
 332, 1: 91
 333, 1: 3, 8
 2: 126
 334, 1: 15, 24
 2: 46, 118
 3: 21
 335, 2: 126
 3: 101, 126

335, 4: 126
 340, 5: 28, 107, 114, 121, 128
 341, 3: 116
 346, 1: 121, 128
 348, 1: 91
 350, 1: 19, 111
 2: 107, 126
 352, 1: 89, 92, 108, 117 f.,
 121, 128
 2: 103, 108, 110, 121, 128
 353, 1: 21
 2: 31, 126
 4: 109, 111, 117, 120 ff.,
 122 f.
 357, 2: 93
 358, 1: 78, 87 f., 121
 3: 38, 44
 359, 1: 90, 93, 121 f.
 2: 116
 360, 1: 93, 121
 361, 1: 116
 4: 39, 44
 364, 1: 93
 2: 95, 118, 121
 3: 76, 118, 120 f.
 365, 1: 46, 93
 2: 54, 73, 121
 366, 1: 115
 3: 38, 44, 72, 93, 100, 118,
 121, 126
 367, 1: 40, 44, 47, 82, 100, 121
 2: 78, 100, 121
 3: 54, 82, 121
 369, 1: 115
 3: 90, 116
 370, 2: 35
 3: 35
 4: 35
 371, 2: 35
 372, 2: 87 f., 100, 121
 5: 35
 374, 2: 116
 3: 90, 121
 375, 3: 55
 376, 1: 87 f., 118, 121
 2: 87, 118, 121
 3: 63 f., 116
 4: 92, 121
 377, 1: 90, 121
 4: 93, 118, 121

378, 1: 47, 94, 118, 121
 2: 39 ff., 44, 89 f., 100,
 115, 117, 121, 123
 3: 39 f., 44 f., 48 ff., 68 f.
 93,
 4: 70 f., 93
 379, 2: 91
 3: 79, 121
 4: 90
 380, 2: 83, 101, 117 f., 121
 3: 58, 115
 4: 86, 90, 121
 381, 1: 93
 382, 1: 93
 2: 90, 95, 118, 121
 383, 1: 47
 5: 47
 384, 5: 86, 121
 6: 116
 7: 93
 394, 9: 6
 396, 9: 54
 12: 38
 398, 9: 93
 10: 93
 399, 6: 93
 7: 91, 93
 400, 3: 83, 118, 121
 6: 79, 121
 8: 31, 126
 9: 126
 402, 2: 15
 403, 4: 93

Vol. VI.

409, 1: 58, 121
 435, 1: 128
 440, 1: 122
 444: 126
 445: 19
 446, 1—3: 58
 9: 65, 71
 10: 31, 71
 11: 46, 71, 128
 449, 2: 58
 463, 3: 54, 64
 478, 13: 11
 499, 2: 55
 500, V: 55

3. Lateransarkophage (nach ihrer Museumsnummer; diese gilt zugleich als Verweis auf J. Ficker, Die altchristl. Bildwerke im christlichen Museum des Laterans. Leipzig 1890).

52: 55	152: 115	181: 6
55, s. 183 A	154: 14, 93	183: 17, 19
104: 73, 118, 121, 123	155: 93	183 A (früher 55): 38, 40 ff., 44, 67 ff., 115
108: 116	160: 87, 116, 118, 121	184: 95, 118, 121
115: 92, 121	161: 95, 118, 121	186: 91
116: 92, 121	164: 72, 107 ff., 114, 119	189: 78, 118, 121
119: 59, 61, 63 f., 66, 95 ff., 117 f., 120 f., 123 ff.	171: 19, 111 f.	190: 86, 118, 121
122: 116	173: 78, 116, 118, 121	198: 54
127: 87 f., 118, 121	174: 16, 24 f., 52, 59, 61, 63, 66, 99, 106 ff., 110, 114, 121 ff.	212: 55, 78, 87 f., 117, 121
135: 82, 118, 120 f.	175: 40, 44, 46 f., 82, 118, 121	219: 115
136: 47	176: 116	227: 79, 118, 121
137: 90, 93, 121 ff.	178: 54, 82, 120 f.	236: 57
148: 86, 118, 121	180: 87 f., 100, 118, 121	
151: 101 ff.		

