

Der „Petrus“ in der Domitillakatakombe.

Von Ernst Schäfer,

Markranstädt bei Leipzig, Hindenburgstr. 4.

Im ersten Stockwerk der Domitillakatakombe, in der Region der „sechs Heiligen“¹⁾, befand sich in einer Galerie gegenüber dem Eingang in eine Grabkammer wenig über dem Niveau des Bodens ein bedeutsames Fresko, von dem heute nur noch ein Fragment links über dem zugehörigen Lokulus vorhanden ist. Es ist von Wilpert erstmalig publiziert worden²⁾ und zeigt einen Heiligen mit weißgrauem Haar und Bart, der frontal gegeben ist und den Blick auf den Beschauer richtet. Er trägt Tunika und Pallium und hat die Rechte vor die Brust erhoben, während die unter dem Gewand verborgene Linke die Buchrolle zu halten scheint. Die Gestalt ist bis kurz über die Knie erhalten. Was Wilpert darunter abbildet, der Gewandzipfel, das linke Bein des Heiligen und der Rücken eines Schafes vor grünem Wiesenstreif, ist heute abgebrochen. Rechts von der Gestalt sieht man ein Stück vom Oberkörper einer zweiten männlichen Figur, die ebenfalls in Vorderansicht erscheint, denselben Gestus der rechten Hand aufweist wie die andere und offenbar ebenso gekleidet war wie diese³⁾. Zwischen den beiden Gestalten wuchert ein Gewächs mit breiten Blättern, aller Wahrscheinlichkeit nach ein Weinstock, der dem Laubenspalier zustrebt, das mit ein paar blauen Strichen im Hintergrund angedeutet ist.

Das Fresko war, wie das Fragment beweist, von einem durchschnittlich 10 cm breiten roten Streifen gerahmt⁴⁾. Derselbe Streifen zieht sich unmittelbar unter dem Lokulus zu ebener Erde hin und ist fast in ganzer Länge des Grabes erhalten.

1) J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms, Freiburg i. B. 1903, Taf. 124—126.

2) Wilpert, Malereien, Taf. 153, 2.

3) Die Farbe der Tunika ist zur Abwechslung nicht weiß, wie die des ersteren, sondern ocker (vgl. Wilpert, Malereien, Taf. 119, 1. 183, 1).

4) Die Maße des Bildes und des zugehörigen Lokulus verdanke ich J. Kollwitz-Rom.

Aus ihm ergibt sich die Ausdehnung der Malerei. Sie lief als breites Band oberhalb des Lokulus hin, auf beiden Seiten einen guten halben Meter über diesen hinwegreichend, und füllte den Zwischenraum bis zu dem Grabe darüber, der offenbar ihr zu Liebe größer als bei den benachbarten Gräbern bemessen ist. Er betrug etwa 90 cm, wenn man in Betracht zieht, daß die obere Kante des mit der Malerei geschmückten Lokulus in der ganzen Länge weggebrochen ist. Für die Figuren war somit genügend Platz vorhanden, selbst wenn man noch einen schmalen Abschlußstreifen hinzurechnet, der das Fresko gegen das Grab hin abgrenzte. Rechts und links von dem Lokulus befand sich zwischen der Malerei und der unteren Rahmenleiste ein rechteckiges Feld, das unbemalt blieb oder nach parallelen Beispielen mit flatternden Vögeln gefüllt war ⁵⁾. Das Grab selbst hatte, wie in seiner Tiefe nachgemessen werden kann, eine Höhe von etwa 25 cm, war 1.75 m lang und wahrscheinlich mit einer Marmorplatte verschlossen.

Das Bild ist um die Wende vom 4. zum 5. Jahrhundert entstanden. Der hochgewölbte breite Schädel des Heiligen fällt an den Schläfen ein und läßt den Ansatz zu einem kräftigen Hinterkopf erkennen. Das glatt gestrichene Haupthaar wird über der Stirn von einem Haarkranz abgeschlossen, der aus weißen Farbtupfen gebildet ist. Auf diese Weise erzielte der Maler etwa denselben Eindruck wie der Steinmetz auf den gleichzeitigen Sarkophagen ⁶⁾, der das in die Stirn fallende Haar durch Rundbohrung ornamental begrenzte. Der Bart ist in Licht und Schatten aufgelöst, die Nase flach und spitz geformt. Das große ovale Auge, in dessen Mitte die Pupille sitzt, verleiht dem Gesicht einen ernsten, starren Charakter. In der Malerei, die in Rom um diese Zeit abbricht, finden wir die nächsten Parallelen dieses Typus in den Petrusköpfen in Neapel, vor allem in dem schönen Bild von S. Severo und dem mönchischen Petrus in der 2. Katakombe von S. Gennaro, die beide in den Anfang des 5. Jahrhunderts zu datieren sind ⁷⁾. Es liegt nahe, auch die Ge-

