

750
h

13.-)

STUDIEN
ÜBER
CHRISTLICHE DENKMÄLER.

HERAUSGEGEBEN VON
JOHANNES FICKER.

NEUE FOLGE DER ARCHÄOLOGISCHEN STUDIEN ZUM CHRISTLICHEN
ALTERTUM UND MITTELALTER.

9. HEFT.

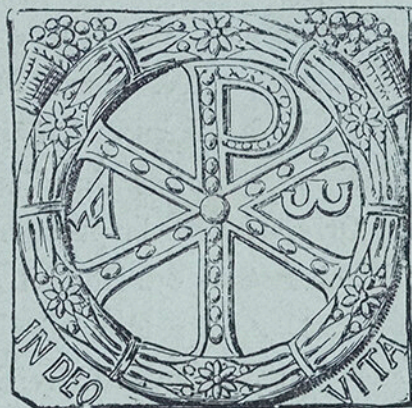
DIE DARSTELLUNG
DER
AUFERSTEHUNG CHRISTI
IHRE ENTSTEHUNG
UND IHRE ÄLTESTEN DENKMÄLER
VON

OTTO SCHÖNEWOLF.

HERAUSGEGEBEN VON
JOHANNES FICKER.

MIT 2 TAFELN UND 1 ABBILDUNG IM TEXTE.

1A/4



LEIPZIG
DIETERICH'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
THEODOR WEICHER
1909.

ΜΙΟΘΗΚΗ
ΤΟΥ ΙΑΡΥΜΑΤΟΣ
Α.Π.Θ.

N
8050
.S27
1909



In demselben Verlage erschien soeben:

Anfänge reformatorischer Bibelauslegung

Herausgegeben von

Johannes Ficker.

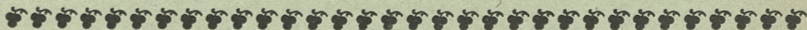
Band I.

Luthers Vorlesung über den Römerbrief 1515/16.

Teil 1: **Die Glosse.** CIV u. 161 S. gr. 8° mit einer Lichtdrucktafel. 1908. M. 6.40.

Teil 2: **Die Scholien.** VI u. 346 S. gr. 8°. 1908. M. 13.—.

Die grosse geschichtliche Aufgabe der Forschung unserer Zeit ist vor allem, die Anfänge der Reformation zu erkennen. Nichts hat für diese eine grössere Bedeutung gehabt, als die Bibel und ihr verändertes Verständnis. Aber nichts ist so wenig erforscht, als die Schriftauslegung der frühen Zeit der Reformation. Die hauptsächlichsten Werke, alle bis jetzt unbekannt, soll die hier begonnene Sammlung bringen. Unter diesen Werken die wichtigsten, die seit mehreren Jahrhunderten gesuchten ersten Auslegungen Luthers über das Neue Testament, an ihrer Spitze die Vorlesung über den Römerbrief aus den Jahren 1515 und 1516. Abschriften haben sich in der alten Pfälzer Bibliothek im Vatikan erhalten, schliesslich hat sich auch Luthers Originalmanuskript wiedergefunden. Auch die von Luther veranstaltete Druckausgabe des Römerbriefes, auch studentische Nachschriften des Lutherschen Kollegs sind wieder an den Tag gekommen. Die vorliegende Ausgabe bringt die grosse, reiche Arbeit Luthers mit Einleitung und eingehendem Kommentar. Es ist das bedeutendste Werk, das für Luther und für die Geschichte der Reformation gefunden werden konnte. Denn erst jetzt werden wir verstehen lernen das Werden Luthers und die Anfänge der Reformation.



Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 17696

N
8050
527
1909
c.L

STUDIEN ÜBER CHRISTLICHE DENKMÄLER



Δωρεά
Παύλου & Ανδρέα Καλλιγά

Βιβλιοθήκη Μαρίνου Καλλιγά

0640011811

Inhalt.

	Seite.
Inhalt	V
Vorwort	VII
Abkürzungen	XII
§ 1. Die symbolische Darstellung der Auferstehung	3
I. Die Darstellung und ihre traditionelle Erklärung.	3
II. Katalog	6
III. Hypothesen über die Entstehung der Komposition und Kon- sequenzen für ihre Erklärung	9
IV. Der Kunstkreis	35
V. Ergebnis	41
Anlagen zu § 1	44
§ 2. Die Mischung des sepulkralen Symbols mit dem biblischen Bild	51
§ 3. Die historische Szene	55
I. Das wesentliche Merkmal des „Auferstehungsbildes“	55
II. Das Grab in Jerusalem und das Bild vom „Grab Christi“	58
III. Das syrisch-palästinensische Kultbild	71
IV. Die hellenistische Idealschöpfung	74
V. Ergebnis	82
Anlagen zu § 3	84
Zeittafeln	87

Abbildungen:

- Münze Konstantins, Berlin (Münzkabinett) S. 44
 Tafel 1: Elfenbeintafel im Bayer. Nationalmuseum in München, vor dem Texte.
 Tafel 2: Sarkophag in Lyon, s. S. 6. 7 (Nr. 18), am Schlusse.

Vorwort.

Es jährt sich heute der Tag, an dem auf der Stätte des alten Doryläum der Verfasser der vorliegenden Studie aus hoffnungsfroher Wirksamkeit für immer abgerufen worden ist. Alles war von ihm gerüstet, die wissenschaftliche Vorbereitung mit hoher Sorgfalt und unerschütterlicher Standhaftigkeit gewonnen, um an einem der nächsten Morgen zu einer größeren, archäologischen Forschungsreise aufzubrechen. Zu den Unternehmungen, die KARL MICHEL und HANS ROTT, darnach S. GUYER ausgeführt hatten, sollten von Eski-Schehir aus in anderen Gegenden Kleinasiens seine Forschungen treten. So hatten wir es verabredet, um die altchristlichen Denkmäler Kleinasiens festzustellen, soviel es sich mit bescheidenen Mitteln und in Expeditionen Einzelner ermöglichen läßt. Wir Alle hatten es seit lange schmerzlich empfunden, wie wenig gerade für diese Aufgabe von Deutschland aus bisher getan worden ist. Mit der Berufung von OTTO SCHÖNEWOLF in die am Knotenpunkte der anatolischen Bahn neugegründete Pfarrstelle und mit dem ihm bei seiner Berufung noch besonders gegebenen Auftrage zu archäologischen Forschungen schienen sich große Hoffnungen auch hierfür zu erfüllen. Eine erschöpfende Erkundung großer Gebiete ist doch schließlich nur möglich bei längerem Aufenthalte im Forschungsbereiche und von festem Stützpunkte aus.

Der Tod, der diese Hoffnungen, Altes wiederzuerlangen und Neues hinzuzugewinnen, unmittelbar vor ihrer ersten Verwirklichung vernichtete, hat auch die Frucht mehrjähriger wissenschaftlicher Anstrengung schwer betroffen. OTTO SCHÖNEWOLF hatte die zwei Jahre intensivster Arbeit, die er in Straßburg verbrachte, auf meinen Rat an die Behandlung des Themas gesetzt: Auferstehung und Himmelfahrt auf den frühchristlichen Denkmälern. Mit dem Enthusiasmus seines Wesens trat er an die Aufgabe heran, mit wachsender innerer Beteiligung wuchs er in sie hinein, je mehr er in einem lebendigem Verstehen und Verknüpfen der alt-

christlichen Monumente die religiöse Kraft seiner Seele und seine ganz ungewöhnliche ästhetische Beanlagung gleichermaßen in Tätigkeit bringen und ihre harmonische Ausgleichung und Vereinigung finden konnte. Mit lebhafter Empfänglichkeit, mit außerordentlicher Feinheit der Beobachtung, des Urteils und des Ausdrucks begabt, in seinen Arbeiten von größter, immer aufs neue prüfenden und wägenden Sorgsamkeit, hat der in seiner Lebensführung schon Gereifte und ein weiteres Gesichtsfeld Überblickende seine Aufgabe im ganzen Umfange erkannt; er hat versucht, sie bis an ihren tiefsten Wurzeln zu fassen. Denn er war davon ganz durchdrungen, in wie eminentem Maße die drei Betrachtungsweisen sich ergänzen und fördern: die religiös-theologische, die ikonographische, die stilkritische. Hier erkannte er das letzte Ziel einer umfassenden Behandlung. So schwebte ihm für seine Arbeit, wie er mir noch später aufs neue bestätigte, „die große Form vor: eine gleichmäßig ausführliche theologisch-dogmengeschichtliche und ikonographisch (-stilkritische) Behandlung“. Oder wie er ein andermal im Hinblick auf das Erscheinen seiner Arbeit in der Reihe der „Studien über christliche Denkmäler“ niedergeschrieben hat, angeregt durch die Einleitung von RIEGLS Werk über die spätrömische Kunstindustrie, besonders durch die Bemerkung über die ikonographische Forschung als gutes und notwendiges Fundament der künstlerischen Untersuchung: „Meine Darstellung soll denn auch nur ein Beitrag zum Fundament sein, aber doch, dem Rahmen der ganzen Serie entsprechend, einen Beitrag liefern zur geistigen Entwicklung der Zeit überhaupt“. Von der umfassend angelegten Arbeit ist in Straßburg nur der erste Teil fertig ausgearbeitet und der philosophischen Fakultät als Dissertation vorgelegt worden; die Hälfte davon (bis S. 43) wurde Anfang 1907 gedruckt. Die Ausarbeitung des noch nicht Fertigen nahm der Verfasser für die folgende Zeit mit sich, als er Straßburg verließ.

Die Fülle der neuen Eindrücke in Südfrankreich, Alles, was in Rom vor ihm aufstieg, die überwältigende Wirkung, die er von den Originalen der Denkmäler empfing, und dann alsbald der Ruf in die kleinasiatische Wirksamkeit, der seine für das Große und Außerordentliche empfängliche Seele im Tiefsten bewegte, nachher die vielgestaltige, grundlegende Tätigkeit in seinem Amte, in der seine Kräfte sich aufrieben, haben die Weiterführung der Arbeit verhindert.

Als sich ihm zum ersten Male das neue Lebensziel zeigte und er an einen vorläufigen Abschluß seiner literarischen Tätigkeit

denken mußte, schrieb er mir, ob er nicht den ikonographischen Teil zunächst gesondert herausgeben könne. Ich glaube deshalb, im Sinne des Verfassers zu handeln, wenn ich die folgenden Bogen der Öffentlichkeit übergebe. Sie enthalten freilich nicht den gesamten ikonographischen Teil, nur dessen Anfang. Aber sie geben doch — was je länger je mehr des Autors gesammelte Aufmerksamkeit gewonnen hatte — etwas in sich Geschlossenes: die Genesis des Auferstehungsbildes. Die Papiere christlich-archäologischen Inhaltes, die ich aus dem Nachlasse zur Durchsicht und Verwendung empfang, enthalten umfassende, mit sicherem Verständnis gefertigte Auszüge und Sammlungen für die bildliche Darstellung von Auferstehung und Himmelfahrt, auch für den Descensus Christi: die Denkmäler sind hier bis weit über die karolingische Zeit hinaus zusammengebracht; ebenso ist der literarische Stoff reichhaltig und umsichtig durchgearbeitet, zumeist die religiösen und kirchlichen Quellen, welche die volkstümlichen Vorstellungen über Auferstehung und Himmelfahrt des Herrn erkennen lassen. Aber fixiert war hiervon nur, was SCHÖNEWOLF schon in Straßburg fertiggestellt und was er zusammen mit dem für die gedruckte Dissertation nötigen Texte in die Presse gegeben hatte: auch die Seiten 44 bis zum Ende lagen in erster Korrektur vor. SCHÖNEWOLF hatte in den ersten Monaten 1907 diese Druckseiten zum größten Teile einer gründlichen Durcharbeitung unterzogen, so eingehend, daß eine Reihe von Sätzen und Absätzen eine ganz neue Textgestalt erhielten. Nur der Schlußabschnitt (über die hellenistische Idealschöpfung) war kaum berührt von der bis ins Feinste und Kleinste prüfenden und bessernden Hand. Über das Thema dieses Teiles, die Münchener Elfenbeintafel, hat der Verfasser am 5. April 1907 in der Sitzung des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom einen in großen Rahmen gestellten, fein durchgeführten und in tiefer, nachhaltiger Wirkung aufgenommenen Vortrag gehalten, der im Manuskripte noch vorliegt. Hier ist die Behandlung des schönen Elfenbeinwerks, die der Verfasser in der Arbeit über die Auferstehung niedergeschrieben hatte, teilweise wörtlich übernommen, aber in sorgfältig gewählten Änderungen auf die endgiltige Form gebracht.

Mir ergab sich aus alledem deutlich, was ich für die Veröffentlichung zu tun hatte. Ich habe alle Änderungen, die der Autor selbst angegeben hatte, im Texte durchgeführt, auch den von ihm gemachten Andeutungen Folge gegeben; selbst geändert habe ich nur in jenen letzten Seiten der Arbeit, auf denen ich die erstmalige Wortfassung durch die verbesserte des Vortrags ersetzen

konnte. Zu weiteren Korrekturen konnte ich mich, wenngleich z. B. manche zu bestimmte Datierungen eine Einschränkung erforderten, angesichts der sorgfältigen Durcharbeitung und der Geschlossenheit und Individualität der Darstellung nicht entschließen. Auch Verweise auf seitdem erschienene Untersuchungen habe ich unterlassen. Für einige mit besonderem Nachdrucke behandelte Materien darf ich hier noch auf Neuere aufmerksam machen. Von MAURICE, Numismatique Constantienne ist unterdessen (1908) der erste Band erschienen. Die Peregrinatio der sogen. Silvia hat durch MEISTER eine überraschende neue Datierung erhalten (*De itinerario Aetheriae abbatissae*, Rhein. Museum 64, 337—392). Über das heilige Grab kann man sich jetzt keine Vorstellung machen wollen, ohne HEISENBERG's großes Werk zu befragen (*Grabeskirche und Apostelkirche. Zwei Basiliken Konstantins*, 1908). Aber die gedrängten quellenmäßigen Ausführungen SCHÖNEWOLF's behalten doch für den Zweck, den die vorliegende Arbeit verfolgt, ihren Wert und sie werden angesichts der unendlichen Bedeutung, die das heilige Grab für die Frömmigkeit wie für die dichterische und künstlerische Darstellung behauptet, wie auch bei dem mancherlei Problematischen, was trotz dem Reichtum der Quellen, trotz Scharfsinn und Sicherheit der Untersuchung immer noch bleibt, in Übereinstimmung wie Widerspruch mit jenen weitgreifenden Untersuchungen willkommen sein.

Auf HEISENBERG's Werk (Tafel VIII. IX) sei auch verwiesen für eine Anzahl der in ihrer Wichtigkeit immer mehr in weiteren Kreisen erkannten Ampullen in Monza, die hier nach Originalaufnahmen veröffentlicht sind; andere hat seitdem HUGO KEHRER, ebenfalls nach Originalphotographien, zugänglich gemacht (*Die heil. drei Könige in Literatur und Kunst II*, 1908, S. 48. 49, Abb. 31—33). Die photographische Neuaufnahme des Münchener Reliefs ist der Liberalität des Sekretariats des Bayer. Nationalmuseums zu danken; den Abguß der Konstantinschen Münze hat das Berliner Münzkabinet freundlichst herstellen lassen. Der Lichtdruck des altchristlichen Sarkophags ist nach einer photographischen Aufnahme hergestellt, welche Herr LUCIEN BÉGULE, der bekannte Forscher südfranzösischer Denkmäler, selbst zu fertigen die große Güte hatte, durch freundliche Vermittelung von Herrn Professor H. LECHAT in Lyon, der auch eine genaue Beschreibung des Monumentes zur Verfügung gestellt hat. SCHÖNEWOLF hat mir wiederholt ausgesprochen, wie dankbar er die große Liebenswürdigkeit empfunden hat, die er bei seiner Reise in Südfrankreich erfahren durfte, und

gern gebe ich dem Danke für alle Förderung, die seine Arbeit erhalten hat, auch meinerseits Ausdruck.

Eine unvollendete Arbeit ist es, die ich der Öffentlichkeit übergebe, nur der Anfang eines groß angelegten Werkes, und das Leben dessen, der sie geschaffen hat, erlosch mitten in den reichen Anfängen einer groß geschauten Wirksamkeit. Mit tiefer Wehmut denke ich dessen. Aber nicht der Klage gehört das letzte Wort. Während seiner wissenschaftlichen Arbeit hat OTTO SCHÖNEWOLF sich zur Erhebung die hohen und frohen Worte eines der Großen im Reiche des Lebens niedergeschrieben: „Ich bedaure die Menschen, welche von der Vergänglichkeit der Dinge viel Wesens machen und sich in Betrachtung irdischer Nichtigkeit verlieren: sind wir ja eben deshalb da, um das Vergängliche unvergänglich zu machen; das kann ja nur dadurch geschehen, daß man Beides zu schätzen weiß“. Wer des Lebens Aufgabe so ergriffen, wer seine beste Kraft an das Höchste gesetzt und in seinem Dienste sich verzehrt hat, dessen Spuren bleiben, und ich bin gewiß, daß auch die Arbeit, die er zur Erforschung der Denkmäler getan hat, wie er sie verstand: zur Erforschung des geistigen und religiösen Lebens, nicht vergeblich gewesen ist.

Straßburg, 2. September 1909.

Johannes Ficker.

Abkürzungen.

Bull. = DE ROSSI, *Bulletino di archeologia cristiana*.

BZ = *Byzantinische Zeitschrift*.

CSEL = *Corpus Script. Eccles. Lat. ed. Acad. litt. Vindobonensis*.

DchrA = W. SMITH and S. CHEETHAM, *A dictionary of christian antiquities*.
2 vol. 1875. 1880.

GAR. oder G. = R. GARRUCCI, *Storia dell' arte cristiana*, 6 Bde. Prato 1873—1881.

KL = WETZER und WELTE's *Kirchenlexikon*. 2. Aufl. Freiburg 1889 ff.

KRE = F. X. KRAUS, *Real-Encyklopädie der christlichen Altertümer*; 2 Bde.
Freiburg i. B. 1882. 1886.

MSG = *Patrologia ed. MIGNE, Ser. Graeca*.

MSL = *Patrologia ed. MIGNE, Ser. Latina*.

Num. Chron. = *Numismatic Chronicle*.

OCh = *Oriens Christianus*, *Römische Halbjahrshefte für die Kunde des christlichen Orients*.

RACH = *Revue de l'art chrétien*.

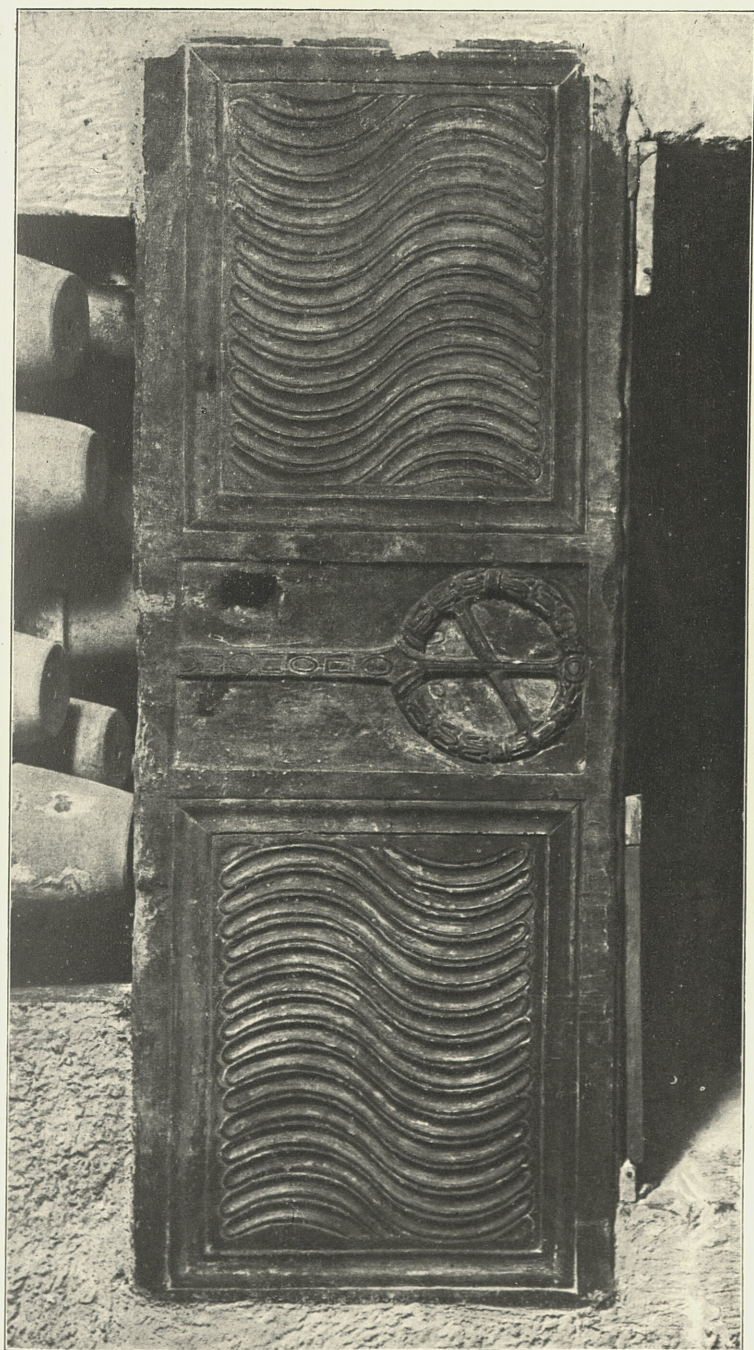
RE³ = *Real-Encyklopädie für protest. Theologie und Kirche*. 3. Aufl. herg.
von HAUCK. Leipzig 1896 ff.

RKW = *Repertorium für Kunstwissenschaft*.

RQ = *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte*.

ZKG = *Zeitschrift für Kirchengeschichte*.

ZDPV = *Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins*.



Das Problem.

In der frühchristlichen Kunst nimmt das Auferstehungs- und Himmelfahrtsbild eine besondere Stellung ein.

Man konnte an diesem Stoff nicht vorübergehen. Hatte man überhaupt einmal begonnen, die segensreiche Menschwerdung und die Geschichte des *Ἰεσὺς Χριστός*¹⁾ darzustellen, so durfte der letzte glänzende Ausgang des Heilsdramas nicht fehlen, an dem doch alles lag.

Aber diese Aufgabe barg ein schweres Problem.

Fürs erste nach der formalen Seite: Es war eine völlige Neuschöpfung nötig. Für jeden anderen Gegenstand aus dem Alten und Neuen Testament hatte man Vorbilder oder zum wenigsten Analogien. Die Bilder erwuchsen aus der Anschauung. Man ging zurück auf die Natur und die Wirklichkeit, oder wo die eigene schöpferische Kraft nicht ausreichte, half eine Anleihe bei alten Formen und dem klassischen Bilderschatz. Erinnerungsbilder strömten reichlich zu. Das gilt selbst von der primitiven Technik.

Hier aber versiegten diese Quellen. Man stand vor dem schlechthin Übersinnlichen, vor Geschehnissen, die stracks gegen allen Naturlauf gingen, und vor denen alle Gegenstände des reichen Wunderglaubens der Antike verblaßten.²⁾ Auch was die junge christliche Kunst bis dahin an Wundern darzustellen gewagt hatte, reichte nicht von ferne heran an diese Wunder aller Wunder, an Auferstehung und Himmelfahrt Jesu. Hier gab es keine Analogie, und keine Brücke führte vom Transcendenten herüber zur Wirklichkeit.

¹⁾ Vgl. z. B. die sogen. Liturgia S. Gregorii Alexandrina MSG 36, 721 C. — Leont. Byz. adv. Nest. IV₃₇ MSG 86, 1708 B. — Der Ausdruck zuerst nachweisbar bei Origenes, s. LOOFS, Dogmengeschichte⁴ 1906, S. 199 not. 6.

²⁾ Vgl. ARNOLD MEYER, Die Auferstehung Jesu Christi (1904) S. 4 ff.

Diese formale Schwierigkeit ward aber zweitens erhöht durch eine inhaltliche: Die Urkunden, aus welchen man das Bild jener Vorgänge zu erheben hatte, waren rätselhaft und ließen selbst eine reiche Künstlerphantasie im Ungewissen. Kaum daß die Erzählung über die Entrückung in die Wolken eine einigermaßen plastische Vorstellung weckte; vollends die Osterereignisse lagen wie unter einem Schleier. Nur der feste Kern einer Tatsache schimmerte durch den Nebel der Widersprüche, aber die Umrisse erschienen unklar und verschwommen. Für eine nüchterne, gesunde und ehrfurchtsvolle Betrachtung blieben hier immer Dunkelheiten. Eine erhitzte und zuchtlose Phantasie freilich mochte gerade durch das „Mysterium“ zu grotesker Ausmalung gereizt werden. (Man denkt hier etwa an die ungeheuerlichen Schilderungen im Petrusevangelium.)

Formal und inhaltlich war die Aufgabe schwer; fast schien sie unlöslich. Sollte man nicht meinen, die frühchristliche Kunst habe den Vorwurf so dringend er zur Bearbeitung einlud, einfach liegen lassen wo er lag? Gerade dieser Epoche fehlt ja doch das eigentlich Schöpferische, die quellende Gestaltungskraft. In der Tat scheint es fast, als habe erst die grobe Sinnlichkeit des geistlichen Schauspiels der Kunst den Mut gegeben, den Akt der Auferstehung selbst im Bilde zu fassen. Selbst nach so langer Zeit bedurfte es noch einer so bedenklichen, ganz äußerlichen Anregung.¹⁾

Um so mehr darf man auf die Lösungsversuche aus frühchristlicher Zeit gespannt sein.²⁾ Kann man überhaupt von einem Auferstehungsbild reden? Wie verhielt sich das Bild zum biblischen Bericht? Ward es in scheuer Zurückhaltung geschaffen? Begnügte man sich mit Andeutungen und allerlei Notbehelfen? Oder soll man auf phantastische Freiheit der Ausgestaltung gefaßt sein? Zu welcher Zeit und an welchen Orten tauchen diese ersten Formulierungen auf? Bieten die verschiedenen Kulturgebiete analoge Lösungen dar? Gerade die Frage nach der Genesis des Auferstehungsbildes ist von besonderem Reiz.

¹⁾ W. MEYER-SPEYER, Wie ist die Auferstehung Christi dargestellt worden? Nachrichten der Kgl. Ges. d. Wiss. zu Göttingen. Phil.-hist. Kl. 1903, 236—254. — K. TSCHUSCHNER, Die deutsche Passionsbühne u. die deutsche Malerei des 15. u. 16. Jhdts. in ihren Wechselbeziehungen. RKW XXVIII (1905) 54/55. — GUSTAVE COHEN, Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge. 1906. (Académie royale de Belgique, Classe des Lettres, Mémoires Tom. I. No. 6. p. 116.)

²⁾ J. STRZYGOWSKI, BZ XII (1903) 698; Rez. MEYERS. — H. MICHEL, Monatshefte d. kunstw. Litt. 1906, 160.

§ 1.

Die symbolische Darstellung der Auferstehung.

*Ei παρτασία ὁ στανός,
παρτασία καὶ ἡ ἀνάστασις.*

Cyrril. Hier. cat. XIII 27.

Es scheint, als habe gerade das Verständnis für die eigentümlichen Schwierigkeiten des künstlerischen Problems — wenn auch unbewußt — die These veranlaßt, die ersten Darstellungen der Auferstehung seien symbolische gewesen. Vom künstlerischen Standpunkt aus wäre diese Auskunft bei der Sprödigkeit des Themas vielleicht sogar glücklich zu nennen. Die Frage ist nur, ob sie wirklich gewählt worden ist.

I.

Die Darstellung und ihre traditionelle Erklärung.

1. Die Komposition ist bekannt genug. Sie läßt sich bis jetzt allerdings nur in der Grabplastik aufweisen. Man findet sie als Mittelstück in der Hauptbildwand einer nicht ganz kleinen Gruppe christlicher Sarkophage gallo-italischer Herkunft.

In den verschiedenen Wiederholungen (es lassen sich etwa zwanzig Beispiele zusammenstellen) wird das Thema nur leise variiert. Vor der Einzelstatistik beschreiben wir also das typische Bild. Es ist das folgende:

Eine *Crux hastata* wird von dem Monogramm ✕ gekrönt. Das Monogramm ist in einen Lorbeerkranz hineinkomponiert, der Kranz mit Edelsteinen reich geschmückt und von Tänien umwunden. Auf den Querarmen des Kreuzes sieht man in antithetischer Gruppierung zwei Vögel; es sind wohl Tauben. Sie picken an dem

Kranz und seinen Früchten. Unter den Kreuzesarmen, rechts und links des vertikalen Stammes sieht man je einen Krieger in Tunica und Chlamys, mit Helm und Schild, in Profilstellung beide dem Kreuze zugekehrt. Ihre Haltung ist verschieden. Man kann in zwei Hauptgruppen scheiden: die Soldaten stehen (achtmal, s. u. S. 21) oder sie sitzen (meist auf Felsblöcken), der eine schlafend, den Arm auf den Schildrand gestützt, der andere sinnend zur Höhe blickend.

Die Komposition dieser Sarkophage zeigt ausgesprochen zentralistische Tendenz. Mit einem bewußten Willen zu künstlerischer Caesur wird die Bildebene durch Arkaden¹⁾ oder Bäume mit verschlungenem Geäst²⁾ zu Nischen gegliedert. Meist sind es fünf, einmal (No. 4 des Katalogs S. 7) sieben. Bei No. 10 erzeugt der Wechsel von gebrochenem und gradem Architrav eine Art rhythmischer Travee. Im Mittelfeld erhebt sich — in ganz glücklichem Aufbau — unser „Symbol“. Wo diese Nischengliederung fehlt, wird das Auge durch den Rhythmus gleichmäßig schreitender Figuren (Apostel) auf die Mittelgruppe hingeführt. (NNo. 11—15 des Katalogs, unten S. 7.) Die kubisch-räumliche Isoliertheit des „Symboles“ selbst verstärkt nur seine Bedeutung. Der Hinweis auf ein bestimmtes ästhetisches Gesetz in der harmonischen Komposition der Bildfläche allein genügt nicht zur Erklärung dieser starken Hervorhebung. Es müssen da inhaltliche Erwägungen mitgespielt haben. Man vermutet hinter der Gruppe ganz bestimmte, bedeutsame Gedanken.

2. Mit der Auferstehung hat diese Komposition m. W. zum erstenmal FERDINAND PIPER in Verbindung gebracht.³⁾ Zwar spricht er nur von einem Glied der Familie, dem Lateran-Sarkophag No. 171;⁴⁾ seine Erklärung gilt aber füglich auch für die ganze Gruppe.

„Drei große Momente“ sieht PIPER in dem Bildwerk zusammengefaßt: die eigentliche Szene „die mit dem sinnlichen Auge geschaut werde“, spiele „am Grabe Christi“; sie werde durch zwei römische

¹⁾ Vgl. W. ALTMANN, Architektur u. Ornamentik der antiken Sarkophage (1902) S. 52 ff.: Die Säulensarkophage.

²⁾ Der in der Kunstform der Säule eingeschlossene Gedanke des organischen Wachstums ist hier also in naivem Instinkt wieder entbunden und das natürliche Gebilde an seine Stelle gesetzt. (Vgl. auch die Akanthus„säulen“ in der Kuppelmosaik des orthodoxen Baptisteriums zu Ravenna.)

³⁾ Im „Evangelischen Kalender, Jahrbuch für 1857“, S. 44—49: „Christi Geburt, Tod und Auferstehung nach den ältesten christlichen Denkmälern.“ — Dann im „Bulletin monumental“ 1861, 3. sér. Tome 7. 27.

⁴⁾ Cf. J. FICKER, Die altchristlichen Bildwerke im Christlichen Museum des Laterans 1890, S. 113 No. 171. — GARRUCCI 350.

Soldaten angedeutet. Das Kreuz weise auf einen „vorhergehenden Moment“: „die Kreuzigung; Sol und Luna oberhalb der Szene gehörten hierzu“. Auf die Auferstehung endlich beziehe sich offenbar „der Kranz von Lorbeer über dem Kreuz, der das Monogramm umschließe.“ Der „Kranz, in Verbindung mit dem Kreuz und dem Grab Christi (?) müsse zunächst unzweifelhaft in objektiver Deutung auf die Person Christi, nämlich auf seine Auferstehung, bezogen werden“.

3. Dies ausführlichere Zitat konnte nicht umgangen werden. Diese Sätze sind zwar schon i. J. 1857 ausgesprochen, im großen und ganzen aber spiegeln sie die noch heute geltende Meinung. Die PIPERSche Erklärung wurde meist kritiklos übernommen, weitergegeben, kaum verändert. Irgendwie ruht sie im Hintergrunde fast aller Deutungen, die man seither der Gruppe gab.¹⁾ Doch recht-

¹⁾ Das gilt zunächst nicht nur von den beiläufigen Erwähnungen der Darstellung, sondern auch von den — allerdings mageren — Ansätzen zu einer Ikonographie des Auferstehungsbildes. — Etwa folgende Autoren sprechen von unserer Komposition:

1. A. CASANO, *Del sotterraneo della chiesa cattedrale di Palermo* (1849) p. 39—41.
2. GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Guide de l'art chrétien II* (1873) p. 73, IV (1874) p. 369.
3. ROHAULT DE FLEURY, *L'Évangile II* (1874) pl. XCII.
4. E. LE BLANT, *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles* (1878) p. 24. 27. 66. — *Les sarcophages chrétiens de la Gaule* (1886) p. 8. 9. 14. 113. 142. 151.
5. MARTIGNY, *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes* (1889) p. 701 (Abb.).
6. F. X. KRAUS, *Roma sotterranea* (1879) S. 361. — *Geschichte der christlichen Kunst* (1896) I, S. 172 (Abb.).
7. MÜNZ bei KRAUS, *Real-Encyklopädie* (1882) I, S. 103 (Abb.).
8. VICTOR SCHULTZE, *Die Katakomben* (1882) S. 139. — *Archäologie der altchristlichen Kunst* (1895) S. 333 (Abb.).
9. W. SMITH and S. CHEETHAM, *A Dictionary of Christian Antiquities* (1880), II, p. 1791 (Abb.).
10. TH. ROLLER, *Les catacombes de Rome II* (1891) p. 290/91 (Abb.).
11. H. DETZEL, *Christliche Ikonographie I* (1894) S. 467.
12. H. GRISAR, *Römische Quartalschrift X* (1896) S. 322. — *Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter* (1901) S. 434 (Abb.).
13. H. SEMPER, *Ivoires au Musée national de Buda-Pesth*, RACH 1897, 393.
14. H. MARUCCI, *Guida del Museo Cristiano Lateranense* (1898) p. 52. 57. — *Éléments d'Archéologie Chrétienne I* (1899) p. 329.
15. J. WEISS-LIEBERSDORF, *Christus- und Apostelbilder* (1902) S. 29 (Abb.).
16. HAUCK (F. PIPER) im RE³ XIII (1903) S. 370 (Monogramm Christi).
17. ANDRÉ MICHEL, *Histoire de l'Art I* (1905) p. 66 (Abb.).
18. C. M. KAUFMANN, *Handbuch der christl. Archäologie* (1905) S. 375. 434 (Abb.).
19. J. WITTIG, *Die altchristlichen Skulpturen im Museum der Deutschen Nationalstiftung am Campo Santo* (1906) S. 20.

fertigt sich eine Nachprüfung nicht allein durch das ehrwürdige Alter dieser Interpretation.

Die Komposition verdient schon um ihrer selbst willen eine genauere Analyse. Diese Verschmelzung von Symbol und Wirklichkeit ist von einer eigentümlichen Undurchsichtigkeit, und die „Erklärung“ schrumpft mehrfach auf eine trockene Feststellung des Sachbestandes zusammen.¹⁾ Sodann aber bedarf die These von einer anfänglich symbolischen Verdeutlichung der Auferstehung um ihrer ikonographischen Bedeutung willen einer Prüfung. Man wird dieser Meinung eine gewisse sachliche Berechtigung nicht von vornherein absprechen können. Die Sarkophage gehören dem IV. und V. Jahrhundert an (darüber wird noch zu reden sein), und symbolisierende Darstellungen sind der christlichen Kunst dieser Epoche durchaus geläufig. Zwar würde heute wohl niemand mehr im Ernste eine so peinliche Ausdeutung der Einzelglieder wagen. Aber sollte man nicht den allgemeinen Gedanken gelten lassen?

