Sitzungsberichte
der
Bayerischen Akademie der Wissenschaften
Philosophisch-philologische und historische Klasse
Jahrgang 1921, 4. Abhandlung

Ikonographische Studien

I. Die Martha-Szene. II. Das Bekenntnis Petri und die Ansage der Verleugnung. III. Die Kirchen Jerusalems auf dem lateranensischen Sarkophag Nr. 174

von

August Heisenberg

(Mit 2 Tafeln)

Vorgetragen am 4. Juni 1921

München 1922
Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in Kommission des G. Franzschen Verlags (J. Roth)

Vorwort.

Die Studien, die ich hier vorlege, haben ihren Ausgang genommen von der ausgezeichneten Entdeckung Stegenšeks, daß die Bauten auf den beiden Schmalseiten des lateranensischen Sarkophags Nr. 174 Abbilder von historischen Kirchen des christlichen Jerusalem darstellen.[1]) In Einzelheiten war Stegenšeks Deutung verfehlt, außerdem wurde seine Untersuchung in Verwirrung gebracht durch das Eingreifen des Herausgebers des Oriens christianus, in dem die Arbeit erschien. Ich habe bereits im Jahre 1912 in Vorträgen auf dem Internationalen Orientalistenkongreß in Athen und in unserer Akademie[2]) zu den Ergebnissen Stegenšeks Stellung genommen. Denn wie Baumstark, der Stegenšeks Deutung bestreitet, es später ausgesprochen hat, war in der Tat in dem lateranensischen Sarkophag ein Kronzeuge ersten Ranges für meine Auffassung von den Bauten Konstantins am heiligen Grabe gewonnen.[3]) Die Veröffentlichung meiner Ergebnisse habe ich damals verschoben, weil ich das angekündigte Werk von Vincent und Abel über das christliche Jerusalem abwarten wollte. Als es erschienen war,[4]) brach der Weltkrieg aus und entzog mich während seiner Dauer der wissenschaftlichen Arbeit. In-

---

[1]) A. Stegenšek, Die Kirchenbauten Jerusalems im vierten Jahrhundert in bildlicher Darstellung. Oriens christ. N. S. 1 (1911), 272—285.

[2]) Vgl. Sitzungsber. der philos.-philol. u. hist. Kl. 1912, Schlußheft, S. 16.

[3]) Vgl. A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche, zwei Basiliken Konstantins. Band I: Die Grabeskirche in Jerusalem. Leipz. 1908.

[4]) H. Vincent et F.-M. Abel, Jérusalem, recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire. Tome II, Jérusalem nouvelle. Paris 1914.

zwischen veröffentlichte Baumstark seine Untersuchungen über das Problem der Bauten am heiligen Grabe[1]) und später Schmaltz ein noch umfangreicheres Buch über den gleichen Gegenstand.[2])

Die vorliegenden Untersuchungen enthalten die Ergebnisse, zu denen ich in Auseinandersetzung mit der bisherigen Literatur über das Problem der Grabeskirche gelangt bin. Ich ging von dem Gedanken aus, daß jede Interpretation der Bilder auf dem lateranensischen Sarkophag unbefriedigend bleiben müsse, der es nicht gelänge, den theologischen oder historischen oder künstlerischen Zusammenhang, mit einem Worte das geistige Band zwischen den figürlichen Szenen des Vordergrundes und den Bauten im Hintergrunde wieder zu erkennen. Um dieses Problem hatten sich die bisherigen Untersuchungen kaum bemüht. So sind die ikonographischen Untersuchungen über die Bilder der sog. blutflüssigen Frau und über die Verleugnung Petri entstanden, die wider Erwarten zu einer Fülle von kunsthistorisch und religionsgeschichtlich wichtigen Problemen führten und selbständige Bedeutung gewannen. Ich lege sie im ersten und zweiten Teil vor, um dann auf der neuen Grundlage im dritten Teil die Bauten im Hintergrund der Sarkophagbilder zu deuten.

---

[1]) A. Baumstark, Die modestianischen und die konstantinischen Bauten am Hl. Grabe zu Jerusalem. Eine Nachprüfung der Forschungsergebnisse von A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche, zwei Basiliken Konstantins, Band I [Stud. z. Gesch. u. Kult. d. Altert., VII, 3/4]. Paderborn 1915.

[2]) K. Schmaltz, Mater ecclesiarum, die Grabeskirche in Jerusalem. Studien zur Geschichte der kirchlichen Baukunst und Ikonographie in Antike und Mittelalter [Z. Kunstgesch. d. Auslandes, Heft 120]. Straßburg 1918.

I.

Die Martha-Szene.

Auf zahlreichen altchristlichen Sarkophagen begegnet das Bild einer vor Christus stehenden oder knienden und ihn bittenden Frau. Das gleiche Bild trifft man in den Katakomben, in der Elfenbeinplastik und in den Mosaiken. Die Szene wird in der Regel als die Darstellung der blutflüssigen Frau gedeutet, von der die drei ersten Evangelien erzählen.