5) Vgl. Wilpert, Malereien, Taf. 219, 2.

6) Vgl. F. Gerke, Röm. Quartalschrift XLII, 1954, S. 8 f.

7) R. Garrucci, Storia dell'arte crist. II, Taf. 105 A, 1. 103, 2; H. Achelis, Die Katakomben von Neapel, Leipzig 1935, Taf. 35. 42.

stalt in Domitilla als Petrus zu erklären und rechts von der abgebrochenen Figur Paulus zu ergänzen.

Rechts zu Füßen des Petrus sieht man auf Wilperts Tafel den Rücken eines Lammes, das nach der Mittelfigur hin orientiert ist. Das Fragment, das schon auf dem Aquarell in seinen Umrissen deutlich ist, liegt heute zusammen mit anderen kleinen Resten des Bildes in einem benachbarten Lokulus. Dort befindet sich auch ein größeres Bruchstück mit dem Rücken, Hinterteil und Schwanz eines zweiten Schafes, das ebenfalls im Profil wiedergegeben ist, sich aber nach links wendet. Es weist in der Behandlung des Vlieses dieselbe Strichmanier auf wie das Tier neben Petrus und ist ebenso groß wie dieses. Im Hintergrund ist wiederum der Wiesenstreif zu erkennen, aus dem ein zarter Baumstamm, wohl ebenfalls ein Rebstock, hervorstößt. Rekonstruiert man eine dreifigurige Gruppe, dann hatte dieses Fragment seinen Platz links neben Paulus.

Wilpert deutet die Darstellung als Einführungsszene. Zwischen Petrus und Paulus steht der Verstorbene, und die Schafe neben den Apostelfürsten sind ein Hinweis auf die Seligen, unter die er Aufnahme gefunden hat⁸⁾.

Diese Interpretation des Bildes wird dadurch nahegelegt, daß die in der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts nicht seltene Darstellung des Verstorbenen mit Petrus und Paulus als Abschluß der Mal- oder Relieffläche auch sonst bezeugt ist und hier gern mit dem Bilde Daniels zwischen den beiden Löwen korrespondiert. Ich verweise auf einen zweizonigen Sarkophag im Museum von Arles⁹⁾ und auf ein Fresko im ersten Stockwerk der Domitilla-katakomben unweit der Treppe von Tor Marancia, das den Lokulus in derselben Weise einfaßt, wie bei unserem Fresko voraussetzen ist¹⁰⁾. Die Einführung hat hier ihren Platz rechts, die Danielszene links über dem Grab, und zwischen ihnen sind die Lazaruserweckung und das Quellwunder gemalt.

Es nimmt freilich wunder, daß die Mittelfigur die Arme nicht zum Gebet erhoben hat, während der Verstorbene zwischen

8) Wilpert, Malereien, Textb. S. 465 f.

9) Wilpert, I sarcofagi crist. ant. I, Rom 1929, Taf. 122, 3.

10) Wilpert, Malereien, Taf. 219, 2.

den Apostelfürsten sonst in der Regel als Orans erscheint. Wenn wir im 5. Jahrhundert gelegentlich einer von zwei oder mehr Heiligen flankierten Gestalt begegnen, die wie der Herr selbst¹¹⁾ in der Linken den geöffneten Kodex hält und die Rechte im Redegestus vor die Brust erhebt¹²⁾, dann handelt es sich nicht um einen schlichten Gläubigen, dessen Grab sich an so unauffälliger Stätte befindet wie unser Fresko, sondern um eine Persönlichkeit, die in besonderer Beziehung zu Christus gestanden haben muß. Die Schafe zu Füßen der Apostel wären ferner bei der Einführungsszene eine so singuläre Erscheinung, daß sich auch von daher Bedenken gegen Wilperts Deutung erheben. Wir besitzen in der altchristlichen Kunst, vor allem auf den Grabsteinen von Aquileja, eine große Anzahl von Darstellungen der Orans zwischen zwei Schafen¹³⁾, aber auf keinem der Beispiele sind neben oder hinter den Tieren Petrus und Paulus oder andere Heilige postiert. Die Lämmer zu Füßen der Apostel weisen auf eine andere Komposition, die sog. *maiestas domini*, in der sie keine Geringeren als die Apostel selbst wiedergeben.