* * *

Unsere Aufgabe zerlegt sich in drei Fragen:

1. Wie entstand die Komposition?
2. Was bedeutet sie?
3. Wo ist ihre Heimat?

Nur in stufenweisem Fortschritt kann man eine Auflösung dieser christlichen Hieroglyphe versuchen.

II.

Katalog.

Um eine vorläufige Übersicht über das ganze Material zu ermöglichen, gebe ich zunächst eine statistische Zusammenstellung der in Frage kommenden Sarkophage und Sarkophagfragmente.²⁾ Der Versuch einer systematischen Gruppierung wird sich später selbst rechtfertigen.

¹⁾ Vgl. J. J. MÜNZ, Archäol. Bemerkungen über den Kranz, das Monogramm Christi, die altchristlichen Symbole, das Kruzifix (1866) S. 34. — J. W. APPELL, Monuments of early christian art (1872) p. 20. — GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, Manuel de l'art chrétien (1878) p. 177. — ALBERT MARIGNAN, La foi chrétienne (1887) p. 155. — J. ROMILLY ALLEN, Early christian symbolism in Great Britain and Ireland (1887) p. 37.

²⁾ Die beiden Werke LE BLANTS (s. S. 5 Anm. 1₄) sind in der Zusammenstellung auf S. 7/8 abgekürzt: „Arles“ und „Gaule“. Nr. 18 ist auch abgeb. als Kopfleiste bei MEYNIS, Les grands souvenirs de l'église de Lyon², 1886.

1) Sarkophage.

Ort und Abbildung	Szenen der Hauptbildwand	Seitenwände
1) St. Maximin (égglise) GAR. 353, Gaule p. 153; p. LV	Hauptm. v. Kaper- naum (Aussitzige ?)	Erweckung der Tabitha
2) Soissons (Stich) G. 403.	Taufe Jesu	3 Männer im Ofen
3) Rom (Lateran) Kat.-No. 164	Opfer Kains und Abels.	Petrus' Gefangen- nahme
4) Marseille (musée) G. 352, 1. 32; Gaule 45; XI.	Paulus' Tod	Verleugung
5) Valencia (musée) G. 387;	~ ~ ~	*) sonst kein Schmuck ausser Strigillierung
6) Narbonne (Zeichnung) Gaule 113	Paulus' Tod	Christus vor Pilatus
7) Mailand (S. Ambrogio) G. 353.	Paulus' Tod	" "
8) St. Maximin (égglise) G. 352; Gaule 152; LIV	Paulus' Tod	" "
9) Nîmes (St. Baudile) Gaule 108; XXVIII.	Fußwaschung	Christus sitzend mit 2 Soldaten
10) Rom (Lateran) (Kat.-No. 171)	Symon v. Kyrene	Judaskuß
11) Manosque (égglise) G. 351, 1-3; Gaule 142; L	→ 6 Apostel →	Adam und Eva
12) St. Piat (égglise) Gaule 8; II.	" "	3 Männer im Feuerofen
13) Arles (musée lapidaire) G. 351, Arl. 25. 27; XXIV. XXV	" "	Taufe Jesu
14) Rom (Villa Ludovisi) G. 350.	" "	Wasserfelsen
15) Palermo G. 349.	" "	
16) Spalato Jahrb. d. K. K. Ostr. Centr.- Com. 1860 (V) S. 254.	Vorderseite: Durchzug durch das rote Meer. Schmalseite: Das "sepulcrale Symbol" mit 2 Personen unter dem Kreuz.	Sarkophage mit Um- bildungen der normalen "Symbol"-form
17) Commodilla-Katakomba Rom	Das "sepulcrale Symbol" mit Tauben und stehenden Kriegerern unter den Kreuzesarmen als Mittelstück eines strigillierten Sarkophags.	
18) Lyon (jardin de la maison No. 6 place du Petit-College)	Das "sepulcrale Symbol" in sehr abgekürzter Form im Mittelfeld eines strigillierten Sarko- phags. (S. d. Abb. auf Tafel II.)	

2) Sarkophagfragmente.

I.					
19)	Nîmes (Privatbesitz) La Gaulle XXX ³ , p. 110 (vgl. H. Bazin, Nîmes Gallo-Romain. Nîmes 1891, p. 246.)	Anzeige der Verleugnung		2 Apostel zur Mittelszene — — — (etwa wie No. 4?)	
20)	Arles Beschreibung v. Petros (Le BASTY, Arles p. 66). — Viell. folgende Anordnung (?):	Verleugnung	Gefangenahme Petri	Symbol	Gefangenahme Pauli Symbolübergabe
21)	Valence (musée) vgl. M. MAURUS VILLARD, "Le sarcophage de Saint Felix" (Bulletin d'Archéologie et de Sta- tistique de la Drôme 1901, p. 1—28, Abb. No. B).	Symbol (fragmentiert) Martyrium des Paulus			
II.					
22)	Rom (Lateran) Nuovo Bullettino 1896, Tav. XII p. 180 ff.	4 (3) Apostel in Schreitbewegung, in der Linken die Schriftrolle, in der erhobenen Rechten Kronen tragend; zu ihren Häupten je eine (himmlische) Hand mit Krone. Mittelstück: unser Symbol? oder der lehrende Christus?			
23)	Rom (S. Pudenziana) R. GROSSER, Étude sur l'histoire des sarco- phages chrétiens (1888). "Catalogue" No. 147 p. 96	— — — 2 Apostel mit Kronen in den Händen		Symbol	2 Apostel mit — — — Kronen in den Händen
24)	Rom (Via Nomentana 27) GROSSER No. 140 p. 93	5 Apostel vor 2 Arkaden, mit den Volumina; Akklamationsgebärde. Stark fragmentiert. Mittelstück nicht vorhanden. Vielleicht unser Symbol?			
III.					
25)	Arles (musée lapidaire) Le BASTY XII ² p. 24	Fragment des Mittelstücks: Adlerschnabel mit Monogramm.			
26)	Rom (Lateran) G.A.R. 401, p. 149. Kat. No. 170	Wohl Mittelstück des Symbols; späte Darstellung: 2 stehende Krieger, auf Schilde gelehnt, zu den Kreuzesarmen eines eidelsteingeschnittenen Monogramms A P Ω aufleidend.			

III.

Hypothesen über die Entstehung der Komposition und Konsequenzen für ihre Erklärung.

Der eigentümliche Mischcharakter des „Symbols“ entbehrt einer bestimmten biblischen Grundlage. Trotzdem steht das Bild in völlig individueller Abgeschlossenheit da. Ein Werdeprozeß ist nicht zu beobachten. So wird man mit verschiedenen Erklärungsmöglichkeiten rechnen müssen. Nur eins scheint sicher: Die Komposition ist formal von Vorbildern abhängig.

A. Die Abhängigkeit des Symbols vom Konstantinischen Labaron.

Die Annahme eines formalen Zusammenhanges unserer Komposition mit dem konstantinischen Labaron bietet sich auf den ersten Blick vielleicht als ungezwungenste Erklärung. Es empfiehlt sich, unter dieser Voraussetzung einmal alle Möglichkeiten einer inhaltlichen Erklärung durchzusprechen.

1.

Den ausführlichsten Bericht über die Gestaltung des Labaron gibt EUSEB VC I, 31.¹⁾ Man kann um der Deutlichkeit willen seine ganze ziemlich ausführliche Schilderung nicht übergehen. Er beschreibt:²⁾ „Das *σημεῖον* (cap. 30) hatte folgende Form: Ein „hoher Schaft mit Goldverkleidung hatte eine querlaufende (Rahe-) „Stange, oben aber an der Spitze des Ganzen war ein Kranz, „aus kostbaren Steinen und aus Gold geflochten, befestigt; an „ihm das Symbol des Beinamens des Heilandes, nämlich die zwei „Buchstaben, welche den Namen Christi andeuten, so daß auf das P „gerade in der Mitte ein X gesetzt war. Diese Buchstaben pflegte „der Kaiser (von da ab) auch in der Folgezeit am Helm zu tragen. „Von der schrägen Stange, durch die der Längsschaft geht, hängt „ein Leinwandstück flatternd herab, königliches Purpurgewebe, das „mit dicht gesetzten bunten kostbaren Steinen, die in feurigem „Glanze blitzen, bedeckt und mit vielem Gold durchwebt ist, so daß „es eine unaussprechliche Schöne dem Blicke bietet. Diese Fahne,

¹⁾ Zitiert ist immer nach der Ausgabe von J. HEIKEL, Die griech.-christl. Schriftst. der ersten 3 Jhdte., herausg. von der Kirchenväterkommission der Kgl. Pr. Akad. d. Wissensch. 1902. Eusebius Bd. I.

²⁾ Die Übersetzung verdanke ich der Liebenswürdigkeit von BRUNO KEIL.

„welche von der Stange herabhängt, hat gleiche Ausdehnung in der „Länge und Breite erhalten. Der senkrechte Schaft, der sich von „seinem unteren Ende nach oben weit in die Lüfte erstreckt, trug „unter dem Siegeszeichen des Kreuzes gerade an den Rändern des „beschriebenen Gewebes die goldenen Brustbilder des gottgeliebten „Kaisers und seiner Söhne. Stets gebrauchte der Kaiser dieses „heilbringende Feldzeichen, das ihn gegen jede entgegenstehende „feindliche Macht schützen sollte und befahl, daß Nachbildungen „davon allen Heeren voran wehen sollten.“¹⁾

2.

Vergleicht man diese Schilderung mit unserem Sarkophagbild, so wird man eine formale Abhängigkeit nicht leugnen können.

Eine Übernahme des βασιλικὸν ἱφάσμα mit den Kaiserbildern²⁾ in die Plastik wird man billig hier kaum erwarten. Das Fahnen-

¹⁾ Euseb VC I, 31 (HEIKEL S. 21/22): . . . Ἦν δὲ τοιῷδε σχήματι κατεσκευασμένον. ὑψηλὸν δόρυ χρυσοῦ κατημφιεσμένον κέρας εἶχεν ἐγκύρσιον [στανροῦ σχήματι πεποιημένον], ἄνω δὲ πρὸς ἄκρῳ τοῦ παντὸς στέφανος ἐκ λίθων πολυτελῶν καὶ χρυσοῦ συμπεπλεγμένους κατεστήρικτο, καθ' οὗ τῆς σωτηρίου ἐπιγορίας τὸ σύμβολον, δύο στοιχεῖα τὸ Χριστοῦ παραδηλοῦντα ὄνομα [διὰ τῶν πρώτων ὑπεσήμενον χαρακτήρων], χιαζόμενον τοῦ θ' αὐτὰ κατὰ τὸ μεσαίτατον· ἃ δὲ καὶ κατὰ τοῦ κράνους φέρειν εἶωθε καὶ τοῖς μετὰ ταῦτα χρόνοις ὁ βασιλεὺς. τοῦ δὲ πλαγίου κέρας τοῦ κατὰ τὸ δόρυ πεποιημένου ὁδόνη τις ἐκκρεμῆς ἐπηώρητο, βασιλικὸν ἱφάσμα ποικιλῶν συννημένων πολυτελῶν λίθων φωτὸς ἀγλαῖς ἐξαστραπτόντων καλυπτόμενον ὅν πολλῶ τε καθυφασμένον χρυσοῦ, ἀδιήγητόν τι χοῦμα τοῖς ὁρῶσι παρέχον τοῦ ἁλλοῦς. τοῦτο μὲν οὖν τὸ φῆρος τοῦ κέρας ἐξημμένον σύμμετρον μήκους τε καὶ πλάτους περιγραφὴν ἀπελάμβανε· τὸ δ' ὄρθιον δόρυ, τῆς κάτω ἀρχῆς ἐπὶ πολλὴν μηχανόμενον ἄνω μετέωρον, ὑπὸ τῷ τοῦ στανροῦ τροπαίῳ πρὸς αὐτοῖς ἄκροις τοῦ διαγραφέντος ὑφάσματος τὴν τοῦ θεοφιλοῦς βασιλέως εἰκόνα χρυσοῦν μέχρι στέρων τῶν αὐτοῦ παίδων ὁμοίως ἔφερεν. τοῦτω μὲν οὖν τῷ σωτηρίῳ σημείῳ πάσης ἀντικειμένης καὶ πολεμίας δυνάμεως ἀμνησιῶν διὰ παντὸς ἐχρῆτο βασιλεὺς, τῶν τε στρατοπέδων ἀπάντων ἡγεῖσθαι τὰ τοῦτον ὁμοιώματα προσέταττεν.

²⁾ Die Beschreibung des EUSEB läßt hier zu wünschen übrig. Man weiß nicht recht, wo und in welcher Weise die Brustbilder befestigt sind. Nach der Satzkonstruktion kann man nur sagen: 1. τὸ ὄρθιον δόρυ, also der senkrechte Schaft, die eigentliche Fahnenstange, trug τὴν τοῦ βασιλέως εἰκόνα . . . μέχρι στέρων, τῶν τε . . . παίδων ὁμοίως. 2. Diese Brustbilder sind irgendwie unterhalb der Querstange, also nicht in unmittelbarer Nähe des heiligen Monogramms angebracht, so wie es die Ehrfurcht erheischte. 3. Unklar bleibt das πρὸς τοῖς ἄκροις τοῦ διαγραφέντος ὑφάσματος. Dies „an den Rändern“ könnte die obere Partie, an der Querstange, aber auch den unteren Rand des herabflatternden viereckigen Tuches bezeichnen. Irgend eine Gruppierung dieser drei Medaillons rund um den Fahnenstange herum scheint ausgeschlossen. Dagegen könnte man an die römische Sitte denken, *phalerae* und *imagines* untereinander an dem Schaft der *signa* anzubringen. (Vgl. A. v. DOMASZEWSKI, Die Fahnen im römischen

tuch ist ein ganz üblicher Behang der Feldstandarten und keine Besonderheit des Labaron.¹⁾ Was das Labaron zu dem wesentlich christlichen Feldzeichen stempelt, ist das Monogramm als Krönung des kriegerischen Symbols (s. u. S. 17). Und gerade diese wesenbestimmenden Elemente, Kreuzstange und Monogramm im kostbaren Kranze, finden sich bei dem Sarkophagbild. Die ersten Sätze des EUSEB könnten als Bildbeschreibung dienen, so vollkommen decken sich Text und Darstellung. Wie ist diese Kongruenz zu erklären? Mit welchem Recht konnte dies weltliche Gerät Wahrzeichen christlicher Grabstätten werden? Man wird sich hier zunächst über die Bedeutung des Labaron vergewissern müssen.

3.

Das Labaron²⁾ steht, wie alle geschichtlichen Erscheinungen, in einem großen Zusammenhang, und sein ursprünglicher, lebendiger Sinn enthüllt sich nur, wenn man die Bedingungen seiner Entstehung betrachtet.

Durch F. SARRE³⁾ ist die Frage nach einer Abhängigkeit des

Heere, Abh. d. arch.-epigr. Sem. zu Wien 1885, S. 51 ff., S. 57 ff., Figg. 18 a u. b, 20, 33, 57 etc.) Nach dem Wortlaut unserer Stelle wären die Medaillons direkt unter der Querstange an dem ὀρθιον δόρυ befestigt gewesen, so daß das ὄψασμα, von der Querstange nach hinten wehend, die Folie bildete. Die dritte und wohl die ansprechendste Auslegung der Stelle ist die, daß EUSEB sich nicht korrekt ausgedrückt hat, und daß die Bilder auf dem Fahmentuch zu sehen waren, und zwar — ἐπὶ τοῖς ἀκροῖς — mehr nach dem oberen Rand hin. Man könnte für diese Rekonstruktion etwa die Berliner Münze GAR. 481₁₈ heranziehen (s. darüber noch S. 12). — Zur sachlichen Erklärung vgl. etwa: JUSTIN, apol. I 55, MSG 6, 412 C. Ebenso TERTULLIAN, apol. 16: „Der ganze römische Feldgottesdienst besteht in der Verehrung der Feldzeichen, schwört bei den Feldzeichen, stellt die Feldzeichen über alle Götter. Alle jene übereinander getürmten Bilder, die wir an den Feldzeichen sehen, sind nur ein Behang für Kreuze; die Tücher der Reiter- und Prachtfahnen sind eine Bekleidung für Kreuze.“ (MSL I, 422 ff., dazu die Noten, bes. 69. 72.) S. auch A. v. DOMASZEWSKI, Die Religion des röm. Heeres (Westdeutsche Zeitschrift 1895), S. 13.

¹⁾ Die erhaltenen Darstellungen des Labaron zeigen nach dieser Seite mannigfache Verschiedenheiten (s. KRAUS RE I 252—262 — SMITH and CHEETHAM 909—911; etc.).

²⁾ EUSEB spricht nur von einem σωτήριον τρόπαιον (VC II 6. 7. 9₂. 16, III 3₂, IV 21), auch von einem νικητικὸν τρόπαιον (I 37, III 2, IV 5 u. ö.). — Die Etymologie des Wortes (zuerst bei SOZOM. HE I, 4) ist ganz unsicher, also für eine lokale Bestimmung des Ursprungs leider nicht brauchbar. Man hat griechische, baskische, germanische, assyrische Wortwurzeln darin finden wollen. Vgl. (außer den Artikeln der Handbücher) E. BRATKE, Das Monogramm Konstantins des Großen (Festschrift des Gymnasiums zu Jauer, 1891), S. 76.

³⁾ F. SARRE, Die altorientalischen Feldzeichen, mit bes. Berücksichtigung

Labaron von altorientalischen Feldzeichen aufgeworfen und von STRZYGOWSKI eifrig bejaht worden (s. BZ XIII (1904) S. 298). Sie hat an dieser Stelle vorläufig nur sekundäre Bedeutung. Hier in diesem Zusammenhange kommt es uns vor allem darauf an, genau zu bestimmen, wann dieses christliche Feldzeichen zuerst auftaucht.

Wie man sehen wird, ist das nicht nur für die Ermittlung seines genuinen Sinnes von ausschlaggebender Bedeutung. Man gewinnt damit auch für die zeitliche Einordnung der Sarkophaggruppe einen terminus a quo. Mit voller Sicherheit läßt sich das Labaron erst 325 nachweisen.¹⁾ Das Datum ist bedeutsam. 324 hat sich das Geschick des Licinius entschieden. Jetzt erst ist Konstantin RECTOR · TOTIVS · ORBIS (Münzschrift. Vgl. Num. Chron. 1862, S. 48.) VICTOR · OMNIVM · GENTIVM (Mém. de la soc. des antiqu. de France 1903, p. 69).²⁾ Unaufhaltsam dringt jetzt das Christentum zum Siege vor.³⁾

Das Zusammentreffen der politischen Konstellation mit der ersten Labarondarstellung — auf der Berliner Münze (GAR. 481₁₈, siehe die Abb. auf S. 44) — ist keine Zufälligkeit. MAURICE nimmt zwar an, daß das Labaron schon seit 317 etwa existiert und Bedeutung für die westliche Reichshälfte gehabt habe. Die Erhebung der Söhne Constantius Crispus und Constantin zu Cäsaren (317) habe vielleicht den Anlaß gegeben. (Bull. de la soc. des Antiqu. de France 1903, p. 315, 316.) Man wird das Labaron als militärisches Zeichen vielleicht lieber mit dem Entscheidungskampf selbst in Verbindung bringen, jedenfalls gewinnt es eine öffentliche, umfassende Bedeutung für das ganze Reich erst seit 325.⁴⁾ Erst

eines unveröffentlichten Stücks (Beiträge zur alten Geschichte III [1903], S. 333—371). — Siehe auch u. S. 38.

¹⁾ Vgl. dagegen noch DE WAAL im KL, Art. Labarum, S. 1277. Den ausführlichen Beweis erbringt der Anhang No. 1 (S. 44 ff.).

²⁾ 324 erscheint an der Spitze seiner Briefe *Νικητης Κωνσταντινος Μεγιστος Σεβαστος*, vgl. DUCHESNE, Sur l'authenticité des lettres de Constantin (Acad. des Inscr., 1890 nov. déc.).

³⁾ Es ist charakteristisch und für unsere Frage besonders beweiskräftig, daß im gleichen Jahr 325 die Strahlenkrone auf den Münzbildern Konstantins verschwindet: Jedes heidnische Attribut soll fallen. (Vgl. MÜLLER, Art. Heiligenschein in der RE³ VII, 559 ff. bes. 561; A. KRÜCKE, Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchr. Kunst [1905], S. 11/12; STRZYGOWSKI, BZ XV [1906] 695.)

⁴⁾ EUSEB hat die Daten wohlbewußt verschoben. Er schreibt nach dem Tode Konstantins und will das flavische Haus glorifizieren. So projiziert er die Lage von 324/25 in die frühere Zeit, ins Jahr 312, zurück.

nach dem Sieg über Licinius, nach der definitiven Niederwerfung des Heidentums verknüpfen sich für das kirchliche Volksbewußtsein und für die populär-philosophische Geschichtsbetrachtung wirklich zentrale Gedanken mit diesem Labaron.

Sein ursprünglicher lebendiger Sinn ist dieser:

a) Das Labaron verkörpert zunächst das politische Glück des Kaisers. Wo es erscheint, heftet sich der Sieg an die kaiserlichen Fahnen. EUSEB betont das bei jeder Gelegenheit: I, 40, II, 7. 8. 16. 55, III, 2, IV, 5.¹⁾

b) Untrennbar damit verbunden sind kirchliche Gedanken. Jene Siege waren zugleich Etappen für die Entwicklung des Christentums aus der Religion der verfolgten Minorität zur offiziell anerkannten, schließlich privilegierten Reichsreligion, und gewannen damit weltgeschichtliche Bedeutung. Ihr Symbol ruft stolze Gedanken in den Angehörigen der jungen Reichskirche wach: Es ist recht eigentlich das kirchliche Triumphzeichen, ein christliches „*τρόπαιον*“.²⁾

c) In ihm formuliert sich auch ein religiöses Bekenntnis. Die psychologische Wirkung jener Ereignisse auf die Massen war die, daß nicht kalte Überlegung und strategische Meisterschaft den

¹⁾ Ganz charakteristisch für diese Stimmung ist auch der Bericht EUSEBS über die Inschrift an der Konstantinischen Kreuzesstatue in Rom: VC I, 40 (und HE IX, 9 § 10 mit geringen Varianten): „*Τούτῳ τῷ σωτηριώδει σημείῳ τῷ ἀληθεὶ ἐλέγχῳ τῆς ἀνδρείας τὴν πόλιν ὑμῶν ζυγοῦ τυραννικοῦ διασωθεῖσαν ἤλευθέρωσα· ἔτι μὴν καὶ τὴν σύγκλητον καὶ τὸν δῆμον Ῥωμαίων τῇ ἀρχαίᾳ ἐπιφανείᾳ καὶ λαμπρότητι ἐλευθερώσας ἀποκατέστησα.*“ (Vgl. V. SCHULTZE in ZKG VII, 343—352, XIV 510—515 und die Siegesmünzen: MADDEN in Num. Chron. 1878, vol. I No. 12, No. 14.) Über ähnliche Statuen in Konstantinopel vgl. F. W. UNGER, Quellen zur byzantinischen Kunstgeschichte I [1876] S. 61 No. 122, S. 153 No. 355, S. 158 No. 372; auch S. 176 No. 423 u. 424, S. 178 No. 433). — V. SCHULTZE läßt ZKG XIV, 513 die Frage offen, ob auf jener Statue der Kaiser das Kreuz oder das Labaron getragen habe. Es scheint, als habe man überhaupt mit einer gewissen Identität aller dieser Symbole zu rechnen (man vgl. die charakteristische Stelle VC III 2 fin.: „Bald bezeichnete [der Kaiser] seine Stirne mit dem Zeichen der Erlösung, bald wies er mit Stolz auf das Zeichen, in welchem er siegte“; s. auch u. S. 34 A. 4). — Interessant ist dann die Darstellung einer Gemme, wo dem Konstantinischen Triumphzug das Labaron vorgetragen wird, RQS 1899, S. 136—141, Taf. X₂. Die Echtheit wird bezweifelt von STRZYGOWSKI, Orient oder Rom, S. 83.

²⁾ Gerade die Kreuzform des antiken *τρόπαιον* rechtfertigt diesen Ausdruck; s. PAULYS RE, Art. Tropaeum S. 2167. — A. CONZE, Neue archäol. Unters. auf Samothrake II (1870): BENNDORF, Nike von S., S. 78 ff., bes. 80 Fig. 426 [1. 2]. — Damit vgl. EUSEB VC I, 40_{1, 2}.

Sieg errungen habe: Die Niederlage des Licinius bedeutete eine Niederlage seiner Götter, eine Doppelschlacht wurde geschlagen, eine auf Erden und eine unsichtbare in der Geisterwelt. Juppiter und Apollo haben sich als kraftlos erwiesen, des höchsten Gottes Macht hat gesiegt. Das *αἰσχρὸν σημεῖον* (VC II, 5) ward zum *σημεῖον σωτήριον*, es ist das Zeichen des Monotheismus.¹⁾

d) Noch andere Gedanken spielen mit. EUSEB berichtet von einem enkaustischen Gemälde in den Arkaden des Kaiserpalastes: Der Kaiser war dargestellt und seine Söhne, zu ihren Häupten *τὸ σωτήριον σημεῖον*, zu ihren Füßen ein Drache, mitten durch den Leib von einem Geschloß durchbohrt (VC III, 3). Man erinnere sich des analogen Münzbildes GAR. 481₁₈: es besteht zweifellos ein ikonographischer und inhaltlicher Zusammenhang. (Vgl. V. SCHULTZE, ZKG XIV, 519.)²⁾

Die beste Interpretation bietet EUSEB (l. c.) selbst: in dem Drachen sieht er gestaltet *τὸν ἐχθρὸν καὶ πολέμιον θῆρα τὸν τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Θεοῦ διὰ τῆς τῶν ἀθίων πολιορκήσαντα τυράννιδος*. Es spricht aus diesen Worten ein letzter erbitterter Haß und ein stolzes, befreites Aufatmen. Man muß sich nur erinnern, daß noch wenige Jahre vorher die letzte und die furchtbarste Verfolgung über die Christenheit dahingestürzt war. Die Schrecken der Regierung Diocletians stehen so sehr im Vordergrund aller christlichen Erinnerung, daß man ihr Bild samt allen Greueln auf die gesamte Vergangenheit überträgt. Die ganze vorkonstantinische Epoche gilt nicht allein der Masse und der Legende, sondern selbst dem gebildeten kirchlichen Schriftsteller als eine unheimliche und grauenvolle Zeit.³⁾ Sie endet mit dem Sieg Konstantins über Maxentius, dem Siege Konstantins und Licinius' über Daja und endlich mit dem Siege Konstantins über Licinius. Dieser

¹⁾ Vgl. die volkstümlichen Vorstellungen in der Rede des Licinius vor der Schlacht. EUSEB VC II, 5 (auch I, 36 u. 38).

²⁾ Das ganze Motiv der Drachentötung ist orientalischen Ursprungs und bedeutet den Sieg des guten über das böse Prinzip. Vgl. darüber C. SITTL, Die Gebärden der Griechen u. Römer (1890) S. 348; STRZYGOWSKI, Hellenistische u. koptische Kunst S. 27. 29, Kleinasien, Neuland S. 37. — Es ist immerhin auch beachtenswert, daß der *draco* neben dem *aquila* Heeresfeldzeichen der Römer (bes. seit Trajan), also ein ausgesprochen heidnisches Zeichen ist. (Vgl. VEGETIUS, De re mil. XX₁₃.) Das würde sich dem Rahmen der folgenden Erklärung gut einpassen. — Vgl. die Artikel „Drache“, „Schlange“, „Teufel“ in den Handbüchern.

³⁾ Vgl. E. LUCIUS, Die Anfänge des Heiligenkults in der christl. Kirche (1904) S. 43.

ist der letzte Vertreter des christenfeindlichen Prinzips, Licinius selbst ist der „δράκων“! (VC II, 46₂.)¹⁾

In diese historisch-politische Reminiszenz verwoben ist aber ein religiös-abergläubischer Einschlag. In scheuer und verschleierter Weise spricht EUSEB a. a. O. (VC III, 3) von dem δράκων als von dem ἀφανὴς τοῦ τῶν ἀνθρώπων γένους πολέμιος: . . . „δράκοντα γὰρ αὐτὸν καὶ σχολιδὸν ὄφιν ἐν προφητῶν θεοῦ βίβλοις ἀνηγόρευε τὰ λόγια“. (Er zitiert Jes. 27₁.) Es sind die finsternen, unheimlichen Mächte der Tiefe, es ist der Satan selbst, der durch den Talisman des Kreuzmonogrammes gestürzt ist (ὄν . . . δυνάμει τοῦ ὑπὲρ κεφαλῆς ἀνακειμένου σωτηρίου τροπαίου κατὰ βυθῶν ἀπωλείας κεχωρηκέναι ἐδήλου. VC III, 3). Dieser „κοινὸς τῆς οἰκουμένης ἐχθρός“ (VC II, 66, III, 30) ist der eigentliche Anstifter aller Christenverfolgung, Kaiser und Machthaber sind nur seine Werkzeuge. In den Verfolgungen hieß es gegen den Teufel und die Dämonen selber kämpfen.²⁾ Der Sieg über Licinius war für das Volksbewußtsein ein Sieg über die dämonischen Kräfte, das Labaron das magische Mittel dieses Sieges.

Man muß sich nur daran erinnern, daß auch im Lagerkult des römischen Heeres die signa eine ähnliche Rolle spielen. Man opfert ihnen nach dem Sieg.³⁾ Und wenn BURCKHARDT das Labaron einen „Prachtfetisch“ nennt,⁴⁾ mit dem Konstantin die Massen fasziniert, so ist das Verächtliche in diesem Urteil ungerecht. Er vergißt, daß doch nicht Konstantin allein, sondern seine ganze Epoche unter dem Zeichen der Superstition steht. Dies Schlagwort kann man nur mit einer Nuance des Sinnes gelten lassen. Das Labaron trägt Amulettcharakter, es wird zur festen, magischen Formel, zum Talisman.⁵⁾

¹⁾ Seine Christenverfolgung schildert Euseb VC II, 2. Vgl. die Anm. HEIKELS zu Euseb VC I, 50 auf S. LVIII der Berl. Ausgabe.

²⁾ Belege in reicher Zahl bei LUCIUS, Heiligenkult S. 45, auch RE³ XII 48 ff. [BONWETSCH].

³⁾ Belege und weiteres Material für das Recht dieser Parallele bei A. v. DOMASZEWSKI, Die Religion des röm. Heeres (Westd. Zeitschr. 1895, S. 12).

⁴⁾ Zeit Konstantins², S. 334.

⁵⁾ Vgl. VC II, 7: Die völlig mechanische Siegeswirkung des νικητὸν ἀλεξιφάρμακον; II, 9 die zauberhafte Bewahrung des Labaronträgers; II, 16 die abergläubische Furcht des Licinius vor seiner schreckhaften Wunderwirkung. — Ähnlich auch LACTANTIUS, De mort. persec. c. 11: die Störung des heidnischen Opfers unter Julian durch das christliche Symbol. Desgl. bei PRUDENTIUS, Apotheosis 454—96.

4.

Erst jetzt ist die Aufnahme des „*σωτήριον τρόπαιον*“ in den sepulchralen Bildkreis verständlich. Im großen Rahmen der Zeitgeschichte enthüllt sich sein tiefster Sinn. An der Stätte des Todes und der Verwesung ein Symbol des Sieges und des Triumphes!

Die Verknüpfung ist jedoch noch enger, die Bedeutung realistischer als dieser schöne, doch blasse Gedanke. Die alte Christenheit seufzt unter der Dämonenfurcht.¹⁾ Niemals aber hat der Glaube an das unheimliche Walten finsterner Schicksalsmächte die Geister so beherrscht als im IV. und V. Jhrdt.²⁾ Die „Dämonisierung“ des alternden Heidentums³⁾ wird von den Massen mit in die junge Kirche geschleppt. Durch Zaubersprüche, Ligaturen, Amulette, durch magische Mittel sucht man dem Unglück vorzubeugen oder das Unheil zu bannen.⁴⁾

Schon die Antike sucht gerade auch die Gräber vor den bösen Geistern zu schützen. Besonders auf den Cippen der römischen Kaiserzeit nehmen prophylaktische und apotropäische Zeichen einen breiten Raum ein.⁵⁾ Ammonsköpfe, Köpfe von Stieren und Widdern u. ä., vor allem das Gorgoneion⁶⁾ sollen die Dämonen abwehren. Und fast möchte man sagen, im Labaron habe sich der gleiche Gedanke in anderer Hülle auf die christlichen Grabstätten hinübergerettet. Wie eine Gorgo hält Konstantin den feindlichen Scharen dies Zeichen entgegen: *ὅσπερ τι φόβητρον καὶ κακῶν ἀμυντήριον* (VC II 16), und Licinius warnt vor ihm wie vor dem Bild der Aegis: *τοῖς ἀμφ' αὐτὸν ὀπλίταις παρήνει μηδαμῶς ἐξ ἐναντίας ἵναί τι τούτῳ μηδ' ὥς ἔτυχεν ἀπεριβλέπτως ὁρᾶν ἐπ' αὐτῷ δεινὸν γὰρ εἶναι ισχύι αὐτῷ τε ἐχθρὸν καὶ πολέμιον* (VC II 16).⁷⁾ Aber bei diesem (antiken) negativen Gedanken der Abwehr bleibt das Christentum nicht stehen. Das Labaron ist auch: *τὸ σωτήριον καὶ ζωοποιὸν σημεῖον* und ein *φυλακτήριον ζωῆς*. (VC II 9. 16.)⁸⁾

¹⁾ Bes. HARNACK, Die Mission und die Ausbreitung des Christentums in den ersten drei Jahrhunderten² (1906) S. 108—126: „Der Kampf gegen die Dämonen“.

²⁾ Vgl. LUCIUS, Heiligenkult S. 107—120.

³⁾ BURCKHARDT a. a. O. VI. Abschnitt, bes. S. 232—245.

⁴⁾ Vgl. J. FICKER, Amulett RE³ I 469 ff.

⁵⁾ Vgl. W. ALTMANN, Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit, 1905.

⁶⁾ Vgl. l. c. Kap. VII. VIII. — Die Abbild. 39. 41. 51. 66—69, 82.

⁷⁾ Siehe auch LUCIUS, Heiligenkult, bes. S. 113.

⁸⁾ Der gleiche Gedanke gilt für das Kreuz allein; es ist nicht allein Schutzmittel, sondern auch positiv fördernde Kraft. Vgl. RENAUDOT, Liturgiarum orientalium collectio II 303 (*neque cruciandos nos tradas in flamma illa flagran-*

5.

Der allgemeine Charakter des Symbols, die geistige Atmosphäre ist damit skizziert. Doch wird man jetzt der Frage nach den einzelnen Elementen der Komposition nicht aus dem Weg gehen können.

Die Kombination von Kreuz, Monogramm und Kranz ist leicht verständlich. Es liegt darin eine gewisse innere Einheit.

Für das Kreuz genügt der Hinweis auf seinen magischen Charakter. Es ist das sicherste Schutzmittel gegen Dämonen schon in vorincänischer Zeit. Doch wäre bei dem Kreuz allein eine synkretistische Ausdeutung nicht ausgeschlossen.

Erst das Monogramm¹⁾ enthält das unzweideutige Bekenntnis zu Christus;²⁾ Konstantin scheint es zum christlichen Schibboleth *κατ' ἐξοχήν* geprägt zu haben.³⁾ Als eine Zusammenfassung der

tissima, quia sigillo crucis tuae vivificantis obsignati sumus), auch II 366. 397. 446. 460. 532. 636.