Bei Matthäus 9, 20—22 liest man: „Und siehe eine Frau, die zwölf Jahre an Blutfluß litt, trat von hinten heran und berührte den Saum seines Kleides (*προσελθοῦσα ὄπισθεν ἥψατο τοῦ κρασπέδου τοῦ ἱματίου αὐτοῦ*), denn sie sprach bei sich: wenn ich nur sein Kleid berühre, werde ich geheilt werden. Jesus aber wandte sich um und sah sie und sprach: sei getrost, meine Tochter, dein Glaube hat dich geheilt. Und das Weib war seit jener Stunde geheilt.“ Bei Markus 5, 25 ff. und Lukas 8, 43 ff. liegt dieser Bericht mit einer Erweiterung vor. Der Anfang stimmt mit Matthäus überein, doch wird hinzugefügt, daß die Frau schon viele Ärzte vergebens zu Rate gezogen hatte. Der charakteristische Zug, das Berühren des Kleides von hinten, wird auch hier berichtet, Mark. 5, 27 *ὄπισθεν ἥψατο τοῦ ἱματίου αὐτοῦ*, Luk. 8, 43 *ὄπισθεν ἥψατο τοῦ κρασπέδου τοῦ ἱματίου αὐτοῦ*. Sofort nach der Berührung fühlt die Frau sich geheilt. Dann fährt Markus fort: „Und sogleich erkannte Jesus in sich die Kraft, die von ihm ausgegangen war, er wandte sich unter der Menge um und sprach: wer hat meine Kleider angerührt? Und seine Jünger sprachen zu ihm: du siehst die Menge, die dich umdrängt, und sagst: wer hat mich angerührt? Und er sah sich um, die zu sehen,

die das getan hatte. Die Frau aber, die wußte, was ihr geschehen war, kam erschrocken und zitternd und fiel ihm zu Füßen und sagte ihm die ganze Wahrheit. Er aber sprach zu ihr: Meine Tochter, dein Glaube hat dich geheilt; gehe in Frieden und sei gesund von deiner Plage.“ Bei Lukas, dessen Bericht im übrigen mit Markus übereinstimmt, tritt Petrus als Sprecher auf und die Frau verkündet nicht dem Herrn, sondern allen Leuten, weshalb sie den Heiland angerührt hätte und wie sie alsbald gesund geworden wäre.

Es gibt wenige nicht zweifelhafte Darstellungen der Blutflüssigen. Die älteste findet sich in der Katakombe des Prätextat, die Wilpert in seinem monumentalen Werke der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts zuweist.[1]) Christus steht rechts neben zwei Jüngern, hinter denen die Frau am Boden kniend herankriecht und mit der Rechten den Saum des Kleides Christi anfaßt; der Herr wendet sich nicht nach ihr um. Aus der Mitte des 3. Jahrhunderts stammt nach Wilpert das Bild auf der Eingangswand der Kammer 54 in SS. Pietro e Marcellino.[2]) Die Jünger fehlen, Christus geht nach rechts, wendet sich aber halb zu der Frau um, die hinter ihm kniend den Saum seines Gewandes hält. In der Sarkophagplastik kehrt die Hämorrhoissa ebenfalls wieder, das Bild steht auf der Seitenwand des Mailänder Sarkophags G[3]) 315, 4, der nach dem historischen Charakter der Bilder auf der Vorderseite, Geburt Christi, Frauen am Grabe, Thomasszene, nicht vor dem 5. Jahrhundert ent-

---

[1]) J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms (Freiburg 1903), S. 216, Taf. 20. Das Bild ist leider jetzt zerstört, ein Teil des Stuckes mit der oberen Hälfte der Figur Christi ist abgefallen, doch sind ältere Zeichnungen erhalten; darnach die Abbildung bei L. von Sybel, Christliche Antike I, S. 229.

[2]) Abbildung bei Wilpert, Ein Cyklus christologischer Gemälde, Taf. I 2; IV 2.

[3]) G weist im folgenden hin auf die Abbildungen bei R. Garrucci, Storia dell' arte cristiana (Prato 1879), M auf die Abbildungen bei O. Marucchi, I monumenti del Museo cristiano Pio-Lateranense (Roma 1910), B auf die Abbildungen bei Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule (Paris 1886).

standen sein kann. Das Bild entspricht der biblischen Erzählung, Christus geht nach rechts und wendet das Haupt nach der Frau um, die in gebückter Haltung hinter ihm herschreitend mit der ausgestreckten Rechten den Saum seines Gewandes berührt.

Viel weniger deutlich ist die Hämorrhoissa auf dem vatikanischen Sarkophag G 330, 5 gezeichnet. Hier ist Jesus nicht im Weitergehen begriffen, sondern steht in aufrechter Haltung und spricht zu der Frau, die nicht von rückwärts, sondern von links seitwärts in gebückter Stellung an ihn herangetreten ist. Auch ist das Anfassen nicht deutlich wiedergegeben, die ausgestreckte rechte Hand scheint nur eine Bitte anzudeuten, und wenn die Frau, was Garrucci angibt, aber seine Zeichnung nicht klar erkennen läßt, beide Hände ausstreckt, hege ich noch stärkere Zweifel. Aber der nach der Seite hin flatternde Zipfel des Kleides läßt allerdings darauf schließen, daß der Künstler die Blutflüssige darstellen wollte.

Aufrecht geht die Frau einmal hinter Christus her auf einer Pyxis im Vatikan[1]) G 438, 3. Sie hält mit der Rechten den Zipfel des wehenden Palliums Christi gefaßt, der, ohne sich umzuwenden, vor der Aedicula des Lazarus steht. Auf dem Goldenkolpion von Adana „eilt hinter dem sich mit erhobener Rechten zurückwendenden Christus eine in die lange Tunika gekleidete Gestalt gebückt her und berührt mit beiden Händen sein Gewand".[2]) Die Deutung ist durch die darüber stehende Inschrift *Τὴν ἑμορροῦσαν* gesichert. Auf der rechten hinteren Säule des Ciboriums in S. Marco hat der mittelalterliche Verfasser der Inschriften die Szene durch die Uberschrift Tangit fimbriam ebenfalls richtig gedeutet. Christus geht nach rechts und wendet das Antlitz nach der hinter ihm knienden Frau zurück, die mit der Rechten den Mantel des Herrn berührt.[3])

---

[1]) Vgl. G. Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik (Freiburg 1896), S. 118.