4. Anführungen aus O. Marucchi, I monumenti del Museo cristiano Pio- Lateranense. Rom 1910.

VI, 1: 55	XXIII, 3: 115	XXX, 4: 82, 118, 121
4: 38, 40, 44	XXIV, 2: 39	XXXI, 2: 87 f., 100, 118, 121
XIV, 3: 73, 118, 121	5: 14, 21	XXXII, 1: 17
XVII, 1: 92, 121	XXV, 6: 87, 118, 121	XXXIII, 1: 95, 118, 121
2: 92, 121	XXVI, 1: 95, 118, 121	XXXIV, 1: 78, 118, 121 2: 86, 118, 121
XVIII, 1: 95 ff., 118, 121	XXVII, 1: 107	XXXVIII, 3: 78, 87 f., 121
XIX, 4: 87 f., 118, 121	XXVIII, 6: 111	XXXIX, 5: 115
XX, 7: 14, 82, 118, 120 f.	XXIX, 1: 78, 118, 121 2: 106 2 A: 63, 121	XLII, 4: 79, 118, 121
XXI, 2: 90, 93, 121 f.	XXX, 1: 40, 44, 82, 118, 121	
XXII, 3: 86, 118, 121		
XXIII, 2: 101		

5. Anführungen aus É. Le Blant, Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles. Paris 1878.

S. 66 n. LXIII: 108	VII: 58, 115	XXII: 90, 116
S. 64 n. LXIV: 116	XI, 2: 83, 118, 121	XXIV, 2: 39, 44
I, 3: 66, 93	XII, 1: 107	XXV: 116
III: 39 f., 44 f., 48 ff., 68 f., 93	XVII: 93	XXXII, 1: 52, 58 f., 63
VI: 38, 44, 72, 93, 100, 118, 121	XIX: 6	XXXV: 54, 64

6. Anführungen aus É. Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule. Paris 1886.

14: 93	XI, 3: 89, 92, 108, 117 f., 121	XL, 2: 70 f., 93
26 f. n. 38: 93	XII, 1: 28, 107, 114, 121, 128 4: 91	XLV, 1: 39 ff., 44, 89, 100, 117, 121, 123
64 n. 77: 15, 85, 120 f.	XIV, 2: 93	XLV, 2: 15
65 n. 79: 86, 121	XVIII, 1: 93	XLVI, 2: 89
69 n. 84: 70 f., 79, 83	XX, 1: 83, 101, 117 f., 121	LII, 1: 91
81 n. 96: 93	XXVI: 57	LIV, 1: 103, 108, 110
114 n. 136: 6	XXVIII, 2: 103 f.	LV, 1: 21
VII, 1: 39, 44	XXIX, 1: 70 f., 93	
IX, 3: 116		

**7. Anführungen aus J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms.
Freiburg i. B. 1903.**

13: 66	127, 2: 53, 64	224, 2: 110
79: 42	143, 2: 53, 65	229: 66
87, 1: 52, 65 ff.	168: 55	230, 1: 55
93/94: 42	181, 2: 53	234, 3: 53
99, 2: 53	186, 2: 53, 65 ff.	236: 66
103, 3: 6	197, 1: 6	237, 2: 53, 55, 66
104: 6	205: 65	238: 53
107, 2: 6	214: 53	240, 2: 53, 65
119, 1: 63	215: 53	242, 1: 14, 25 f.
122, 1: 53, 65	216: 53	244, 2: 53, 65

**8. Anführungen aus J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen
Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert. 2. A., Freiburg i. B. 1916.**