¹⁾ Ältere Literatur über das Monogramm vollständig bei P. J. MÜNZ, Archäologische Bemerkungen über das Kreuz, das Monogramm Christi, das altchristliche Symbol, das Kruzifix 1866, S. 1—8. S. auch KRE II 224, 412. — Ausführlichere Abhandlungen von DE ROSSI, *De titulis christianis Carthaginiensibus*, Spic. Soles. IV; E. RAPP, Das Labarum u. der Sonnenkult (Bo. Jhb. 1866, 116 ff.); F. W. MADDEN, *Christian Emblems on Coins of Constantine I.* (Num. Chron. 1877, 290—307); TH. BRIEGER, Zum Konstantinischen Monogramm ZKG 1880, S. 194—200; L. JEEP, Zur Geschichte Konstantins d. Gr. (Aufsätze E. CURTIUS gewidmet) 1880, 81—95; E. BRATKE, Das Monogramm Konstantins d. Gr. (Festschrift des Gymnasiums zu Jauer 1892); HAUCK, RE³ XIII 367 ff. mit Lit.-Ang. — Die Diskussion scheint noch nicht geschlossen.

²⁾ Dies der Grundgedanke von BRATKES Schrift, die die strittige Frage doch zu einem gewissen Abschluß gebracht hat. Seine These besteht in jedem Falle zu Recht, mag man römische oder orientalische Vorbilder für das Labaron annehmen. Bei römischen Feldzeichen hätten etwa der Adler — das Symbol Jupiters, der am Kampfe teilnimmt —, eine Hand, oder ähnliche Embleme an der Stelle des Monogramms gestanden (vgl. A. v. DOMASZEWSKI, Die Fahnen im röm. Heere S. 12 Figg. 56. 58. 73. 85, bes. 86; SARRE, Altorientalische Feldzeichen [Beitr. zur alten Gesch. 1903], S. 339. 346). Bei dem altorientalischen Panier hätte wohl die kugelförmige Verzierung der Lanze mit dem phantastischen Gehänge seine Stelle innegehabt. (Vgl. F. SARRE, Die altorientalischen Feldzeichen S. 358 f. u. 362 Anm. 2; J. STRZYGOWSKI, BZ XIII, 1904, S. 298 f.)

³⁾ Die erste sicher datierbare Inschrift scheint nur bis auf Konstantin zu führen; cf. PAUL LEJAY (Über eine Altartafel in Oran [Algier]) in *Revue d'hist. et de littérature religieuse* VII (1901) 601; *Christl. Kunstbl.* 1904, 391 (E. NESTLE); *Bullet. des Antiq. de France* 1903, 159. — DE ROSSIS Meinung s. *Inscr. Christ. Urbis Romae* I 16 No. 10 p. 28 No. 26. — HAUCK RE³ XIII 368 wäre zu korrigieren.

Buchstaben des Namens ist es nur eine Formel für Christus selbst.¹⁾ In dieser Berufung seiner Person ruht eine religiöse Hoffnung: Christus selbst ist gegenwärtig, und wer ihn hat, der hat — nach der physischen Anschauung der Zeit — die Unsterblichkeit. (Das ist der einfache Sinn all der vielen analogen Darstellungen mit dem Monogramm.)

Der Triumphkranz vollendet nur in schöner Steigerung die sieghafte Stimmung des Ganzen.²⁾ Die formale Vorlage entstammt der spätantiken Kunst. Die paganen Symbole werden mit christlichen vertauscht.³⁾ Rätselhafter als diese Elemente des Labaron selbst sind einige Besonderheiten der Sarkophagdarstellung. Zunächst die Tauben auf den Kreuzesarmen. Grundlage für die Erklärung können nur die kunstgeschichtlichen Parallelen und wirklich volkstümlichen Äußerungen der Literatur sein. An willkürlicher und dogmatisierender Exegese hat es nicht gefehlt.⁴⁾ Eine merkwürdige Übereinstimmung der Formen findet sich bei folgenden Fragmenten:

1. Fragment aus Béziers GAR. 401₃ (nur noch in Zeichnung Rulmans).

2. Fragment aus Kasr Bou-Halbu (Tunis): „face latérale d'une console d'après une photographie de J. POINSSOTT“ (s. „Archives des missions scientifiques et littéraires“. Trois^e sér. Tome XIII [1887] p. 202 [Abb.]); F. WIEGAND, Ein Ausflug ins altchristliche Afrika (1900), S. 71.

3. Fragment im Museum von Lambesa, Abb. bei R. GAGNAT (Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie publiés sous la direction de R. Gagnat), 1895, pl. VII n° 5, p. 78.

No. 2 und 3 zeigen schon das entwickelte Monogramm mit *A* und *Ω*; No. 1 hat noch ✱ allein. Ein breiter Kranz umrahmt dieses Mittelstück. Bei No. 1 und 3 picken die Vögel von den Seiten (mehr von oben herab) am Kranz; bei No. 2 stehen sie mehr unterhalb der Rundung. Merkwürdig ist bei No. 1 und 2 die Um-

¹⁾ Schon auf den römischen *vexilla* steht gelegentlich der Name des Kaisers gewissermaßen als Stellvertreter der fehlenden *imago*; vgl. A. v. DOMASZEWSKI, Die Fahnen im röm. Heere S. 77.

²⁾ Vgl. ROH. DE FLEURY, La messe V 101 ff.

³⁾ Eine instruktive Übersicht über die Entwicklung gibt FR. WICKHOFF, Die Ornamente eines altehr. Codex der Hofbibliothek (Jahrb. der kais. Samml. des allerrh. Kaiserh. 1893), bes. S. 209 ff. Man kann auch verweisen auf A. v. DOMASZEWSKI, Die Fahnen im röm. Heere Figg. 5. 86 u. ö. (Kranz um Adler), 19. 23. 29 (Kranz um Hand). — Beispiele für den Kranz als Schmuck der Grabaltäre findet man bei W. ALTMANN, Röm. Grabaltäre etc. Fig. 146—151.

⁴⁾ So PIPER, Ev. Kal. 1857 S. 48 u. A.

gebung des Kranzes; bei No. 2 muschelartige Gebilde, bei No. 1 Rankenwerk, in dem die Vögel sitzen. Alle 3 Fragmente scheinen in flachem Relief gearbeitet zu sein. Es soll auf die nahen Beziehungen Galliens zu Nordafrika hier wenigstens hingewiesen werden.

In Grabschriften¹⁾ ist das Motiv der Tauben zu Seiten des Monogramms nicht selten. Öfter erscheint es in den Zwickelfüllungen ravnatischer Sarkophage.²⁾ Man ist auch geneigt, jene Darstellung zum Vergleich heranzuziehen, wo in langer Reihe zwei Gegenzüge von je sechs Tauben um das Monogramm gruppiert sind. Man findet sie in Südfrankreich als dekorative Füllung der schmalen Schauseite von Altarplatten,³⁾ dann in dem eigenartigen Gewölbemosaik des Baptisteriums zu Albenga (6. Jhrhdt.).⁴⁾ Der Hinweis auf die Analogie der Lammeszüge⁵⁾ ergibt sich dann von selbst. — Der tragende Gedanke dieser letzten Kompositionen ist durchsichtig: es ist Christus im Kreise der Zwölfe. Sollte man nun hier an eine Abbeviatur denken? Die Zwölf wären ganz formelhaft auf zwei reduziert, in den zweien nähmen alle Apostel und mit ihnen die gesamte Christenheit teil an Christi Person und Gaben.⁶⁾ Die Beschränkung des Apostelkollegiums auf Petrus und Paulus als typische Vertreter ist ja häufig.

Es sind dann die Tituli des PAULIN VON NOLA in der ep. XXXII ad Sulpic. Sev. (CSEL 29, 289) zur Erklärung herangezogen worden.⁷⁾

¹⁾ Vgl. z. B. DE ROSSI, Roma sotterranea Bd. III tav. XXIX 42, XXIV 29, XXIII 34.

²⁾ Z. B. GAR. 311₅, 346_{3, 4}, 347_{3, 4}, 389₄, 390₃.

³⁾ a) Mensa aus der Krypta von St. Victor in Marseille (Musée Borély, No. 32), IV. Jhdt., s. ROHAULT DE FLEURY, La messe I (1883) p. 124 sv., pl. XLVI; LE BLANT, Catalogue des Monuments chrétiens du musée de Marseille (1894) p. 65–57 mit Lit.-Ang.; GAR. 423₁; LE BLANT, La Gaule p. 49 A. 1, pl. X₂. — b) Mensa aus St. Pierre bei Auriol, seit 1898 im Museum von Aix-en-Provence (nicht mehr in Privatbesitz), s. ROHAULT DE FLEURY, l. c. pl. XLVII, p. 125 sv.; KRAUS, KG I 369.

⁴⁾ Abb. BYZANTINA XPONIKA VIII, S. 59.

⁵⁾ Vgl. die Mosaiken GAR. 265. 286. 292. 154₃, die Sarkophage 304₄. 327₂. 328₁. 342₁. 386₁, die „Capsella argentea Africana“ NB 1887, T. VIII.

⁶⁾ Bei den Sarkophagen No. 11–15 allerdings eine Duplizität.

⁷⁾ FERDINAND PIPER, Ev. Kalender 1857, S. 48, vgl. WICKHOFF in d. RQ III (1899) 185 ff., STEINMANN, Tituli S. 9. — Die bekannten Verse wirken in dieser Anwendung doch wieder überraschend.

„Das erhabene Kreuz umgaben Kränze von Blumen

„Und vom Blute des Herrn ist es gerötet, das Kreuz.

„Schwebende Tauben darüber bezeugen, daß Unschuld und Sanftmut

„Zuverlässig den Weg finden ins himmlische Reich.“

(Übers. von J. CH. AUGUSTI, Christl. Kunst u. Liturgik I 167.)

Aber man fragt doch, ob die in ihnen enthaltene Idee wirklich die Spiegelung des ursprünglichen Gemeindebewußtseins und nicht die nachträgliche, persönliche dogmatische Reflexion eines Theologen sei. Eine einheitliche Grundstimmung läßt sich literarisch nicht nachweisen; soll man darauf verzichten, hier eine tiefe Mystik zu suchen? Fast möchte man vorschlagen, durch eine rein formale Betrachtung die Schwierigkeit zu lösen. Diese symmetrische Gruppierung von Tierfiguren um ein Mittelstück entspricht einem altorientalischen Kompositionsschema: man hätte hier nur eine Parallele zu den vielen Darstellungen im „Wappenstil“ (wie etwa in dem bacchischen Reminiszenzen des Gräberschmucks: Vögel zu Seiten eines Kantharos, oder an Fruchtkörben pickend, oder Hirsche, Lämmer, Delphine, Seepferdchen um ein Kreuz u. ä.). Das Motiv hat seine Heimat wahrscheinlich in Mesopotamien und wird durch syrische Vorbilder auch nach dem Westen gebracht.¹⁾ Seine Beliebtheit verdankt es wohl seiner dekorativen Brauchbarkeit, und auch bei der Sarkophagkomposition könnte dieser ästhetische Grund zu seiner Verwertung geführt haben.²⁾ — Grundsätzlich allerdings wäre in dieser Zeit die Aufdeckung tieferer, symbolischer Bedeutung nicht ausgeschlossen. Wie so oft im Großen nahm auch in diesen kleinen Dingen gar manchmal das Christentum die alten Formen zum Gefäß seiner Gedanken und füllte sie mit neuem Inhalt (vgl. S. 18 A. 3, 21 A. 6).³⁾

Vereinzelt wird der Kranz von einem Adlerschnabel getragen, als senke er sich wie ein Triumphzeichen nieder auf das Kreuz. Es ist möglich, daß hier noch Reminiszenzen an den Legionsadler vorliegen.⁴⁾ Dazu kommen wohl noch künstlerische Erwägungen: Die tiefen Schatten der gewölbten Adlerschwinge sollen

¹⁾ Vgl. SPRINGER im Jahrb. der K. K. Central-Com. V (1860) 69 f.; E. CURTIUS, Wappengebrauch und Wappenstil im griechischen Altertum (Abh. d. K. Preuß. Akademie 1874); V. D. GABELENTZ, Mittelalterliche Plastik in Venedig (1904) S. 71.

²⁾ Vgl. auch die Dreiecksfüllungen der ravennatischen Sarkophage!

³⁾ Charakteristisch für diese Vermengung von Dekorativem und Dekorativ-Symbolischem ist der Mosaikschmuck des orthodoxen Baptisteriums zu Ravenna (GAR. 406).

⁴⁾ Vgl. die Abb. bei A. VON DOMASZEWSKI, Die Fahnen im römischen Heere, S. 29 ff.; Ders., Die Religion des römischen Herres, S. 12. — Der Adler gilt als Sinnbild des Triumphes; PRUDENTIUS, Perist. X 147—150. Es darf in diesem Zusammenhang immerhin auf das häufige Vorkommen von Adlern auf römischen Cippen hingewiesen werden. Beispiele bei ALTMANN, Römische Grabaltäre. Ebenso auch bei K. HUMANN u. O. PUCHSTEIN, Reisen in Kleinasien und Syrien 1900.

— muschelartig, nischenförmig — dem belichteten Kranz des Reliefs eine Folie bieten. Zudem will man die Befestigung des Kranzes auf dem Kreuze intellektuell verständlich machen.

Von größerem Belang für die Auffassung des Ganzen wäre schon die Erklärung der Soldaten unter den Kreuzesarmen. Die Deutung auf die „Grabeswächter“¹⁾ befriedigt nicht. Sie ist selbst durch die Haltung der sitzenden Soldaten, die Schlaftrunkenheit des einen und die leichte psychische Erregung des andern²⁾ nicht genügend motiviert. Es fehlt doch jeder Hinweis auf das Grab (Christi). Zumal da die Krieger gelegentlich auch stehend dargestellt sind,³⁾ möchte man lieber von einem militärischen Doppelposten am Kreuze reden. (S. auch u. S. 33.) Aber die Wache ist gar kein wesenbestimmender Faktor der ganzen Komposition: auf den Sarkophagen NNo. 4 und 5 sieht man Hirsch und Hindin unter den Kreuzesarmen (s. Anh. 2). Trotzdem verlangt diese eigentümliche Verquickung des Symbols mit den Soldaten eine Erklärung.⁴⁾

Es liegt der Gedanke an formale, formelgewordene Vorbilder nahe. Wieder helfen die Münzbilder. Eine seit Konstantin gar nicht seltene Prägung zeigt das Labaron,⁵⁾ rechts und links von je einem Krieger bewacht. Aus den Gesten und der Haltung der Soldaten spricht ein der Sarkophagdarstellung verwandtes Pathos. Vor 335 sind diese Münzen nicht ausgegeben worden. Umschrift meist *GLORIA · EXERCITVS*; Prägestätte: P CONST = Arles.⁶⁾

¹⁾ Diese Substitution macht z. B. LE BLANT, *La Gaule* p. 9. 109. 110. 142. 151. 153; V. SCHULTZE, *Archäologie* S. 33/34.

²⁾ Bes. NNo. 3. 7. 10. 13.

³⁾ NNo. 1. 9(?). 11. 12. 14. 15. 18. 26.

⁴⁾ Nicht ganz sicher deutbar sind die zwei Figuren unter den Kreuzesarmen des Symbols auf einem Sarkophag in Spalato (Franziskanerkirche). R. ETELBERGER beschreibt: „Die . . . Schmalseite (!) enthält das Christusmonogramm „mit dem Siegeskranze und der Binde. Es ist über einem gleichschenkeligen „Kreuz angebracht . . . An beiden Seiten des Kreuzes befindet sich je eine „männliche Figur, wahrscheinlich Apostel, unbärtig mit der Rolle in der Hand, „ohne Nimbus.“ (S. Kat. No. 16.) — Jedenfalls wird unser Satz bestätigt.

⁵⁾ Die richtige Feldstandarte, nicht in genauer Identität mit dem Ur-labaron, sondern die freien Nachbildungen (*ἀποιώματα*), von denen EUSEB berichtet (VC I 31 fin.).

⁶⁾ Belege bei MADDEN, *Christian Emblems etc.* in *Num. Chron.* 1877, p. 282 ff. pl. VIII, No. 6—16; 1878, p. 25 ff. pl. I, No. 5—7. Zwei Soldaten mit je einem Feldzeichen zeigen vol. XVII pl. VII 7—10: das + oder ✱ liegen hier noch zwischen den Standarten frei im Münzbild (— wie bei den Goldgläsern zwischen zwei Figuren als Symbol der Anwesenheit Christi, GAR. 180_{2.3}, 181₂, 183_{6.8}, 184_{2.4}, 189₆, 192_{1.2}, 198₅ —). — Die Entwicklung ist wieder sehr lehrreich: sie

Diese bildliche Formulierung hat m. E. eine ganz bestimmte geschichtliche Realität hinter sich. EUSEB berichtet, daß Konstantin eine Fahnenwache von 50 auserlesenen Leuten zum besonderen Dienst bei dem Labaron bestimmt habe, *οἷς οὐδὲν ἕτερον ἢ μέλον ἢ κυκλοῦν καὶ περιέπειν δορυφορία τὸ σημεῖον* (VC II 8). Nach der Anekdote EUSEBS über den Kampf um die Fahne und die miraculöse Bewahrung des „einen“ Labaronträgers (VC II 9)¹⁾ scheint es nicht ausgeschlossen, daß von diesen 50 jeweils ein besonderer Doppelposten den Ehrendienst der Standarte übernahm. Diese Vermutung wird gestützt durch eine Notiz aus der „Schilderung des römischen Heerwesens von Polybius: *οὗτοι* (sc. *οἱ κεντυριῶναι καὶ ταξιαρχοὶ*) *καθ' ἐκάστην σπεῖραν... ἐξέλεξαν αὐτοὶ δύο τοὺς ἀκμαιοτάτους καὶ γενναιοτάτους ἄνδρας σημαιαφόρους* (hist. I. VI, c. 24). Das war also der übliche militärische Brauch;²⁾ er kommt auch bei der Kaiserstandarte zur Anwendung. Die Münzbilder zeigen nur ein typisches Bild aus der Wirklichkeit, und auch die Sarkophagdarstellung geht wohl zurück auf diese historischen Verhältnisse.³⁾

Zuletzt wären bei der Einzelbeschreibung noch die Zwickelfüllungen über der Nischenrundung zu erwähnen. Hier erscheinen vereinzelt die Brustbilder von Sol und Luna (No. 2. 10. [11]). Sie sind Zeugen der Szene, und man wird an die Analogien bei Kreuzigung und Himmelfahrt erinnert (GAR. 459 2. 3, 139; auch 500 IV). Sollten diese siderischen Gottheiten Repräsentanten des Universums sein, das einem Wendepunkte der Menschheitsgeschichte seine Teilnahme bezeugt?⁴⁾

Man sieht, restlos ist unsere Komposition noch nicht erklärt. Dieses ganze gleitende Ineinander von Symbol und Wirklichkeit führt in einen bestimmten Ideenkreis. Die Wache und das Kreuz legen den Gedanken an die Auferstehung so nahe: sollte gerade dieses Fließende und Verschleierte der Komposition jene Nuance

verdeutlicht das harmlose Übernehmen heidnischer Formen, ihre christliche Etikettierung, schließlich das völlige Einschmelzen des christlichen Gehalts: die antike Standarte wird spezifisch-christliches Symbol (vgl. S. 18 A. 3 u. S. 20).

¹⁾ Vgl. STRZYGOWSKI, Orient oder Rom 61—84 (ägyptische Holzsulptur mit verwandter Darstellung).

²⁾ Über die *imaginiferi* vgl. DOMASZEWSKI, Die Fahnen im röm. Heere 69 ff.

³⁾ Auf die verwandte Gruppierung zweier „Heiligen“ um ein Mittelstück (Säule) als ein besonders in Syrien beliebtes Motiv soll hier wenigstens verwiesen werden. Zusammenstellung bei J. STRZYGOWSKI, Das neugefundene Orpheusmosaik in Jerusalem; ZDPV XXIV (1901) 154.

⁴⁾ Vgl. etwa Helios und Selene im Parthenongiebel (E. PETERSEN, Die Kunst des Pheidias S. 107 ff.; A. MICHAELIS, Parthenon S. 67 ff.) etc.

des Sinnes erzeugen, die aus der allgemeinen Sphäre des Sepulcralen hinüberleitete zum besonderen biblischen Ereignis?

Das äußerlich Sichtbare ist klar. Die Stimmung ist schwebend.

6.

Um unsere Frage nach der Bedeutung der Komposition für die ikonographische Entwicklung des Auferstehungsbildes möglichst allseitig in Angriff zu nehmen, wird man auch einen Umweg nicht scheuen dürfen und sehen, in welchem Verhältnis unser Bild zu den umgebenden übrigen Szenen der Sarkophagbildwand steht. Merkwürdigerweise läßt sich die Komposition nur in ganz bestimmten Ideenkreisen der Grabplastik nachweisen. Die in Frage kommenden Sarkophage gliedern sich von selbst zu Gruppen. Man kann keine absolut reinen Schemata konstruieren (dazu ist die Herstellung zu fabrikmäßig, die einzelnen Typen werden oft in fremde Zusammenhänge gebracht), aber man kann nicht umhin, eine gewisse Gesetzmäßigkeit zu konstatieren. Daraus wird man denn doch mit Recht Rückschlüsse auf die Bedeutung unserer Komposition machen dürfen.¹⁾

a) Die Sarkophage mit dem Hauch antiken Geistes in der Übernahme idyllischer Elemente und genrehafter Szenen kommen für diese Zeit nach 325 (s. S. 12) natürlich nicht mehr in Betracht. Aber doch sind noch eine Reihe alter Gedanken auch in dieser neuen Epoche lebendig wirksam. Es sind die biblischen Szenen, die Erhöhung des Gebets und die Kraft göttlicher Hilfe zum Ausdruck bringen. Zwei Sarkophage zeigen diese alten Typen um das Symbol gruppiert:

No. 1. Sarkophag von St. Maximin. GAR. 353₁; LE BLANT, La Gaule IV, S. 152—165; M. VILLARD, im Bull. d'Arch. et Statistique de la Drôme (1901) p. 10, pl. D.²⁾

No. 2. Stich eines Sarkophags, ehemals in Soissons. GAR. 403₄; LE BLANT, La Gaule 13—14.³⁾

Die gemeinsame Grundstimmung ist unverkennbar. Es ist das alte Evangelium der Missionspredigt. Der θεός σωτήρ verbürgt

¹⁾ Auf jede Detailschilderung wird absichtlich verzichtet. Denn nicht das Einzelmonument für sich ist bedeutsam; es kommt nur in Betracht nach seiner inhaltlichen Seite. Der „Katalog“ orientiert über das Stoffliche der Darstellung.

²⁾ Die erste Szene links wird auch als Dank eines Aussätzigen gedeutet; es ist ein speziell gallisches Motiv. (La Gaule p. 15. 20. 213.)

³⁾ Die Darstellungen in den Ecknischen setzen die Gedanken der „Errettungsszenen“ nur in bedingter Weise fort (s. Exkurs II); die Petruszene ist aus anderm Zusammenhang hierher verschlagen.

selbst die Rettung aus Todesgefahr.¹⁾ Die in den Einzelszenen angeschlagenen Töne faßt die Darstellung der Mitte zu einem vollen Akkord zusammen: sie ist ein Trostbild an der Stätte des Todes.

b) Die Bedeutung des Symbols wird weitergeführt und leicht gewandelt. Das Trostbild wird zum Triumphzeichen. Diese Verstärkung des Sinnes geben die Sarkophage mit der Schilderung von Martyrien. Eine Vergegenwärtigung des zeitlichen Hintergrundes, der geistigen Strömungen und der religiösen Stimmung verhilft zur rechten Folie. „Die etwa 2½ Jahrzehnte vor Julian waren die Zeit des intensivsten Wachstums des Märtyrerkults und seiner endgültigen Einbürgerung in allen Kreisen der kirchlichen Gesellschaft“²⁾ — mit diesen Sätzen ist eigentlich das Bild skizziert. „Denen, die früher in Finsternis und Schatten des Todes gesessen, spendeten nun die hellen Strahlen des Lichtes der Gottesfurcht fröhliche Tage“ (EUSEB, VC II 19), und in dieser Sicherheit schaut man in Dankbarkeit und Bewunderung zu den Duldern der Vergangenheit empor. Man glorifiziert die Märtyrer zu christlichen Heroen.³⁾ In unübersehbarer Menge entquellen die Märtyrerlegenden „den Tiefen einer ungeschriebenen Überlieferung wie ... einem bodenlosen, unerschöpflichen Grunde“ (LUCIUS). Und die Kunst scheut nicht vor der Darstellung dieser Leidensszenen zurück. Denn es sind ja gerade die Bilder der großen, erschütternden Vergangenheit, deren man sich rühmt.

Die beste Illustration zu dieser Stimmung findet sich auf dem Fragment einer Ciboriumssäule von S. Petronilla: ein Märtyrer, „*ACILLEVS*“, steht mit gebeugtem Haupt und gebundenen Händen da, um den Todesstreich zu erwarten; dahinter aber erhebt sich das Kreuz mit dem Siegeskranz.⁴⁾ Nur eine siegreiche Kirche konnte dieses trotzige Paradoxon wagen. Gerade in dem Kontrast

¹⁾ Vgl. HARNACK, Mission und Ausbreitung² I 87—107; K. MICHEL, Gebet und Bild, S. 58. 62. 100 ff. (Studien über christliche Denkmäler, hrsg. von J. FICKER, H. I.).

²⁾ LUCIUS, Heiligenkult S. 106.

³⁾ Vgl. E. MAASS, Orpheus 1895, S. 244; C. WOBBERMIN, Religionsgesch., Studien 1896, S. 18; H. DELEHAYE, Les légendes hagiographiques 1905 (bes. cap. VI § 2 Le culte des saints et le culte des héros).

⁴⁾ Abb. GAR. 409; Bullet. 1875, 8—10, Tav. IV; ROHAULT DE FLEURY, La messe II, p. 7; KRAUS, KG I 198, Fig. 166. — Der Kult der beiden Heiligen Nereus und Achilleus wird zuerst in den Akten der Synode unter Symmachos 499 bezeugt; damit also ein Terminus a quo für die Datierung. — Vgl. R. A. LIPSIVS, Apokryphe Apostelakten II, S. 106 ff.; J. HASENCLEVER, Christliche Proselyten der höheren Stände, Z. pr. Th. 1882, S. 262. — Die Beziehung auf das Labaron ist trotz des fehlenden Monogramms unverkennbar.

liegt die Wirkung. Nichts anderes besagen auch die Sarkophage, auf denen unser „Symbol“ mit Martyriumsszenen in Verbindung gebracht ist. Es handelt sich zunächst um die Gruppe NNo. 3—8, die Sarkophage:

- No. 3. Rom, Lateran. GAR. 350₂. (J. FICKER, Kat. No. 164, Abb. KAUFMANN, Handbuch S. 434.)
- No. 4. Marseille (der „Passionssarkophag κατ' ἐξοχήν“.¹⁾) GAR. 352; LE BLANT, La Gaule XI 3. 45 (vgl. Exkurs 2).
- No. 6. Narbonne (nur noch in Zeichnung erhalten). LE BLANT, La Gaule 113.
- No. 7. Mailand, S. Ambrogio. GAR. 353₄.
- No. 8. St. Maximin. LE BLANT, La Gaule LIV S. 100—152; GAR. 352_{2, 3, 4}, S. 78.

Die detaillierte Schilderung des heroischen Endes der Apostel ist das gemeinsame Thema der Sarkophage. Das hat seinen besonderen religiösen Grund. Aber es liegt darin doch mehr als nur ein tröstlicher Hinweis für den Christen an der Stätte des Todes²⁾ und mehr als nur eine allgemeine kirchliche Triumphstimmung. Der alte latente Gegensatz zwischen den dämonischen Mächten der Finsternis und den guten Geistern des Lichts war durch die Verfolgungen entfesselt. „Εἰ μὴ ἐδίωξεν Χριστιανοῖς ὁ διάβολος καὶ τὸν κατὰ τῆς ἐκκλησίας ἦρατο πόλεμον, οὐκ ἂν εἴχομεν μάρτυρας· μαρτύρων δὲ μὴ ὄντων, στυγερῶς ἡμῶν ὁ βίος ἐγίνετο καὶ ἀνέορτος.“³⁾ Man hat es mit dem Satan selbst zu tun. Märtyrertum ist Kampf. Und jeder Sieg in diesem Kampf ist ein Sieg über den Satan.⁴⁾ Erst diese realistische volkstümliche Vorstellung über die Idee des Märtyrertums macht einem die enthusiastische Verklärung der Personen verständlich. Der Begriff des Märtyrers wird immer fließender, die Menge immer größer. Die Apostel genügen schon nicht mehr. Daß die Dulder Abel und Hiob neben die Passio Pauli und Petri gesetzt werden (No. 5), liegt nur im folgerechten Durchdenken des Begriffs: wenn auch nicht ganz ebenbürtig, so verdienen doch auch Propheten und Fromme des Alten Bundes diesen Titel. (LUCIUS, Heiligenkult 142.) Und es nimmt kein Wunder, daß schließlich selbst das Leiden Jesu die gleiche Beurteilung erfährt. Man setzt

¹⁾ Für die Verleugnungsszene vgl. J. FICKER, Die Apostel S. 13. 14. 97. 99 u. Festschrift für A. SPRINGER S. 29. Die Mittelgruppe findet besondere Berücksichtigung in dem Exkurs II.

²⁾ Vgl. FICKER, Apostel 8—14; LE BLANT, Arles p. XXXII.

³⁾ ASTERIUS, Com. in S. S. Martyras MSG 40, 316 A.

⁴⁾ Belege bei LUCIUS, Heiligenkult S. 47. 89. — Besonders ORIGENES, unter den Theologen der „Vater der Religion zweiter Ordnung“ (HARNACK) hat diesen Gedanken gepflegt (Exhort. ad. mart. c. 41 ed. KOETSCHAU I, S. 39).

die Würde des Meisters, des Gottes nicht herab, wenn man seine Passion dem Ende der Apostel gegenüberstellt (No. 6. 7. 8). Es geschieht ganz bewußt (— das ergibt die Identität von Komposition und formaler Behandlung —): Christus ist ja selbst ein *μάρτυς* und darin dem Jünger gleich.¹⁾

c) Bis zur letzten, feinsten Spitze dieses Gedankengefüges dringt man vor. In Christus ruht das Urmartyrium; er ist der Erzmärtyrer. Selbst Stephanus, der doch allen anderen das Martyrium vorweggenommen hat, tritt hier zurück: *οὐκ ἔστε ὡς ἀρχιμάρτυς Χριστός, πρῶτος πάσχων καὶ τοῖς δούλοις τὸν ζῆλον ἀφείρεῖς;*²⁾ Und die Plastik der Sarkophage tut diesen letzten Schritt mit, sie verläßt die zweigeteilte Anordnung, die „Apostelakten“ verschwinden, das Martyrium zeigt sich in reinster Form. Die Passio Jesu wird geschildert: die Fußwaschung, Christus wird von zwei Soldaten zu Pilatus geführt, Pilatus wäscht sich die Hände, Simon von Kyrene trägt das Kreuz. So auf

No. 9: Sarkophag in Nîmes (St. Baudile). LE BLANT, *La Gaule* p. 108 sv., pl. XXVIII, no. 2 (stilistisch mit No. 8 zusammengehörig).

Es ist fast eine historische Folge: und doch liegt kein historisches Interesse zu Grunde; es ist zwar der biblische Stoff, aber man formt ihn um. Nicht in biographischem Erzählerton werden diese letzten Akte der Tragödie geschildert, und auch die religiöse Anteilnahme am Gegenstand hat ihre besondere Färbung. Man sieht in diesen Ereignissen eine Märtyrergeschichte wie bei Petrus und Paulus auch, nur der eine Nachdruck ruht darauf: der „*ἀρχιμάρτυς, πρῶτος πάσχων*“ zieht vorüber. Aber wenn es schon von den Aposteln und Märtyrern galt, sie seien Streiter gegen die feindlich-dämonischen Mächte, Glieder eines großen Heeres, um wie viel mehr von Christus selbst! Er ist „*gloriosissimus diaboli victor et inimicarum virtutum potentissimus debellator*“.³⁾ Die beste Illu-

¹⁾ Die Wurzel der Anschauung liegt im N. T.: Vgl. Apoc. 1₅, 3₁₅, 22₂₀, 1. Tim. 6₁₃. Die ganze Idee des Märtyrertums erscheint nur als eine Verengung und Konsequenz der Idee von der „Nachfolge Christi“. Christus selbst ist das Vorbild des Märtyrertumes. Der *γνήσιος μαθητὴς καὶ μιμητὴς Ἰησοῦ* ist eben der, der Jesu nicht allein in seinem Leben, Reden und Tun, sondern gerade in seinem Sterben nachfolgt. Erst der Blutzuge verdient den Ehrentitel „Märtyrer“. EUSEB VC II 2 (s. auch LUC. 14₂₇.) Vgl. die grundlegende Untersuchung von F. KATTENBUSCH, Der Märtyrertitel (Ztschr. f. d. Neutest. Wissensch. 1903, S. 111—128); auch HEINRICI, Das altchristl. Märtyrertum. (Vortrag Leipzig 1902.)

²⁾ ASTERIUS, MSG 40, 324/25 cf. auch 40, 340 s. LUCIUS, Heiligenkult 165.

³⁾ S. S. 28.

stration dieser ganzen geistigen Verfassung bietet der Sarkophag, von dem unsere Untersuchung ihren Ausgang nahm.

No. 10. Sarkophag Rom (Lateran No. 171). FICKER, Die altchristl. Bildwerke im Mus. d. Lateran (1890) S. 113 ff.; GAR. 350; Abb. bei WEISLIEBERSDORF, Christusbilder S. 29; GRISAR, Gesch. Roms etc. S. 434 u. o.

Die Pilatusszene und die Kreuztragung, auch die Dornenkrönung sollen gegeben werden; aber der Stoff verwandelt sich dem Künstler unter den Händen. — Die groben Formen und die mangelhafte Technik kann man ja nicht übersehen. Überall stören Verzeichnungen, anatomische Unmöglichkeiten,¹⁾ oberflächlicher Faltenwürf und konventionelle, undurchdachte Linien. Unbedenklich wechselt man unter dem Zwang des Raumes die Größe der Figuren. Die Kunstfertigkeit ist nicht groß und das feinere künstlerische Empfinden fehlt; aber hinter dem mangelhaften Können steckt ein ernstes Wollen, der Versuch zu seelischer Schilderung.²⁾ Es liegt etwas königlich Freies über diesem Christus. Als Richter, nicht als Gerichteter steht er vor Pilatus. Der wendet sich scheu und zweifelnd ab; Jesus spricht zu ihm, in ruhiger Überlegenheit: „Du sagst es, ich bin ein König“ (Joh. 12₃₇). Und dieser Christus wird wirklich „gekrönt“, nicht mit Dornen — mit einem Blumenkranz;³⁾ der Gebundene trägt die Siegerkrone. Nicht er selbst, Simon von Kyrene⁴⁾ schleppt das Kreuz.

Das Alles vollzieht sich ruhig und leidenschaftslos, fast kalt, mit einer eckigen Würde. Man braucht nicht erst an das Passionsbild des XIII. Jhdt. zu erinnern, um — im Kontrast — die antike Grundstimmung zu empfinden. Die ganze Vorstellungswelt wurzelt im antiken Gottesbegriff. Es ist gar nicht der Versuch gemacht, den nationalen, historischen Christus zu schildern. Dieser jugendlich schöne Gott kann nicht leiden.⁵⁾ Seine Göttlichkeit leuchtet auch durch die Hülle irdischer Erniedrigung. „*Cum ergo Dominus lignum portaret crucis, quod in sceptrum sibi converteret potestatis, erat*

¹⁾ Z. B. Hand des Pilatus.

²⁾ Die einzelnen Szenen sind oft wiederholt und Massenarbeit. Für die Gefangennahme vgl. z. B. GAR. 331₂, 335₂, für das Händewaschen GAR. 322₂, 323₄, 331₂, 334₂, 335₂, 3^o 4 usw.

³⁾ *μυστήριον ἦν ὁ στέφανος*, meint Cyrill. Hieros. in Erinnerung an diese Szene (cat. XIII 6, MSG 33, 794). — Vgl. auch REICH, Der König mit der Dornenkrone.

⁴⁾ Beweis: die Tracht.

⁵⁾ Vgl. J. STRZYGOWSKI, Christus in hellenistischer und orientalischer Auffassung. (Beil. zur Münchener Allgem. Zeitung 1903 No. 14.) — JOH. REIL, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi 1904.