[2]) J. Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I. Das Etschmiadzin-Evangeliar (Wien 1891), S. 100. 106.

[3]) Vgl. u. S. 15.

Auch in der Sergioskirche in Gaza war die Blutflüssige dargestellt, Chorikios beschreibt das Bild mit Betonung der charakteristischen Züge (ed. Boissonade, S. 96): *ὁρᾷς ταυτηνὶ τὴν γυναῖκα ψαύουσαν αὐτοῦ τὴν ἐσθῆτα παρὰ τὴν πέζαν. ἕτερος οὗτος ἰάσεως τρόπος· ἀπομαραινούσης γὰρ τῇ γυναικὶ τὴν ἰσχὺν αἵματος ἀπορροῆς ἀπέραντα φερομένου, μηδὲ μεταστραφεὶς ἵστησιν αὐτῇ ῥέουσαν τῇ νόσῳ τὴν δύναμιν.* Erwähnt sei ferner noch die Miniatur in der Rabulas-Handschrift vom Jahre 586 (Garr. 131, 2), wo die Frau ebenfalls in gebückter Haltung von hinten an den nach rechts gehenden Heiland herantritt und mit der Rechten sein Gewand berührt.

So findet sich das Bild in verschiedenen Zweigen der altchristlichen Kunst, stets in der dem Evangelium entsprechenden Auffassung, daß die Frau das Gewand des Herrn von rückwärts anfaßt. Es wird aber meistens als Blutflüssige auch jenes Bild einer nicht hinter, sondern vor Christus knienden oder stehenden und bittend die Hände zu ihm ausstreckenden Frau gedeutet, das sich besonders in der Sarkophagplastik außerordentlich oft findet, bei Garrucci nicht weniger als dreißigmal. Es fehlt dem Bilde jeder Zug, der auf eine bestimmte biblische Erzählung hinwiese, in der Haltung der Frau ist nichts ausgedrückt als Trauer und Hingebung und Bitte, in der Haltung Christi, der in der Regel seine Rechte nach ihr ausstreckt oder ihr Haupt berührt, nichts als die Gewährung einer Bitte. Dies letztere Motiv ist der Grund gewesen, weshalb man an eine Heilungsszene gedacht und und die meisten Darstellungen als Blutflüssige. einige zuweilen auch als Kananäerin (Matth. 15, 22—28) oder nach der Parallelerzählung bei Markus 7, 24—30 als Syrophönikerin gedeutet hat.[1]) So hat Garrucci z. B. die mit verhüllten Händen vor Christus kniende Frau auf dem Leydener Sarkophag G 319, 4 als das kananäi-

---

[1]) Wenn in der Miniatur des Rabulas (Garr. 131, 1) die Frau in gebückter Haltung sich auf den Stock stützt, ist natürlich die *Συγκύπτουσα* gemeint (Luk. 13, 11 f.), wie Garrucci auch richtig erklärt hat. Dieser Typus ist ganz selten.

sche Weib[1]) gedeutet, und auch v. Sybel hat diese Szene, die mit der Szene von Petrus und dem Hahn zu einer Einheit verbunden ist, für problematisch erklärt.[2]) Wilpert dagegen sah in der Frau dieses Sarkophags die Verstorbene,[3]) und seine Erklärung verallgemeinernd hat Oberman die meisten Wiederholungen der Szene auf Sarkophagen als Darstellungen der Verstorbenen gedeutet.[4]) Ferner wollte Ficker drei Repliken, auf denen die Frau Christus die Hand küßt, G 319, 1. 334, 1. 382, 1 auf die Syrophönikerin beziehen,[5]) während Garrucci sie als Kananäerin erklärt hatte, was v. Sybel zu billigen scheint.[6]) In der Tat kann sich dieser Typus unmöglich auf die blutflüssige Frau beziehen, er läßt sich aber nicht von den anderen Bildern der vor Christus knienden Frau trennen. Die meisten Darstellungen der bittenden Frau sind indessen von der bisherigen Forschung übereinstimmend als Hämorrhoissa erklärt worden, und diese Deutung schien sich besonders deshalb zu empfehlen, weil die Blutflüssige in den in Betracht kommenden literarischen Quellen, z. B. den pseudocyprianischen Gebeten, unter den Heilungswundern des Herrn erwähnt wird.

In den Katakomben findet sich das Bild der Frau vor Christus nicht oft, es ist, wie de Waal mit Recht bemerkt hat,[7]) kein in die Cömeterialmalerei eingebürgertes Sujet. Auch ist es schwerlich ein Zufall, daß die drei bekannten Bilder an gleicher Stätte sich finden, in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei von ihnen waren schon länger bekannt, das dritte ist erst im Jahre 1914 zum Vorschein gekommen.

---

[1]) a. a. O. V, S. 38, ebenso Ficker, a. a. O., S. 17.

[2]) L. v. Sybel, Christliche Antike II (Marburg 1909), S. 132.