Die Voraussetzung für die Darstellung des Schafes in der altchristlichen Kunst¹⁴⁾ ist das Hirtenbild, dem wir seit frühester Zeit auf den Denkmälern der alten Kirche begegnen. Es ist dem hellenistisch-römischen Kunstkreis entlehnt und bleibt auf christlichem Boden weithin Idyll, auch in der Fassung des guten Hirten mit dem Schaf auf der Schulter, dem von Anfang an eine spezifisch christliche Bedeutung zugesprochen werden muß.

11) Vgl. z. B. Wilpert, Malereien, Taf. 252 f.

12) Vgl. das Fresko in S. Severo in Neapel, bei Garrucci, *Storia dell'arte christ.* II, Taf. 105 A, 1; H. Achelis, *Die Katakomben von Neapel*, Taf. 34.

13) Vgl. Wilpert, Malereien, Taf. 75. 116, 2. 165. 168; Garrucci, *Storia dell'arte crist.* V, Taf. 401, 14; VI, Taf. 482, 17. 485, 4. 488, 18; A. de Waal, *Röm. Quartalschrift* V, 1891, Taf. 12, 1; E. Josi, *Rivista di arch. crist.* VIII, 1931, p. 207, Nr. 30. Die Platten von Aquileja siehe bei Wilpert, *Ephemeris Salonitana* 1894, Abb. 2. 3. 4. 5. 7. Vgl. ferner die Grabmosaik aus Tabarka, in *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique* II, Paris 1910, Nr. 967. 987. 1037.

14) Ich habe soeben eine größere Arbeit über die Darstellung des Schafes in der altchristlichen Kunst vollendet, in der über das Folgende eingehend gehandelt wird. Den Aufsatz von F. Gerke in *Zeitschr. f. d. Neut. Wiss.* XXXIII, 1934, S. 160—196 konnte ich leider nicht mehr verwenden.

War aber das Hirtenidyll bereits für den Heiden das Bild des Friedens und der natürlichen Harmonie, so mußte es an christlichen Grübern paradiesische Gedanken wecken. Der unschuldige Hirt wird unter dem Einfluß der biblischen Hirtenvorstellung zum Paradieseshirten, sein Attribut, das unschuldige Weidetier, zum Paradiesestier, das den Beschauer in die Sphäre des himmlischen Hirten versetzt. Das ist die Grundbedeutung des Schafes auf den christlichen Hirtenbildern und auf allen verwandten Darstellungen; der Gedanke an das *ovis Christi* aber, das droben auf den himmlischen Gefilden weidet, klingt dabei nur im Unterton an. Es ist somit nicht möglich, das Schaf schlechthin als das Sinnbild des Gläubigen oder des Seligen zu bezeichnen, geschweige denn bestimmte Personen, lebende oder verstorbene, in ihm dargestellt zu sehen¹⁵⁾.

Seit der Mitte des 4. Jahrhunderts zieht ein neuer Geist in die altchristliche Kunst ein, der in der zeitgenössischen Theologie geboren ist und die Ergebnisse der biblischen Exegese in die Bildwerke einführt. Allegorien werden beliebt und fordern weithin zu einer gelehrten Interpretation der Denkmäler auf. Unter dem Einfluß dieser Strömung vollzieht sich auch in der Wiedergabe und Sinnggebung des Schafes eine Wandlung, die sich äußerlich darin zu erkennen gibt, daß das gehörnte Tier, das die altchristliche Kunst aus dem antiken Idyll übernommen hat und noch in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts reichlich