„quidem hoc apud impiorum oculos grande ludubrium, sed mani-
festabatur fidelibus grande mysterium: quia gloriosissimus diaboli
victor et inimicarum virtutum potentissimus debellator, pulchra
specie triumph sui portabat trophaeum; et invictae patientiae
humeris signum salutis, adorandum regnis omnibus inferebat..“¹⁾
Wohl ist er der ἀρχιμάργης, aber in seinem Martyrium erweist er
sich als Sieger und König.²⁾ Dieser erste Kreuzweg zeigt keine
Gebrochenheit, kein Blut und Leiden. Er ist eine *via triumphalis*.³⁾

Und so kulminiert dieser bewußte Kontrast zwischen Stoff und
Darstellung in der Mittelgruppe; man könnte sagen, der reizvolle
Gegensatz des Ganzen wiederhole sich hier noch einmal: das einstige
Schmachzeichen gilt jetzt als Panier des Triumphes. Die um-
rahmenden Szenen geben die Vermittlungen dieses Resultats. Sie
schildern die einzelnen Etappen des Kampfes Christi mit dem Satan
und machen den Amulettcharakter unseres Symbols auch nach der
religiösen Seite verständlich. Euseb erzählt, man habe dem
Kaiser die Bedeutung seiner Vision und des Labaron durch folgende
Worte klar gemacht: τὸ σημεῖον τὸ φανὲν σύμβολον μὲν ἀθαν-
νασίας εἶναι τρόπαιον δ' ὑπάρχειν τῆς κατὰ τοῦ θανάτου
νίκης, ἣν ἐποίησατο (Ἰησοῦς) ποτὲ παρελθὼν ἐπὶ γῆς (VC I 32).
Das gilt auch für das „sepulchrale Symbol“; an diesem Punkt be-
rühren sich die religiösen Gedankengänge und die historische Be-
trachtung.⁴⁾

Im einzelnen gedenkt man dieser Reflexionen nicht mehr; das
Symbol unserer Sarkophage wird zu einem festen, formelhaften
Begriff. Das tritt vielleicht am klarsten zu Tage in der letzten
Gruppe, die uns bleibt.

¹⁾ Leo M. sermo 59 (al. 57) c. 4 (MSL 54, 339/40).

²⁾ Wie die Jünger wird auch er von himmlischer Hand mit dem Sieges-
kranz gekrönt: GAR. 252, 253, 274₂, 292, 294, 332₁.

³⁾ Beweis auch die Kränze, die von den Giebeln der Architektur hernieder-
hängen.

⁴⁾ Wie Konstantin, so wird auch Christus dargestellt, wie er den Drachen
niederstößt, GAR. 466₂ (Glasfragment Orleans); Lampen: DE ROSSI, Bull. 1867₁₂,
No. 1 (vgl. DchrA II 920); Bull. 1874_{219 ff.}, 1890₁₃ u. ö. vgl. DRACONTIUS, De deo
lib. II 495 f. In Konstantins Händen ist das Labaron wunderwirkendes Werk-
zeug. — Christi Martyrium gab ihm erst diese Kraft. Es ist möglich, daß hier
ganz bewußt der Kaiser mit Christus in Parallele gesetzt ist und umgekehrt.
Diese „Vertauschung“ der Personen kommt bis ins 10. Jahrhundert vor. Für
die früheren Jahrhunderte, auch das 4., hat SWOBODA eine Reihe von Belegen
zusammengestellt. (Mitteil. der K. K. Centralcom. N. F. 1890 [XVI] S. 12:
Frühchristliche Reliquien des K. K. Münz- und Antikenkabinetts.)

d) Es sind die Sarkophage in:

- No. 11. Manosque, GAR. 351₁₋₃, S. 76; LE BLANT, La Gaule I, p. 142; cf. Bull. mon. Tome 44. 5 série 6 (1878) S. 771/72; RACH 1897, 393 ff., SEMPER. — Das Mittelstück ist moderne Ergänzung.
- No. 12. St. Piat. LE BLANT, Gaule II, p. 9, Inscr. chrét. de la Gaule I 303.
- No. 13. Arles. GAR. 351₄; LE BLANT, Arles XIV. XV, p. 26 ff.
- No. 14. Rom, Villa Ludovisi. GAR. 350₃, p. 76.
- No. 15. Palermo. GAR. 349₄, p. 374; A. CASANO, Del sotterraneo della chiesa cattedrale di Palermo (1849) p. 39—41.¹⁾

Das Wesentliche der Bildkomposition ist bei diesen Sarkophagen so völlig gleichartig, daß eine typische Beschreibung genügt.

In langen Zügen, geschlossenen Reihen, ziehen die Apostel — von rechts und links je 6 — dem Symbole zu. Meist ist die eine Hand in der typischen Adorationsgeste halb erhoben, die andere hält die Buchrolle. Eine Individualisierung fehlt. Ein Wechsel in der Haltung des Kopfes, zwischen bärtig und unbärtig, bringt leichte Bewegung in die Gleichförmigkeit.²⁾ Die Szene ist allem Irdischen entrückt: Die Sterne zu den Häupten (No. 11. 13. 15), Sonne und Mond, als Gestirne gestaltet (No. 11)³⁾ weisen auf eine andere Welt. Im Reliefhintergrund erscheinen die Tore des himmlischen Jerusalem (No. 14⁴⁾ s. Apoc. 20₇) und himmlische Hände legen diesen treuen Zeugen die „Kronen des Lebens“ aufs Haupt (Apoc. 2₁₀).

¹⁾ Auf weitere Exemplare deuten die Fragmente: Rom, S. Pudenziana, GROSSSET, Catalogue No. 147 S. 95; Rom, Via Nomentana, GROSSSET No. 140 S. 93; Rom, Lateran, Nuovo Bulletino 1896 Taf. XII S. 180—185. (S. auch Anh. 3.)

²⁾ Es scheint, als sei diese ganze Darstellung beeinflusst durch die formale Vorlage der hellenistischen Votivreliefs, wo vor einem Gott und seinem Altar in langer Reihe eine Schar von Adoranten heranzieht. Der Typus ist im allgemeinen der gleiche. Es kommt oft vor, daß nicht alle Adoranten die Hand erheben, sondern (ähnlich wie hier) zum Zeichen der gemeinsamen Beteiligung an der Adoration ihre Hand auf die Schulter der Vordermänner legen. Belege bei C. STTL, Gebärden der Griechen und Römer (1890) S. 291 ff.

³⁾ Es wäre natürlich auch möglich, daß sie dieselbe Bedeutung der ZeuGENschaft hätten wie auf No. 10. Vgl. übrigens J. WITTIG, Die altchristlichen Skulpturen in dem Museum des Campo Santo 1906, S. 20/21.

⁴⁾ J. FICKER, Apostel S. 75. Vgl. z. B. auch die architektonische Abbeviatur Jerusalems und Bethlehems auf Mosaiken: S. Sabina (GAR. 209), S. Maria Maggiore (G. 211), S. Apollinare in Classe (G. 265), S. Prassede (G. 286) etc. — Bezeichnend die Homilie des BASILIUS in XL martyres c. 2 (MSG 31₅₀₀): Πόλις τοίνυν μαρτύρων ἡ πόλις ἐστὶ τοῦ θεοῦ. ἡ τεχνίτης καὶ δημιουργὸς ὁ θεός, ἡ ἄνω Ἱερουσαλὴμ ἡ ἐλευθέρα, ἡ μήτηρ Παύλου καὶ τῶν ἐκείνῳ παρακλησίων. Ähnlich GREGOR NAZ., Oratio XXXII, c. 11 (MSG 36₁₈₅), oratio VIII, c. 6 (MSG 35₇₆₀). — Auf den Sarkophagen GAR. 324₁, 326₁, 328_{1.2.3}, 329₁, 331₃, 343₁, 342₂, 343₃ ist dieses „ἄνω Ἱερουσαλὴμ“ deutlich charakterisiert.

Denn nicht in ihrer apostolischen Würde allein erscheinen hier die Zwölfe, sondern als solche, die auch „überwunden“ haben (diesen Ruhm gab ihnen allen die Legende); sie sind die Erstlinge unzählbarer Scharen. Sie sind vor allem Märtyrer.¹⁾ Sah man vorher ihr Leiden, so sieht man jetzt ihren Lohn.²⁾ Aus der Realität menschlich-irdischer Vorgänge werden wir hier versetzt in die ideale Welt himmlischer Verklärung. Eine apokalyptisch-eschatologische Stimmung ist unverkennbar.³⁾

Daneben aber ruht in diesem Bild die feierliche Würde kirchlicher Repräsentation. Die Kirche hat sich zur Rechtsgemeinschaft organisiert (Konzil von Nicaea). Die tragenden Ideen, Normen und Grenzen gegenüber jeglicher Heterodoxie bilden „apostolische“ Glaubensregel, „apostolische“ Schriftensammlung, „apostolisches“ Amt. Im Apostelkollegium verkörpert sich der hierarchische Geist. So mischt sich in die eschatologische Stimmung ein lehrhafter, gesetzlicher Ton. Dieser Doppelcharakter aber entspricht dem Wesen der „Kirche“, die heterogenen Elemente der Diesseitigkeit und Jenseitigkeit sind zu einer Einheit zusammengebunden.

Die Szene ist eine reine Schöpfung religiöser Phantasie, wurzelt aber doch in geschichtlichen Wahrheiten.⁴⁾ —

Es wird ohne Zwang kaum möglich sein, aus diesem Zusammenhang für die Darstellung der Mitte speziellere Deutungen herauszulesen. Man wird sich in der Linie der gegebenen Erklärungen

¹⁾ In diese Vorstellungen würde sich das Fragment No. 19 des Katalogs einpassen, wo die Apostel ihre Kränze dem Mittelstück, unserm Symbol (?) entgegenbringen. Vgl. etwa GAR. 224, 226, 241, 242, 254₂, 286—329₂, 346₂, 345₁, 349₂, auch GAR. 304₂. — Apokalyptische Gedanken liegen zu Grunde, vgl. Apoc. 4₁₀, 1₅, 5₁₀, 20₆. — Vgl. O. WULFF, Die Koimesiskirche zu Nicaea S. 229. — R. A. LIPSIVS, Die apokryphen Apostelgeschichten I 26. 209.

²⁾ Über die Lohnvorstellungen vgl. J. FICKER, Apostel S. 6. — LUCIUS, Heiligenkult 61. — KATTENBUSCH, ZNW 1903, S. 117. — J. P. KIRSCH, Die Lehre von der Gemeinschaft der Heiligen etc. S. 68—74.

³⁾ Die verklärten Märtyrer sind die Fürbitter der Lebenden wie der Toten. Liturgische Gedächtnisfeiern, Grab- und Reliquienverehrung sind die Folgerungen. (Vgl. LUCIUS, Heiligenkult, II. Buch 2. Kapitel. — J. KIRSCH, Die Akklamationen und Gebete der alchristlichen Grabschriften.)

⁴⁾ Erst durch den Vergleich mit analogen Darstellungen gewinnt man den Ausblick auf den breiten geistigen Hintergrund dieser Darstellung. In der Sarkophagplastik: Christus stehend inmitten des Apostelkollegiums (GAR. 320₂, 324₁, 325₁, 2₃, 326₁, 327₂, 328₁, 2₃, 329₂, 331₃, 338₁, 4, 339₅, 341₂), die Apostel als Beisassen Christi beim Weltgericht (GAR. 329₁, 343₁, 343₂, 343₃); die Mosaiken GAR. 208, 234₁, 240₁, 240₂, 241 etc. vgl. Matth. 19₂₈, Luc. 22₂₈ ff., Apoc. 3₂₁, 4₄ und J. P. KIRSCH, Gemeinschaft der Heiligen S. 99.

bewegen müssen, auch hier — allgemein formellhaft — ein Bild des Triumphes und Sieges finden.¹⁾

B. Die Einwirkung des Votivkreuzes von Jerusalem.

Die Basis der seitherigen Untersuchung bildete die These über die formale Abhängigkeit der Mittelgruppe vom Konstantinischen Labaron.

Eine andere Beobachtung eröffnet neue Ausblicke für die Frage nach der Genesis und zugleich der lokalen Provenienz unseres Symbols.

1. Das Mittelbild unserer Sarkophaggruppe zeigt gewisse Analogien mit einer Darstellung der Monzeseer Ampullen, die man als eine „abgekürzte Darstellung der Kreuzigung Christi“ bezeichnet hat.²⁾ Zwischen den gekreuzigten Schächern erhebt sich ein leeres Kreuz; darüber erscheint das Brustbild Christi;³⁾ zu Füßen des Kreuzes sieht man zwei Pilger; sie beten das Kreuz an und halten wohl ihre Ampullen an das wunderkräftige Holz, damit es sie mit Öl fülle.⁴⁾ Sol und Luna sind dargestellt (personifiziert GAR. 434_{2.5.6}, als Gestirne 434₄, 435₁), auch Maria und Johannes stehen unter dem Kreuz (434_{2 u. 6}), die Landschaft ist durch Bäume (434₄) und durch Terrainandeutungen (434_{1.5.6}) charakterisiert. Es liegt also hier zweifellos die Absicht vor, eine realistische Darstellung, bis zu einem gewissen Grade sogar eine historische Szene zu geben. REIL hat sie m. E. mit Recht auf die „*adoratio crucis*“, die liturgische Karfreitagsfeier des 4. Jhdts. in Jerusalem zurückgeführt.⁵⁾

Diese Intentionen können bei dem Sarkophagbild natürlich nicht gesucht werden: es trägt keine realistische Tendenz. Wichtig ist nur dies: Das Kreuz der Monzeseer Ampullen⁶⁾ ist eine Wieder-

¹⁾ Etwa im Sinne PAULINS VON NOLA (ep. XXXII; CSEL 29, 283):

Sic ubi crux, et martyr ibi, quia martyr et crux

Martyrii sanctis quae pia causa fuit.

Illu cibum vitae mortalibus, illa coronas,

Quae domino famulos participant peperit.

²⁾ Vgl. J. REIL, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi (Studien über christl. Denkmäler, her. von J. FICKER, II. Heft) 1904, S. 35—57.

³⁾ Teils ist es von dem Nimbus medaillonförmig umrahmt (GAR. 434₇, 435₁), teils an der Brust flach abgeschnitten (GAR. 433₈, 434₂, 434₅, 434₆). Völlig losgelöst vom Kreuz erscheint der Kopf Christi nur 434₆; sonst ist er ganz äußerlich und unorganisch an dessen Spitze gesetzt.

⁴⁾ REIL, S. 51 A. 2. — GAR. 434₇ u. d. ägypt. Amulett; REIL, Fig. I.

⁵⁾ L. c. S. 40 ff., 51.

⁶⁾ Es ist nicht allein auf den Kreuzigungsbildern zu erblicken: als Einzelschmuck der Fläche unter einem Rundbogen 434₄, 434₈, ebenso durchgängig am Hals der Fläschchen 433₇₋₁₀, 434₁₋₈, 435₁.

gabe des Votivkreuzes von Jerusalem. Und eine Vergleichung des Kreuzes unserer Sarkophaggruppe mit dem Kreuz der Monzese Ampullen, dem Votivkreuz der Pilgerberichte ergibt eine Reihe von Ähnlichkeitsmomenten.¹⁾ Die „*crux est (de auro) gemmis ornata*“ (s. Anh. 4) (GAR. 350₄, 351₁, 353₄, 403₄) oder wenigstens durch Umrahmung der Ränder als Schmuckstück gekennzeichnet (GAR. 349₄, 351₄). Es zeigt die charakteristische Ausschweifung der Enden (auf den Ampullen 433₈, 434₅, 434₆, 434₇, 435₁, 434₄, 434₈; auf den Sarkophagen 350₄, 351₁, 351₄—353₄; bei 353₁ sieht man sogar die Andeutung eines Felsens, in den das Kreuz eingerammt ist: der „*monticulus Golgatha*“? — Das Golgathakreuz ist auch sonst in die abendländische Kunst eingedrungen;²⁾ vor allem ist es von BAUMSTARK in der Szene der „*traditio legis*“ auf „abendländischen“ Sarkophagen nachgewiesen worden.³⁾ Jesus selbst hat die *crux gemmata* als „Sieges- und Herrschaftssymbol“ zwischen den Apostelfürsten aufgerichtet (GAR. 325₁, 331₂) oder Petrus trägt es selbst auf der Schulter als Zeichen „der ihm vom Herrn verliehenen Nachfolgerstellung“. ⁴⁾ (GAR. 324_{1—3}, 326_{1—3}, 327₂, 328_{1—3}, 330₃, 331₃, 333_{1—3}, 334₁, 334₃, 335₁, 335₄, 341₂, 336_{1—3}, 346₂.) Da nun das Kreuz unserer symbolischen Darstellung mit dem Kreuz der „*traditio legis*“ zweifellos identisch ist,⁵⁾ so wird man sehr geneigt sein, auch unsere Darstellung auf das Votivkreuz zurückzuführen.⁶⁾

2. Auf Grund dieser Voraussetzung könnte man sich die Entstehung unserer symbolischen Darstellung folgendermaßen erklären: Erinnerungen der Pilger an den Kultus in Jerusalem⁷⁾ oder Traditionen orientalischer Künstler führen zur Aufnahme des Prunkkreuzes in die Sarkophagplastik. Die Darstellung weist auf ein Kreuzigungsbild. Der Realismus der syrisch-palästinensischen

¹⁾ Über die Form des Votivkreuzes s. den Exkurs 4.

²⁾ Außer auf den bei REIL S. 40 A. 3 zitierten Beispielen (bes. Apsismosaik von S. Pudenziana, vgl. AINALOW-WULFF im RKW XXVI, 52), ist es noch zu finden auf der Pyxis GAR. 436₃ (Bulletino 1872, Taf. X. XI).

³⁾ Oriens christianus 1903, S. 192: Eine syrische *traditio legis* und ihre Parallelen; STRZYGOWSKI billigt die Resultate nur teilweise BZ XIII (1904) 661.

⁴⁾ Der Gedanke an seinen Tod scheint dabei doch mitzuspielen. Gegen BAUMSTARK S. 190 vgl. FICKER, Apostel S. 76.

⁵⁾ Soweit das Kreuz nicht völlig schmucklos ist, wie auf den Sark. 350_{1, 2}. — Die rohe Transformation der alten Vorlage auf dem späten Mailänder Sark. 353₄ scheidet für eine Vergleichung aus.

⁶⁾ Vgl. BAUMSTARK l. c. S. 192.

⁷⁾ S. u. S. 39.

Kunst wird auf diesen gallo-italischen Sarkophagen vergeistigt. Der Gedanke der leidenden Gottheit wird aus ästhetischen und religiösen Gründen als unerträglich empfunden. An Stelle des Medaillons mit dem Brustbild tritt das Monogramm im Kranze. Das Monogramm ist das Symbol Christi selbst und ersetzt die figürliche Darstellung. Der Kranz weist auf den Tod als Triumphakt. Die Krieger sind wirklich die Wächter des Kreuzes.¹⁾ Sonne und Mond weisen wie auf den Ampullen von Monza auf die Teilnahme der Natur.²⁾

Der Grundgedanke der seitherigen Untersuchung von der sepulchralen Bedeutung des Bildes bestände auch bei dieser Deutung zu Recht, nur würde aus der abgeleiteten und allgemeineren Sphäre des Labaron direkter auf den biblischen Bericht von der Kreuzigung hingeführt.³⁾ Trotzdem kann man den Zusammenhang der Szene mit dem Labaron auf Grund der Beschreibung des EUSEB und der Münzbilder m. E. nicht ableugnen. Jerusalem hat als „Pietätszentrum“ auf die westliche Kunst gewiß einen großen geistigen Einfluß ausgeübt,⁴⁾ aber der politisch-kirchliche Charakter der Reichsstandarte gibt dem Labaron für unseren Erklärungsversuch die gleiche kulturgeschichtliche Bedeutung.

3. Es ist nur eine konsequente Fortsetzung dieser Gedanken, wenn man fragt, ob dann nicht vielleicht zwischen dem Labaron und dem Votivkreuz ein innerer Zusammenhang bestehe und ob sich nicht hier eine Lösung biete?

Die Schöpfung des Labaron wäre psychologisch gut fundiert, wenn man den gewaltigen Faktor der lokal-kultischen Einwirkungen Palästinas auf Konstantin mit in Betracht ziehen könnte. Und es ist doch immerhin auffallend, daß CYRILL für das Votivkreuz von Jerusalem (wenn er wirklich von diesem spricht) die gleichen Ausdrücke braucht, die Euseb von Caesarea für das Labaron geläufig sind,⁵⁾ ja daß Cyrill das Votivkreuz anscheinend sogar mit dem

¹⁾ Sie hätten dann etwa die Funktionen der „*militaris custodia*“. (Vgl. den Artikel „*Custodia*“ bei PAULY-WISSOWA RE IV, 1896 ff., bes. S. 1898.) — Die von TOUTTÉE MSG 33, 686 Anm. 3 (zu Cyrill. Hier. cat. X₁₀) erwähnte Wache des Kreuzes (σταυροφυλάξ) war eine kirchliche und hütete nur die Kreuzesreliquie. Man kann hier keine Verbindungslinien ziehen.

²⁾ Wie sie auch von Cyrill zu Zeugen der Kreuzigung angerufen werden: ἐλέγξει σε ἀπὸ μὲν ἄστρων ὁ ἐκλείπων ἥλιος. cat. XIII 39 (MSG 33).

³⁾ Vgl. die Darstellung in S. Stefano rotondo (7. Jhdt.) GAR. 274₂ (REIL S. 53).

⁴⁾ S. u. S. 39.

⁵⁾ Vgl. Cyrill cat. XIII 36 u. 40 mit Euseb VC II 6. 7. 9. 12, III 3. 16, IV 21 etc.

gleichen politischen Ereignis (mit einem Sieg über die Skythen) in Verbindung bringt, das auch EUSEB in seiner Vita Constantini auf die Wunderkraft des Labaron zurückführt.¹⁾ — Vor Kombinationen und Voreiligkeiten bewahrt hier nur eine reinliche, chronologische Scheidung. Die erste nachweisbare Darstellung des Labaron erscheint 325—326, im Jahre 326 beginnt aber erst Konstantin mit dem Bau der Kirchen²⁾ und die Einzelausschmückung der Kultstätten kann man sicher erst für spätere Jahre annehmen. Um der analogen Münzbilder willen wird man die Entstehung des Sarkophagbildes mit Kreuz und Kriegeren doch wohl erst auf etwa 340—350 datieren können und hat also durchaus das Recht, die Einwirkung des Votivkreuzes auf die Grabplastik zu erwägen; man wird vielleicht sogar die Hypothese von einer Verschmelzung des Labaron und „Jerusalemkreuzes“ zu dem „sepulcralen Symbol“ aufstellen können.³⁾ Votivkreuz und Labaron selbst aber haben wohl nichts gemeinsam als vielleicht den geistigen Ursprung. Denn fast möchte man glauben, dieser ganze Kreuzkult entspringe einer kühlen und klugen Überlegung Konstantins selbst; durch die religiöse Stimmung der Massen sei der Gedanke vorbereitet, in kraftvoller Initiative von ihm aufgenommen und mit dem offiziellen Prunk und Schimmer bekleidet.⁴⁾ Allein von einer wechselseitigen direkten formalen Beeinflussung dieser vielleicht signifikantesten Typen der ganzen Gattung wird man kaum reden können. —

Nach diesem Hinweis auf östliche Kulturelemente in unserer Komposition muß man versuchen, eine Frage zu beantworten, die

¹⁾ Vgl. Cyrill cat. XIII₄₀ (τοῦτο [τὸ τρόπαιον Ἰησοῦ τὸ σωτήριον] Πέρσας ἐδουλαγώρησε καὶ Σκύθας ἡμέρωσε) mit Euseb VC IV₅ (τῷ δ' αὐτοῦ ἐπιταρασσὼν σωτῆρι τὸ νικητικὸν τρόπαιον καὶ τούτοις [sc. Σκύθαις] ἐπανατείνας, ἐν ὀλίγῳ καιρῷ πάντας παρεστήσατο).

²⁾ Vgl. C. MOMMERT, Die heilige Grabeskirche zu Jerusalem 1898 S. 7—16; V. SCHULTZE in ZKG XIV 524 ff.

³⁾ Äußerlich betrachtet wäre das denkbar: die Formen gehen leicht ineinander über. Und auch inhaltlich bliebe man durchaus in der Linie der seitherigen Erörterungen. Die Erklärungsversuche von Abschnitt A würden durch diese Hypothese nicht verändert, sondern nur vertieft.

⁴⁾ Das unterstützen die mannigfachen Berichte über solche geflissentliche Zurschaustellung der ganzen Symbolik an öffentlicher Stelle. Vgl. EUSEB VC I 40 (HE IX 9 § 10. 11), VC III 9. 49, IV 15 (vgl. ZKG XIV 510—521). — F. W. UNGER, Quellen zur byzantinischen Kunstgeschichte (1878) No. 122. 355. 372. 423. 424. 433. 687. — Die Kreuzkuppelkirche geht auf Konstantin zurück. Der Grundriß scheint in symbolischer Absicht geschaffen (STRZYGOWSKI, Kleinasien S. 137). — Die Vorliebe des IV. Jhdts. für die symbolische Verherrlichung des „Sieges des Christentums“ geht dem ganz parallel.

sich schon an verschiedenen Punkten der Untersuchung hervor-drängte, aber mit Bedacht zurückgeschoben worden ist. Man fragt: welchem Kunstkreis gehört diese Sarkophaggruppe an? Oder noch schärfer: haben wir in unserer Komposition eine genuin abend-ländische Schöpfung vor uns?

IV.

Der Kunstkreis.

Damit ist ein delikates Problem berührt. Die kunstgeschicht-liche Beurteilung der Sarkophagplastik ruht noch im Dunkel.¹⁾ Eine zusammenfassende stilkritische Analyse, eine Scheidung des ganzen Materials nach Kunstkreisen ist wegen der Schwierigkeit der Aufgabe²⁾ noch nicht versucht.

Im Rahmen einer ikonographischen Arbeit kann bei dieser Notlage nur der Versuch gemacht werden, bestimmte Richt-linien zur Ermittlung der Heimat und des Kunstcharakters unserer Komposition zu gewinnen.

1. Die Basis für eine plausible Hypothese bildet eine Statistik über die lokale Verteilung der erhaltenen Stücke.

Sie gestaltet sich folgendermaßen:

(S. nächste Seite.)

¹⁾ Nach dem energischen Versuch einer Klassifizierung der stadtrömischen Sarkophage durch J. FICKER (Die altchristlichen Bildwerke des Lateran, 44—47) hat man eine wirkliche Förderung dieser Fragen nur J. SZRZYGOWSKI (Orient oder Rom 40 ff., BZ X [1901], S. 72 b, Kleinasien S. 194 ff.) und AINALOW (Die hellenistischen Grundlagen der byzantinischen Kunst [russisch], vgl. Literatur-bericht RKW XXVI [1903] von O. WULFF, S. 43/44) zu verdanken. — Nur ein Corpus der christlichen Sarkophage könnte die Grundlage bilden.

²⁾ Vgl. A. RIEGL, Spätromische Kunstindustrie S. 99. — J. WITTIG, Die alt-christlichen Skulpturen im Museum der Deutschen Nationalstiftung am Campo Santo in Rom 1906 (11—23: Chronologie u. Deutung altchristlicher Skulpturen).

Lokale Verteilung der Sarkophage.

Südgallien			Italien				Spanien
	Arles	„La Gaule“	Mailand ¹⁾	Rom	Palermo	(Spalato)	Valencia
No. des Katalogs	13	1. 2. 4 6. 8. 9 11. 12 18	7	3. 10 14. 17	15	16	5
Summe	1	9	1	4	1	1	1
10			6				
Fragmente.							
No. des Katalogs)	20. 25	19. 21		22 (?) 23 24 (?) 26			
Summe	2 (3)	2 (11)		2 (4) [8]			
Gesamt-) Summe)	14		9 (11)				1

2. Diese Zahlenverteilung engt den Kreis der Möglichkeiten bedeutend ein. Mailand, Palermo, Spalato, Valencia können als künstlerische Produktionsstätten nicht in Betracht kommen. Ravenna scheidet bezeichnenderweise ganz aus. Man hat zwischen Rom und Südgallien die Wahl. Das „Symbol“ wird kaum an zwei Orten zugleich aufgetaucht sein; dazu ist seine Form zu handwerksmäßig wiederholt und seine Eigenart doch wieder zu merkwürdig. Wenn man also von der Möglichkeit fremder Einwirkungen auf die Komposition zunächst absieht, — und das ist methodisch das Richtige — so muß man sich für eine dieser beiden Örtlichkeiten entscheiden.

Rom verdient nicht ohne weiteres den Vorrang. Das christliche Gallien des IV. Jhrdts. ist keine geistige Provinz Roms gewesen. Man muß nicht nur mit seiner politischen,²⁾ sondern auch

¹⁾ Mailand hängt eng mit Gallien zusammen.

²⁾ J. STRZYGOWSKI, Kleinasien 185 A. 6.

seiner kirchlichen Selbständigkeit rechnen. Das gottesdienstliche Leben spielt sich in ganz eigenen Formen ab. Gallien hat seine besondere Liturgie.¹⁾ Nach einer neuesten Theorie hat es auf religiös-kirchlichem Gebiet sogar befruchtend auf Rom gewirkt und zwar in der wichtigen Frage der Symbolformulierung.²⁾

Schon im Anfang des V. Jhrdts. existiert ein Ranggegensatz zwischen der Kirche Roms und der Kirche Galliens.³⁾ Das Kraftgefühl eines solchen Rivalitätsversuchs setzt auch eine kraftvolle Entwicklung voraus und die positiven Aufstellungen⁴⁾ über das kirchliche Leben in dieser Provinz bestätigen diesen Rückschluß nur. Schon im Beginn des IV. Jhrdts. ist hier das Christentum und die Kirche eine imponierende Größe, und nicht zufällig reiften gerade hier die weltumwälzenden kirchenpolitischen Pläne Konstantins zur Entscheidung.⁵⁾ Die Erinnerungen an die blühende Kirchlichkeit der kleinasiatischen Gemeinden reicht für eine psychologische Erklärung dieser verwundernswerten Tatsache denn doch nicht aus. Auf die reiche „antike“ Kultur des Landes braucht man nur hinzuweisen,⁶⁾ um die Möglichkeit einer selbständig produktiven Kraft des christlichen Südgalliens auch auf künstlerischem Gebiet neben Rom in dieser Epoche möglich zu finden. Schon LE BLANT⁷⁾ hat für die christliche Sarkophagplastik darauf aufmerksam gemacht, wie trotz der weitgehenden Ähnlichkeit stadtrömischer und südgallischer Sarkophage eine ganze Reihe von Szenen der „römischen“

¹⁾ Vgl. DREWS, Art. Messe RE³ XIII 709 ff., STREZYGOWSKI, Kleinasien 233 A. 1.

²⁾ THOMAS BARNES (Some creed problems, Journal of Theol. Studies VII 28 (1906) 501—517) eröffnet ganz neue Ausblicke. Er nimmt gegen KATTENBUSCH an, daß die Heimat des Symbols Kleinasien sei (vgl. CASPARI, LOOFS). R sei durch Polykarp nach Rom gekommen und dort unverändert als Heiligtum aufbewahrt worden. T sei eine jüngere z. T. schon in Kleinasien, dann auf dem Wege durch die Donauländer (!) über Rhätien nach Gallien fortentwickelte Form, die schließlich auch vom Norden nach Rom komme und hier R verdränge. — Der Zusammenhang Kleinasiens mit Südgallien wäre hier wieder einmal bestätigt. Es ist abzuwarten, ob sich die These über die vermittelnde Stellung der Donauländer durchsetzt.

³⁾ Vgl. E. CH. BABUT, Le Concile de Turin, Essai sur l'histoire des églises provençales au V. siècle et sur les origines de la monarchie ecclésiastique romaine (1904).

⁴⁾ HARNACK, Mission u. Ausbreitung des Christentums² (1906) II 229. 284.

⁵⁾ 316 nimmt Konstantin am Konzil zu Arles teil (s. SEECK, ZKG X, 509).

⁶⁾ Vgl. z. B. K. B. STARK, Städteleben, Kunst und Altertum in Frankreich 1855, 39 ff. 67 ff. 145 ff. — ROGER PEYRE, Nîmes, Arles, Orange, St. Remy (1904). [Bibliographie p. 153—155.]

⁷⁾ La Gaule p. XI.

Schultradition fremd ist, daß Gallien also nicht einfach von Rom übernimmt. Unsere Statistik bestätigt das. Vermutlich ist der Bestand der in Frage kommenden Sarkophage mit unserem Symbole lückenhaft; Rückschlüsse aus der lokalen Verteilung dürfen also nur vorsichtig gewagt werden. Trotzdem wird man bei dem numerischen Übergewicht Galliens über Rom die Annahme eines Importes aus der Hauptstadt für unwahrscheinlich halten. Diesen allgemeineren Abwägungen stellen sich aber speziellere Beobachtungen ergänzend zur Seite.

3. In unserer Symboldarstellung sind nach aller Wahrscheinlichkeit östliche Einflüsse nicht ausgeschlossen. Die Möglichkeit eines Zusammenhangs zwischen Labaron und altorientalischen Feldzeichen wurde oben schon berührt (s. S. 11). Man braucht hier nur daran zu erinnern, in wie eigentümlicher Weise gerade das orientalische Motiv der Drachentötung als Symbol für die Vernichtung des bösen Prinzips mit dem Labaron in Verbindung gebracht worden ist, um eine Stärkung für die Wahrscheinlichkeit dieser Hypothese zu gewinnen.¹⁾ Sollte Konstantin auch diese Erinnerungen aus Kleinasien nach Südgallien mitgebracht und dort in einer glücklichen Umprägung jener uralten Symbole zur Reichsstandarte der Christenheit eine äußere Formel für seine kühne, geniale Entscheidung gefunden haben?²⁾ Wäre dies überhaupt der geschichtlich wahre Rest jener ganzen wunderbaren Traum- und Visionsberichte? Geht unsere Komposition aber auf Einwirkungen des Votivkreuzes in Jerusalem zurück, so liegen die Beziehungen zum Osten, speziell Kleinasien—Syrien, offen da. Hier sind die direkten lokal-kultischen Einwirkungen des Jerusalemkreuzes viel wahrscheinlicher als in Rom.³⁾

Schon frühe zeigt sich eine große Offenheit des Landes gegenüber den östlichen Einflüssen. Man spricht von einem „griechischen Kulturstrom“, der sich von Massilia aus nordwärts die Rhone ent-

¹⁾ S. S. 14.

²⁾ Vgl. E. RAPP, Das Labarum und der Sonnenkult (Bo. Jhb. 1867, S. 127). — Für die Entstehung des Labaron in Südgallien spricht die Prägung der Münzen mit der Monogrammstandarte (s. S. 21). Grade „*in ore Galliarum*“ sind jene Gerüchte von wunderbaren Erscheinungen, die Konstantins Stellung zum Christentum erklären sollen (cf. Nazarii paneg. Const. Aug. c. 14. — V. SCHULTZE, „Konstantin“ RE³ X 762). — Vgl. auch STEVENSON bei KRE II, 262.