[3]) J. Wilpert, Beiträge zur christlichen Archäologie IV. Römische Quartalschrift 20 (1906), 7.

[4]) H. T. Oberman, De oud-christelijke Sarkophagen ('s Gravenhage 1911), S. 76 f.

[5]) J. Ficker, Die altchristlichen Bildwerke im Christlichen Museum des Laterans (Leipzig 1890), S. 18.

[6]) a. a. O., S. 132 f.

[7]) Römische Quartalschrift 25 (1911), S. 16.

Auf dem nach Wilpert[1]) (Abb. Taf. 98) der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts angehörenden Bilde, das auf der Eingangswand der Kammer des Orpheus steht, sieht man Christus links, die Rechte im Redegestus erhoben, in der Linken die Rute. Er spricht zu der rechts vor ihm knienden Frau, die fragend oder bittend zu ihm aufblickt. Beide Hände sind ein wenig vorgestreckt, der rechte Arm ruht auf dem Knie, die Finger der vorgestreckten rechten Hand hängen in natürlicher Lage vor dem Kleide Christi herab, das hier durch den linken Arm des Herrn heraufgenommen ist. Ein absichtliches Anfassen des Gewandes, das Wilpert zu sehen glaubte, vermag ich nicht zu erkennen, es scheint mir durch die Haltung der Finger ausgeschlossen zu sein. Also fehlen gerade die charakteristischen Merkmale des Bildes der Hämorrhoissa, die Frau tritt nicht von rückwärts heran, sondern kniet vor dem Herrn, und sie faßt sein Kleid nicht an.

Nach derselben Vorlage wäre, wie Wilpert annimmt, das zweite, der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts angehörende Bild geschaffen, das zum Deckenschmuck der Krypta 37 A gehört (Wilpert, Taf. 130). Allein nur die Haltung der Frau, die hier übrigens jünger aufgefaßt ist, stimmt überein. Ihre rechte Hand aber ist deutlich durch einen beträchtlichen Zwischenraum von dem Gewande Christi getrennt. Der Herr, wieder links stehend, wendet sein Antlitz nicht der Frau zu, sondern spricht zu den unsichtbaren Zuhörern. Also auch hier fehlen die Kennzeichen des Bildes der Hämorrhoissa.

Vollends ist diese Deutung bei dem erst vor wenigen Jahren gefundenen Bilde ausgeschlossen, das Wilpert noch dem dritten Jahrhundert zuweisen möchte.[2]) Christus steht hier rechts in Vorderansicht, halb zu der Frau gewendet, die Rechte im Redegestus ausstreckend, ohne indessen die Frau zu berühren. Diese kniet links vor ihm in der gleichen Haltung wie auf den zwei anderen Bildern. Ihre rechte Hand ist nach

---

[1]) a. a. O., S. 216.

[2]) Abbildung bei Wilpert, Die römischen Mosaiken, S. 815, Fig. 379.

dem Herrn ausgestreckt, aber während die Finger der erhobenen Hand Christi deutlich gezeichnet sind, fehlt bei der Hand der Frau jede Modellierung, sodaß es eher den Anschein hat, als ob die Hand von dem Zipfel ihres langen Gewandes verhüllt wäre. Jedenfalls ist die Hand[1]) durch einen beträchtlichen Zwischenraum von dem Gewande des Herrn getrennt. Wilpert, der mit Recht betont, daß das Berühren des Gewandes wesentlich sei, erklärt trotzdem das Bild für die Hämorrhoissa, weil sich eine feine Bogenlinie von der Spitze des Gewandzipfels oder den Fingerspitzen der Frau zu dem Kleide des Herrn herüberzieht. Durch diese Linie habe der Maler das Berühren angedeutet. Ich darf natürlich nicht vermuten, daß die Linie vielleicht nur ein Riß im Stuck ist; aber es scheint mir jedenfalls zweifellos, daß die Linie, wenn sie mit dem Pinsel gezogen ist, nicht von dem ersten Maler herrühren kann, sondern ein späterer plumper Zusatz von jemandem ist, der das Bild als Blutflüssige deuten wollte. Der Sinn des übrigens zierlich und fein ausgeführten Bildes aber muß ein anderer sein, es fehlt ja auch das zweite wesentliche Motiv der Hämorrhoissa, daß die kranke Frau sich dem Herrn von rückwärts nähert.

Dieses Motiv fehlt übrigens auch durchaus[2]) den zahlreichen Sarkophagbildern, auf denen Ficker in seiner grundlegenden Beschreibung der lateranensischen Sarkophage die Darstellung der Blutflüssigen erkannt hat. Ernstlicher Widerspruch ist bisher gegen diese Deutung nicht erhoben worden, doch hat v. Sybel schon darauf hingewiesen, daß die Blutflüssige nur dann sicher gekennzeichnet ist, wenn sie das Gewand des Herrn berührt. Garrucci hatte die Frau als Hä-

---

[1]) Wenn sie wirklich unter dem Gewandzipfel und nicht weiter rückwärts anzunehmen ist, die Abbildung bei Wilpert beseitigt nicht jeden Zweifel.