15) Eine Ausnahme bilden gewisse Kinderepitaphien mit der Darstellung eines Schafes oder Lammes (Stein des Anastasius, bei A. Mai, *Scriptorum veterum nova collectio* V, Rom 1831, p. 365, Nr. 5; Stein der Brüder Rogatus und Agapitus, bei F. Cabrol, *Dictionnaire d'arch. chrét. I*, 1, p. 901; Stein des Januarius, bei Cabrol, a. a. O. p. 901; Grabplatte eines puer aus dem Jahre 406, bei G. B. de Rossi, *Inscriptiones christ. urbis Romae I*, Rom 1861, p. 236, Nr. 558; Grabmosaik des Abdeü aus Tabarka, in *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique II*, Paris 1910, Nr. 967; Grabmosaik des Eupraxius, a. a. O., Nr. 987). Die Anspielung des unschuldigen Herdentieres auf die unschuldige Kinderseele wird dadurch wahrscheinlich, daß in Kinderinschriften (und nur hier) die Bezeichnung *agnus sine macula* oder *agnus immaculatus* begegnet (Inscription des Laurentius, bei Cabrol, *Dictionnaire d'arch. chrét. I*, 1, p. 902; Inscription des Restutus, bei E. Diehl, *Inscr. lat. christ. vet.*, Nr. 1564 A; Inscription des Africanus, bei E. Diehl, a. a. O., Nr. 4092; vgl. ferner die Inscription im Museum des Lateran: „*Florentius Felix agneglus dei*“, bei E. Diehl, a. a. O., Nr. 2481).

verwendet¹⁶⁾, dem hornlosen seinen Platz einräumt. Das Schaf wird zum Sinnbild des Gläubigen. Auf einem Fresko in der Domitillakatakombe, in unmittelbarer Nähe der Bäckergruft, hat sich das verstorbene Ehepaar in Orantenstellung hinter die Schafe zu Füßen des guten Hirten malen lassen und auf diese Weise offenkundig mit den Schafen Christi identifiziert¹⁷⁾, während auf einem benachbarten Bild die Oranten noch neben den Tieren des Hirten erscheinen¹⁸⁾, wie schon auf den ersten christlichen Denkmälern¹⁹⁾. Es ist jedoch nicht zufällig, daß wir nur dies eine deutliche Beispiel der Gleichsetzung von Schaf und Gläubigem besitzen. Als die Zeit dafür reif war, den Schafen des Christushirten bestimmte Personen zu substituieren — es ist dieselbe Zeit, in der wir vereinzelte Beispiele dafür antreffen, daß dem Verstorbenen der Platz eines Noah oder Jona eingeräumt wird — galt es vor allem diejenigen zu respektieren, die ein besonderes Anrecht auf solche Auszeichnung hatten: die Heiligen, die damals im Zentrum der kirchlichen Frömmigkeit standen. Zu ihnen gehören nicht nur die Blutzengen, sondern auch die Bekenner und Jungfrauen, dazu die Größen des alten und neuen Bundes, deren Gebeine damals in Palästina und andernorts zum Vorschein kamen²⁰⁾. An ihrer Spitze aber stehen die hohen Apostel, die besonderen Lieblinge des Herrn. Die Heiligen sind es, die geraden Weges ins Paradies eingegangen sind und den vornehmsten Teil der himmlischen Herde bilden. Dank ihrer Eigenschaften gelten sie nicht nur als Schafe Christi schlecht-hin²¹⁾, sondern werden als Lämmer bezeichnet, wie schon vorher die unschuldigen Kinder und Neophyten²²⁾, und treten somit würdig an die Seite des ἀμνὸς ἄμωμος καὶ ἄσπιλος²³⁾, dem sie im Tode nachgefolgt sind. „Agni Christus vel apostoli aut

16) Vgl. Wilpert, Malereien, Taf. 121 f. 147; Sarcofagi I, Taf. 59, 3. 69, 1 und öfter.

17) Wilpert, Malereien, Taf. 190.

18) Wilpert, Malereien, Taf. 198.

19) Vgl. z. B. Wilpert, Sarcofagi I, Taf. 1, 1 u. 3.

20) Vgl. H. Achelis, Die Martyrologien, ihre Geschichte und ihr Wert, Berlin 1900, S. 74—76.

21) Vgl. Petrus Chrysologus, sermo 40 (Migne, Patr. lat. LII, p. 314): „oves, id est apostoli, prophetae, martyres et confessores.“

22) Siehe oben Anm. 15.