³⁾ Vgl. mit den auf S. 32 zusammengestellten Beispielen die Form des Stabkreuzes auf dem kleinasiatischen Petrus-Relief in Berlin (STRZYGOWSKI, Kleinasien S. 197, Fig. 141).

lang bis in das Moselgebiet verfolgen läßt.¹⁾ Die kleinasiatische Kolonie erhält rege Beziehungen zum Mutterland.²⁾ Die Verkehrsvermittler sind die Kaufleute. Unter ihnen nehmen die Syrer eine hervorragende Rolle ein.³⁾ Die Bevölkerung ist mit syrischen Elementen durchsetzt,⁴⁾ und auch für die geistige Kultur Südgalliens ist dieser Faktor von Bedeutung. Das kirchliche Leben ist davon nicht unberührt geblieben; Syrer dringen sogar in kirchliche Ämter ein,⁵⁾ bis tief ins 3. Jahrhundert ist die Kirchensprache Südgalliens griechisch gewesen.⁶⁾ Die Verflechtung des geistigen Lebens von Osten und Westen ist also alt. Die alten Verkehrsstraßen gewinnen aber recht eigentlich ihre höchste Bedeutung durch die Aufdeckung der heiligen Stätten, durch Erhebung Jerusalems und Palästinas zum Mittelpunkt aller frommen Gedanken und Wünsche durch Konstantin. Die Pilgerfahrten nach dem heiligen Land führen die Abendländer zum Osten, und aus dem Osten wieder zurück strömen die reichen Anregungen. Es ist bedeutsam, daß eine Reihe von einflußreichen Kirchenmännern gerade in Gallien und Palästina gelebt haben (Hosius, Hilarius, Hieronymus, Rufin, Cassian) und es ist kein Zufall, daß in den „Itinera Hierosolomytana“ gerade eine Reihe von gallischen Pilgern ihre Eindrücke niedergelegt haben. Es liegt in der Linie dieser Gedanken, wenn man endlich noch auf formale Eigentümlichkeiten unserer

¹⁾ Vgl. A. MICHAELIS, Eine Frauenstatue pergamenischen Stils im Museum zu Metz, im Jahrb. d. Ges. f. lothr. Gesch. u. Altertumskunde XIII (1905) S. 220 ff.; bes. Anm. 12. — LÖSCHKE, Bonner Jahrbücher 1894, 260. — Weitere Literatur bei SPRINGER-MICHAELIS²⁾, Grundriß der Kunstgeschichte I zu S. 435. — G. JACOB, Östliche Kulturelemente im Abendlande. — LOUIS JALABERT, Les colonies chrétiennes d'Orientaux du V^e au VIII^e siècle (Revue de l'Orient chrétien IX [1904] 96. 104). — CH. LENTHÉRIC, La Grèce et l'Orient en Provence (1848).

²⁾ Cf. LENTHÉRIC a. a. O. 359 ff. — MICHAELIS a. a. O. 228. 232 f. — J. STRYGOWSKI, Hellenistische u. koptische Kunst 31, Kleinasien S. 210 u. ö. — LOUIS BRÉHIER, Les colonies d'Orientaux en Occident, BZ 1903 (XII) S. 1 ff. bes. S. 11.

³⁾ Cf. HEYD, Die Geschichte des Levantehandels S. 25 (1875). — SCHEFFER-BOICHORST, Zur Geschichte der Syrer im Abendlande (Kleine Schriften II 209); Mitt. des Inst. f. österr. Gesch. 1885 (VI) 535. — LOUIS BRÉHIER l. c. S. 15 ff., 20 ff. — G. WOLFRAM, Der Einfluß des Orients auf die frühmittelalterliche Kultur und die Christianisierung Lothringens (Lothr. Jhbch. 1905, S. 318 ff., bes. S. 324).

⁴⁾ Bis ins VI. Jhdt. hört man in Gallien syrisch reden. Vgl. HAUCK, Kirchengeschichte Deutschlands I 8.

⁵⁾ A. ZAHN, Geschichte des Neutest. Kanon I (1888) 115 f.

⁶⁾ ZAHN, l. c. S. 47. — Ambrosius führt in dem von Gallien abhängigen Mailand i. J. 386 den syrischen Hymnengesang ein.

Sarkophage aufmerksam macht, die als spezifisch kleinasiatisch in Anspruch genommen werden. „Das Arkadenmotiv“ und die „mit ihm enger zusammenhängenden Typen“ leitet O. WULFF aus Kleinasien ab.¹⁾ Dort sei die ihm zu Grunde liegende Auffassung des Sarkophags als Haus „althergebracht“. Ebenso führt die Belegung der Wandflächen durch die Nische und das Muschelmotiv nach dem Orient.²⁾ Vor allem aber gibt das Christusbild unserer Sarkophage einen entschiedenen Hinweis auf ihre Provenienz. Wir haben auf den so charakteristischen Sarkophagen No. 9 und 10 den hellenistisch-kleinasiatischen Christustyp vor uns mit langem, in Locken herabfallenden Haar, jugendlich schön. Hier ist nur auf STRZYGOWSKI'S Typenscheidung zu verweisen.³⁾

4. Die einzelnen Tatsachen schließen sich zu einer Hypothese zusammen. Statistische Beobachtung, sachliche und formale Gründe machen es unwahrscheinlich, daß die stadtrömische sepulkrale Plastik unser Bild geschaffen hat. Vermutlich ist es in einer der Lokalschulen Südfrankreichs entstanden und von da nach Rom übertragen worden.⁴⁾ Die Frage ist nur, ob man die Schöpfung der indigenen gallischen Kunstübung zutrauen darf oder ob fremde Einflüsse mit im Spiel gewesen sind. Die formalen Zusammenhänge der Komposition mit dem Votivkreuz in Jerusalem machen das letztere wahrscheinlich. Vielleicht sind kleinasiatische Künstler in den einheimischen Werkstätten tätig gewesen. Die ausgesprochene Sonderart der Komposition und ihre Beschränkung auf Gallien und Rom zwingen aber doch dazu, die Kraft der selbständigen Verarbeitung dieser fremden Einwirkungen zu betonen. Der allgemeine Charakter der Sarkophaggruppe ist hellenistisch.

¹⁾ BZ XIII (1904) 573. — Vgl. dann auch STRZYGOWSKI, Orient oder Rom S. 54. — Mit der Szenerie der antiken Schaubühne bringt es J. WITTIG in Verbindung (Die altchristl. Bildwerke im Museum des Campo Santo 1906, 17/18).

²⁾ Vgl. F. PORTHEIM, Über den dekorativen Stil in der altchristl. Kunst (1886) S. 22. — STRZYGOWSKI, BZ XII (1903) 705; Kleinasien 32 ff., 170 ff.; Mschatta (Jhbch. d. Kgl. Pr. Kunstsamm., 1904) 260 f. — Dagegen A. RIEGL, Spätromische Kunstindustrie (1901) 25.

³⁾ Vgl. Orient oder Rom S. 59 ff.; Beilage zur „Münchener Allgemeinen Zeitung“ 1903, 105—107 („Christus in hellenistischer und orientalischer Auffassung“). — S. auch E. v. DOBSCHÜTZ in BZ XII (1903) 698 f.

⁴⁾ Eine Untersuchung der Marmorsorten könnte hier zu größerer Sicherheit verhelfen. — Über den Export gallischer Sarkophage nach Rom vgl. MILLIN, Voyage dans les départements du midi de la France (1807) III 515; ESTRANGIN, Description de la ville d'Arles (1838) 279 ff.

V.

Ergebnis.

Erst jetzt kann eine Zusammenfassung und eine Wertung des Resultates für die „Ikonographie des Auferstehungsbildes“ gegeben werden. —

1. Die Untersuchung endet mit einer Negation. Die Erklärung FERDINAND PIPERS ist abzulehnen; wir haben es in der Darstellung unserer Sarkophaggruppe nicht mit einer symbolischen Abbréviation der Auferstehung Christi zu tun. Weder die Hypothese über die Abhängigkeit vom Labaron Konstantins noch die Annahme einer Einwirkung des Golgathakreuzes bot eine überzeugende Veranlassung zu dieser Ausdeutung.

2. Trotz dieser Negation ist das Resultat für den Versuch einer entwicklungsgeschichtlichen Darstellung des Auferstehungsbildes nicht belanglos. Es wird dadurch die Vermutung abgewiesen, als sei diese eigentümliche Verquickung von Symbol und Wirklichkeit nur als die Verlegenheitsauskunft einer Kunst zu verstehen, deren schöpferische Kraft dem schweren Problem einer bildlichen Veranschaulichung der Auferstehung Christi gegenüber ratlos gewesen sei und die sich darum auf Andeutungen beschränkt habe.

Die Lösung dieses Problems bietet sich der altchristlichen Kunst von ganz anderer Seite dar, und es ist wichtig: sie ersteht etwa in der gleichen Zeit, der die Gruppe unserer Sarkophage entstammt (das wird noch zu zeigen sein). Wir haben es also hier nicht mit einer Vorstufe, mit tastenden Versuchen zu tun, die in späterer Etappe von der Vollendung abgelöst werden. Es wäre auch nicht begreiflich, warum diese Lösung dann nur auf dem sepulkralen Relief verwertet und mit dieser Technik erloschen sein sollte.

3. Die Tendenz unserer Darstellung erscheint vielmehr als eine ganz andere (— und hierin liegt das positive Resultat —): es scheint gerade ihre Absicht, die Gedanken und Gefühle nur in eine ganz bestimmte Richtung, in einen bestimmten Ideenkreis zu leiten, nicht aber verstandesklare, konkrete Vorstellungen über ein bestimmtes Ereignis zu wecken. Unser Bild stünde damit prinzipiell auf gleicher Stufe mit ähnlichen Gebilden altchristlicher Kunst. Man erinnert sich zumal der *Hetoimasia*.¹⁾ Dort scheiden

¹⁾ Cf. DE ROSSI im *Bulletino* 1872, 124—140: Del sarcofago nella cui fronte è effigiato il Monogramma di Christo pendente sopra un trono, Taf. VI,

zwar die Menschen bei dem Symbole aus, man hat es nur mit Sachen zu tun: aber das Prinzip der Darstellung ist das gleiche: Auslösung von Assoziationsvorstellungen.

Die Hetoimasie führt in die großartige Welt der Apokalyptik und des Endgerichts, des erhöhten Christus; sie birgt aber verhüllt eine Reihe von Einzelgedanken. Sie soll kein Rätselbild sein („Was im Bewußtsein der Zeit nicht lebt, dafür ist auch der Sinn des Volkes, auf welches doch der Künstler wirken soll, tot; dafür ist auch in der Phantasie des letzteren kein Raum“),¹⁾ aber es wäre kaum möglich und richtig, einen einheitlich knappen Begriff und eine Formel für diese Vorstellungsreihen zu prägen.

Die gleiche Erscheinung bei unserer Darstellung. Sie atmet Triumph- und Siegesstimmung, sie verheißt Schutz gegen Tod und Verwesung; trotz des starken Einschlags superstitiöser Vorstellungen bietet vielleicht kein Bild der Sarkophage eine so prägnante Zusammenfassung der „sepulcralen Gedanken“, des Grundcharakters der christlichen „Stimmung“, hoffnungsfrohe Sicherheit gegenüber dem Rätsel des Todes.²⁾

Erst dahinter aber, wie im Hintergrunde des Bewußtseins, liegen die Vermittelungen des Gedankens.

Politische Reminiszenzen verknüpfen sich mit dem Labaron. Die große Geschichte spiegelt sich im kleinen Bild. Man gedenkt der Niederwerfung des Feindes der Christenheit. Das Kreuz und die Bilder der Umgebung führen von dem weltlichen Herrscher zum *rex gloriae*.³⁾ Religiöse Gedanken werden wach, an Jesus, sein Martyrium und sein Auferstehn, an seinen Sieg über Dämonen, Teufel und Tod.⁴⁾

VII, VIII, IX. — Bulletino 1882 Taf. X, 1883 Taf. II/III. — Cf. O. WULFF, Die Koimesiskirche von Nicaea, 1903 (Exkurs S. 210–244); Besprechung durch A. BAUMSTARK, OCh 1903, 233–235.

¹⁾ A. SPRINGER, Ikonographische Studien (Mitt. der K. K. Centr. Com. 1860, S. 31).

²⁾ Dagegen die Sarkophagbilder der sterbenden Antike: eine ganze Skala der Stimmungen! (Vgl. W. ALTMANN, Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit.)

³⁾ Vgl. Euseb VC III, 43₄.

⁴⁾ Ein Betrachter eines solchen Sarkophags möchte etwa die Empfindungen gehabt haben, die Prudentius (Perist. X, 640 ff.) in folgenden Versen schildert:

Crux illa nostra est, nos patibulum adscendimus:

Nobis peremptus Christus et nobis deus

Christus reversus, ipse qui moriens homo est;

Natura duplex: moritur et mortem domat,

Reditque in illud, quod perire nesciat.

Das entspräche auch ganz der Doppelnatur des Kreuzes.

Das alles läßt sich vielleicht systematisch ordnen; empirisch aber schneiden und durchkreuzen sich die Linien mannigfach. Es scheint, daß man dieser Zwischenglieder nur noch dumpf gedachte. Die Darstellung führt gerade bis an das Ereignis heran. Sie überläßt der arbeitenden Phantasie die Ausgestaltung: „*Ἐν φαντασίᾳ ὁ σταυρὸς, φαντασία καὶ ἡ ἀνάστασις*“.¹⁾ So läßt sich als Tendenz erklären, was als Beobachtung konstatiert wurde: „Die Stimmung ist schwebend.“

¹⁾ Cyrill. Jerus. cat. XIII, 37 (MSG 33, 817).



Münze Konstantins. (Berlin, Münzkabinet).

Anlagen zu § 1.

No. 1. (Zu Seite 12: Zur Chronologie des Labarons.)

Die Frage ist kompliziert und umstritten. Der oben angeführte Bericht Eusebs ist in dieser Form und an dieser Stelle nur eine halbe Wahrheit. Das Labaron, so erzählt er, verdanke seine Entstehung (VC I 30) und seine Gestaltung (c. 31) einer Vision (c. 28) und einer Traumerscheinung (c. 29) im Jahre 312 vor der Schlacht mit Maxentius. Vor den Toren Roms (c. 38) sei dann durch dieses „heilbringende Zeichen“ der Sieg auf Konstantins Seite gefallen (c. 40).

Dagegen erheben sich eine Reihe von Bedenken.

Euseb schreibt die VC im Jahre 337. Bei Abschluß seiner HE im Jahre 324 ist ihm das Ereignis noch unbekannt (vgl. dagegen V. SCHULTZE in ZKG VII 352), und er erzählt auch selbst, daß er diesen Bericht erst einem Privatgespräch mit dem „siegreichen Kaiser selbst“ (c. 28) zu verdanken habe. Ist es nicht auffallend, daß eine kirchenpolitisch so epochemachende Tatsache — von dem ganzen Heere miterlebt! — erst „μακροῖς ὕστερον χρόνοις“ (HEIKEL, S. 21₁₀) im Jahre 337 zu seinen Ohren kommt? Sollten die Zeitgenossen so wenig davon berührt gewesen sein oder der erste Kirchenhistoriker so außerhalb der Welt gelebt haben?

Wir haben noch den Parallelbericht eines zweiten Zeitgenossen: Lactantius.¹⁾ Sein Bericht erzählt nur knapp von einem Traum des Kaisers vor der Schlacht mit Maxentius und dem Anbringen

¹⁾ Über die Frage nach dem Autor der Schrift *de mortibus persecutorum* vgl. SAM. BRANDT in den Sitzber. der Kais. Akad. der Wiss. Wien, Phil.-hist. Klasse Bd. CXX (1891) Abh. V, 41; J. MAURICE, *De la véracité du „de mort. persec.“ de Lactance* (Bullet. de la soc. des antiq. de France 1903, 142 ff.).

des Monogrammes auf den Schilden der Soldaten. — Er steht dem Hof nahe und weiß trotzdem nichts von der Wunderbarkeit jener Vision?¹⁾ Man wird den Bericht des Lactantius als den authentischen ansehen müssen. Er ist psychologisch gut begründet (cf. E. BRATKE, Das Monogramm Christi auf dem Const. Labaron. S. 90. Festschrift des Gymn. zu Jauer, 1891) und die auffallend rasche und dauernde Verbreitung seiner Schilderung des Traumgesichts erweckt ein gutes Vorurteil (313 in Gallien, Rhetor Eumenius, paneg. IX, 2—4, auch Nazarius, paneg. X, 7. 12. 16). Noch Prudentius (358—408) berichtet nach Lactantius (Contra Symm. I). Er hätte sich bei seiner offenbaren Tendenz, den Sieg des Christentums zu verherrlichen, die Visionsgeschichte der Eusebianischen Rezension kaum entgehen lassen.

Also: die Nachricht des Euseb, daß im Jahre 312 das Labaron die Truppen Konstantins an der Milvischen Brücke zum Siege geführt habe, ist unglaublich. Das Labaron selbst dagegen ist nachweisbar, aber, wie sich nunmehr ergeben wird, erst 325.

Die erste wirklich analoge Darstellung findet sich auf einem berühmten Münzbilde. Es ist in zwei Exemplaren bekannt, eins im Münzkabinett zu Berlin, das andere in Arolsen. Auf dem Revers zeigt das Labaron in der vollen Form, mit dem Fahmentuch; unter seiner Spitze windet sich ein Drache. Auf dem Fahmentuch sieht man drei Scheiben im Relief. Man ist geneigt, sie in Erinnerung an Eusebs Bericht (s. o. S. 9f.) für die Brustbilder des Kaisers und seiner Söhne zu halten. Dem aber widerspricht, daß sie auf der Mitte des Fahmentuchs liegen, während Euseb von den *ἄκροι* spricht (s. o. S. 10f). Soll man Eusebs unklare Ausdrucksweise verwerfen, oder auf eine genaue Deutung dieses Münzbildes verzichten oder annehmen, daß überhaupt kein streng uniformer Typ des Labaron bestanden habe, sondern daß nur, bei relativer Freiheit in der Komposition, die einzelnen von Euseb aufgeführten Requisiten zum Wesen eines Labaron gehörten? Das Letzte dünkt mir das Wahrscheinlichste (vgl. auch STRZYGOWSKI, Orient oder Rom, S. 83). Damit würde sich denn auch eine Differenz zwischen der Schilderung des Feldzeichens bei Prudentius und der eusebianischen erklären.

¹⁾ Der Bericht des Euseb ist sicher in dem allerdings nicht erheblichen Punkte unrichtig, daß das angebliche Labaron von 312 τὴν τοῦ θεοφιλοῦς βασιλέως εἰκόνα χροσῆν . . . τῶν τ' αὐτοῦ παίδων getragen habe (s. oben S. 10). Denn 312 lebte erst ein Sohn, Constantius Crispus; der zweite, Constantin, ist frühestens 314 geboren (T. MAURICE, L'atelier de Nicomédie, in Numismatic Chronicle 1903).

Nach dem Ersteren nämlich ist das Monogramm auf dem Fahnen-tuch selbst eingestickt (Contra Symm. I. 487). (Vgl. Abb. GAR., Blätter für Münzkunde 1863, Taf. VI 6. Numismat. Zeitschr. 1902, S. 74 und 76 [VOETTER, s. u., erwähnt 3 Exemplare], Numismatic Chronicle [MADDEN] 1877, S. 271 und 272, KRAUS, RE II 734, SMITH and CHEETHAM, Dictionary II 9₁₀, ECKHEL, Doctr. num. Vol. VIII p. 88, Rev. numismatique 1901, pl. V n. 7, vgl. dazu VICTOR SCHULTZE in ZKG XIV 518 und RE³ X 768.) Als Prägestätte ist Konstantinopolis angegeben. Die Münzen stammen aus dem Jahre 325—326 (J. MAURICE in der Rev. numism. 1901, S. 187, s. Anlage). Dieses Datum besagt viel.

Bis 324 ist Licinius der Mitregent Konstantins. Licinius ist Heide. MAURICE vermutet, daß das Labaron auf Münzen Konstantins einer Kriegserklärung gleichgekommen wäre. (Analogieschluß: MAURICE, L'atelier d'Aquilée p. 310.) Ihre Münzen haben gemeinsame Prägestätte und gelten für beide Reichshälften. Konstantin will und darf Licinius nicht provozieren. In das Jahr 324 aber fällt die Schlacht bei Adrianopel und Chalcedon und der Sieg über Licinius. Jetzt braucht Konstantin keine vorsichtige Zurückhaltung mehr zu üben. In der Münzprägung mit dem Labaron dokumentierte sich eindringlich genug für alles Volk der Wandel in der Reichspolitik. Es ist das Verdienst von J. MAURICE, in die konstantinische Numismatik Klarheit gebracht zu haben (vgl. noch die Klage V. SCHULTZES in ZKG VII [1885] S. 350 f.). Seine verstreuten Aufsätze über die verschiedenen Münzateliers seien hier zusammengestellt:

Alexandrien . . .	Numismatic chronicle 1902.
Antiochien . . .	" " 1899.
Aquileia . . .	Rivista italiana di numismatica 1903.
Carthago . . .	Revue numismatique 1902.
Constantinopel . .	" " 1901.
London . . .	Num. chronicle 1900.
Lyon . . .	Mém. de la soc. des antiq. de France 1904.
Nicomeden . . .	Num. chronicle 1903.
Rom. . .	Rev. numismatique 1899.
Sirmium . . .	Rivista italiana etc. 1903.
Siscia . . .	Num. chronicle 1900.
Tarragona . . .	Rev. num. 1900.
Thessalonieh . .	Numismat. Zeitschr. 1901.
Trier . . .	Mém. de la soc. des antiq. de France 1902 u. 1903.
Ostia . . .	Riv. ital. di numismat. 1902.

Außerdem: OTTO VOETTER, Erste christl. Zeichen auf römischen Münzen (Numism. Zeitschr. 1902) und F. W. MADDEN, Christian

emblems on the coins of Constantine I. the Great, his family, and his successors, in „Numismatic chronicle“ 1877, 11—56. 242—307 (auch 1878).

No. 2. (Zu S. 23—30.)

Bei den Sarkophagen N. 2. 4. 5. 13 wird ein Ideenkreis gestreift, der keine direkte Beziehung zu unserer Frage hat, aber doch einer Erklärung bedarf.

No. 2 zeigt in den Ecknischen die Taufe Jesu und Moses am Wasserfelsen samt den durstig trinkenden Juden. Die gleiche Darstellung findet sich auf den Schmalseiten von No. 13. — Die alttestamentliche Szene ist in typologische Beziehung zur neutestamentlichen gebracht. Das verbindende Element im äußerlichen Sinn ist das Wasser, der Grundgedanke: die magische (sündentilgende und lebenspendende) Kraft dieses Wassers, des Taufwassers. Die Wüstenepisode wird im Sinn einer Anticipation der Taufe für Israel verwertet.

Auch die Darstellung von Hirsch und Hindin unter den Kreuzesarmen des Labaron entspringt dem gleichen kirchlichen Gedanken: in der Tauf liturgie spielt der 41. (42.) Psalm eine große Rolle.¹⁾ Am Fuß des Kreuzes entquellen die vier Evangelienströme: Die Beziehung ist deutlich und diese Symbolik für die Sehnsucht des Christen nach göttlicher Hilfe verständlich.²⁾ Die Taufe nimmt im Leben des Christen und der Kirche des IV. Jhrdt. eine zentrale Stellung ein. Für den einzelnen bedeutet sie die Entscheidung über Seligkeit oder Verdammnis, für die Kirche die Quelle steter Erneuerung und Erweiterung ihrer Kraft. Die Erinnerung an diesen Akt hat an der Stätte des Todes ihre religiöse Bedeutung: die Taufe sichert Unsterblichkeit.

Eine nahe Parallele zu den Hirschen am Kreuz bildet die Darstellung der *Capsella argentea africana*: Hirsch und Hindin trinken aus den Strömen eines Berges, auf dem das Monogramm (!) steht. (Bulletino 1887, p. 118—129, tav. VIII/IX.)

¹⁾ Vgl. KRE II, 431. Biblische Grundlage ist 1. Kor. 10₄. Bes. deutlich TERTULL., de bapt. 9: aqua baptismi defluit de petra. Vgl. Bull. 1868, 1 ff. bes. 4. Quellwunder cf. FICKER, Apostel 93 A. 2 ff.

²⁾ Auch Psalm 31 und 23 führen in diesen Kreis: Psalm 31 wird von den Katechumenen sogleich nach der Taufe, Psalm 23 als Danklied vor dem Abendmahl gesungen.

Verwandt sind auch die Szenen des Lebensbaums mit Schafen, der Vase mit Hirschen, des Lebensbrunnens. Nach STRZYGOWSKI ist Syrien der Ausgangspunkt dieser Motive, vgl. J. STRZYGOWSKI, Die Miniaturen eines serbischen Psalters (Abh. der K. Akad. d. Wiss., Phil.-Hist. Kl., Wien 1906) S. 20. 30. 98. ZDPV XXIV 101; BD I 59; Der Dom zu Aachen, ein Protest S. 21.

No. 3. (Zu S. 29.)

Das im Nuovo Bulletino 1898¹⁾ publizierte Sarkophagfragment des Lateranmuseums mit der Darstellung des Phönix (?) scheint der Sarkophaggruppe mit eschatologisch-apokalyptischem Charakter nahezustehen, kann aber um seiner völligen Vereinzeltheit willen außer Betracht bleiben (s. KAUFMANN, Handbuch 314).²⁾

No. 4. (Zu S. 31 f.: Das Votivkreuz in Jerusalem.)

Im Interesse der Untersuchung müssen die Zeugnisse über seine Gestalt und sein erstes Auftreten zusammengestellt werden.³⁾

1. Wahrscheinlich (!) ist es schon von Konstantin im „Rahmen der heiligen Grabeskirche“ (326?) errichtet. Euseb berichtet (De laudibus Constantini cap. IX) etwas allgemein: *μνήμά τε μνήμης αἰωνίου γέμον, αὐτάτε τοῦ μεγάλου σωτῆρος τὰ κατὰ τοῦ θανάτου τρόπαια, λόγου παντός κρείττοσε ἐτίμα καλλωπίσμασι.* (So C. MOMMERT, Golgatha und das heilige Grab zu Jerusalem, 1900, IV. Kap.: Der Kreuzesfels im Rahmen der konstantinischen heiligen Grabeskirche. S. 48—68. Zitat S. 54, ebenso Übersetzung.) Mit zwingender Notwendigkeit ist aber m. E. eine Existenz damit nicht erwiesen.

2. Auch Cyrill von Jerusalem (347/48) spricht noch unbe-

¹⁾ Nuovo Bulletino 1898, 24—30. Cf. KAUFMANN, Handbuch der christl. Archäologie S. 314.

²⁾ Zur Erklärung des Phönix vgl. außer den Artikeln der Handbücher etwa EUSEB VC IV 82, LE BLANT, Arles p. 17 A. 6 A. IX, DE ROSSI im Bull. 1867 p. 80, J. FICKER, Apostel S. 88 A. 1, KRAUS KG I 112 A. 1 (Literatur über den Phönix).

³⁾ Das hat AINALOW erkannt: Die Mosaiken des IV. bis V. säc., Petersburg 1895 (russisch); Die hellenistischen Grundlagen der byzantin. Kunst 1900 (russisch); vgl. Literaturbericht von O. WULF im RKW XXVI, 1903, S. 35—55.

stimmt. Verschiedene Wendungen könnten aber so gedeutet werden. Ich zitiere folgende Stellen:

a) cat. XIII 4 (MSG 33, 776): er rühme sich der Kreuzigung Christi: *καὶ γὰρ ἀρνήσομαι, νῦν, ἐλέγχει με οὗτος ὁ Γολγοθᾶς, οὗ πλησίον νῦν πάντες πάρεσμεν* (a). *ἐλέγχει με τοῦ σταυροῦ τὸ ξύλον, τὸ κατὰ μικρὸν ἐντεῦθεν πάσῃ τῇ οἰκουμένῃ λοιπὸν διαδοθέν* (b).

Er spricht im 1. Teil (a) allgemein von „Golgatha“. Das könnte man auf den „*monticulus Golgatha*“ innerhalb der Grabeskirche deuten, von dem der Pilger von Bordeaux (ca. 334) spricht. Es ist aber dort nicht, wie MOMMERT substituiert (S. 55), vom Votivkreuz gesprochen. Man könnte deshalb ebenso gut nur einen eindringlichen Hinweis auf die nahe Kreuzigungsstätte überhaupt denken, von der Cyrill spricht.

Im 2. Teil des Satzes spricht Cyrill deutlich von der in der Anastasiskirche aufbewahrten (vgl. Rufin HE I cap. 8. Paul. Nol. ep. 31 n. 6) „Kreuzreliquie“ selbst und nicht von dem Votivkreuz. Der Satz enthält sogar die klassische Stelle und die erste nachweisbare Erwähnung dieser Reliquie, vgl. cat. X 19, IV 10 (335 ist sie — EUSEB — noch nicht bekannt), die durch die Protonike- und Helenalegende legitimiert ist. Diese „*inventio crucis*“ hat mit dem Votivkreuz nichts zu tun. (Vgl. LUCIUS, Heiligenkult S. 165—171 und Exkurs I, Über die Protonike- und Helenalegende. — BZ 1895, S. 332 ff. REIL, S. 40 Anm. 1: Literatur über das Fest der Kreuzauffindung. TIXERONT, Les origines de l'église d'Édesse (1888, 163 ff.) Die wichtige Stelle aus dem „Brief des Cyrill an Constantius“ v. J. 351 (MSG 33, 1167: „ἐπὶ τοῦ Κωνσταντίνου τοῦ σοῦ πατρὸς, τὸ σωτήριον τοῦ σταυροῦ ξύλον ἐν Ἱεροσολύμοις ἡύρηται“ bezieht sich zwar auf die „Kreuzauffindung“, ist aber trotz DE ROSSI (bei AUDOLENT, Mission épigraphique en Algérie, Mélanges d'archéol. et d'histoire X (1890, S. 454 f.) nicht für das Datum der Auffindung verwertbar, da der Brief wahrscheinlich unecht ist (vgl. LUCIUS, Heiligenkult, S. 167₃).

b) Auch cat. XIII 39 (MSG 33, 820) spricht nur allgemein von „Golgatha und seiner Beweiskraft“: *ὁ Γολγοθᾶς οὗτος ὁ ἅγιος, ὁ ὑπερανεστῶς καὶ μέχρι σήμερον φαινόμενος καὶ δεικνύων μέχρι νῦν, ὅπως διὰ Χριστὸν αἱ πέτραι τότε ἐρῳάγησαν*.

c) Selbst die von MOMMERT S. 54 zitierte (und von BAUMSTARK, Eine syrische *traditio legis* und ihre Parallelen, im OCh 1903, S. 193, im gleichen Sinn verwertete) Stelle cat. XIII 40 (MSG 33, 821) läßt noch Zweifel zu: *Τίς γάρ σε νῦν συνήγαγε; ποῖοι στρατιῶται; ποίοις δεσμοῖς ἠναγκάσθης; ποία καταδίκη σε νῦν κατέπειξεν;*

Ἀλλὰ τὸ τρόπαιον Ἰησοῦ τὸ σωτήριον, ὁ σταυρός, πάντας συνήγαγε. Der Presbyter spricht hier doch zu seinen Katechumenen, nicht zu einer von weither zusammengeströmten Pilgerschar. Es liegt also viel näher, nicht an ein bestimmtes „σημεῖον“ zu denken, was die Hörer angelockt habe (das hätten sie täglich sehen können), sondern ὁ σταυρός = das Evangelium vom gekreuzigten Heiland hat sie „zusammengeführt“. Und cat. XIII handelt „de Christo crucifixo et sepulto!“ Auch cat. X 19 (MSG 33, 685) ist in anderem Sinne auf die Kreuzreliquie zu deuten.

3. Eucherius erwähnt den Fels, nicht das Kreuz: ... *Golgotha vero medius inter Anastasin ac Martyrium locus est dominicae passionis, in quo etiam rupis apparet illa, quae quondam ipsam adfixo Domino crucem pertulit.* (CSEL 39, 126. GEYER, *Itinera Hierosolomytana*.)

4. Aetheria, ca. 380 (s. später S. 67), macht ebenfalls keine genaueren Angaben.

5. Erst Theodosius, ca. 530, gibt eine Beschreibung (TOBLER-MOLINIER, *Itinera Hierosolomytana* etc. 1879/80, S. 63): „*ipsa crux est de auro et gemmis ornata et celum desuper aureum et deforis habet cancellum* ...“¹⁾

6. Ebenso der Breviarius saec. VI: „*crux exposita, de auro et gemmis ornata tota, caelum desuper patente.*“

7. Adamnanus, ca. 670: „*grandis aerea cum lampadibus rota in fundibus pendet, infra quam magna argentea crux infixa statua est.*“

8. Baeda, ca. 720: „... *ecclesia, in qua etiam rupis apparet illa, quae quondam ipsam adfixo Domini corpore crucem pertulit, argenteam modo pergrandem sustinens crucem, pendente magna desuper aerea rota cum lampadibus*“ (GEYER, S. 304).

No. 5—8 zitiert bei REIL, S. 40 Anm. 3, vgl. auch C. MOMMERT, *Golgotha*, S. 118.

¹⁾ Dies der Rundbogen der Monzeser Ampullen GAR. 433₇₋₁₀, 434₁₋₈, 435; (am Hals der Flaschen) und auf der Darstellung 434₄, 434₈.

§ 2.

Die Mischung des sepulkralen Symbols mit dem biblischen Bild.

ὁμολογῶ τὸν σταυρὸν, ὅτι οἶδα τὴν ἀνά-
στασιν . . . Ἀναστάσεως τὸν σταυρὸν δια-
δεξαμένης, οὐκ ἐπαισχύνομαι διηγούμενος.

Cyrrill. Hier. cat. XIII 4.

Die treibenden geistigen Kräfte der symbolischen Darstellung verdichten sich, drängen zum historischen Ereignis und finden einen künstlerischen Niederschlag im historischen Bild. Doch vollzieht sich dieser Übergang nicht jäh. Man kann die Entwicklung verfolgen. Altes und Neues wird nebeneinander gestellt, die allgemein symbolische Abbreviatur und die spezielle biblische Szene: eine merkwürdige Verknüpfung! Doch es besteht ein tiefer Zusammenhang zwischen Kreuz und Auferstehung. Das formulieren die Sätze CYRILL. Das verdeutlicht die Plastik.

1.

No. 24. Sarkophag in Rom, Cortile del palazzo del Duca Cesi in Borgo vecchio, BOSIO, Roma sott. p. 79; ARINGHI, Roma subt. p. 310; BOTTARI, Sculture e pitture sagre I, p. 115—118 t. XXX; GAR. 350₄.

Nur dieser eine Sarkophag zeigt die Übergangsstufe. Er stammt noch aus dem IV. Jahrh.

Man sieht auf der Bildwand den bekannten Parallelismus der Gegenzüge: die Apostel schreiten von rechts und links ruhig und gemessen der Mitte zu. Wieder steht hier die *crux gemmata* mit Monogramm und Lorbeerkranz. — Aber in diese ideale Szene, die

Apotheose der triumphierenden Kirche, mischt sich das fremde Element: die Wache unter dem Kreuz ist verschwunden. An ihre Stelle trat eine Gruppe von drei Personen. Rechts vom Kreuz steht eine jugendlich männliche Gestalt mit herabwallenden Locken, in Ärmeltunika und Chlamys. Geneigten Hauptes sieht sie nach links hinab auf zwei Frauen jenseits des Kreuzes; in der leicht zurückweichenden Körperhaltung und in der abwehrenden Geste seiner rechten Hand¹⁾ ruht eine zarte Zurückweisung der Frauen. Die vordere ist aufs Knie gesunken und streckt die Hand aus nach dem Stehenden, wohl um seine Kniee zu berühren. Ihre Gefährtin, zwar auch in demütiger und ehrerbietiger Stellung, berührt die Schulter der Knieenden²⁾ und beschwichtigt ihren Übereifer. Beide tragen — noch als Zeichen der Trauer — das Haupt verhüllt.

Im Hintergrund des Reliefs erscheint — halb verdeckt — ein kleiner Rundbau mit Halbkuppel, schilderhausförmig, glatt, ohne Gliederung. (Darf man der Zeichnung GARRUCCIS trauen, so hat er ein kleines viereckiges Fenster unter dem Dach.)

Die Darstellung zeigt die Erscheinung Christis vor den Frauen am Abend des Ostersabbats:³⁾ Maria Magdalena und die „andere Maria“ kommen zum Grab, haben die Erscheinung eines Engels: *„et exierunt cito de monumento cum timore et gaudio magno, currentes nunciare discipulis eis. Et ecce Jesus occurrit illis dicens: Avete. Illae autem accesserunt et tenuerunt pedes eius et adoraverunt eum. Tunc ait illis Jesus: Nolite timere...“* (Matth. 28₈₋₁₀). Das Momentane des Vorgangs, das Anhalten in der Bewegung bei den Frauen, das Begütigen bei Jesus kommt gut zum Ausdruck.

2.

Die Szene unter dem Kreuz „rechtfertigt“ seinen Charakter als Triumphbild. Die äußere Zusammenstellung ist innerlich motiviert.