[2]) Auch auf dem lateranensischen Fragment G 397, 9 = M XXXV 3 ist Christus zwar in Rückenansicht, den Kopf nach rechts im Profil, dargestellt, aber die Frau kniet vor ihm, nicht hinter ihm, vgl. Ficker, a. a. O., S. 154.

morrhoissa erklärt auf den Sarkophagen G 314, 5. 319, 3. 320, 1. 323, 6. 360, 1. 365, 1. 367, 1. 367, 3. 370, 1. 375, 3. 378, 4. 381, 4. 397, 9. 402, 9. 403, 4, während die Frau in G 312, 1. 317, 2. 353, 1. 380, 4 die Kananäerin sein sollte; in den anderen Fällen G 321, 3. 333, 1. 367, 2. 378, 3. 379, 1. 379, 2. 381, 1 verzichtet er auf eine Entscheidung. Marucchi ist der herrschenden Ansicht gefolgt und hat sich in der Deutung des Bildes auf den lateranensischen Sarkophagen G 367, 2. 376, 2.[1]) 380, 4, wo Ficker und Garrucci verschiedener Ansicht sind, an Ficker angeschlossen, ohne bei G 312, 1 eine bestimmte Entscheidung zwischen den beiden Deutungen zu treffen.

Ficker unterscheidet vier Hauptauffassungen, „gewissermaßen die vier Akte der Handlung“: 1. Die Frau berührt das Gewand, Christus hat ihr die Hand nicht aufgelegt; 2. Berührung des Gewandes und Handauflegung; 3. die Kranke berührt das Gewand nicht und Jesus legt nicht die Hand auf; 4. die Kranke kniet vor Christus ohne mehr sein Gewand anzufassen, Christus neigt sich zu ihr und legt ihr die Hand auf. Dem Wechsel in der Haltung des Herrn ist, wie v. Sybel mit Recht bemerkt hat, schwerlich irgend eine Bedeutung beizumessen, da die biblische Erzählung hier den Künstler ohne jede Anweisung ließ. Mir erscheint es aber auffallend, daß auch nach Fickers Auffassung die Beispiele, in denen die Frau das Gewand zweifellos nicht berührt, immerhin nicht selten sind, G 323, 6. 360, 1. 376, 2.[2]) 378, 3. 378, 4. 402, 9. Denn dem Beschauer des Einzelbildes, der die ganze typologische Reihe nicht kennt, fehlt hier jede Möglichkeit, in der Szene gerade die Heilung der Blutflüssigen zu erkennen. Ficker hat aber zu denjenigen Darstellungen, in welchen die Frau das Gewand nicht berührt,

---

[1]) Auf diesem Sarkophag ist die rechte Hälfte mit dem Bilde unserer Szene nach Ficker, a. a. O., S. 160 eine spätere Ergänzung, doch bemerke ich, daß weder Garrucci noch auch Marucchi, der andere Ergänzungen erwähnt, das bestätigen. Es ist mir aber nicht zweifelhaft, daß Ficker recht hat, wenngleich es ebenso sicher ist, daß der ergänzende Künstler nicht die Hämorrhoissa hat darstellen wollen.

[2]) Vgl. Anm. 1.

auch noch einige andere Beispiele gerechnet: G 333, 1. 353, 1. 370, 1. 381, 4. Wie mir scheint, mit vollem Recht; denn wenn auch in der Zeichnung bei Garrucci die Fingerspitzen mit dem Rande des Kleides zusammentreffen oder das Gewand überschneiden, so ist doch ein absichtliches Anfassen des Kleides zweifellos nicht dargestellt. Ein absichtliches Anfassen kann ich aber auch in keinem der übrigen Fälle erkennen. Aus den Abbildungen wenigstens bei Garrucci und Marucchi ergibt sich nichts anderes, als daß die Frau bittend zu dem vor ihr stehenden Herrn die Hände ausstreckt, die dadurch zuweilen, nicht immer,[1]) mit dem Gewande des Herrn in Berührung kommen, aber doch so, daß ein absichtliches Anfassen nirgends bestimmt wiedergegeben ist. Das wird ganz deutlich, wenn man die Haltung der Hände der bittenden Schwester in mehreren Darstellungen der Lazarusszene betrachtet. Da ist die Handhaltung in durchaus der gleichen und in ebenso mannigfaltiger Weise wiedergegeben, obwohl ein Anfassen des Gewandes nicht in Frage kommt, vgl. G 313, 2. 313, 3. 372, 3. 376, 3. 379, 2. 379, 4. 380, 2. Entscheidend bleibt immer, daß die Frau vor Christus kniet, nicht hinter ihm. Es müßte also jener Moment der Erzählung nach Markus und Lukas gemeint sein, wo die Frau sich furchtsam vor Christus niederwirft und die Wahrheit eingesteht. Mit diesem Moment wäre allerdings das Berühren des Kleides nicht verbunden, aber unvereinbar wäre damit auch die Haltung der Frau, in der nicht Schrecken und Furcht (Mark. 5, 33 *φοβηθεῖσα καὶ τρέμουσα*, Luk. 8, 47 *τρέμουσα*), sondern eine vertrauensvolle Bitte ausgeprägt ist. Man müßte in der Szene nicht nur eine starke und gewaltsame Zusammenziehung, sondern geradezu ein absichtliches Abweichen von der biblischen Erzählung erblicken.