23) 1. Petr. 1, 19.

sancti²⁴). „Schneeweiß leuchtet ihr Vließ²⁵) wie das des agnus dei²⁶). In der Sarkophagplastik aber weist das Lamm seit jener Zeit das stilisierte Schuppenfell auf²⁷), das wir auf den ravennatischen Särgen wiederfinden²⁸). So wird das im allegorischen Sinne verwendete Tier vor dem Schaf mit dem naturalistisch wiedergegebenen Fell ausgezeichnet, das nur als Attribut des guten Hirten gelten will.

Als Lamm zwischen zwei ithyphallischen Wölfen erscheint auf einem Fresko in der Prätexitatkatakombe Susanna²⁹), das große alttestamentliche Vorbild der Unschuld und Reinheit. Agnes hatte nicht nur als die gefeiertste römische Märtyrin, sondern auch auf Grund ihres Namens und vielleicht auch um ihrer keuschen Gesinnung willen wie kein anderer Heiliger Anspruch darauf, ein weißes Lamm als Attribut zu erhalten³⁰). Die Apostel und Christus selbst aber sehen wir erstmalig auf den sechs Zwickelfeldern des Junius Bassus-Sarkophages als Lämmer dargestellt, wo auch alle übrigen Personen, die Heroen des Glaubens aus dem alten und neuen Bunde (Moses, die drei babylonischen Männer und der Engel, Johannes der Täufer, Lazarus), in gleicher Weise wiedergegeben sind³¹).

Auf dem Lateransarkophag Nr. 177³²) hat der Bildhauer die maiestas-Szene mit dem Hirtenbild zu einer Darstellung ver-

24) Eucherius, *Formulae spiritalis intelligentiae* 4, ed. C. Wotke I, Leipzig 1894, p. 28. Vgl. den Brief des Innocenz an Johannes vom Jahre 417 (*Collectio Avellana*, ed. O. Günther I, Wien 1895, p. 97 f., Nr. 45): „... sanctae virgines Eustochium et Paula . . . tales agnas . . . vix vivere audivimus.“

25) Vgl. Petrus Chrysologus, sermo 40: „niveo fellere“.

26) Vgl. Paulinus Nol., ep. 32 ad Severum 17 (Migne, *Patr. lat.* LXI, p. 359): „niveo Christus in agno.“

27) Wilpert, *Sarcophagi I*, Taf. 149; II, Taf. 188, 251, 3.

28) Vgl. H. Dütschke, *Ravennatische Studien*, Leipzig 1909, S. 253 ff.

29) Wilpert, *Malereien*, Taf. 251.

30) Mosaik in S. Apollinare Nuovo in Ravenna, bei Wilpert, *Die röm. Mosaiken und Malereien III*, Freiburg i. B. 1916, Taf. 78, 2. Die Evangelisten waren als Lämmer wiedergegeben auf einem Scheinsarkophag, von dem ein Fragment im Thermenmuseum aufbewahrt wird (Wilpert, *Sarcophagi I*, Taf. 51, 6).

31) Wilpert, *Sarcophagi I*, Taf. 15; vgl. F. Gerke, *Rivista di arch. crist.* X, 1935, p. 105—118.

32) R. Garrucci, *Storia dell'arte crist.* V, Taf. 304, 4; O. Marucchi, *I monumenti del museo crist. Pio-Lat.*, Mailand 1910, Taf. 50, 3; Wilpert, *Sarcophagi I*, Textb. p. 65, Fig. 26.