Für die symbolische Abbeviatur liegt aller Nachdruck auf dem Kreuz. Ohne Kreuz gibt es keine Auferstehung (*ei φαντασία ὁ σταυρός, φαντασία καὶ ἡ ἀνάστασις*). Aber auch nur weil es

¹⁾ Vgl. C. SITTL, Die Gebärden der Griechen und Römer (1890) S. 85.

²⁾ Die Proskynese, diese letzte und höchste Stufe der Devotion, stammt aus Persien und wird erst im III. Jhdt. im römischen Kaiserreich üblich. Diese Adoration gebührte ursprünglich nur den Göttern, wird dann durch Diocletian a. 290 zum Attribut der Despotie proklamiert; sie wurde aber auch in den verschiedensten Abstufungen übertragen. Vgl. SITTL a. a. O. 152—163. 178.

³⁾ Diese Deutung wird gesichert durch den Vergleich mit der Sarkophagdarstellung GAR. 316₂ (Arles).

eine Auferstehung gibt, entschließt man sich zur bewußten Erhebung des Kreuzes als Panier und zur Transformation seines genuinen Sinnes: *ὁμολογῶ τὸν σταυρόν, ὅτι οἶδα τὴν ἀνάστασιν*. Die staurozentrischen Gedanken der symbolischen Darstellung erhalten ihre innerliche Erklärung und Ergänzung erst durch diese „*Ἀνάστασις*“.

3.

Aber darf man überhaupt von einer „*Ἀνάστασις*“ reden? Der mystische Akt ist übergangen; man sieht die menschliche Erscheinung des Auferstandenen, aber nicht den Auferstehenden?

Es kann kein Zweifel sein, daß trotz dieser Überspringung des eigentlichen Vorgangs die christliche Kunst hier dennoch den Gedanken an die Auferstehung Christi selbst wach rufen wollte. Gerade diese merkwürdige Verknüpfung des sepulkralen Symbols mit der historischen Szene beweist das. Was aber mehr bedeutet: Die Kunst folgt nur dem Bericht der Evangelien; sie wagt nicht den Versuch, Geheimnisse zu enthüllen, die auch dort im Dunkel lagen; sie illustriert nur die Ereignisse, von denen dort berichtet wird. Es muß schon hier gesagt werden, daß nicht unsere Szene auf dem Sarkophag, die Erscheinung Christi vor den Frauen, die eigentlich übliche ist. Im allgemeinen sieht man in der Erzählung vom Gang der Frauen zum Grabe den direkten Hinweis auf die Auferstehung Christi.

Ehe man diese Lösung des schweren künstlerischen Problems des Auferstehungsbildes durch die altchristliche Kunst in ihrer grundsätzlichen Bedeutung für die ikonographische Entwicklung beurteilt, muß aber die Frage beantwortet werden: Wie kam man zu dieser Schilderung der Ostergeschichte? Es wäre eine abstrakte Betrachtung, wenn man die Anregungen zur Schöpfung dieses historischen Bildes etwa in dem gedankengesättigten Symbole selbst finden wollte. Man erwartet doch, daß dieser Bildtypus schon für sich bestanden und darum Heimrecht unter dem sepulkralen Symbol gefunden habe, weil er eine eigentümliche inhaltliche Verwandtschaft und den tiefsten, innersten Sinn des Symbols offenbarte.

Unser Sarkophag trägt den Mischcharakter einer Übergangsentwicklung. Diese Verschmelzung disparater Elemente gehört zu den reizvollsten Erscheinungen. Man spürt das Einfluten einer neuen und fremdartigen Stimmung in die Gedankenwelt der Sarkophage. Eine rein religiöse Betrachtung war da nach dem allmählichen Entwachsen aus antiken Traditionen heimisch geworden. Die alten Wunder- und Trostbilder gaben einer starken Unsterb-

lichkeitshoffnung einen schlichten, naiven, fast kindlich-unmittelbaren Ausdruck. Jetzt aber sind neue Gedanken am Werk; eine mehr historische Betrachtung setzt ein. Man kann keinen charakteristischeren Beleg anführen als den Honoratus-Sarkophag in Servanne,¹⁾ wo breit und ausführlich das Leben Jesu erzählt wird. Wie ein versprengter Fremdling aus dieser Welt erscheint in unserem Sarkophag das historische Bild.

Die allgemeine Frage nach dem Aufkommen dieser historischen Bildzyklen haben wir nicht zu stellen.²⁾ Wir engen sie ein: Wie kam man zur historischen Schilderung der Ostergeschichte? Sie ist von der allgemeinen Frage gewiß nicht zu trennen. Die allgemeinen Grundbedingungen für diesen Wandel der „Stimmung“ bleiben auch für unsere Szene die gleiche. Aber man kann ihre Aufnahme in den „Bilderkreis“ vielleicht mehr als bei einem anderen Bild psychologisch verständlich machen.

¹⁾ GAR. 316, p. 32; LE BLANT, Arles p. 46 pl. XXX. XXXI.

²⁾ Dazu bedarf es einer besonderen Untersuchung. Sie ist von JOH. REIL unter dem Titel „Bildzyklen“ in Aussicht gestellt worden (vgl. JOH. REIL, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi 1904 S. 37 A₂).

§ 3.

Die historische Szene.

I.

Das wesentliche Merkmal des „Auferstehungsbildes“.

Das Ziel einer „Ikonographie“ ist natürlich die systematische Gruppierung der einzelnen Denkmäler. In unserem Falle erwächst da eine ganz besondere Schwierigkeit: wo soll man ansetzen, um diesen vielgestaltigen Stoff reinlich zu scheiden? Welches ist das rechte Gliederungsprinzip?

Man hat das Verhältnis von Bild und evangelischem Bericht zum Maßstab genommen und von einer „Matthäus-, Markus- oder Lukas-Illustration“ gesprochen, man hat versucht, mit dieser Norm typische Reihen zu bilden.¹⁾ Alle diese Versuche sind unfruchtbar und können als gescheitert betrachtet werden.

Der „Text“ wird von der altchristlichen Kunst nicht „illustriert“. Sie greift zwar aus der Fülle der Ostergeschichten verschiedene Themata auf (man sieht Bilder von der „Wache am Grab“, vom „Gang der Frauen zum Grabe“, von der „Thomasszene“, von „Erscheinungen Christi“), aber im einzelnen herrscht völlige Freiheit. Man kehrt sich nicht buchstäblich an das Erzählte. Es fehlt auch das formelhafte Schema der Bildkomposition, wie es sich bei andern Stoffen findet. Man könnte viel eher von einer „individuellen“ Auffassung sprechen; „Typen“ lassen sich nur in beschränktem Sinn beobachten.

Man ist geneigt, im Wesen des Themas selbst den Grund dieser einzigartigen Mannigfaltigkeit zu finden, die scheinbare Regellosigkeit als notwendig hinzunehmen und auf eine Gruppie-

¹⁾ Ich verweise hier vor allem auf W. VÖGE, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausend (Ergänzungsheft VII der Westdeutsch. Ztschr. f. Gesch. u. Kunst), 1891, S. 191 ff.; ferner auf H. STUHLFAUTH, Die Engel in der altchristl. Kunst, S. 6 ff.

rung zu verzichten.¹⁾ Mit dieser Resignation kann man sich aber nicht zufrieden geben; man wird versuchen müssen, eine andere Operationsbasis zu finden.

Die altchristliche Kunst hat scheinbar ein besonderes Merkmal der Komposition gehabt, die für sie in unmittelbarstem Sinn auf die Auferstehung Christi hinweisen sollte. Eine kurze Orientierung wird das genügend belegen. Die Frage nach der Entstehung dieses „Auferstehungsbildes“ schließt sich dann leicht an.

Zweckmäßig beginnt man mit dem Vergleich mehrerer Denkmäler. Sonderart und Typisches tritt schärfer heraus. Durch den Vergleich nähert man sich der Wahrheit. Ich wähle drei Beispiele:

1. Zwei Sarkophage, die einzig sicheren Zeugen für die reine Entfaltung des Triebes zu historischen Schilderungen in dieser Kunstgattung: GAR. 316₂ und 315₄.

2. Das Münchener Elfenbein, GAR. 459₄, nach unserer Denkmälerkenntnis die früheste hellenistische Darstellung einer Ostergeschichte.

3. Die Monzester Ampullen (GAR. 433—435), die charakteristischste und vielleicht auch früheste Darstellung im Osten.

Das Münchener Elfenbein schreibt man dem IV., neuerdings sogar dem III. Jhrdt. zu,²⁾ die Monzester Ampullen gehören ins VI. Jhrdt., die Sarkophage stehen zwischen beiden (wohl Mitte oder Ende des IV. Jhrdts.).

Diese Denkmäler zeigen eine so grundsätzliche Verschiedenheit, sie sind Erzeugnisse so verschiedenartigen Geistes, daß sie wohl als Zeugen für die Hervorhebung des Charakteristischen dienen können. Verschieden ist Technik und Material (Stein, Elfenbein, Metall), verschieden der künstlerische Wert, verschieden die lokale Provenienz. Gemeinsam haben sie nur das Thema des Bildes: eine Ostergeschichte. Wie verhält sich die Darstellung zum evangelischen Bericht?

1. Die Sarkophage.

a) No. 25. Honoratus-Sarkophag in Servanne (GAR. 316₂, S. 32; LE BLANT, Arles, S. 46, pl. XXIX. XXX).

Auf Grund des erhaltenen Fragments, sodann einer Beschreibung des PEIRESC (Arles p. 46) und einer Zeichnung des Sarkophags

¹⁾ Vgl. SWARZENSKI, Die Regensburger Buchmalerei des X. u. XI. Jhrdts. (1901) S. 24.

²⁾ J. STRZYGOWSKI, BZ XV (1906) 424/425; s. darüber u. S. 81 f.

durch den Schauspieler BEAUMÉNI von 1783 läßt sich folgendes Bild unserer Szene gewinnen: 3 Frauen knien vor Jesus; dieser bewahrt die leicht abwehrende Haltung von No. 24. Wie auf No. 24 u. 26 erscheint der kleine Rundbau im Hintergrund. Ob zu seinen Seiten schlafende Krieger dargestellt waren, läßt das Fragment kaum erkennen: *sepulcrum apertum, a satellitibus dormientibus custoditum*, beschreibt PEIRESC. Doch scheint durch das Grab jedenfalls die Deutung auf eine Osterszene gesichert.

- b) No. 26. Sarkophag in S. Celso, Mailand, GAR. 315₄; DE ROSSI, Bullet. 1865₂₇ (IV oder V sc.); GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, Guide de l'art chrét. VI 392.

Hier gehen die zwei trauernden Marien zum Grab. Die Halbfigur eines Engels erscheint in den Wolken, weist auf die Grabes-tür und das *sudarium* am Boden zum Zeichen, daß der Herr auferstanden sei. Rechts vom Grab spielt die Thomasszene. Das Grab hat die gleiche Form wie No. 24 und 25.¹⁾

2. Das Münchener Elfenbein zeigt einen großen und reich geschmückten Bau als Grab, zwei Krieger als Wache zu beiden Seiten. Der Engel sitzt auf felsigem Gelände vor der Tür. Drei Frauen kommen von rechts und vernehmen seine Botschaft.

3. Die Monzeseer Ampullen zeigen einige Varianten in dem Grabbau, doch bildet dieser stets den Mittelpunkt der Komposition: der Engel sitzt oder steht rechts, die Frauen kommen von links.

* * *

Diese oberflächliche Übersicht genügt zur Erkenntnis des Wesentlichen der Komposition: die Szene ist an das Grab gebunden. Die Thomasszene muß als selbständige Komposition betrachtet werden. Es kommt auch nicht so sehr darauf an, welche Personen auf dem Bilde in Aktion treten: Frauen und Engel, gelegentlich die Wächter gehören wohl auch zum szenischen Apparat, aber in ihrer Wahl herrscht eine gewisse Freiheit, unumgänglich notwendig zur Veranschaulichung des Themas erscheint das Grab Christi; hierin sieht man den unmittelbarsten Hinweis auf die Auferstehung Christi.²⁾

¹⁾ Aller Wahrscheinlichkeit nach brachte auch ein Fragment im Museum zu Aix (LE BLANT, La Gaule, S. 145, No. 208) eine Szene am Grab. Eine plausible Deutung bei STUHLFAUTH, Engel S. 140.

²⁾ Jede Erweiterung der Übersicht würde das bestätigen.

Will man also den Ausdruck überhaupt gelten lassen, so hätte man bis zum XII. Jhrdt. das eigentliche „Auferstehungsbild“ in der Darstellung zu erblicken, wo sich in freier Weise um das Grab Christi Personen der evangelischen Ostererzählungen gruppieren. Der „Gang der Frauen zum Grabe“ wird weitaus am meisten dargestellt. —

Der Grabbau soll das Grab Christi darstellen. Der evangelische Bericht nun spricht von einem „Grab in den Felsen gehauen, mit einem Stein vor der Tür“ (Mt. 27₆₀, Mc. 15₄₆, Lc. 23₅₃, Joh. 19_{20.41}). Es ist aber kein Versuch gemacht, diese Illusion zu erzeugen.¹⁾ Man erblickt stets künstlich aufgeführte Freibauten, kein Felsengrab. — Es fragt sich, auf welche formalen Vorbilder diese Architekturformen zurückgehen. Denn als völlig freie Schöpfung künstlerischer Phantasie wird man sie nicht betrachten können. Zwei Möglichkeiten stehen offen: Wir haben in diesen bildlichen Darstellungen ideale Verarbeitungen der üblichen Architekturformen oder wir sehen Bilder irgend einer Wirklichkeit.

Diese tastenden Fragen greifen aber schon fester zu, wenn man die Aufmerksamkeit auf die zeitgeschichtliche Situation lenkt. Das Grab Christi bedeutete für die alte Christenheit denn doch keine fernabliegende, abstrakte Idee, nicht einen Gegenstand eines gelehrten, antiquarischen Interesses, sondern eine gegenwärtige Realität von ganz gewaltiger Bedeutung. An das Grab Christi heftet sich die ganze Glut religiöser Begeisterung und persönlichen Glaubens. Das muß man sich vor Augen halten, um die Entstehung des Auferstehungsbildes zu verstehen.

II.

Das Grab in Jerusalem und das Bild vom „Grab Christi“.

Ἰερουσαλὴμ . . . ὁ ὄμφολος τῆς γῆς, ἡ μέση τοῦ κόσμου.
(Anonymus des Leo Allatius S. 82 f.)

1.

„Das Jahrhundert war ausgegangen, um sich eine neue Heimat „für seine Gedanken und Gefühle zu suchen. Für die eifrigen

¹⁾ Etwa in Anlehnung an die in Kleinasien und auch in Italien bekannten Felsgräber (Etrurien; Wiederaufnahme dieser Form der Totenbestattung in dem Synkretismus der späteren Kaiserzeit auch in Rom!). — Über das „Grab Christi in seinem ursprünglichen und natürlichen Zustand“ schreibt C. MOMMERT im XIV, cap. von „Golgatha und das heilige Grab in Jerusalem“, 1900.

„Christen war dieses irdisch-himmlische Vaterland gegeben: es hieß „Palästina.“¹⁾

Im Jahre 326 bringt Konstantin „die allerheiligste Grabesgrotte“ (Euseb, VC III, 28) aus heidnisch-teuflischem²⁾ Schutt und Schmutz wieder ans Licht (III, 25—27),³⁾ gestaltet sie zum „*μνήμα αἰωνίου μνήμης*“ (III, 36), überbaut sie „*ὡσανεὶ τοῦ παντός κεφαλὴν*“ (III, 34) mit den kostbaren Prachtbauten und macht sie dadurch zum Mittelpunkt von Jerusalem, ganz Palästina, der christlichen Welt. Die religiöse Bewegung der Pilgerzüge ist entfesselt.⁴⁾

Rasch und steigend aber mischen sich mit der ursprünglich reinen und schönen Empfindung frommer Pietät die Äußerungen einer Religion zweiter Ordnung: die übertriebene Wertschätzung des heiligen Bodens beginnt; man muß sich von kirchlicher Seite gegen Auswüchse wehren, man macht darauf aufmerksam — und die Polemik ist bezeichnend, — daß die Religion doch auch eine geistige Seite habe, und daß das Heil nicht an der Örtlichkeit hafte: „*et patet illis absque hac urbe paradisi janua*“.⁵⁾ Alles und Jegliches wird mit dem Charakter des Heiligen überkleidet;⁶⁾ der Märtyrer- und Reliquienkult (s. oben S. 24f.) bemächtigt sich begierig auch dieser Dinge.

Und gerade am Grab Christi haften diese Gedanken. Es ist ein Märtyrergrab, wenn auch das klassische, wie ja auch Christus der klassische *μάρτυς* war (s. oben S. 26). Das besagt nicht nur die Bezeichnung als *μαρτύριον*,⁷⁾ das beweist auch die ganze

¹⁾ Worte BURCKHARDTS, Zeit Konstantins² 445.

²⁾ Die Verschüttung des Grabes durch Hadrian und den Bau des Venus-tempels hat im letzten Grund „die gesamte Rotte der Teufel“ bewirkt. Euseb, VC III 26, auch 30.

³⁾ Vgl. noch Socrates HE 1₁₇; Theodoret HE 1₁₀; Sozomenos HE II 1; Rufin HE 1₇; Hieronymus ep. 58.

⁴⁾ Die Chronologie der Pilgerberichte s. u. „Zeittafeln“ S. 87f.

⁵⁾ Aus dem sehr charakteristischen Briefe des Hieronymus ad Paulinum, ep. 58 MSC 21, bes. 581.

⁶⁾ Über das zu Grunde liegende psychologische Gesetz vgl. die schönen Bemerkungen bei H. DELEHAYE, Les légendes hagiographiques 1905 S. 46 ff. — Den Tatsachenbeweis liefern die „Stationen“-Verzeichnisse der Itineraria (z. B. die Hütte, die bei der „Transfiguratio“ gebaut werden soll, MSG XIV 176, der „verworfenen Eckstein“, TOBLER-MOLINIER, Itinera Hierosolymitana et descriptiones terrae sanctae (1879) S. 17 etc.).

⁷⁾ Euseb VC III 28: τὸ σεμνὸν καὶ πανάγιον τῆς σωτηρίου ἀναστάσεως μαρτύριον; III 33: τὸ σωτήριον μαρτύριον; III 40: σωτήριον ἀναστάσεως ἐναργὲς μαρτύριον. — Tricennatsrede cap. 18 (HEIKEL S. 259₂₉). — Sozomenos HE II 27. — Aetheria (Silvia), (bei GEYER CSEL 39, 83 ff.), Eucherius (GEYER 126).

Art der kultischen Verehrung. Man kann sich nicht genug tun in pomphaftem Schmuck und Glanz, in Massen häufen sich die Weihgeschenke, alles schimmert von Edelmetall und seltenen Stoffen.¹⁾

Alle die superstitiösen Vorstellungen über die Wunderkraft des Märtyrergrabs und der Reliquien entfalten sich auch hier: man nimmt heilkräftiges Erdreich aus dem Grabe²⁾ und wundertätiges Öl³⁾ aus den Lampen mit.

Es waren vielleicht nicht ganz klare und reine religiöse Vorstellungen, aber sie waren mächtig und lebendig für die Massen. — Das Grab war das erste aller jener Heiligtümer,⁴⁾ und es überragt sie alle.⁵⁾ Wer die Fahrt zum heiligen Lande macht, lenkt dahin zuerst seine Schritte und bezeugt — in tiefer Erregung — seine Devotion. Hier ist die teuerste und sicherste aller Reliquien. — (*Osculantes proni in terram ingressi sumus in sanctam civitatem, in qua adorantes monumentum Domini*, Antoninus bei GEYER 171_{3f}) In seiner Nähe zeigt man den „ὄμφαλος τῆς γῆς“.⁵⁾

¹⁾ 1. Schon Euseb VC III 34 ... Κόσμος πλείστον κατεποίκιλεν ἡ βασιλείας φιλοτιμία παντοίοις καλλωπίσμασι τὸ σεμνὸν ἄντρον φαιδρόνονσα. — cap. 40 (HEIKEL 90/95): Die Menge der kunstreichen und kostbaren Weihgeschenke.

²⁾ Cyrill cat. XIV, 9 spricht von der βασιλικὴ φιλοτιμία τῆς κατασκευῆς τοῦ μνήματος.

³⁾ Aetheria (s. Anlage No. 2 zu § 3 [S. 84 f.]) (GEYER S. 72₇, 73₅ ff.: Glanz der Kerzen und Lichter. — S. 76₉₋₂₁: Der unbeschreibliche Glanz von Gold, Edelsteinen, Seide, Lampen, Leuchtern).

⁴⁾ Breviarius (GEYER S. 151): *in circuitu omne de auro*.

⁵⁾ Besonders Antonius Placentinus S. 171_{13ff}: wie der Grabfels übersät sei mit Gold und Gemmen; wie an Eisenstäben die Weihgeschenke hängen: Ringe und Kostbarkeiten, Schmucksachen und Kronen der Könige.

²⁾ Davon erzählt Antoninus Placentinus: (GEYER 171) *in quo monumento de foris terra mittitur et ingredientibus exinde benedictionem tollent* [nach MOMMERT, Golgatha S. 197 Anm. das Öl der Lampen]. — Von der weiten Verbreitung zeugt Augustin, De civitate Dei XXII 8₆ (MSL 41, 764): *terram sanctam de Jerosolymis, ubi sepultus Christus ... resurrexit, eamque suspenderat in cubiculo suo, ne quid mali etiam ipse pateretur ...!* Desgl. Gregor v. Tours, In glor. mart. c. 6 (MG Scr. rer. Merov. I (1885) 492).

³⁾ Cf. auch den Art. „Öl“ bei KRE II 522 ff. und u. Anlage No. 1.

⁴⁾ Cf. etwa Perdiccae Ephesii expositio thematum Dominicorum et memorabilium quae in Hierosolymis sunt, oder das Itin. Burdigalense.

⁵⁾ Anonymus des LEO ALLATIUS 82 sq.: LEONIS ALLATHI ΣΥΜΜΙΚΤΑ, sive opusculorum Graecorum et Latinorum vetustiorum ac recentiorum libri duo edente Bartoldo Nihusio, Colon Agr. 1653. Diese zentrale Stellung auch bei Epiphanius (bei LEO ALLATIUS 48) ... *sancta civitas; in eius medio Sepulcrum sanctum Domini* und Anonymus (bei LEO ALLATIUS 80): *in media sancta civitate Hierusalem situm*.

2.

Die zeitgeschichtlichen Voraussetzungen drängen dazu, wenigstens den Versuch zu machen, eine Beziehung zwischen dem realen Grab in Jerusalem und der bildlichen Darstellung des „Grabes Christi“ herzustellen. Der merkwürdige zeitliche Parallelismus in der geistigen Disposition der Massen und der künstlerischen Verdeutlichung dieser Gedanken kann kein Zufall sein.

Die Probe auf diese theoretische Konstruktion: ein Vergleich von Bild und Wirklichkeit, wäre aber nur möglich, wenn sich aus authentischen Quellen eine plastische Vorstellung über die Form des „Grabes“ in der Zeit dieser Denkmäler gewinnen ließe. Dazu wird es einer kritischen Sichtung der Urkunden (s. Anlage No. 3) bedürfen. Dann aber kann man einen Rekonstruktionsversuch¹⁾ wagen. Es ergibt sich folgendes Resultat:

Bei den Räumungsarbeiten stößt man nach Eusebs Bericht auf den ursprünglichen Fußboden, τὸ σεμνὸν καὶ πανάγιον τῆς σωτηρίου ἀναστάσεως μαρτύριον sei zum Vorschein gekommen. Darüber wird dann die große Rotunde gebaut: ein Kirchlein in der Kirche.²⁾

Über das Aussehen dieses eigentlichen „Grabes“ läßt sich schwer eine Vorstellung gewinnen. Nach Euseb περὶ τῆς Θεοφανίας war es ein einzelstehender Fels mit einer Höhle (Θαυμαστὴ δὲ ἰδεῖν καὶ ἡ πέτρα ἐν ἡπλωμένῳ χώρῳ μόνῃ ὄρθιος ἀνεσταμένη· καὶ μόνον ἐν ἄντρον εἶσω ἐν αὐτῇ περιέχουσα.³⁾ Auch Cyrill spricht von einem μνήμα πέτρας⁴⁾ oder einem πέτρα τοῦ μνήματος⁵⁾ und Antoninus Placentinus beschreibt: monumentum de petra erat naturale excisum⁶⁾, ebenso Adamnanus⁷⁾ und Beda⁸⁾. Allerdings erst durch Willibald 723/26 erhalten wir eine wichtige Notiz über die Form des Felsens: sepulcrum erat in petra excisum et illa petra stat super terram et est quadrans in imo et in summo subtilis.⁹⁾

¹⁾ Trotz der Arbeit MOMMERTS mußten hier die Belegstellen zitiert werden, um das abweichende Resultat auch im einzelnen zu stützen.

²⁾ Ein ganz ungefähres Bild gibt etwa der Stich von VAN BRUYN von 1696 in der Revue archéologique 1888, II, pl. XVIII zu M. C. MAUSS, Note sur la méthode employée pour tracer le plan de la mosquée d'Omar et de la rotonde du Saint-Sépulchre à Jérusalem, 1 ff. 7. 13.

³⁾ Eusebs Werke III. Bd. 2. Hälfte. Die Theophanie, ed. H. GRESSMANN (1904) S. 14*₁₃ u. 159*_{3 ff.}

⁴⁾ cat. IV 11, MSG 33*, 469.

⁵⁾ cat. XIV 22, l. c. 853.

⁶⁾ GEYER, S. 171.

⁷⁾ l. c. S. 228₁₂.

⁸⁾ l. c. S. 304₂₀.

⁹⁾ TOBLER, S. 264. Unklar bleibt die Stelle bei Antoninus: ipsum monumentum sic quasi in modum metae coopertus ex argento sub solas aureos (GEYER

Nach Willibald zielt ein Kreuz die Spitze des eigentlichen Grabfelsens (*et stat nunc in summitate illius sepulcri crux*). Nach früheren (älteren) Zeugen krönt es ein *tegurium*, ein Tabernakel (*sumum culmen* . . . [*huius*] *tegurioli* [GEYER, 228_{10. 11}]), das ganz ausdrücklich von dem eigentlichen *sepulchrum* unterschieden wird.

In dieses *μνήμα*, den Grabfelsen, kann man hineingehen. Darauf deuten schon die Bezeichnungen: *τὸ ἱερὸν ἄντρον* (Euseb, VC III, 33) und *σπήλαιον* (Euseb, Theophanie 1410; später dann Phokas 1185 bei LEO ALLATIUS, S. 21); — Aetheria spricht von einer Grotte: „*spelunca*“ (GEYER 71₂₃. 72₁. 73₃₀. 75₅ etc.), ebenso Paula und Eustochium (TOBLER, S. 46); Adamnanus (*speleum sive spelunca*, GEYER S. 229₂₃). Ähnliches besagt wohl auch die Bezeichnung des Pilgers von Bordeaux 333 als „*cripta*“ (GEYER 22₂₅).¹⁾ — Das wird aber auch ausdrücklich erwähnt und bezeugt: Peregrinatio S. Paulae (TOBLER, S. 32); Paula und Eustochium (TOBLER 46: „*quando nobis liceat speluncam salvatoris intrare?*“) Antoninus Placentinus (GEYER 171₁₀, man geht in das *monumentum*); später: Adamnanus (GEYER 228_{6 ff.}: *in quo (tegurio) possunt ter terni homines stantes orare*), Beda (S. 304₁₆), Willibald (TOBLER, S. 364), der Anonymus bei LEO ALLATIUS (S. 81: *cum portam ingrederis*).

Es wird die Stelle, wo der Leichnam des Herrn gelegen hat, gezeigt.

171₁₇). MOMMERT konjiziert für das ihm unverständliche Wort *metae* einfach *aedes* = Tempelchen (Golgotha, S. 201). *Meta* aber hat nach DAREMBERG-SAGLIO, Dict., S. 1960 eine Doppelbedeutung. Es kann allerdings der „Prelstein“ der Rennbahn sein (was hier unverständlich wäre), wird aber auch von dem festen Teil der antiken Mühle gebraucht und entspricht dann S. 171₁₈: *nam petra monumenti velut molaris est*.

¹⁾ Die Bezeichnungen des Grabes sind im übrigen folgende: EUSEB fügt stets Attribute bei und macht aus der Sachbezeichnung ein Werturteil: *τὸ σωτήριον ἄντρον* (VC III, 26. 28. 29. 33); *τὸ θεῖον ἄντρον* (VC III, 26); *τὸ ἔριον τῶν ἁγίων ἄντρον* (VC III 28). Das „Denkmal“ ist das *θεσπέσιον ἐκεῖνο τῆς ἀθανασίας μνήμα* (III 26); *μνήμα θεσπέσιον* (III 33); *μνήμα αἰώνιον μνήμας* (III, 33). — Auch Cyrill gebraucht den Ausdruck *μνήμα* (cat. IV, 11, XIV, 22). Ebenso der Anonymus (ALLATIUS S. 89). Antoninus Placentinus (GEYER 171) und Beda (S. 304) sprechen demgemäß von einem „*monumentum*“. — Adamnanus verwendet das seltene *mausoleum Salvatoris* (GEYER S. 229₂₃) auch: *rotundum tegurium* (GEYER 225). — Allgemeinere Bezeichnungen: *sepulcrum* (Theodosius); Breviarius, Bernhardus; *sepulcrum resurrectionis* (Paula); *ζωνδόχος τάφος*: Anonymus des ALLATIUS (S. 80); *τάφος* allein: Cyrill (cat.) *ὁ ἔριος τάφος* (Epiphanius bei ALLATIUS S. 48). — Über *μαρτύριον* s. oben S. 59f. — Den Unterschied zwischen *sepulchrum* und *monumentum* erörtert ausführlich Adamnanus (GEYER 228 ff.).

Im Grabe selbst hängen Lampen. Sie brennen Tag und Nacht. Zunächst wird von einer gesprochen¹⁾, später mehrt sich die Zahl²⁾.

Dicht bei dem Grab, vor dem Eingang zeigt man den Stein, den der Engel von der Grabestür gewälzt habe. (Euseb, Theophan. S. 14₁₆; Cyrill cat. X, 19. 39, XIV, 22; Hieronymus [TOBLER, S. 32]; Breviarius [GEYER 154] *lapis genus silicis*; Antoninus [GEYER 171₁₀]; Bernhardus [TOBLER 315]). — In späterer Zeit sind es zwei Steine geworden (der originale Stein sei gespalten: einer als viereckiger Altar vor dem „tegurium“, der andere unter einem Baldachin an der Ostseite der Kirche: Adamnanus [GEYER S. 230—232]; Beda [S. 304]. Der Anonymus sucht diese Duplizität biblisch zu legitimieren: der eine sei *ὁ λίθος ἀποχιθοθεὶς ἐκ τοῦ μνήματος* [S. 81]; der andere: *ὁ λίθος ὅπου ἐκάθισεν ὁ ἄγγελος* [S. 82]. — Willibald 723/26 [TOBLER 264] vergißt nicht zu sagen, er sei nur in *similitudine prioris lapidis*!)

Das eigentliche Grab, die *spelunca*, ist noch weiter umbaut und gegen profane Berührung geschützt. Darauf deuten die Bemerkungen der ETHERIA, am Grabe sei Gitterwerk (*cancelli*) angebracht. Es werden (GEYER S. 75₈) *cancelli interiores* (vielleicht am Eingang des Grabes selbst?) erwähnt: (die „Porta“ des Anonymus? ALLATIUS, S. 81). *Cancelli exteriores* hätte man sich dann im weiteren Umkreis als Schutz gegen das andrängende Volk (cf. GEYER, S. 73₁₈, MOMMERT, S. 190/91) zu denken. Von „innerhalb des Gitters“ (*de intra cancellos* cf. S. 71_{24. 27}, 72, 73) liest der Bischof das Evangelium und segnet das Volk.³⁾

An dieser Stelle wird man auch folgender Notiz des Euseb gedenken müssen: Konstantin schmückte das *μνῆμα* mit auserlesenen Säulen (*ἐξαιρέτοις κίονιν* III 34, HEIKEL 93₂₃). Wo standen sie und welchem Zweck dienten sie? Erst durch den Mönch Bernhard (820) werden wieder „Säulen“ erwähnt: *sepulcrum Domini, habens novem columnas in circuitu sui, inter quas consistunt parietes ex optimis lapidibus. Ex quibus novem quatuor sunt ante faciem ipsius monumenti* (TOBLER, S. 314/15). Sollten diese

¹⁾ Aetheria bei GEYER 72_{9. 10}: *ubi (interiori spelunca) noctu ac die semper lucerna lucet*; Antoninus S. 171₇.

²⁾ Adamnanus: 12 (GEYER 229₁₈₋₁₉); Beda: 12 (GEYER 304₂₅); Willibald: 15 (TOBLER 263); der Anonymus (des LEO ALLATIUS): 36, 2 brennen stetig.

³⁾ Ob der Raum nur dem Bischof zugänglich war? Noch Paula geht ins Grab. Auch Antoninus, Adamnanus, Willibald, Anonymus scheinen keine Abspernung des Allerheiligsten zu kennen.

„*parietes*“ etwa den „*cancelli*“ der Aetheria entsprechen? Die Säulen des Konstantin werden doch irgend eine Funktion, die des Tragens, gehabt haben. Es ist vielleicht, erlaubt, aus einer späteren Notiz Rückschlüsse zu machen: der Anonymus (des LEO ALLATIUS, S. 82) berichtet: καὶ ἐπάνω τοῦ ἁγίου τάφου εἶναι κουβούκλιον μικρὸν μολιβδοσχέπαστον (*parvum cubile plumbo cunctectum*) βασταζόμενον ὑπὸ δώδεκα στόλων πορφυρὸν χρυσοκέφαλον... — Diese 12 Säulen tragen also eine Überdachung des *μνῆμα*.

Erinnert man sich, daß Adamnanus den ganzen Aufbau öfters als „*tegurium*“ (GEYER, S. 228₆, 229_{22 ff.}) bezeichnet, daß *tegurium* und *ciborium* identisch sind, daß der Breviarius des 6. Jahrhunderts schon erzählt: *super ipso sepulcro transvolatile argenteum et aureum*!... (GEYER 154_{10 ff.}) — so wird man sich mit großer Wahrscheinlichkeit folgendes Bild der genuinen Grabform rekonstruieren dürfen: Ein fester Felsenkern (das „Grab“: *spelunca*, *ἄντρον*, *μνῆμα*, *monumentum*) ist nochmals von einem Aufbau von Säulen, *parietes* oder *cancelli*, und darüberliegendem Dach (*transvolatile*, *κουβούκλιον*) umschlossen. Der Grabfels selbst ist „hohl“, hat einen Eingang und ist vielleicht noch (architektonisch?) künstlich bearbeitet: unten „quadratisch“, oben „spitz“. Im Innern hängen stetig brennende Lampen. Der „Engelstein“ liegt am Eingange. Das Ganze ein geradezu klassisches Beispiel für das frühchristliche Ciborium und grundlegend für das Wesen der Confessio, des Altars über dem Märtyrergab.

3.

Allein ein zwingender Beweis wird für diese Rekonstruktion nicht zu erbringen sein. Sie ist auf Grund lediglich literarischer Quellen wohl überhaupt nicht durchführbar. Man hat zuerst den Eindruck einer Häufung von Einzelheiten. Man bekommt kein geschlossenes Bild.

A. Hier nun treten die künstlerischen Darstellungen ergänzend zur Seite: auch sie sind Urkunden für die ursprüngliche Gestaltung des Grabes. Allerdings wird man sich zunächst an solche Zeugen halten, die sich legitimieren können. Hier verdienen die Monzeser Ampullen den Vorzug vor der Münchener Tafel, vor den Sarkophagen.

Sie gehören dem syrisch-palästinensischen Kunstkreis an, dienen kultischen Zwecken und stehen mit dem „heiligen Grabe“ sogar

in direkter Beziehung: wie von den übrigen Stätten der Wallfahrt¹⁾ nimmt man auch von den Lampen des Grabes²⁾ wunderkräftiges Öl mit in diesen Fläschchen zur Heimat (s. oben S. 60).