22: 56	31: 11	131, 1: 58, 121
--------	--------	-----------------

9. Bibelstellen.

Ex. 17, 1 ff.: 58, 72	Matth. 26, 33, 35: 16	Apostelgesch. 5, 19: 29
6: 57	73 f.: 17	9, 36 ff.: 126
24: 42	75: 25	39: 30
Num. 14, 36—38: 124	Mark. 14, 29, 31: 16	41: 30
20, 2 ff.: 58, 72	Luk. 8, 45: 28	10, 21 ff.: 59 f.
8 ff.: 57	22, 31 f.: 25	48: 59
Deut. 31, 2: 56	33: 16	12, 1 ff.: 127
32, 49 f.: 56	Joh. 7, 37: 68	3: 72
34, 7: 56	11: 91	3 f.: 119
Hes. 37: 91	13, 37: 16	6 ff.: 126
Dan. 7, 9 ff.: 42	21, 7: 11	7 ff.: 29, 119
Matth. 11, 6: 16	18 f.: 112, 114	17: 72, 122, 124 f.
14, 25 ff.: 9, 12	Apostelgesch. 4, 1—3: 119	I. Kor. 10, 4: 68
15, 22 ff.: 20	5, 1 ff.: 126	Apc. 7, 17: 66
16, 18: 57	12 ff.: 31	
19: 126	17 f.: 119	
26, 3 ff.: 17	18: 126	

Nachtrag.

Das literarische Problem der Πράξεις Πέτρου betreffend — Seite 2 Anm. 2 — ist noch hinzuweisen auf den wichtigen Doppelartikel von Carl Schmidt, Studien zu den alten Petrusakten, dessen erster Teil, welcher die Zugehörigkeit der von dem Verfasser entdeckten koptischen Πράξεις Πέτρου (siehe über diese oben S. 31) zu den alten Πράξεις Πέτρου behandelt, in der Zeitschrift für Kirchengeschichte 43, N.F. 6, 1924, 321-348 erschienen ist; der noch ausstehende zweite Teil wird die Komposition und den Umfang der letzteren erörtern.

1925 K 771

Geschichte der griechischen Kunst

Von Wilhelm Klein

3 Bände, Lexikon-Oktav

- I. Band: Die griechische Kunst bis Myron. VI, 474 Seiten
II. Band: Die griechische Kunst von Myron bis Lysipp. VI, 408 Seiten
III. Band: Die Kunst der Diadochenzeit. VI, 432 Seiten
Zusammen Rm. 50.—

Die Einheit der griechischen Kunst

Von Anton Mayer

Groß-Oktav. VIII, 90 Seiten. Brosch. Rm. 5.—, geb. Rm. 6.—

Die Katakomben

Die altchristlichen Grabstätten, ihre Geschichte und ihre Monumente
dargestellt von

Dr. Viktor Schultze

Mit 1 Titelbild und 52 Abbildungen im Text

Groß-Oktav. X, 342 Seiten. Gebunden Rm. 5.—

Die altchristlichen Grabstätten Siziliens

Von Dr. Joseph Führer und Dr. Viktor Schultze

Mit 4 Tafeln, 1 Beilage und 122 Abbildungen im Text

Quart. XII, 323 Seiten. Gebunden Rm. 28.—

(Jahrbuch des Archäologischen Instituts, Erg.-Heft VII)

Altchristliche Malerei

und altchristliche Literatur

Eine Untersuchung über den biblischen Cyklus der Gemälde in
den römischen Katakomben