Auch auf anderen Denkmälern der altchristlichen Kunst hat man nicht selten mit Unrecht die Blutflüssige zu erkennen geglaubt. Das Mosaik in S. Apollinare Nuovo (G 249, 3), auf dem die Frau mit verhüllten Händen bittend vor Christus auf

---

[1]) Z. B. sicher nicht auf dem Sarkophag in Arles G 379, 1.

dem Boden liegt in ähnlicher Haltung, in der wir auf dem Bilde der Lazaruserweckung so oft[1]) die Schwester des Toten sehen, hat Ciampini als Hämorrhoissa gedeutet, während Garrucci an die Ehebrecherin dachte; Wilpert lehnte beide Deutungen ab und erklärte die Frau als Kananäerin.[2]) Es scheint mir aber sicher, daß sich das Bild nicht von den zahlreichen Sarkophagbildern trennen läßt. Als Blutflüssige ist bisher auch die kniende und beide Hände zu dem vor ihr stehenden Heiland emporhebende Frau auf dem Pariser Elfenbeindeckel (G 458, 1) gedeutet worden,[3]) obwohl jedes charakteristische Merkmal der biblischen Erzählung fehlt. Das gleiche gilt von der schönen Darstellung auf der Lipsanothek von Brescia, die früher öfter als die Heilung der Blutflüssigen, zuletzt von Stuhlfauth wie schon früher von Dobbert als die Begegnung des Herrn mit Maria nach der Auferstehung (Noli me tangere) erklärt worden ist.[4])

Endlich hat Wilpert angenommen, der Künstler der linken vorderen Säule des Ciboriums von S. Marco habe im neunten Streifen die Hämorrhoissa dargestellt, in seiner Vorlage aber wäre die kananäische Frau gemeint gewesen, die auf demselben Streifen noch in einem zweiten Bilde wiedergegeben wäre (vgl. die beiden Abbildungen bei Venturi, Storia dell' arte italiana I, S. 256, Fig. 243 und S. 257, Fig. 244, die letztere auch bei Wilpert, Mosaiken, S. 816, Fig. 380 und Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst I, S. 128, Abb. 114). Den Beweis erblickt Wilpert darin, daß über dem ersten Bilde die Inschrift Orat Chananea und über dem zweiten die Inschrift Sanat filia(m) Chananee steht. Der Steinmetz habe seine Vorlage nicht ver-

---

[1]) Vgl. G 312, 3. 313, 4. 314, 2. 318, 4. 359, 2. 364, 2. 365, 2. 367, 1. 368, 2. 369, 4. 380, 4.

[2]) Wilpert, Mosaiken, S. 822.

[3]) Vgl. Stuhlfauth, a. a. O., S. 98, Abbildung auch bei Rohault de Fleury, L'Évangile II, pl. LVIII 5; die Auffassung ist am meisten mit der nach Ficker von späterer Hand ergänzten Darstellung auf dem lateranensischen Sarkophag G 376, 2 verwandt, vgl. o. S. 12, Anm. 1.

[4]) Vgl. Stuhlfauth, a. a. O., S. 44; v. Sybel, a. a. O. II 246.

standen, deshalb die Überschriften an die falsche Stelle gesetzt oder ganz unterdrückt. Auch die Hintergründe habe er verwechselt; hinter der Hämorrhoissa, deren Heilung auf offener Straße stattfand, habe er das Haus der Kananäerin dargestellt, über welchem die kranke Tochter liege, und hinter die bittende Mutter eine verhüllte Frau gestellt, durch welche der ursprüngliche Künstler die zur Hämorrhoissa gehörende Menge habe andeuten wollen. Auf die umstrittene Frage nach dem Ursprung der Säulen gehe ich nicht ein, ich halte alle vier mit v. d. Gabelentz und Wulff für Denkmäler der syro-palästinensischen Kunst. Jedenfalls steht fest, daß die Inschriften erst mittelalterlich und fehlerhaft sind. Aber selbst wenn die Reliefs keine Originalarbeiten sein sollten, liegt doch kein Grund vor, dem Künstler so starke Mißverständnisse und Veränderungen seiner Vorlagen zuzutrauen.

Die Heilung der Hämorrhoissa ist, was bisher von niemandem bezweifelt, aber von Wilpert, wie es scheint, übersehen wurde, an einem anderen Platze dargestellt, im siebenten Streifen der rechten hinteren Säule, und durch die späte Überschrift Tangit fimbriam auch richtig gedeutet.[1]) Auf dem Relief, das die Überschrift Orat Chananea trägt, kniet nach rechts eine Frau in langem Gewande und streckt bittend ihre Hände nach Christus aus, der in der nächsten Nische nach rechts schreitend sich nach der Frau umsieht. Die rechte Hand der Frau liegt vor der die beiden Nischen trennenden Säule, ihre Fingerspitzen scheinen mit dem Mantel Christi zusammenzutreffen. Allein das ist nicht die Gebärde des absichtlichen Anfassens, sondern die rechte Hand ist, wie die gleiche Haltung der linken beweist, nur um zu bitten ausgestreckt, nicht um das Gewand zu berühren. Im Hintergrunde der Nische steht ein Haus, hinter dem eine zweite Frau sichtbar wird. Dieses alles paßt durchaus auf die Erzählung von der kananäischen Frau, alias Syrophönikerin, die rufend hinter dem Herrn her

---

[1]) Vgl. H. v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig (Leipzig 1903), S. 14 f. 42; s. o. S. 7.

läuft (Matth. 15, 23) und dann, nachdem der Herr ihre Bitte gewährt hat, in ihr Haus geht (Mark. 7, 30) und die Tochter gesund findet. Es liegt also kein Grund vor, die früher allgemein anerkannte Deutung auf die Kananäerin aufzugeben und in diesem Relief oder in seiner Vorlage die Hämorrhoissa zu erkennen. Der mittelalterliche Verfasser der Überschriften hat das Bild richtig verstanden und mit Orat Chananea zutreffend bezeichnet.