So verheißt schon Herkunft und praktische Bestimmung von vornherein mehr Erfolg für eine Prüfung der Beziehung zwischen der Darstellung ihres „Grabes“ in der biblischen Szene und dem Original in Jerusalem: die Münchener Tafel hat keine kultische Bestimmung, ihre Provenienz ist vielleicht diskutabel: doch gehört sie sicher nicht nach Syrien-Palästina.

Die Kunstweise dieser Metallprägungen auf den Ampullen ist zwar eine so primitive, daß die Absicht der Darstellung gerade für die Deutung der Architekturverhältnisse auch nur mehr erraten als klar gesehen werden kann. Von einer Raumillusion ist keine Rede. Die Architekturglieder liegen alle in einer Ebene. Der Grabaufbau stellt sich querschnittmäßig, als reine Frontalansicht dar.

a) Die Form des Grabes ist auf den verschiedenen Exemplaren keine einheitliche. — Identisch ist „das Grab“ nur auf der Prägung dreier Ampullen (GAR. 433₈, 434₂, 434₇). Man sieht eine schematische Umrißzeichnung: ein etwa dem Quadrat sich näherndes Rechteck mit aufgesetztem Giebeldreieck; gedacht ist vielleicht an einen cubischen (?) Unterbau mit Bedachung. Der Unterbau zeigt Gitterwerk über die ganze Fläche; in der Mitte ein freier Längsspalt, wohl eine Tür; das Giebeldreieck schmückt ein (muschelförmiges?) Ornament (cf. 434₆!); auf der Spitze ein Kreuz.

Dieses Gebilde findet sich auch auf 434₄; nur ohne das Gitterwerk der Frontseite. Es steht unter einem Überbau. Auf vier (gleich groß gezeichneten, nebeneinander gestellten) Säulen ruht ein gleichschenkeliges „Dreieck“ mit Kreuz an der Spitze.

Die gleichen Bestandteile finden sich auf der Ampulle 435₁. Nur sind hier die zwei „vorderen“ Säulen bis zur halben Höhe mit Gitterwerk verbunden, so daß von dem Bau im Innern nur das obere Dreieck sichtbar wird. Das Dreieck-Dach trägt hier ein Akroterion.

Welche Form dem Künstler für diesen Überbau eigentlich vor

¹⁾ τῶν ἁγίων Χριστοῦ τόπων GAR. 433₇. — Umschrift der Ampullen: εἰσιον ξύλον ζωῆς τῶν ἁγίων Χριστοῦ τόπων (433₉, 434₁, 2, 5, 4, 6, 435₁).

²⁾ Überall brennen diese heiligen Lichter; die Itineraria vergessen das nie zu erwähnen. Als Weihgeschenke sind diese Lampen schon in der Antike erwähnt. (LUCIUS, Heiligenkult 288ff.) — Die Form der Ampullen ist die antike. Cf. Artikel „ampulla“ bei DAREMBERG-SAGLIO, Dictionnaire.

Augen stand, wird dann ergänzt durch die etwas klareren Zeichnungen der übrigen Exemplare: GAR. 434₅.⁶

GAR. 434₁, 434₅, 434₆ lassen den kleinen Bau im Innern weg: offenbar in der Meinung, daß er nicht sichtbar sein könne, denn die Säulen sind durch schrägegelegtes, kreuzweis verbundenes Stabwerk, vgl. 434₂.⁷, 435₁, wie mit leichten Wänden verbunden; die Verbindungswand der mittleren Säulen zeigt (434₁.⁵) die offene Eingangspforte, die Pfosten durch Bogenführungen verbunden. Sämtliche Dächer des Überbaus tragen ein Kreuz.¹⁾

Nach dem „Aufbau“ könnte man also die Varianten der Grabdarstellung in 3. Gruppen scheiden:

- a) Eine einfache Form: Grab mit Gitterwerk ohne Säulen;
- b) Der Überbau mit Säulen und Gitter;
- c) Volle Form: kleiner Bau samt Überbau.

Versucht man eine Gliederung nach dem Grundriß, so wäre die Dachform von Entscheidung: Man sieht Dachpyramiden (GAR. 434₁.²,⁶, 435₁; auch die einfache Form des Grabes gehörte hierher) und Kuppeldach (GAR. 435₅).²⁾ Man hätte also die Wahl zwischen polygonalem oder kreisförmigem Grundriß; man könnte an Rundbauten oder Bauten auf rechteckigem vielleicht sogar auf quadratischem Grundriß denken.

Doch obwohl das Dach bei 434₅ in sphärische Dreiecke gegliedert ist, sind die Säulen durch Architrave verbunden³⁾ und gerade Grundrißlinien zu sehen. Ich möchte also bei allen Varianten einen polygonalen Grundriß voraussetzen und nicht an einen eigentlichen Rundbau denken. Über die Seitenzahl des Grundrisses ist bei der primitiven Zeichnung kaum ein Urteil möglich. Man wird wegen der 4 Säulen, wegen der 4 Dachflächen auf 434₁, 434₅, 434₆ zunächst an ein Rechteck oder Quadrat denken. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß auch irgend ein Vieleck (Sechseck? Octogon?) zu Grunde liegt, und die rohe Darstellung auf die Angabe der dem Beschauer abgewandten Teile aus Unfähigkeit verzichtete.

¹⁾ Bei 434₅ ist es nochmals auf dem Dach liegend zu sehen.

²⁾ Wenn man der Zeichnung GARRUCCIS trauen darf, zeigt das Dach gerade Linien. Die gleiche Gestaltung des Daches findet sich auf Taf. VI verso der durch A. BAUER und J. STRZYGOWSKI publizierten Miniaturen „einer alexandrinischen Weltchronik“ (Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, 51. Bd., Wien 1906); vgl. bes. STRZYGOWSKIS Bemerkungen auf S. 167 f.

³⁾ Wie die Mosaiken in S. Costanza (GAR. 207), S. Apollinare in Classe (GAR. 251).

Trotz aller Differenzen und trotz aller Unklarheiten aber steht hinter diesen Zeichnungen eine Realität. Es steht wirklich der Grabbau Konstantins dahinter. Auch er ist keine Einheit, sondern aus Vielem zusammengearbeitet.

Der literarische Bericht hilft hier wieder die Darstellung ergänzen; und vielleicht erklären sich gerade die Abweichungen der Darstellung aus dem Charakter des Grabes als eines „Conglomerats“, einer Zusammenstellung von Einzelheiten.

b) Ich hebe zunächst die ganz charakteristischen Übereinstimmungen heraus: Es finden sich im Bild die „*Cancelli*“ der Aetheria. Sie bilden bei Gruppe c die Verbindungsglieder der Säulen. Das entspricht auch der Angabe Bernhards (s. S. 63). Sollte auch die Zahl der Säulen auf den Ampullen durch die Notiz (*quatuor columnae*) legitimiert werden? Vielleicht könnte man sie sogar mit den Säulen identifizieren von denen Euseb (VC III₃₄) berichtet?¹⁾

Die Säulen sind hier Träger des Daches: durchaus das Bild eines Ciboriums. Man ruft sich die Erwähnung des „*super ipso sepulcro transvolatile*“ durch den Breviarius zurück. Und Adamnanus mit seiner Bezeichnung des Ganzen als *tegurium* (s. oben S. 62), der Anonymus in seiner Schilderung des von Säulen getragenen *κοινοῦ μικρόν* (s. S. 64) helfen die Annahme eines gemeinsamen Urbilds für Bericht und Darstellung nur stützen. Selbst die Kostbarkeit der Kapitelle: *στολῶν πορφυρῶν χρυσοκέφαλον* des Anonymus, konnte man wiederfinden, GAR. 434₅. 434₇. 435₁.

Das Dach trägt stets ein Kreuz. Hier ist wohl sicherlich an die *Cruce* des *teguriolum* zu denken, von dem Adamnanus und Beda sprechen. (S. S. 62.)

Auf der Ampulle 434₄ trägt auch der kleine Bau im Innern des säulengetragenen Überbaus das Kreuz. Man ist versucht, hier an den Bericht des Willibald zu denken. Sollte dieses kleinere Gebilde etwa das eigentliche „*sepulcrum in petra excisum . . . quadrans in imo et in summo subtilis*“ andeuten? Sollte das Kreuz sich identifizieren mit der „*in summitate illius sepulcri cruce*“? (s. oben S. 62).

Dann hätte man auch das Gitterwerk des kleinen Baues etwa als die „*Cancelli interiores*“ der Aetheria zu deuten. Die *Cancelli*

¹⁾ Ob dann — wie nach Bernhard zu schließen wäre — fünf Säulen noch zur Vollendung des Ganzen: der „*novem columnae*“ als Umrahmung des ganzen Baus — zu denken wären, muß dahingestellt bleiben.

exteriores wären die Sperrwände für den geweihten Raum direkt um das Grab, der Raum „*de intra cancellos*“, der dem Bischof bei kultischen Handlungen zugänglich ist. Dann könnte man mit ziemlicher Sicherheit die Eingangspforten innerhalb des Gitterwerks auf den Ampullen als die Tür bezeichnen, von der der Bischof am Sonntag das Auferstehungsevangelium vorliest. (Aetheria bei GEYER, S. 73: *stat episcopus intra cancellos, prendet evangelium et accedet ad hostium et leget resurrectionem Domini.*)¹⁾

Wendet man diese Beschreibung des WILLIBALD von der Form des Grabfelsens auch auf die anderen Ampullen an, so hätte die ganze Gruppe *a* hier ihre Erklärung: diese einfache Form wäre eine Reduktion des gesamten Grabaufbaus auf den eigentlichen Grabfels, als genügend zur Erkenntnis des Wesentlichen. Die Gruppe *b* gäbe nur ein Bild der Verschalung dieses Kerns durch Gitterwerk und Säulen, während die Gruppe *c* sich recht eigentlich als das annähernde Abbild der Wirklichkeit darstellte.

Noch sind einige sehr bezeichnende Einzelheiten zu erwähnen: GAR. 334₁ sieht man im Innern des *tegurium* die oft erwähnten Lampen hängen. (Die *lampades, lucerna* bei Aetheria, Antoninus, Adamnanus, Beda, Willibald, Anonymus.)

Und auch der Stein, *ὁ λίθος ὁ τότε ἀποκλυσθεὶς μέχρι σήμερον κείμενος* (Cyrill cat. XIV, 22) ist zu erkennen: er dient als Sitz des Engels; er hat die viereckige Form, von der Beda, Willibald, Bernhard, Adamnanus sprechen.²⁾

Fassen wir zusammen!

Der Vergleich von Bild und Bericht ergibt keine völlige, restlose Kongruenz. Im einzelnen werden hier wohl stets noch Fragen bleiben: in der Erklärung des Bildes, in der Exegese des Berichts. Weder Pilger noch Bildner sind völlig korrekt. Der Pilger gibt keine Inventaraufnahme, der Bildner keine Photographie. Die Frage nach dem genuinen Zustand des „heiligen Grabes“ bleibt der Palästina-Archäologie.

Daß aber eine Übereinstimmung von Bild und Bericht sich ergibt, dies Resultat ist von Bedeutung. Diese Übereinstimmung

¹⁾ Das scheint auch eher wahrscheinlich zu sein, als daß er von der Grotte selbst aus liest.

²⁾ Vielleicht auch soll das Viereck innerhalb der Türöffnung des Gitters bei GAR. 434₅ ein Versuch der perspektivischen Zeichnung des Steins sein? Man könnte das auch literarisch illustrieren: *que (quatuor columnae) cum suis parietibus claudunt lapidem coram sepulchro positum.* (Bernhard, TOBLER S. 315.)

erweist die Abhängigkeit des Bildes von dem realen Grab in Jerusalem, dem „Mausoleum Salvatoris“. Die Monzeser Ampullen bieten ein annäherndes Bild seines Zustandes im VI. und V. Jhrdt. Das hat der Vergleich mit den Pilgerberichten erwiesen.

B. Billigt man diese These, so muß man es ablehnen, die gleiche Abhängigkeit in der Darstellung des Grabes auf dem Münchener Elfenbein zu finden. Beide Formen können nicht in gleicher Weise, — direkt, — auf ein Original zurückgehen.

Der Grundgedanke, der in allen Beschreibungen wiederklingt, der auch im Bild der Ampullen deutlich wird, ist doch der, daß etwas Gegebenes, der Fels, ein Stück Natur künstlich bearbeitet, von außen geschmückt wird. Der feste Kern wird verschalt, mit Gitterwerk und Säulen und Dach, allerlei Zierrat wird angegliedert: das Ganze doch das mehr oder minder zufällige Produkt eines längeren Werdeprozesses ohne Regel und Plan.

a) Die Architektur des Grabes der Münchener Tafel entwickelt sich nach inneren Gesetzen und nach einem einheitlichen Plan. Jedes Ab- oder Zutun würde seine Wirkung stören und vernichten.¹⁾

Aus dem Relief gelöst, erwächst der Bau in der organischen Verschmelzung von Würfel,²⁾ Zylinder und Kuppel. In diesem architektonischen Dreiklang ruht sein Reiz.

Der kubische Unterbau ist der wuchtige Träger des Ganzen. Er ruht auf dreifach abgetrepptem Sockel in felsigem Boden. Sein Mauerwerk ist gleichmäßig geschichtet aus sorgfältig behauenen Quadern oder Backsteinen. Eine große Doppeltür nimmt die Mitte der Frontwand ein. Die dreiteiligen Flügel sind schmucklos. Rechts und links der Tür stehen in halbrunden Nischen Gewandfiguren. (Die linke ist durch den sitzenden Engel fast verdeckt.) Lisenen grenzen die Kanten des Mauerwerks gegen den Reliefgrund ab. Ein stark ausladendes Decksims aus Akanthusblattwerk gibt den Abschluß nach oben. Es liegt zwischen zwei schmalen, vorspringenden Deckplatten.

Auf der quadratischen Deckfläche dieses Umbaus erhebt sich der zweite Stock. Der zylindrische Aufbau ruht auf einem besonderen, ornamentierten Sockel (Motiv des „laufenden Hundes“). Er hat scheinbar ein doppeltes Gewände: ein Hohlzylinder aus Quaderwerk ist umkleidet mit einer offenen Säulenarkatur. Durch die mittlere der drei (sichtbaren) Arkaden sieht man ein Fenster

¹⁾ Dagegen Monza!

²⁾ Die Proportionen des Unterbaus sind etwa $4\frac{1}{2}$ cm. : $4\frac{1}{2}$ cm.

im Mauerkern. — Die gekuppelten Säulen ruhen auf attischen Basen und enden in Kompositkapitellen (?). Zwischen den Bogenansätzen, auf der Kuppelung der Säule stehen auf Sockeln runde Medaillons (*clipei*) mit Brustbildern und beleben die sonst glatte Fläche der Oberwand. Im Parallelismus zu dem breiten Ornamentgürtel am Unterbau entfaltet sich hier wiederum ein rein ornamentiertes, breites Kranzgesims in Akanthus und Zahnschnitt als oberer Abschluß.

In der sanft geschwungenen Linie einer Flachkuppel mit Akroterienkrönung verklingt der harmonische Aufbau.

b) Schon die „Baubeschreibung“ läßt es vergeblich erscheinen, hier eine Beziehung zum Jerusalemgrab zu finden. Kaum für eine der für die Pilger so wichtigen Einzelheiten findet sich hier ein Bild, und kaum eine der für das Bild charakteristischen Einzelheiten findet sich im Bericht.¹⁾ — Aber mehr noch sagt die Vergleichung des Ganzen. Das Grab der Münchener Tafel ist ein zweigeschossiger Bau! Davon ist in den literarischen Quellen nie die Rede. Die Monzese Ampullen bestätigen das. Und man kann hier wirklich von einem Grabbau reden. Er erwächst auf felsigem Boden und steht — unter Bäumen — in freier Natur.

Das Grab der Ampullen ist bestimmt für einen Binnenraum. Von den architektonischen Gesetzen eines Bauwerks ist keine Rede. Wir haben eine Grabdekoration.²⁾ — Die illusionistische Andeutung einer Landschaft auf der Ampulle 434, durch Laubwerk ist spezifische Eigentümlichkeit syrischen Stils, ein sachlich ganz fremdartiges Element in der Komposition und wohl erzeugt durch das Bestreben, doch in etwas dem evangelischen Bericht zu genügen.³⁾ Der direkte Bezug zu dem Grabbau *tegurium* der Anastasisrotunde ist allzudeutlich.

Aus dem Münchener Elfenbein aber spricht ein anderer Geist. Dieser Grabbau hängt direkt nicht von diesem Vorbild ab.⁴⁾

¹⁾ Dagegen Monza! Nachdem einmal die Monzese Ampullen und die Pilgerberichte einander gegenübergestellt sind, bedarf die Gezwungenheit der Identifikationsversuche bei MOMMERT (S. 200—202) keiner detaillierten Widerlegung.

²⁾ Die nächsten frappanten Parallelen finden sich in den syrischen und karolingischen Darstellungen des Lebensbrunnens. Vgl. bes. J. STRZYGOWSKI in Röm. Mitt. 1903, 199 ff., auch BD I, 58. ROH. DE FLEURY, La messe II, Art. „Ciborium“, bes. pl. 93. 94 p. 6, pl. 106 p. 28.

³⁾ Vgl. auch STRZYGOWSKI, Eine alexandrinische Weltchronik (1903) S. 166.

⁴⁾ So: MESSMER, Mitt. d. k. k. Zentral-Kommission 1862, S. 85 ff.; JEAN PAUL RICHTER, Die Mosaiken von Ravenna (1878) S. 60; C. FRIEDRICH, Die Elfenbeinreliefs an der Kanzel des Doms zu Aachen S. 3 (1883.)

Die Monzeser Ampullen stehen unter diesen ersten Darstellungen prinzipiell für sich und allein.¹⁾ In der Besonderheit ihrer Grabform liegt dann aber auch der Ausgangspunkt für einen Deutungsversuch der Genesis der ganzen Osterszene.

III.

Das syrisch-palästinensische Kultbild.

Mit dem Bild aus der realen Gegenwart wird die „biblische Szene“ verknüpft: darin liegt die Besonderheit der „Komposition“ der Monzeser Ampullen.

Die acht Darstellungen zeigen hier, im Aufbau des Ganzen, eine feste, typische Form, nur geringe Differenzen.

1. Breit und beherrschend steht das Grab in der Mitte des Raumes. Den Engel sieht man stets rechts, die zwei Frauen kommen von links. Gesten bilden die innere Verbindung der Figuren über die Architektur hin. Der Engel hat die Rechte erhoben. Vielleicht weist er erläuternd auf das Grab und spricht zu den Frauen hinüber. Über dem Grab steht geschrieben, was er sagt: *ANECTH Ω KYPIOC* (G. 434₆).²⁾ Die Frauen halten erschrocken und überrascht in ihrem Gang ein (das drücken Haltung und Geste immerhin aus): die vordere schwingt den Weihrauchkessel heftig empor (434₂, 4., 435₁) oder fährt erschreckt mit der Hand in die Höhe (433₈, 434₅, 7, breitet sie wie beschwörend die Hände aus). Die folgende Gefährtin tut gelassener; sie trägt meist ruhig ihr Salbgefäß (einen viereckigen Kasten mit spitzem Deckel).

Der Engel sitzt auf dem Stein („*lapis quem ab ostio amoverat angelus*“, TOBLER 32), der noch „bis auf den heutigen Tag zu sehen“ ist (*μέχρι σήμερον ζείμενος*, CYRILL, MSG 33₈₅₃). Nur einmal ist er erregt aufgestanden und verkündet — fast leidenschaftlich — den Frauen sein „*Ἀνέστη*“ (434₇).³⁾ Das Bild ist also eine ganz merkwürdige Verbindung dessen, was man vor Augen sah und der

¹⁾ Denn die kleinen Rundbauten der Sarkophage scheinen den Typus des Freigrabs zu tragen.

²⁾ 434₇: *ANECTH* — 434₂: *ANECTI · O · KTYTOC*.

³⁾ Er ist stets beflügelt (434₆ sind beide Flügel sichtbar); stets trägt er mit der Linken — über die Schulter gelegt, den Szepterstab; ob 435₁ den Kreuzstab, ist nicht ganz sicher. Man sieht ihn viermal im Profil (433₈, 434₄, 434₇, 435₁); sonst en face. — Fünfmal hat er lockiges Haar 433₈, 434₁, 2., 5., 6. Sonst fällt es schlicht, lang herab. — Alle drei Figuren tragen den Nimbus.

Ereignisse, die sich an diese vorhandene Gegenwart knüpften. Es ist nur allzuerklärlich, daß das religiöse Gefühl diese Stätte nicht sehen konnte, ohne dieser Dinge zu gedenken.

Aber dieser starke Realismus ist noch tiefer begründet.

Unter allen Heiligtümern des Landes und der Stadt selbst ist das Grab in der Anastasisrotunde der Ort, der mit dem religiösen Leben der Gemeinde am engsten verknüpft ist. Die „*spelunca*“ ist der Mittelpunkt eines ausgedehnten, ja leidenschaftlichen Kultus. Diese Intensität des religiösen Gefühls, diese Steigerung der religiösen Phantasie tritt im lebhaft und farbig gemalten Bericht der Etheria besonders zu Tage. Sie hat drei Jahre in Jerusalem gelebt und schildert aus Erfahrung.

Das „Grab“ erlebt eine Klimax der kultischen Handlungen in der Gemeinde: am Werktag, am Herrentag, in der Osterzeit. Die tägliche Andacht spielt sich hier ab, schon im Morgengrauen, zur „*hora sexta*“, dann zur „*nona*“ und zur „*decima*“, bis in die Abendstunde: nur stundenweise schweigen Antiphonen und Psalmen (GEYER S. 71).

Am Sonntag dann strömen die Massen herzu, lange vor Beginn, in dämmeriger Frühe, „*ante pullorum cantum*“. Sie harren draußen, beim ersten Hahnenschrei erscheint der Bischof, die „*hostia*“ werden geöffnet, und die Massen strömen in die Rotunde: alles ist in ein Lichtmeer getaucht,¹⁾ es beginnt Rede und Wechselrede,²⁾ Weihrauchwolken steigen auf,³⁾ der Bischof steht am Grabe,⁴⁾ innerhalb der *cancelli*, nimmt das Evangelienbuch *et accedet ad hostium et leget resurrectionem Domini episcopus ipse*.

Quod cum coeperit legi, tantus rugitus et mugitus fit omnium hominum et tantae lacrimae, ut quamvis durissimus possit moveri in lacrimis Dominum pro nobis tanta sustinuisse (GEYER 74 2-5).

Den Höhepunkt erreicht dieser Kult an Ostern: die ganze Leidensgeschichte Jesu wird — an Ort und Stelle, an den klassisch-geheiligten Stätten — miterlebt, in Prozessionen, kirchlichen Feiern, über lange Tage hin, in tiefster Erregung: vom Ölberg aus zieht man ein in Jerusalem in getreulicher Nachahmung des Evangeliums,

¹⁾ *Ubi jam luminaria infinita lucent* (S. 73).

²⁾ *Dicit psalmum quicumque de presbyteris et respondent omnes etc.* (S. 73).

³⁾ *Thymiataria inferuntur intra spelunca Anastasis, ut tota basilica Anastasis repleatur odoribus . . .* (S. 73).

⁴⁾ Wie auch am Alltag.

mit Palmen und Hosiannarufen,¹⁾ des Verrat des Judas gedenkt man in der Anastasiskirche,²⁾ des Gebetskampfes in Gethsemane selbst,³⁾ des Verhörs vor Pilatus,⁴⁾ der Geißelung an der „*columma illa, ad quam flagellatus est Dominus*“,⁵⁾ der Kreuzigung,⁶⁾ der Grablegung und der „*resurrectio*“ am Grabe⁷⁾ in der „*Anastasis*“.

Dieser religiöse Realismus findet seinen Niederschlag im Bild. Die gesteigerte Phantasie sieht die äußeren Dinge — das Grab, den Stein des Grabes — die mit den Heiligen in Berührung waren, die kultische Handlung der Gegenwart verbindet sich mit der Erinnerung an die Vergangenheit, um das geschichtliche Ereignis in plastischer Deutlichkeit erstehen zu lassen, die biblischen Personen werden um die heilige Stätte gruppiert: dies scheint die Grundlage des Bildes.

Es ist möglich, daß sogar Einzelheiten der liturgischen Handlung die Komposition mit haben bestimmen helfen. Das Evangelium (man muß an Matthäus denken) erzählt von den Wächtern am Grab. Sie fehlen im Bild. Die Aufschrift der Ampullen ist im Text nicht zu finden. Von einem Weihrauchkessel der Frauen ist dort nicht die Rede.

Wie man die Lampen der „*spelunca*“ in naivem Realismus ins Bild übernimmt, so wären etwa die Geräte der Frauen⁸⁾ erklärt durch die Stelle: „*thymiataria (!) inferuntur intra spelunca Anastasis, ut tota basilica Anastasis repleatur odoribus*“. (GEYER, S. 73^{29 ff.}) Und das geschieht unmittelbar vor Verlesung des Osterevangeliums. (!) Die Frauen wären gewissermaßen die Offizianten der Messe. Die Wächter sind weggelassen: sie haben in der liturgischen Feier keine Stelle. Die „Schrift“ ist Bekenntnis der Gemeinde: *ANECTH O KYPIOC*! An eine Textillustration ist nicht gedacht. Das Grab und dieser Kult am Grabe „lieferte denen, welche zu sehen kamen, einen deutlichen „Beweis von den Wundern, die sich hier zugetragen; denn sie bezeugen durch Tatsachen, die lauter reden als jede mündliche

¹⁾ GEYER, S. 83/84. ²⁾ S. 85. ³⁾ S. 86. ⁴⁾ S. 87. ⁵⁾ S. 88. ⁶⁾ S. 88/89. ⁷⁾ S. 90/91.

⁸⁾ Über die Form des Weihrauchkessels und die geschichtliche Entwicklung dieses Brauchs im Kultus vgl. DIDELOT, *Études d'anaglyptique sacrée* (in *Revue de l'art chrétien* 1890, 21 ff.); ROHAULT DE FLEURY, *La messe*, V 416 ff.; J. LESSING, Aufsatz im *Jahrb. der K. Preuß. Kunst-Samml.* 1881, 89 ff. (mit Literaturangaben); GRAEVEN, *Byzant. Ztschr.* V 5. 13; Artikel der Handbücher.

Erzählung τὴν τοῦ σωτῆρος ἀνάστασιν¹⁾. Das ist auch die Tendenz der Darstellung auf den Monzeser Ampullen. In Kürze charakterisiert man diese Kunstschöpfung vielleicht als das „syrisch-palästinische Kultbild“.²⁾

IV.

Die hellenistische Idealschöpfung.

Auf dieser Folie hebt sich die Eigenart der hellenistischen Darstellung der Szene klar und deutlich ab.

1.

Die frühchristliche Elfenbeintafel im Bayrischen Nationalmuseum kommt für uns nur als Dokument der ikonographischen Entwicklung in Betracht. Es handelt sich nicht darum, ihre ganz einzigartige Bedeutung für die Geschichte der Kunst herauszuarbeiten. Das wäre die Aufgabe einer Monographie. Aber auch in dieser Beschränkung der Aufgabe erscheint es nach der Arbeit von W. PETKOWIC³⁾ und ihrer gehaltvollen Kritik durch STRZYGOWSKI⁴⁾ fast als ein Wagnis, dieses „Wunderwerk“ altchristlicher Kunst nochmals in eine Untersuchung hereinzuziehen. Doch kann man dieser Aufgabe nicht aus dem Wege gehen.

2.

Die Tafel hat keinen eigentlichen Mittelpunkt. Doch zeigt sie in der Verteilung der Gruppen eine wohlerrwogene Harmonie.

Die linke Seite des Rechtecks,⁵⁾ etwa die Hälfte, ist völlig eingenommen durch die sich an einander angliedernden Figuren von Engel und Wächtern; diese Gruppe beherrscht eigentlich die ganze Tafel und in ihr wieder dominiert der Grabbau. Das hat auch seinen sachlichen Grund: das Grab ist der geistige Mittelpunkt der

¹⁾ Euseb bei der Schilderung der Aufdeckung des Grabes, VC III, 30 (HEIKEL, S. 91).

²⁾ S. Anlage No. 4 (zu § 3).

³⁾ W. PETKOWIC, Ein frühchristliches Elfenbeinrelief im Nationalmuseum zu München (Diss. Halle 1905). G. STUHLFAUTH, Die altchristliche Elfenbeinplastik (S. 58 A5) und PETKOWIC (S. 7–10) machen ausführliche Literaturangaben. Durch das Erscheinen der Arbeit von PETKOWIC ward für mich eine mißliche Situation geschaffen. Die Schrift kam mir zu Gesicht, als meine Arbeit abgeschlossen war. Ich war zu Streichungen gezwungen; soweit als angängig ist die fremde Meinung berücksichtigt.

⁴⁾ J. STRZYGOWSKI, BZ XV (1905) S. 424/425.

⁵⁾ Die Tafel ist 0,187 m hoch, 0,117 m breit. — Abguß im kunsthistorischen Institut der Universität Straßburg.

Szene. Die aufstrebende Tendenz der Architektur setzt sich fort in dem Stamm eines Olivenbaumes und verläuft sich in seinem Geäst.

Die rechte Seite des Reliefs zeigt zwei verschiedene Gruppen. Im unteren Drittel sieht man die Frauen auf ihrem Gang zum Grabe Christi am Ostermorgen; oben, in völliger Isolierung, auf neuer Terrainandeutung, spielt im übrigen Raum die Szene der „Himmelfahrt“.¹⁾

Die Nacht ist vergangen. Noch lehnt, vom Schlaf übermannt, ein Wächter an der Seite des prunkvollen heiteren Baues. Die Arme hat er auf eine vorspringende Kante gelegt und verschränkt; sein Kopf ist müde herein gesunken: man sieht ihn nur in starker Verkürzung. Sein Gefährte, links, wie jener in der üblichen Soldatentracht, zwischen Bildwand und Bau, gerade noch sichtbar, ist auf dem Posten. Er trägt die Lanze, stützt sich mit der Rechten wenig auf die Deckplatte des Unterbaues. Seine Aufmerksamkeit ist rege geworden. Er schaut hinüber nach rechts.²⁾

Dort nahen drei Frauen: hohe Gestalten, in langen Gewändern, das Haupt im Schmerz verhüllt. Sie tragen keine Salbgefäße, sie tragen keinen Heiligenschein. Es sind vornehme Menschen, in verhaltener Trauer. Sie können das Unglaubliche nicht fassen und haben doch keine Hoffnung.

Auf dem felsigen Boden, vor der Grabestür sitzt ein Jüngling, der Engel. Das Haar legt sich in dichten Locken um seine Stirn. Er ist ungeflügelt, ohne Nimbus, ohne Stab. Ohne Erregung spricht er zu den Frauen. Ruhig, fast belehrend hebt er die Rechte: „der Herr ist auferstanden!“

Und die Rede findet fast keinen Widerhall: ein verwundertes Aufblicken, ein leises Heben des Armes, eine halb zweifelnde Bewegung zum Munde: das ist alles.

Die Tür des Grabes ist geschlossen. Es liegt in stiller Ruhe da. Nur oben, unbekümmert um die Menschen, spielen Vögel im Gezweig des Baumes und picken an seinen Früchten.

¹⁾ Sie muß in diesem Zusammenhang völlig ausgeschaltet werden, findet aber dann in der Ikonographie des Himmelfahrtsbildes ihre Berücksichtigung.

²⁾ Man wird hier eine Darstellung der „vigilia“ erblicken dürfen. Zwar besteht die Nachtwache eigentlich aus vier Soldaten, denn die Nacht wird in vier Abschnitte geteilt (Polybius 6₃₃, die *τετραδία* in den Acta Apostolorum 12₄, Joh. 19₂₃); in jeder Nachtwache also abwechselnd diese vier. (Polybius 6₃₅, Vegetius 3₈, Hygin. de castrametatione 1₅. Mitt. v. H. Prof. v. DOMASZEWSKI. Vgl. auch die Art. *statio* und *vigilia* bei PAULY-TEUFFEL, Real-Enc. 6₂; MOMMSEN-MARQUARDT, Röm. Staatswesen II 419). Doch sind dergleichen Abbreviaturen ganz gewöhnlich.

3.

Diese ganze Umprägung eines Ereignisses, das nach den Evangelien erschütternd wirkte, zeigt vielleicht mehr als alles andere den Geist dieser Kunst. Die gleiche Stimmung ruht in dem Lateran-Sarkophag, der die Passion Jesu schildert (s. o. S. 27). Der Künstler hat sich tief in seinen Stoff versenkt und nach seiner Art lebendig gemacht. — Auf dem syrisch-palästinensischen Kultbild frappte die Umbiegung des Vorganges ins Hieratische, Göttlich-Heilige — hier findet man ein schlicht-natürliches Menschentum, statt einer unruhigen Leidenschaftlichkeit die Äußerungen eines gebändigten Temperaments. Das ist die Rückspiegelung einer ganzen Weltanschauung und doch auch wieder ein persönliches Bekenntnis. Eine starke künstlerische Individualität sieht dieses neue Evangelium im Geist einer alten Kultur. Man könnte sagen, es sei ein christlicher Stoff, innerlich erfaßt und in die schöne Form gegossen durch die hellenistische Kunst.

Auch die stilkritische Analyse könnte diese These im einzelnen nur Zug um Zug belegen. Der hellenistische Formencharakter unserer Tafel wurde besonders evident durch einen Vergleich mit der orientalischen Schöpfung. Bei dieser Kontrastierung könnte man sich nur in kontradiktorischen Urteilen bewegen. Etwa den folgenden: zunächst die große Differenz des technischen Könnens und der Materialbehandlung: statt der rohen fabrikmäßigen Metallprägung erfreut bei dem Elfenbeinschnittwerk die meisterhafte Einzelarbeit.¹⁾ Dann der Wesensunterschied der Komposition: statt der schematischen Symmetrie der Ampullen waltet eine wohlthuende freie Harmonie in der Massenverteilung; statt einer losen Figurenzusammenstellung sieht man einen spezifischen Vorgang, eine geschlossene Gruppe. Über die glänzende Raumkomposition der Tafel hat STRZYGOWSKI²⁾ schon das Grundlegende gesagt; die Ampullenzeichnung wirkt ihr gegenüber dürr, symbolhaft und weckt keine Tiefenvorstellung. Vollends die Bildung der Menschengestalt zeigt den auffälligsten Gegensatz: das eine Mal stehen „typische“ Figuren da, leblose Puppen mit schablonenhaften Köpfen und mit steifen Gebärden; das andere Mal nimmt man Anteil an einem individuellen Leben, an Menschen von Fleisch und Blut. Die wohlproportionierte Bildung des Wuchses und das fein differen-

¹⁾ Man braucht beispielsweise nur hinzuweisen auf die prachtvolle Herausarbeitung des Laubwerks oder der Säulchen am Peripteros.

²⁾ BZ XV (1906) 421/425.

zierte Spiel in Mienen und Gebärden verrät das Studium der Natur.¹⁾ Auch die Gewandbehandlung ist hier ein wirkliches Mittel zu plastischer Modellierung des Körpers: das Gewand bildet eine organische Einheit mit den Gliedern, auf dem Ampullenschema führt es eine Sonderexistenz, die Faltengebung bewegt sich dort wie zeichnerisch in konventionellen Linien. So bleibt einem bei dem syrisch-palästinensischen Kultbild stets frostig zu Mute; auf der Münchener Tafel schließt sich der ganze Reichtum der künstlerischen Mittel zusammen zu einem lebenswarmen Gesamteindruck. An dem hellenistischen Charakter des Kunstwerkes ist nicht zu zweifeln.²⁾

4.

Wenn man nun die Frage nach den Entstehungsbedingungen dieses hellenistischen Kunstwerkes aufwirft, fragt man zugleich nach der Provenienz und nach der Datierung.