Von Edgar Hennecke

Mit 35 Abbildungen, Lexikon-Oktav. XII, 300 Seiten
Rm. 10.—

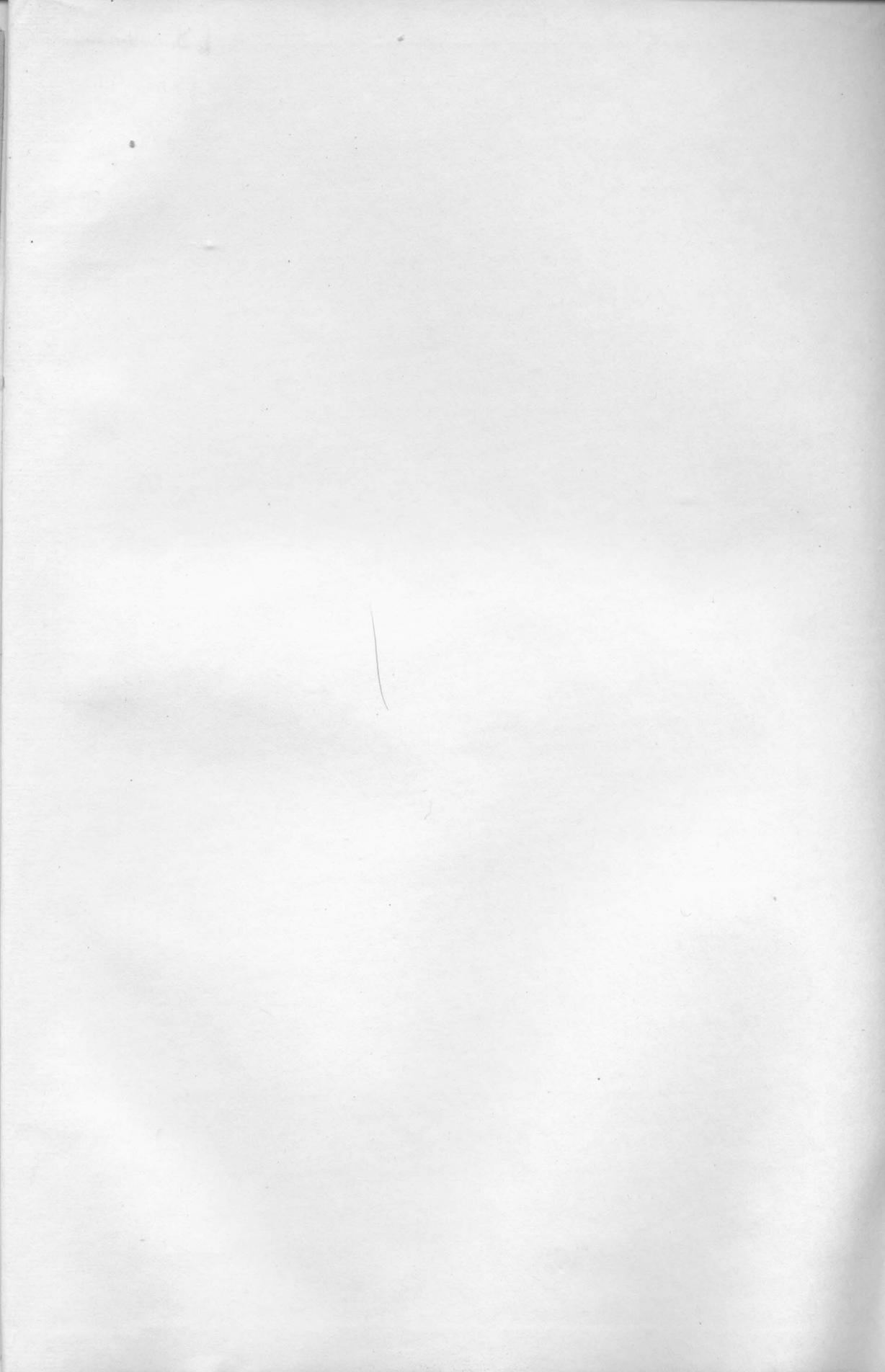
Über die Maltechnik der Alten

mit besonderer Berücksichtigung der römisch-pompejanischen Wandmalerei
nebst einer Einleitung zur mikroskopischen Untersuchung der Kunstwerke