schmolzen. Von rechts und links schreiten je sechs Apostel der Mitte zu, wo an Stelle Christi auf dem Paradiesesberg der gute Hirt steht. Der Gedanke des Weidens, der hier anklingt, ist durch die zwölf Lämmer verdeutlicht, die vor den Aposteln aufgereiht sind und den Herrn flankieren. Aber das Bild ist kein Idyll. Christus ist nicht als der übliche Campagnahirt, sondern in vollendet allegorischer Gestalt als Hirt mit langem Haupthaar und Nimbus wiedergegeben, und die Schafe Christi akklamieren ihren Hirten, der das Petruslamm nicht zufällig mit seiner Rechten liebkost. Da das Reliefbild auf beiden Seiten durch zwei Hirtenszenen idyllischer Art abgeschlossen wird, könnte man vermuten, daß die Lämmerreihe zu Füßen der Apostel aus dem Idyll übernommen ist und daß der Sarkophag den Grundtyp darstellt für die ganze Gattung von Mosaik- und Reliefbildern, auf denen unter der 13-figurigen maiestas-Szene ein besonderer Streifen mit dreizehn Lämmern erscheint. Er ist jedoch einer der jüngsten Exemplare aus theodosianischer Zeit, der Apostellämmer und Christushirten aus allegorischen Tendenzen aufführt, während der Ursprung des Lämmerfrieses einige Jahrzehnte früher und aller Wahrscheinlichkeit nach gar nicht in der Sarkophagplastik, sondern in der Mosaikkunst gesucht werden muß. Das älteste datierte Beispiel haben wir in dem Sarkophag von S. Ambrogio in Mailand³³⁾, auf dessen Frontseite Christus mit den Zwölfen stehend wiedergegeben ist. Der Fries der dreizehn Lämmer schließt darunter die Szene dekorativ ab³⁴⁾. Dieser Allegorienstreifen aber ist nur eine Wiederholung des Hauptbildes. Im Mittelpunkt steht das Lamm Gottes auf dem Paradiesesberg, und die Apostellämmer schreiten von beiden Seiten aus zwei Torbogen hervor, die nichts anderes sind als eine verkürzte Wiedergabe der himmlischen Stadt mit ihren bezinnten Toren, die zur maiestas-Szene von Haus aus gehört und dort den würdigen Hintergrund Christi und seiner Apostel bildet.

Diese doppelte Komposition von figuraler und allegorischer Darstellung ist auf den Sarkophagen der theodosianischen Zeit

33) Wilpert, Sarcophagi II, Taf. 188, 1.

34) Die biblische Begründung für das Christuslamm war in Joh. 1, 50 und Apok. Joh. (vor allem 14, 1), für die Apostellämmer in Mth. 10, 16 zu finden.

außerordentlich beliebt und auf den Apsismosaiken bis ins hohe Mittelalter häufig, auch wenn hier die Figuralszene selbst in den meisten Fällen in veränderter und verkürzter Form fortlebt³⁵). Seit dem 5. Jahrhundert macht sich dann, besonders in der Reliefkunst, das Bestreben geltend, den Lämmerfries von der Verbindung mit der figuralen Darstellung Christi und der Apostel zu lösen und in vollständiger oder reduzierter Gestalt zur selbständigen Komposition zu erheben, nachdem er bereits auf den Deckeln von Sarkophagen und Kästchen an betonterer Stelle Aufnahme gefunden hatte³⁶). Zeugen dieser Entwicklung sind vor allem die Sarkophage von Ravenna³⁷) und die südfranzösischen Altarplatten³⁸), wo an Stelle des agnus dei auch ein anderer gleichwertiger Ersatz für Christus stehen kann, das Kreuz oder das Monogramm.

Wir haben gesehen, daß man den Lämmerfries auch in die Figuralszene einbeziehen konnte. Bei dem Lateransarkophag Nr. 177 war dieser Schritt durch die Wiedergabe Christi als Hirt bedingt. Ebenfalls unmittelbar zu Füßen Christi und der Apostel erscheinen die Lämmer auf den Säulensarkophagen mit der Darstellung der *maiestas domini*. Diese nimmt hier entweder (bei unverkürzter Wiedergabe) alle Nischen der Sarkophagfront ein oder ist mit zwei oder vier Aposteln auf die drei Mittelnischen beschränkt, während sich in den übrigen Feldern Wunder- oder Passionsszenen befinden. Christus steht wie auf den anderen Sarkophagen mit dieser Darstellung in der Regel auf dem Paradiesesberg und reicht Petrus, der meist rechts von ihm wiedergegeben ist, die Gesetzesrolle. Mehrere dieser Särge haben die Lämmerallegorie aufgenommen, nie aber als besonderen Fries unter der Darstellung, sondern stets innerhalb der

35) Vgl. z. B. das Apsismosaik von SS. Cosmà e Damiano, bei Wilpert, Mosaiken III, Taf. 102.