Anders steht es mit dem zweiten Bild, das durch eine Nische mit der nackten und nur von einem Schurz bedeckten Gestalt eines Jünglings von dem ersten Bilde getrennt ist. Die Überschrift bezeichnet den Jüngling als den Mondsüchtigen (lunaticus). In der folgenden Nische steht Jesus nach rechts gewendet und streckt im Redegestus die rechte Hand zu einer in der nächsten Nische vor ihm knienden Frau aus, die ihre vom Mantel verhüllten Hände flehend dem Herrn entgegenstreckt. Die Überschrift erklärt Sanat filiam Chananee. An der Richtigkeit dieser Deutung hat die moderne Forschung nicht gezweifelt, aber sie ist unmöglich. Denn wenn auch sonst oft eine Erzählung nach ihren verschiedenen Momenten auf mehrere Nischen verteilt ist, bleibt es doch ohne Parallele, daß mitten in eine bestimmte Erzählung das Bild einer anderen eingeschoben wäre, wie hier die Heilung des Mondsüchtigen zwischen zwei Bilder der Erzählung von der Kananäerin. Zudem stellt das eine Bild nicht, wie die Überschrift will, das Gebet der Kananäerin, das andere die Erhörung des Gebetes, d. h. die Heilung dar. Sondern der Gedanke beider Bilder ist durchaus der gleiche, es ist jedesmal die Bitte einer trauernden Frau. Das eine Mal ist sie durch das Haus mit der Frauengestalt dahinter als die Kananäerin bestimmt, das andere Mal erhält sie ihre Deutung durch eine zweite Frauengestalt, die ebenfalls in ein Trauergewand gehüllt hinter der vorderen knienden Frau steht. Die Haltung dieser letzteren ist aber keine andere als in den zahlreichen Darstellungen der bittenden Frau auf den Sarkophagen, von denen man dieses Relief nur dann trennen dürfte, wenn die Hinzufügung der zweiten

Frauengestalt mit dem Gedanken des Bildes unvereinbar wäre. Einstweilen ist nur festzustellen, daß die Überschrift dieses Reliefs falsch und außerdem in keinem der beiden Reliefs die Blutflüssige dargestellt ist.

Seit den grundlegenden Forschungen von V. Schultze wissen wir, daß die Kunst der Katakomben und der Sarkophage beherrscht ist von den Gedanken an Erlösung durch die Wundermacht des Heilands, Auferstehung und ewiges Leben in der Seligkeit des Paradieses.[1]) Auf vielfache Weise wird die Auferstehungshoffnung dargestellt, am häufigsten vielleicht durch die beiden meist sogar gegenständig angeordneten Szenen von Moses, der als Vorbild Christi das Wasser des Lebens aus dem toten Felsen rinnen läßt, und von der Erweckung des Lazarus.[2]) Beide Szenen finden sich auf den gleichen Sarkophagen bei Garrucci nicht weniger als 24 mal, das Quellwunder allein außerdem 23 mal, die Lazarusszene allein 12 mal. Es ist hier jedesmal der Schluß der biblischen Erzählung wiedergegeben, die Erweckung der Mumie des toten Lazarus zu neuem Leben. Noch andere Totenerweckungen finden sich auf den Sarkophagen,[3]) die sog. Ezechielvision, Jairus' Tochter und der Jüngling zu Naim, zahlreichen anderen Darstellungen aus dem Alten und dem Neuen Testament liegt ebenfalls der Auferstehungsgedanke zugrunde. Aber im höchsten Grade auffallend müßte es doch erscheinen, wenn die wichtigste und be-

---

[1]) V. Schultze, Archäologische Studien über christliche Monumente. Wien 1880. Daß übrigens der Auferstehungsgedanke der Sepulkralkunst viel schlichter und einfacher ist als die dogmatische Vorstellung von einer künftigen Auferstehung des Fleisches, hat L. v. Sybel, Auferstehungshoffnung in der frühchristlichen Kunst? Zeitschr. f. die neutestam. Wissensch. 15 (1914), 254 ff. mit Recht betont.

[2]) Vgl. dazu die vortrefflichen Ausführungen von E. Becker, Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst, Straßburg 1909 [Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 72], S. 89 f. 92 f.

[3]) Vgl. De Waal, Die biblischen Totenerweckungen an den altchristlichen Grabstätten. Röm. Quartalschr. 20 (1906), 27 ff., wo die sog. Ezechielvision als allgemeines Auferstehungsbild gedeutet ist; dagegen v. Sybel, a. a. O. II 128 f.

kannteste Stelle des ganzen Neuen Testaments, die alle Auferstehungshoffnungen in sich schließt und dem gläubigen Christen die Gewißheit des ewigen Lebens gibt, in der gesamten Sarkophagplastik nicht sollte verwendet sein. Ich meine die Worte des Herrn Joh. XI 25: „Ich bin die Auferstehung und das Leben; wer an mich glaubt, der wird leben, ob er gleich stürbe; und wer da lebet und glaubet an mich, der wird nimmermehr sterben.“ Man müßte geradezu eine Erklärung dafür suchen, daß die Szene, in der Christus diese Worte sprach, von der gesamten Sepulkralkunst der alten Christen übersehen oder gemieden worden wäre. Dabei bot sie, wenn das überhaupt in Frage kommen könnte, in ihrer Einfachheit nicht die geringsten Schwierigkeiten. Lazarus war gestorben. Als seine Schwester Martha nun hört, daß Jesus kommt, geht sie ihm trauernd und klagend entgegen und der Herr verheißt ihr die Auferstehung ihres Bruders. Den biblischen Vorgang konnte die Kunst durch die einfachsten Mittel wiedergeben, eine trauernde Frau bittend vor dem gewährenden Heiland. Ich möchte in der Tat glauben, daß die Frau, die wir auf den Denkmälern so oft bittend vor Christus finden, weder die Kananäerin noch die Blutflüssige sondern Martha ist, der Christus die frohe Botschaft verkündet: „Ich bin die Auferstehung und das Leben“.