Von E. Raehlmann

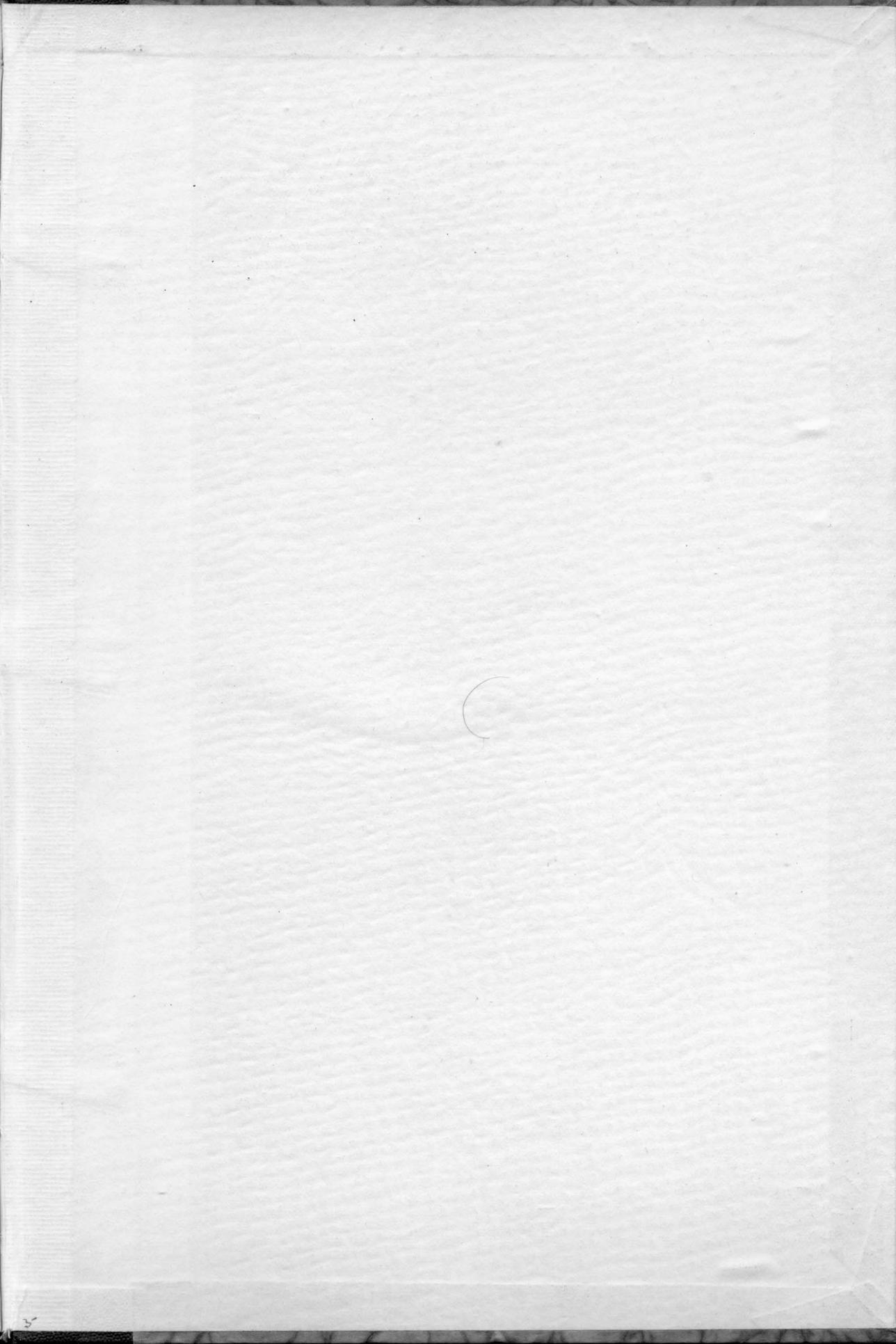
Mit 3 Tafeln. Quart. 97 Seiten. Rm. 6.—

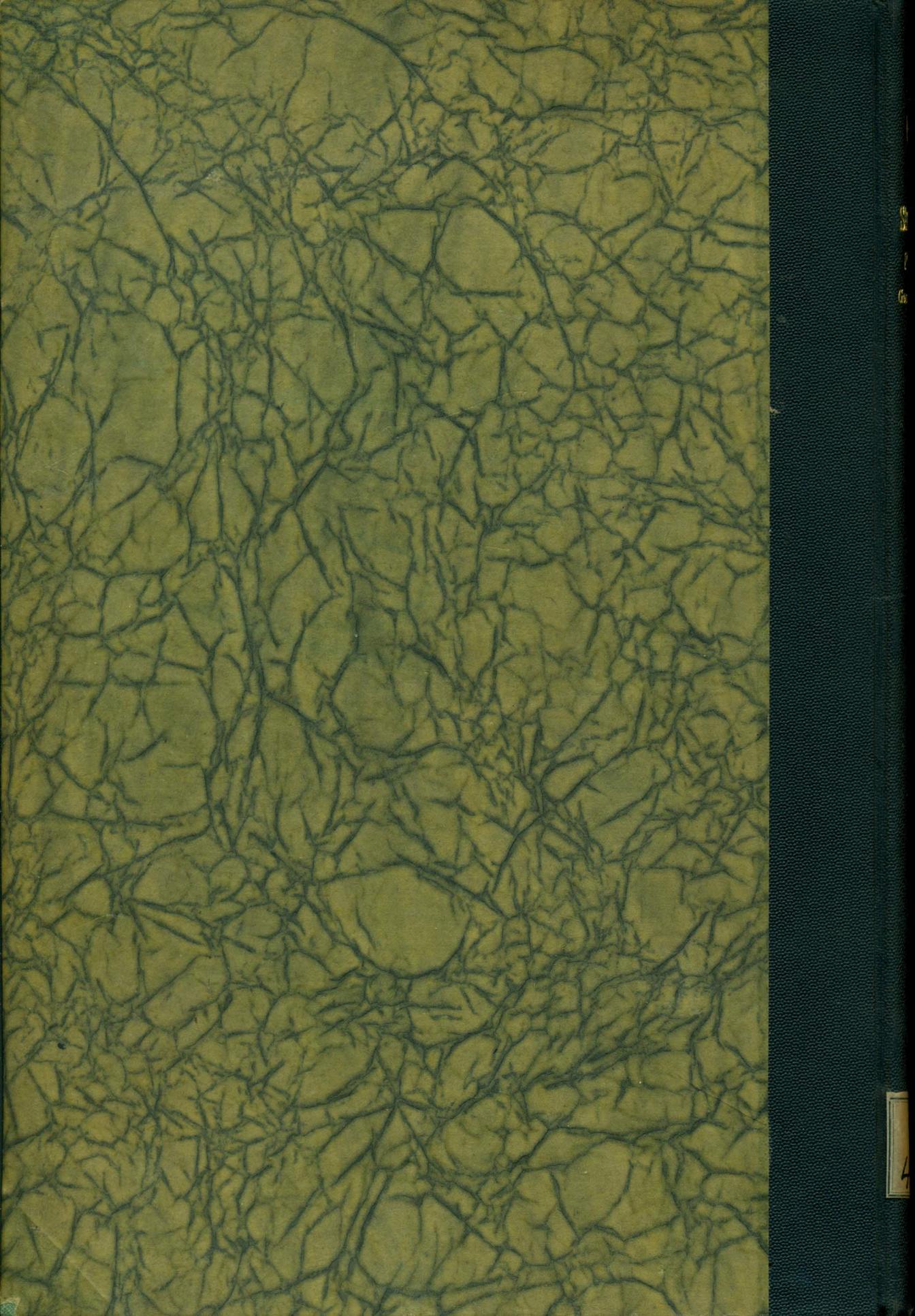
Walter de Gruyter & Co. / Berlin W. 10 und Leipzig



8. Aug. 1900

5. MRZ. 1971







Amalfauth
Petrus-
schichten

1925

D a
438