36) Sarkophage: Garrucci, *Storia dell'arte crist.* V, Taf. 304, 2, 342, 1, 386, 1 u. 3; G. B. de Rossi, *Bull. di arch. crist.* 1892, Taf. 1; Kästchen: de Rossi, *Bull. di arch. crist.* 1887, Taf. 8 f.; Wilpert, Mosaiken I, S. 65, Fig. 21; S. 365, Fig. 115.

37) Vgl. H. Dütschke, *Ravennatische Studien*, Leipzig 1909.

38) Garrucci, *Storia dell'arte crist.* VI, Taf. 425, 1—4 (Marseille); Cabrol, *Dictionnaire d'arch. chrét.* III, 2, p. 3161 f., Abb. 3444 (Crussol); XI, 2, p. 1584, Abb. 8220 (Buoux).

Figuralszene³⁹⁾. Der Grund hierfür ist ohne weiteres einleuchtend: Der durchlaufende Allegorienstreifen widerspricht der Aufteilung der Frontwand in Säulen. Die Gruppierung der Lämmer um den Berg Zion ist bei den einzelnen Exemplaren verschieden. In der Christusnische steht regelmäßig das agnus dei neben dem Herrn auf dem Paradiesesberg. Am Fuße des Berges befinden sich meist weitere Schafe, öfter zwei, während neben den Apostelfürsten noch je ein Lamm wiedergegeben ist. Nur ein einziges Beispiel weist allein das Gotteslamm ohne die anderen Lämmer auf⁴⁰⁾. Auf dem ältesten datierten Sarkophag dieser Gruppe, dem schönen Fragment im Museum von S. Sebastiano⁴¹⁾, enthält die Christusnische außer dem agnus dei zwei, die Paulusnische vier, die Petrusnische zwei oder mehr Lämmer. Der Allegorienstreifen ist auf diesen Denkmälern zusammengesmolzen und in die drei Mittelnischen konzentriert, auf die in den meisten Fällen auch die figurale Darstellung beschränkt ist. Unter den Apostellämmern wird nur das Petrus- und das Pauluslamm auf einigen Exemplaren hervorgehoben und zu Füßen der Apostelfürsten postiert. Findet sich einmal, auf dem Sarkophag in den Vatikanischen Grotten⁴²⁾, außer dem agnus dei nur noch ein Lamm in der ganzen Komposition, das in der Christusnische rechts vom Berge Zion ruht, so darf hier vielleicht an Petrus gedacht werden, der auf diese Weise besonders ausgezeichnet werden soll.

In die Figuralszene eingefügt sind die Lämmer schließlich in dem linken Nischenmosaik von S. Costanza⁴³⁾. Wir erblicken hier zu Seiten des Paradiesesberges, über welchem der Herr in den Wolken schwebt, je zwei Lämmer auf grüner Wiese, den Blick auf Christus gerichtet. Von den Aposteln aber sind nur Petrus und Paulus zugegen, die den Herrn flankieren. Christus selbst ist hier nicht allegorisiert. Die vier Lämmer aber dürfen wiederum auf die Ganzheit der Apostel gedeutet werden, die ja

39) Wilpert, *Sarcofagi I*, Taf. 12, 4. 17, 1. 39, 1. 149; vgl. Taf. 39, 2 und Garrucci, *Storia dell'arte crist.* V, Taf. 354, 2.

40) Wilpert, *Sarcofagi I*, Taf. 39, 2 (St. Maximin).

41) Wilpert, *Sarcofagi I*, Taf. 149.

42) Wilpert, *Sarcofagi I*, Taf. 39, 1.

43) Wilpert, *Mosaiken III*, Taf. 4.

auch in den beiden Apostelfürsten repräsentiert sein soll. Die nächste Parallele zu diesem Mosaik ist ein fast unbekanntes Fresko in der Katakombe von Grottaferrata⁴⁴⁾, das etwa gleichzeitig mit dem Schmuck von S. Costanza sein dürfte. Unter der 3-figurigen maiestas-Szene sind hier (allerdings wiederum im gesonderten Allegorienstreifen) vier Lämmer wiedergegeben, die je zwei und zwei den Paradiesesberg mit dem agnus dei umgeben⁴⁵⁾.