STRZYGOWSKI hat um des Formencharakters willen Kleinasien als Heimat für unsere Tafel in Anspruch genommen. „Sie kann gar „nicht anders entstanden sein, als in dem hellenistisch-christlichen „Lande κατ' ἐξοχὴν, in einer der Städte des westlichen Kleasiens oder „die Küste entlang bis Antiocheia.“³⁾ Von dieser Mutterstätte der „rein hellenistischen Kunst christlicher Zeit ist der Typus hinüber „nach der Kolonie in Südgallien gegangen.“ Er tritt für Antiocheia ein, „weil das syrische Motiv der aus den Wolken ragenden Hand vorliegt.“⁴⁾ Kann man demnach eine endgültige Meinung nur

¹⁾ Über den spezifisch hellenistischen Christustyp (vgl. STRZYGOWSKI, Beil. z. Münch. Allgem. Zeitung 1903, 105 ff. u. Rez. von REIL, BZ XIV [1905]) wird bei der „Himmelfahrt“ zu sprechen sein.

²⁾ Das erhält eine indirekte Stütze durch das vorbildliche Kapitel STRZYGOWSKIS über das Wesen der hellenistischen Kunst in der kunstwissenschaftlichen Untersuchung der „alexandrinischen Weltchronik“ S. 127—130. — Vgl. dann W. PETKOWIC, Ein frühchristl. Elfenbein S. 58 ff. — Auf eine Durchführung im einzelnen ist grundsätzlich verzichtet. Ich verweise noch auf folgende formale Parallelen: 1. Eine Analogie der ganzen Szene findet sich in der Sarkophag-Darstellung von „Niobe am Grab ihrer Söhne“; GARRUCCI, Mus. Lat. II p. 13. (Niobe: Ähnlichkeit mit dem Engel. Grab: Rundbau auf mehreren Stufen mit Kuppeldach und geschlossener Tür; Vögel im Gezweig von Bäumen.) 2. Gewandung und Haltung der Frauen findet eine Parallele im Sarkophag GAR., Mus. Lat. II p. 2 f.: Schatten des Ägisthos und der Klytemnästra.

³⁾ Das hat zweifellos die allgemeinen Voraussetzungen für sich. Man braucht nur einen Blick auf die Karten in HARNACK's neubearbeitetem Werk über die Mission und Ausbreitung des Christentums (1906) zu werfen.

⁴⁾ Ich möchte doch auch an dieser Stelle schon auf eine ganz frappante stilistische Verwandtschaft unserer Tafel mit einer Miniatur des

äußern, wenn man die Komposition der Himmelfahrt mit in die Untersuchung hereinzieht, so sei es doch erlaubt, hier noch auf eine Besonderheit unseres Auferstehungsbildes hinzuweisen.

Außer den allgemeinen stilistischen Merkmalen wird zweifellos der Grabbau unserer Tafel für die Frage nach der Provenienz von Bedeutung sein. Gerade weil unser Elfenbein, rein künstlerisch betrachtet, so völlig einzigartig und analogielos dasteht, weil man künstlerisch gleichwertige Denkmäler zum Vergleich kaum herbeiziehen kann,¹⁾ wird man diesem Kriterium besondere Beachtung schenken dürfen. Denn zweifellos hat dieser Grabbau irgend ein Vorbild gehabt und zwar, trotz seiner reichen dekorativen Ausgestaltung, nicht in der Kleinkunst,²⁾ sondern in einer realen Architektur. Selbst bei wiederholter Prüfung des in Frage kommenden Materials wird man hier immer wieder in eine bestimmte Richtung gewiesen. Es scheint, als habe das freistehende Grabmonument der römischen Kaiserzeit unsere Darstellung beeinflußt. Die Frage nach dem Ursprung der mehrstöckigen Bauten, sodann der Sieges- und Grabdenkmäler ist noch nicht genügend untersucht. Es handelt sich für uns also nur darum, die Existenz von Denkmälern nachzuweisen, die nach ihrem architektonischen Aufbau und der chronologischen Taxierung die größtmögliche Analogie zu unserem Grabbau bieten. Die Ausbeute in Kleinasien ist trotz seines Reichtums an Denkmalsbauten und monumentalen Grabmälern für unsere Frage gering. Nur der Rundbau von Binbirkilisse käme nach meiner Denkmälerkenntnis in Betracht. (Abb. bei STRZYGOWSKI,

Kosmas Indicopleustes aufmerksam machen. Man vergleiche den Christus der Tafel, der den Berg hinaufsteigt, mit dem Abraham auf der Szene von Isaak's Opferung. Das Schreitmotiv, die Gewandbildung (nachflatternder Zipfel) etc. ist fast bis ins Detail gleich. (Vgl. die Abb. bei GAR. 142, oder besser bei STRZYGOWSKI, Alexandrinische Weltchronik S. 135; nach UWAROW, Album, auch S. 137₃ u. 4. Das Motiv ist überhaupt häufig bei Kosmas.) Der illustrierte Archetypus des Papyrus entstand 547—549 auf dem Sinai durch den Mönch Kosmas, den „Indienfahrer“ aus Alexandria (vgl. J. STRZYGOWSKI, BZ VIII [1898] 681, Orient oder Rom S. 94, Alexandrinische Weltchronik S. 190). Vgl. auch C. ROBERT, Die antiken Sarkophagreliefs Bd. III (1904) Taf. 80 Nr. 234b und das Eckakroterion von Nr. 231 Taf. 79.

¹⁾ Vielleicht allein die Lipsanotek von Brescia käme in Betracht.

²⁾ Über diesen Versuch PETKOWIĆs, ein eucharistisches Gefäß, die *turris* (auch *sepulcrum Christi* genannt), als die direkte Veranlassung unserer Darstellung nachzuweisen, kann man kurz hinweggehen. Er war nur möglich durch eine völlige Verwischung der chronologischen Fixierung der Vergleichsobjekte. Als einziges Beispiel ist ein Reliquiar des VII. Jhdts. (!) aufgeführt (S. 35).

Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte, S. 103.) Und doch fehlt gerade der für unser Bild so charakteristische Peripteros. Er ähnelt weit mehr — wie schon STRZYGOWSKI bemerkt — dem Grabbau auf dem Elfenbein der Sammlung Trivulzi in Mailand. (GAR. 449₃.) Dagegen findet sich nicht allein die Kombination von Kubus und Zylinder, sondern auch der Säulenkranz auf den schlanken, mehrstöckigen Trophäenbauten der nördlichen Provinzen Roms und zwar hauptsächlich in Südgallien.¹⁾ Es kommen vor allem drei Denkmäler in Betracht:

1. Das Tropaeum Alpium, La Turbie bei Monaco, (Literatur und Abbildungsnachweise bei SPRINGER-MICHAELIS,⁷ Literaturverzeichnis S. 31, und W. ALTMANN a. a. O., S. 78): Nach der Rekonstruktion von BENNDORF und NIEMANN erhob sich ein hochzylindrischer gesäulter Etagenbau auf doppeltem quadraten Untergeschoss.

2. Das Julierdenkmal bei St. Remy (Abb. bei SPRINGER-MICHAELIS,⁸ S. 417, Fig. 788, ALTMANN a. a. O.): über einem Stufenunterbau ein Kubus mit Reliefschmuck, darüber ein Tetrapylon, zu oberst ein Monopteros mit konischer Kuppel.

3. Vor allem aber die Tour d'horloge in Aix (Provence). Das Denkmal ist 1780 zerstört worden. Ein Modell befindet sich im Museum von Marseille. (Abb. 21 bei W. ALTMANN a. a. O., S. 78.) Über dem Kubus entwickelt sich ein zweigeschossiger Zylinder; das untere Geschöß ist geschlossen und mit Halbsäulen gegliedert, das obere zeigt eine Ringhalle um den geschlossenen Kern (vergl. auch BORRMANN, Geschichte der Baukunst, S. 280, B. STARK, Städteleben, Kunst und Altertum in Frankreich S. 64).²⁾

Nach einer Zeichnung im Skizzenbuch des Bramantino (Bartolomeo Suardi), ed. Mongeri, Le rovine di Roma al principio del secolo XVI, tav. XXXVIII, zeigt allerdings auch ein „tempio romano“

¹⁾ Über die ganze Denkmälerklasse und die Literatur orientiert man sich jetzt am besten bei W. ALTMANN, Die italischen Rundbauten (1906). Meine Zusammenstellungen sind durch dieses Buch überflüssig geworden. Sedia del Diavolo (Grab von Via Nomentana); RIVOIRA, Origini dell' Architettura Lombarda 31₁₉ Fig. 52; GIOVANNONI, La sala termale della villa Linciana e le cupole Romane (Annali della Soc. degli Ingegneri ed Architetti Italiani 1904) p. 34 n. 3; Papers of the British School at Rome Vol. III (1906), 45.

²⁾ Man könnte bei dieser ganzen Gruppe an griechische Einflüsse denken, die über Marseille vermittelt worden wären (s. oben S. 38 f.): eine nahe Verwandtschaft zeigen die griechischen Denkmäler des Epaminondas bei Leuktra, des Lysikrates zu Athen, der Rundbau bei Ephesos (s. W. ALTMANN S. 78) und das Grabmal in Termessos (LANCZKORNSKI, Städte Pamphiliens und Pisidiens II Taf. XVII).

mit unserem Bau „*la stessa struttura, la stessa disposizione nell' uno e nell'altro, il medesimo concetto architettonico anima il tempio pagano ed il sepolcro di Cristo*“.¹⁾ Doch bleibt es immer unsicher, auf diese indirekten Nachrichten über die Form des Grabbaues eine Hypothese zu gründen. Im allgemeinen scheinen auf italischem Boden andere Typen üblich gewesen zu sein, die nur eine allgemeine Verwandtschaft mit unserem Bau zeigten; gerade der charakteristische Peripteros fehlt auf den italischen Grabmalen (vgl. die Zusammenstellung bei ALTMANN a. a. O., S. 48—49, Anm. 2, auch S. 17. 50. 79).

Auch eine sklavische Kopie irgend eines historischen Denkmals wird man bei dem individuellen Charakter unserer Tafel von vornherein nicht erwarten dürfen. Sucht man aber nach einer wirklich vorhandenen Architektur, die — in freier Weise — das Vorbild für dieses „Grab“ hätte sein können, so bieten die angeführten gallischen Trophäenbauten weitaus die nächste Verwandtschaft: das architektonische Grundgesetz ist völlig gleich. Es ist natürlich nicht ausgeschlossen, daß dieser Baugedanke auch anderswo wirksam und dieser Typus auch sonst angewandt worden ist.²⁾ So lange sich aber nicht ähnlich beweiskräftige Analogien auf kleinasiatischem Boden nachweisen lassen, muß man die Frage zum mindesten offen lassen, ob nicht Südgallien auch hier seine schöpferische Kraft bewiesen habe. Das würde indirekt gestützt durch die Ausführungen über die Sarkophagdarstellungen mit dem sepulkralen Symbol (Labaron und Votivkreuz, s. o. S. 33. 38); auch ist es bezeichnend, daß der den Hang hinaufsteigende Christus seine einzige Parallele in der Sarkophagplastik auf dem gallischen Honoratus-Sarkophag in Servanne bei Arles (GAR. 316₂) besitzt. Gerade wenn man den Geist und den Formencharakter unseres Reliefs im eigentlichen Sinne als hellenistisch ansieht, braucht man dennoch nicht Kleinasien selbst als Heimat des Typus in Anspruch zu nehmen. Können nicht hellenistische Künstler der großen kleinasiatischen Städte in der „Kolonie“ Südgallien tätig gewesen sein?³⁾ Das

¹⁾ Zitat aus GUSTAVO GIOVANNONI, Edifici centrali cristiani in den Atti del secondo congresso internazionale di archeologia cristiana 1900, 253.

²⁾ Man vergleiche nur, was STRZYGOWSKI (in seinem Werke: Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte) über Kleinasien als Heimat des Zentralbaus gesagt hat. Der Gedanke einer zentralen Gruppierung um eine Achse beherrscht auch die Bauten unserer Gruppe.

³⁾ Diese Scheidung zwischen Kunst- und Künstlerimport hat O. WULFF, BZ XIII 1904, S. 573, sehr energisch für die Kleinkunst gefordert.

wäre nach den Erörterungen über die engen Beziehungen der beiden Gebiete nur wahrscheinlich. Untrennbar von der Frage nach der Provenienz ist die Frage nach der Datierung. STRZYGOWSKI hält eine Entstehung im IV. Jhrdt. für ganz unmöglich und nimmt die vorkonstantinische Zeit für diese Schöpfung in Anspruch. Aber ist wirklich der Unterschied dieser Zeiten in stilistischer Beziehung nach unserer immerhin mangelhaften Denkmälerkenntnis wirklich so genau festzustellen? Und warum sollte in der konstantinischen Epoche, die doch nach den verschiedensten Seiten und gerade auch auf architektonischem Gebiet so ungemein fruchtbar gewesen ist,¹⁾ warum sollte in dieser Zeit nicht auch ein formal vollendetes Kunstwerk der Kleinkunst entstehen können?

Dann aber macht doch ein Blick auf die religiöse Stimmung bedenklich. Diese historische Szene stünde in der vorkonstantinischen Epoche völlig isoliert und wäre noch weniger begreiflich als die stilistische Meisterschaft in konstantinischer Zeit. K. MICHEL hat gezeigt²⁾, welche Gedanken und Stimmungen damals die wirklich volkstümlichen waren und daß die bildlichen Darstellungen der künstlerische Niederschlag dieser religiösen Volksvorstellungen waren. In dieser Zeit beherrscht aber noch der Gedanke des Evangeliums vom Heiland und der Heilung, die starke Unsterblichkeitshoffnung die Gemüter und die Wunder und Trostbilder geben dem Ausdruck. Erst mit dem IV. Jhrdt. beginnt ein Umschwung. Wenn zwar auch jetzt nur die Bilder aus der Geschichte Jesu dargestellt werden, die für die Zeit eine religiöse Bedeutung haben: die segensreiche Menschwerdung und das heilbringende Ende des Gottessohnes, und wenn sich mit diesen Bildern auch mehr dogmatisch-schwere Reflexionen verknüpfen, über den großen Heilsplan Gottes mit der Welt und über den *θεάνθρωπος* als Vermittler dieser Pläne, so daß von einem eigentlich historischen Bild noch nicht gesprochen werden kann, — so ist doch der Wandel der ganzen Stimmung ganz unverkennbar und charakteristisch genug. Die Wunderbilder verschwinden allmählich; erst jetzt sieht man auch Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt. Nur auf diesem allgemeinen geistigen Hintergrund ist unser Bild möglich.

¹⁾ Es ist doch auch bezeichnend, daß sie gerade auch den Zentralbau und zwar vornehmlich in Bauten zweiter Ordnung (Grab-Denkmalarchitektur und Baptisterien) so überaus gepflegt hat. Vgl. STRZYGOWSKI, Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte; G. GIOVANNONI, Edifici centrali cristiani I. c.

²⁾ Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit, 1899 (Studien über christliche Denkmäler, hrsggeg. von JOHANNES FICKER, H. 1).

Dazu kommt aber noch eine letzte Erwägung. Dieser veränderte religiöse Wandel ist nicht allein durch die offizielle Verkirklichung des Christentums durch Konstantin erzeugt worden. Gerade die „Erhebung Jerusalems und Palästinas zum Pietätszentrum“ durch den Kaiser ist hier mit von Bedeutung geworden. Das religiöse Leben wird auf den historischen Jesus gelenkt; Durch die hin- und zurückströmenden Pilger werden die heiligen Orte der biblischen Geschichte zu Orten persönlicher Erinnerungen. Gerade das Grab Christi, das Grab des ἀρχιμάρτυρος steht im Zentrum der Betrachtung. Als ein Wunder, so groß ὅσφ τῶν ἀνθρώπων τὰ οὐράνια συνέστηκεν δυνατότερα, so erschien den Zeitgenossen die Grabaufdeckung Konstantins. Die geistige Wirkung war gewaltig und blieb es für alle Zeit. Hat es nicht alle Wahrscheinlichkeit für sich, wenn man mit diesem wahrhaft epochemachenden Ereignis auch unser — doch auch wahrhaft einzigartiges — Kunstwerk in Verbindung bringt? Das Osterereignis erschien an das Grab Christi geknüpft; so stellt auch der hellenistische Künstler das „Grab Christi“ dar. Vor Konstantin ist die Schöpfung der Elfenbeintafel nicht möglich, im Zeitalter der Pilgerfahrten leicht erklärt. Aber es ist nicht das „μνημα“ Konstantins, das hier verbildlicht ist; nicht das Ciborium über dem Märtyrergrab in Jerusalem, gegen alles Profane abgegrenzt, in der Dämmerung des Binnenraums mit brennenden Lampen und Weihrauchwolken (s. o. S. 72f.): Diese realistische Tendenz des syrisch-palästinischen Bildes liegt unserem Künstler fern. Ohne irgend eine christliche Etikette erhebt sich der Bau in freier Natur, auf felsigem Boden unter dem Schatten der Bäume ruht ein antikes Grab, wie man es an der Totenstraße sah, heiter und freundlich, in reichem Schmuck: ὄφρα καὶ ἐν τῷ Ἀίδῃ τερπνὸν ἔχοιμι τόπον (KAIBEL, Epigr. graeca 546₅₋₁₄), ein „monumentum“ und wahrhaft würdig als das „mausoleum salvatoris“ (s. S. 59 f.). Darum gruppieren sich die Menschen, natürlich und ohne Attribute und Heiligenschein.¹⁾ So hat der hellenistische Künstler das Evangelium erfaßt. Auch für sein Bild bekommt er mannigfache Anregungen, auch er beruft sich auf eine Wirklichkeit. Aber alles rein Imitative ist überwunden und das Wirkliche ist herausgehoben aus der Sphäre des Alltäglichen, verklärt durch den Adel der Form, und gestaltet sich dadurch zum idealen Bild.

¹⁾ Hoc enim aurum forma Sanctorum qui in capite corporis ut lumina micant, et sunt aurum ignitum Dei, sagt Paulinus Nol. (ep. 4) vom Nimbus.

V.

Ergebnis.

Ein Rückblick kann kurz sein:

1.

Ein kulturgeschichtliches Ereignis erklärt die Genesis des Auferstehungsbildes. Die Grabaufdeckung und der Kult am Grabe in Jerusalem scheint selbst gegenüber dem evangelischen Bericht das eigentlich schöpferisch Wirksame gewesen zu sein. Aus dieser Anregung erwächst je nach dem Kulturgebiet eine andersartige Darstellung. Dem syrisch-palästinensischen Kultbild steht die „hellenistische Idealschöpfung“ gegenüber. Und diese beiden Kompositionen repräsentieren „Typen“ für die altchristliche Kunst; nach ihren charakteristischen Merkmalen lassen sich die übrigen Bilder vom „Gang der Frauen zum Grab“ zu Gruppen scheiden. In diesen Gattungsbegriffen hat man ein ikonographisches Gliederungsprinzip gefunden. — Wie aus einer Quelle entspringen zwei Ströme.

2.

Über die grundsätzliche Bedeutung dieser Lösung des Auferstehungsbildes kann man das Folgende sagen: In der Umgehung des eigentlichen Auferstehungsaktes offenbart sich ein feiner künstlerischer und religiöser Takt. Man kennt die Grenzen der Kunst — und scheut vor einer plumpen Materialisierung des Transzendenten zurück. Man sucht auch nicht in einer vordringlichen religiösen Neugier den Schleier zu lüften, der über diesem Geheimnis lag. Ehrfürchtig und in keuscher Zurückhaltung folgt man dem einfachen Bericht des Evangeliums und schildert die Auferstehung Jesu, indem sie Andere erleben. Alles unnatürlich Befremdende ist dem Ereignis damit genommen, aber doch klingen die Erinnerungen an das Mysterium unabweislich — wenn auch gedämpft, — herüber. Eine menschlich warme Teilnahme ist durch dieses Miterleben geweckt und damit die psychologische Wirkung des schlichten Bildes nachhaltiger und feiner als bei den realistischen Verdeutlichungen oder auch den malerischen Bravourstücken einer späteren Zeit.

Anlagen zu § 3.

No. 1. (Zu S. 60. 72.)

In späterer Zeit scheint ein geheimnisvoller Akt die Massen bewegt zu haben: am großen Sabbat entzündet sich unter der Spannung der harrenden Menge selbsttätig oder durch Wirkung eines „Engels“ oder des „Geistes“ τὸ ἅγιον φῶς im Grabe. C. MOMMERT will die erste Andeutung in einer Stelle bei der Etheria (GEYER, S. 72₈: *lumen de foris non affertur, sed de spelunca interiori eicitur*) erblicken; aber der Zusatz legt doch die einfache Beziehung auf eine menschliche Handlung nahe (*ubi diu noctuque lucerna lucet*). — Die erste sichere Erwähnung gibt der Mönch Bernhard ca. 870 (TOBLER, S. 315: *donec veniente angelo, lumen in lampadibus accendantur que pendent super predictum sepulcrum*...). Dann durch den Anonymus des LEO ALLATIUS (S. 82: *descendit sanctum lumen et ad sanctum Chrisit sepulchrum applicat, statiusque lampades ibidem pendentes accendunt*). Am ausführlichsten erzählt der Mönch Daniel II 15 (Ztschr. d. dtsh. Paläst.-Vereins [7] 1884 S. 57 ff.); cf. RAUMER, Palästina⁴ 325 ff.; R. RÖHRICHT, Histor. Taschenbuch, 5. Folge, V 326 f.

No 2. (Zu S. 60 A. 1.)

Literatur zur „Peregrinatio Silviae“.

Über die Zuschreibung dieses Pilgerberichts an die vornehme Spanierin Aetheria:

M. FÉROTIN, Le véritable auteur de „la P. Silviae“, la vierge espagnole Ethéria (Paris 1903) in *Revue des questions historiques* 74 (1903), 367 ff. cf. *Revue de l'Orient latin* 9 (1902), 582 f. *Anal. Boll.* 1904, 98.

LEON CLUGNET, *Rez. in „Revue de l'Orient chrétien“* 1904, 146. 147.

E. BOUVY, in d. *Revue Augustinienne* 1903 (Dez.).

Die frühere Literatur bei:

E. v. DOBSCHÜTZ, *Christusbilder*, II 170*.

Außerdem:

CABROL, *Étude sur la Peregrinatio Silviae*, Paris 1895.

E. A. BECHTEL, *Sanctae Silviae peregrinatio* (The Text and a study of the Latinity), Chicago 1902.

C. BUTLER, *The Lausiac history of Palladius* (Texts and Studies VI) 1898, S. 296.

No. 3. (Zu S. 61 f.)

Die literarischen Urkunden über das „Grab Christi“.

Die Berichte der Augenzeugen scheiden zunächst in zwei Klassen: Berichte von palästinensischen Ortsanwohnern (Euseb, Cyrill, Hieronymus) und fremden Pilgern (vgl. d. Zeittafel). Euseb ist natürlich Kronzeuge,¹⁾ Cyrill streift die Dinge nur gelegentlich. Allesamt, auch die Pilger, geben sie keine klaren methodischen Inventaraufnahmen. Es sind ganz subjektive, oft chronikartige Reisereminiszenzen; sie sind — wie Pausanias — oft mehrdeutig oder verschleiert.

Wir suchen die Form des Grabes etwa in der konstantinischen Zeit zu bestimmen. Da 614 das Grab durch die Perser unter Chosroës II. Beschädigungen erlitten hat, wären eigentlich alle Berichte nach dieser Grenze auszuscheiden. Doch erscheint es nicht als kritische Benutzung, wenn ihre Angaben zur Ergänzung des Bildes herangezogen werden.

Denn wir sind nicht darüber unterrichtet, wie weit sich die Zerstörung der Perser erstreckte. In dubio entscheidet immer der ältere Bericht. — Alle Nachrichten seit d. J. 1010 sind — trotz vielem Interessanten — für unsere Frage wertlos: die Vernichtung Jerusalems durch die Araber war eine völlige.²⁾

Die beste Untersuchung über die Form des Grabes verdanken wir der temperamentvollen Arbeit von C. MOMMERT (Golgatha u. das heilige Grab zu Jerusalem 1900; — Einzelnes auch in: Die

¹⁾ Seine beabsichtigte Gesamtpublikation über das H. Grab (III 46) ist leider nicht auf uns gekommen. Vielleicht bildet der 2. Teil der Tricennatsrede (c. 11—18) den Beschluß des Buches (ed. HEIKEL CV).

²⁾ Grundsätzlich läßt sich sagen, daß die „künstlerische“ Ausstattung des Grabes je länger je mehr zunimmt und die ursprüngliche Form verändert.

heilige Grabeskirche in ihrem ursprünglichen Zustand, 1898. — Die frühere Literatur ist benutzt). Jedoch ergibt die Zusammenfassung der sonst methodisch einwandfreien Arbeit doch ein falsches Bild. — Zwischen die Quellen und ihre systematische Verarbeitung schiebt sich ihm eine bildliche Darstellung und beeinflusst seine Konstruktion (bes. bezeichnend S. 201). — Grundsätzlich aber müssen m. E. die literarischen Quellen stets das Primäre bleiben; ihre Nachrichten gelten als Maßstab für das Bild. (Vgl. bes. S. 167.)

No. 4. (Zu S. 73.)

REIL hat die Darstellung des Kreuzigungsbildes der Monzeseer Ampullen auf ein Wandgemälde in Golgatha zurückgeführt; die Ampullen seien formal von dem Bildschmuck der heiligen Stätten selbst abhängig (cf. J. REIL, Die frühchristlichen Darstellungen von der Kreuzigung Christi, 1904, S. 52 u. 47). Er stützt sich hauptsächlich auf literarische Überlieferungen von dem Vorhandensein solcher Bildwerke. — Es scheint nicht plausibel, daß der parallele Vorgang sich auch in der Darstellung der Osterszene vollzogen habe. Eine Abbildung des real vorhandenen Grabes in einem Wandbild in dem gleichen Raum wäre ein schwer verständlicher Pleonasmus. Die erste Erwähnung einer Darstellung an heiliger Stätte findet sich zudem erst im IX. Jhrdt. bei dem Anonymus des LEO ALLATIUS: gemalt sei im Grabe (— unklar, an welcher Stelle —) ἡ Λαζάρωσι τοῦ Χριστοῦ καὶ ἡ Ἀνάστασις, καὶ ἡ Ἀνάληψις. Die „Ἀνάστασις“ ist aber im IX. Jhrdt. Bezeichnung einer ganz anderen Szene als der hier auf den Ampullen dargestellten; sie ist der Name für die Hadesfahrt Christi: Christus mit Stabkreuz, die Höllenpforten zerbrechend, den Satan zu den Boden tretend, die Gefangenen zur Höhe führend.¹⁾

Es genügen m. E. durchaus die geschilderten psychologischen Grundbedingungen zur Erklärung der Genesis des Bildes auf den Ampullen. — Aus später Zeit (1115) wäre noch etwa der Bericht des Pilgers Daniel über die Osterfeier heranzuziehen (Ztschr. d. dtsh. Pal.-Ver. 1884 (bes. S. 59).

¹⁾ Erstmalig nachweisbar auf den Ciboriumsäulen von S. Marco, vgl. H. v. D. GABELENTZ, Mittelalterliche Plastik in Venedig (1903) 53. Über die Bedeutung dieser Szene für die Ikonographie wird später ausführlich zu reden sein.

Zeittafeln.

Jahr	Politische und kirchliche Ereignisse	Kulturgeschichtliches	Bildliche Darstellungen
312	Kampf Konstantins mit Maxentius	(Traum Konstantins?)	Das Monogramm auf den Waffen des Konstantinischen Heeres
317	Erhebung der Söhne Konstantins zu Cæsaren	Das Labaron wird geschaffen (? S. S. 38)	
324	Schlacht bei Chalcedon n. Konstantinopel; endgültiger Sieg des Christentums	Euseb schreibt seine HE	
325	Konzil zu Nicaea		1. Das Labaron zuerst im Bilde nachweisbar (Münzen) 2. Die Strahlenkrone, als heidnisches Attribut, wird vom Münzbild entfernt
326		Aufdeckung des „hl. Grabes“ („Votivkreuz“?)	Sarkophage mit dem sepulcralen Symbol (frühestens)
330	Byzanz wird Hauptstadt		
334		Der Pilger von Bordeaux	Die Münchener Elfenbeintafel
337	Tod Konstantins	Euseb schreibt seine VC	
347		Cyrills Katechesen in Jerusalem	
380 ca.		Pilgerfahrt d. Aetheria	
386		„ der Paula und der Eustochium	
404		„ der Paula (Hieronymus)	
440		„ des Eucherius	

Jahr	Politische und kirchliche Ereignisse	Kulturgeschichtliches	Bildliche Darstellungen
530		Breviarius de Hierosolyma, 6. Jahrh.	Monzeser Ampullen ca. 600
570		Pilgerfahrt des Theodosius „ des Antoninus Placentinus	
614	Zerstörung Jerusalems durch die Perser unter Chosroës II.		
616—626	Renovationsbauten des	Modestus in Jerusalem	
670		Pilgerfahrt des Adamnanus-Arculf	
720		„ des Beda Venerabilis	
723—726		„ des Willibald	
820		„ des Bernardus Monachus	
		„ des Anonymus (des Leo Allatius: IX. sc.)	
1048	Völlige Zerstörung „heiligen Grabes“	Jerusalems und des	
(1115)		(Pilgerfahrt des Daniel)	
(1185)		(Pilgerfahrt des Phokas)	



Im Verlage von **Edwin Runge** in **Gr. Lichterfelde-Berlin** erscheint
im November 1909:

Briefe aus Kleinasien

von einem Frühvollendeten.

Mit Bildnis des Verfassers und einer Karte

Herausgegeben von **J. Schönewolf.**

Preis circ. Mk. 4.— brosch. Mk. 5.— geb.

Diese köstlichen Briefe erschienen zum Teil erstmalig im laufenden Jahrgang der „Christlichen Welt“ unter allgemeiner Teilnahme der Leser. Für die Buchausgabe sind noch Briefe aus der Vorbereitungszeit (Bethel und Rom) hinzugekommen; ein Vorwort bringt einleitend das zum Verständnis des Buches Notwendige und ein Schlußwort schildert das Ende.

So liegt ein abgerundetes Ganze vor, das in seinem ergreifenden Inhalt zu einer unvergleichlich feinsinnigen Gabe für alle die wird, welche gern einem Ewigkeitsmenschen auf seinem Lebenswege folgen, sich von ihm erbauen, erfreuen lassen und ihn lieb gewinnen wollen.

Professor **Adolf Deissmann** schreibt über die „Briefe“ in der „Christlichen Welt“ u. a.:

„Und dann die Briefe, die den lebendigen Reflex grosser Eindrücke und persönlichster Probleme in einer Feuerseele festhalten, einzig scharf in der Erfassung der Landschaft und der Menschen! Immer wieder kam mir beim Lesen das Wort in den Sinn, das als feierliche Ehrenformel in antiken anatolischen Inschriften steht und als Bekenntniswort für das Werk des Heilandes auch im Neuen Testament wiederklingt: er hat sich selbst dahingegeben! Wie dieses Wort in der Apostelgeschichte 15²⁶ auf die Arbeit der anatolischen Missionare angewandt wird, so möchte ich es unter das Leben des frühvollendeten Geistlichen unserer anatolischen Diaspora schreiben: ein Mensch, der seine Seele eingesetzt hat für den Namen unseres Herrn Jesus Christus“.

Verlag von **J. C. B. Mohr (Paul Siebeck)** in **Tübingen und Leipzig.**

Archäologische Studien

zum

christlichen Altertum und Mittelalter

Herausgegeben von **Johannes Ficker.**

Gross 8°.

- Heft 1: **Ein Familienbild aus der Priscillakatakomben** mit der ältesten Hochzeitsdarstellung der christlichen Kunst. Von **Otto Mitius.** Mit 3 Abbildungen. 1895. M. 1.—.
- Heft 2: **Die altchristliche Elfenbeinplastik.** Von **Georg Stuhlfauth.** Mit 5 Tafeln u. 8 Abbildungen. 1896. M. 7.—.
- Heft 3: **Die Engel in der altchristlichen Kunst.** Von **Georg Stuhlfauth.** Mit 2 Abbildungen. 1897. M. 7.—.
- Heft 4: **Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums.** Von **Otto Mitius.** Mit 2 Tafeln und 3 Abbildungen. 1907. M. 3.60.
- Heft 5: **Die altchristlichen Goldgläser.** Ein Beitrag zur altchristlichen Kunst- und Kulturgeschichte. Von **H. Vopel.** Mit 9 Abbildungen. 1899. M. 3.60.

Studien über christliche Denkmäler

Neue Folge der „Archäologischen Studien zum christl. Altertum u. Mittelalter“.

Herausgegeben von Johannes Ficker.

- Heft 1: **Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit** von Karl Michel. X u. 128 S. gr. 8°. 1902. M. 3.20.
- Heft 2: **Die frühchristlichen Darstellungen von der Kreuzigung Christi** von Johannes Reil. VIII u. 128 S. gr. 8°. Mit 6 Tafeln. 1904. M. 4.—.
- Heft 3: **Das geographische Mosaik von Madaba**, die älteste Karte des heiligen Landes von Adolf Jacoby. Mit einem Plan der Karte u. 4 Abbildungen. X u. 110 S. gr. 8°. 1905. M. 4.—.
- Heft 4: **Die christlichen Denkmäler des ersten Jahrtausends in der Schweiz** von Samuel Guyer. Mit 3 Abbildungen. XIII u. 115 S. gr. 8°. 1907. M. 5.—.
- Heft 5/6: **Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien**. I. Darstellender Teil von Hans Rott. Nebst Beiträgen von K. Michel, L. Messerschmidt, W. Weber. Mit 6 Tafeln, 130 Abbildungen und einer archäologischen Karte von Kleinasien. XXI u. 394 S. gr. 8°. 1908. M. 25.—. geb. M. 28.—.
- Heft 7/8: **Die St. Michaeliskirche zu Hamburg und ihre Erbauer**. Ein Beitrag zur Geschichte der neueren protestantischen Kirchbaukunst von Walter H. Dammann. Mit 20 Abbildungen. 1909. VI u. 207 S. gr. 8°. M. 6.—, geb. M. 7.50.

Die Studien über „Christliche Denkmäler“ sind eine Fortsetzung der von Johannes Ficker herausgegebenen „Archäologischen Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter“. Nur ist, wie schon der veränderte Titel angezeigt, des Rahmen weiter gedacht. Es sollen auch Denkmäler der neueren Zeit, insbesondere des Reformationszeitalters zur Veröffentlichung und Untersuchung gebracht werden.

Die Persönlichkeit des Herausgebers und die voraufgehende Serie der „Archäologischen Studien“ geben Charakter und Absicht des neuen Unternehmens an. Die bildlichen Denkmäler sind lange Zeit gar nicht als geschichtliche Quellen verwendet worden und finden auch heute noch bei weitem nicht die Beachtung und Verwertung, die sie haben müssen. Andererseits hat sich eine Betrachtung herausgebildet, die sich mit der ästhetischen Würdigung des Bildwerks erschöpft, die archäologische und geschichtliche beiseite stellt, das Inhaltliche vernachlässigt. Dort eine Lücke auszufüllen, hier das Gleichgewicht mit herstellen zu helfen, ist ein Zweck der „Studien“.

Mit der eindringenden Würdigung der Denkmäler wird aber zugleich eine immer dringendere Aufgabe erfüllt werden. Die Denkmäler sind zum weitaus grössten Teile aus dem Bedürfnis und der bildenden Kraft des Volks herausgewachsen. Das Volk darum lehren sie kennen, die Stimmungen und Schwingungen der Volksseele lassen sie belauschen, vor allem die Volksfrömmigkeit verstehen. Damit geben sie das Verständnis für die breite Grundlage aller geschichtlichen Entwicklung, sie führen in die Tiefe zu deren Wurzeln. So fördert ihr Studium das kulturgeschichtliche Verständnis im weitesten Umfange und im höchsten Sinne und dient damit einer Betrachtung der geschichtlichen Entwicklung, die unserer Zeit ebenso nahe liegt, als sie vielfach noch, auch in der theologischen Literatur, viel zu kurz kommt.

In Vorbereitung:

- Heft 10: **Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu**. Von Johannes Reil.
- Heft 11: **Zur Baugeschichte des Strassburger Münsters**. Langhaus. Älteste Fassadenrisse. Fassade. Von Hans Kunze.
- Heft 12 u. 13: **Kleinasiatische Denkmäler**. II. Historisch-systematischer Teil. Von Dr. Karl Michel.