Daß auf dem Fresko in der Domitillakatakombe die 3-figurige maiestas domini wiedergegeben war, bei der das Lamm zu Füßen der Apostelfürsten aufzutreten pflegt, ist unwahrscheinlich. Petrus steht links von Christus, ohne die Gesetzesrolle zu empfangen. Die zerstörte Mittelfigur kann schwerlich auf dem Paradiesesberg gestanden haben und scheint auch nicht mit dem langen Haupthaar ausgestattet gewesen zu sein, das Christus auf den Bildern dieser Zeit trägt. Schließlich kann die Darstellung des Herrn mit den beiden Apostelfürsten nicht als seitlicher Abschluß einer größeren Bildfläche gedacht werden. Wo sie auf Sarkophagen der theodosianischen Zeit im Rahmen von Wunder- oder Passionsszenen erscheint, findet sie sich regelmäßig im Zentrum der Relieffläche⁴⁶⁾.

Ich halte es für wahrscheinlich, daß hier ein noch bedeutenderes Gemälde angebracht war, wie es in der Katakombenmalerei einzigartig dasteht: Christus im Kreise von mehreren Aposteln. Für eine solche monumentale Darstellung spricht außer der Güte der Malerei auch die hieratische Auffassung der Personen und die Größe der Figuren⁴⁷⁾. Auch glaube ich mich nicht getäuscht zu haben, wenn ich unter den abgebrochenen Fragmenten unseres Bildes außer den oben beschriebenen Bruchstücken noch weitere Reste mit Teilen von Schafen bemerkte.

Nach den Bildmaßen zu urteilen, können sieben Figuren über dem Lokulus gemalt gewesen sein, Christus mit je drei Aposteln zur Rechten und zur Linken. Die Reduzierung der Zwölf auf

44) Wilpert, Mosaiken IV, Taf. 132.

45) Vgl. das Elfenbeinrelief bei Wilpert, Mosaiken I, S. 239, Fig. 69.

46) Vgl. Wilpert, Sarcophagi I, Taf. 12, 4 u. 5. 20, 5. 33, 5. 39, 1 u. 2. 121, 1. 150, 2.

47) Sie waren etwa 70 cm hoch.

sechs findet sich gerade auf den Sarkophagen mit der maiestas-Szene gar nicht selten⁴⁸⁾. Zu Füßen der Apostel befand sich je ein Lamm wie auf dem Lateransarkophag Nr. 177, nur daß die einzelnen Gestalten durch Rebstöcke voneinander getrennt waren. Die Weinrebe hat in der altchristlichen Kunst von jeher ihren Platz gehabt, seit der Mitte des 4. Jahrhunderts aber erscheint sie besonders häufig, nicht mehr in dekorativer Absicht, sondern in übertragenem Sinne als Ausdruck jenseitiger Freuden. Auf einigen Sarkophagen begegnet sie an Stelle der himmlischen Stadt auch als Hintergrund der maiestas domini⁴⁹⁾. Ist unsere Rekonstruktion des Bildes richtig, dann kommt ihm in der Flächenteilung und Komposition ein Sarkophag in Narbonne⁵⁰⁾ am nächsten, auf dem je drei Apostel den Herrn akklamieren. Die einzelnen Gestalten sind hier durch Bäume voneinander geschieden, statt der Lämmer aber finden sich zu ihren Füßen Bündel mit Buchrollen.

Die bärtige Gestalt auf unserem Fragment wäre dann nicht Petrus, sondern ein anderer Apostel. Dieser Gedanke, der zunächst schwer eingehen will, wird erträglich, wenn man die Apostelköpfe der maiestas-Szene auf den Sarkophagen mustert. Der Petrustyp mit Bart und tief in die Stirn fallendem Haupthaar ist hier keineswegs auf den Apostelfürsten beschränkt, sondern kehrt bei der einen oder anderen Gestalt in derselben Weise wieder und ist gerade bei dem dritten Apostel links von Christus mehr als einmal anzutreffen⁵¹⁾.

Abgeschlossen am 3. Januar 1935.

48) Vgl. Wilpert, Sarcofagi I, Taf. 27, 6, 32, 1, 124, 1—3 und öfter.

49) Vgl. Wilpert, Sarcofagi I, Taf. 154, 1 u. 4.

50) Wilpert, Sarcofagi I, Taf. 124, 3.

51) Vgl. Wilpert, Sarcofagi I, Taf. 124, 3; II, Taf. 188; Lat. 177.