Aber so sicher hat sich seit Garrucci der Gedanke an die Hämorrhoissa festgesetzt,[1]) daß die Szene auch da verkannt wurde, wo der Name darüber geschrieben steht. Auf einem Sarkophag in Saragossa G 381, 4, der für zwei Tote bestimmt war, sieht man auf den Seitenwänden zwei Paradiesszenen, die „Anweisung zur Arbeit“ und den Sündenfall; auf der Vorderseite sind zwei Oranten jedesmal zwischen Begleitfiguren dargestellt, rechts davon die Blindenheilung und das Wunder zu Kana, links die bittende Frau kniend vor Christus. In den

---

[1]) Garrucci wollte sogar auf G 313, 3. 364, 1 und 380, 3 in der einen Schwester des Lazarus die Hämorrhoissa erkennen (vgl. seine Erklärung S. 92 u. 118), obwohl die Aedicula mit der Mumie angegeben ist.

Rand des Sarkophags sind Namen eingemeisselt, in altspanischer Orthographie, die uns verraten, wie der Skulptor die Figuren deutete. Die Oranten nannte er Floria und Incratiu, der Sarkophag steht heute noch in der Kapelle der hl. Enkrateia; Christus ist durch das Monogramm bezeichnet, die Begleitfiguren bei der mittleren Orantin nannte er Petrus, Paulus und Zo(annes),[1]) die der anderen Aron und Zaco(bus), bei der angeblichen Hämorrhoissa-Szene Zo(annes), bei der Anweisungsszene Isac, die ersten Menschen heißen Adan und Evva. Wenn die Namen gleichzeitig mit den Skulpturen entstanden sind, wie Garrucci, der den Sarkophag gesehen hat, nach dem Grade der Verwitterung annimmt, so wäre das ein Zeichen, daß man schon damals die Bedeutung der Oranten und der Begleitfiguren nicht mehr verstand. Aber es scheint mir nicht notwendig mit v. Sybel zu vermuten, daß der Skulptor durch diese Namengebung die Angehörigen der Verstorbenen in den Typen der betreffenden biblischen Personen hätte erscheinen lassen wollen. Denn die Namen Zustus, Facceus und Muses rechts über den Begleitfiguren der Blindenheilung und des Kanawunders, die zu dieser Annahme führen könnten, sind nicht eingemeißelt, sondern aufgemalt worden, als der im Jahre 1808 durch eine Bombe an dieser Stelle zerstörte Sarkophag wieder hergestellt wurde.[2]) Berechtigte Zweifel an der Richtigkeit besonders des Namens Facceus hat schon Garrucci geäußert.

Läßt man diese drei zweifelhaften Namen beiseite, so ergibt sich, daß der Skulptor die Oranten benannt hat, wie es sein gutes Recht war, wenn der Sarkophag für die Reliquien der hl. Floria und Enkrateia bestimmt war, und daß er den von Haus aus namenlosen Begleitfiguren willkürlich biblische Namen beigelegt hat. Aber es läßt nichts darauf schließen, daß er die dargestellten Szenen nicht verstanden hätte, Chri-

---

[1]) Das scheint mir richtiger als die Ergänzung Zob = Job, die Garrucci vorschlug.

[2]) Das Nähere vgl. bei Garrucci, a. a. O., S. 122.

stus, Adam und Eva sind jedesmal richtig bezeichnet. So darf man schließen, daß er auch die Szene der bittenden Frau zutreffend gedeutet hat. Garrucci nannte sie die Blutflüssige, v. Sybel erklärte sie, weil sie in der Tat das Kleid des Herrn nicht anfaßt, als Kananäerin. Aber der Skulptor schrieb Marta darunter und traf damit gewiß den richtigen Sinn.

Der Grund, weshalb bisher niemand an eine Marthaszene gedacht zu haben scheint, könnte vielleicht darin liegen, daß die Begegnung mit Martha zur Geschichte der Lazaruserwekkung gehört, die so oft in einem besonderen Typus vertreten ist. Allein die Begegnung mit Martha und die Erweckung des Lazarus fallen weder zeitlich noch örtlich zusammen, die entscheidenden Worte des Herrn rechtfertigen zudem gerade in der Sepulkralkunst eine gesonderte Darstellung. Auch findet die Zerlegung einer ausführlichen biblischen Erzählung in mehrere Szenen ihre Parallele in dem Gegenstück der Lazaruserweckung, im Quellwunder des Moses. Denn hier ist ebenfalls die sog. „Bedrängung des Moses“ als besonderer Typus dargestellt, obwohl der Gedankeninhalt kein wesentlich anderer ist als in dem Bilde des Quellwunders selbst.[1]) Wenn wir daher diese beiden Szenen so oft zusammen auf dem gleichen Sarkophag dargestellt finden, zuweilen nebeneinander, manchmal aber auch in voller Selbständigkeit getrennt, so kann das gleiche auch bei der Marthaszene und der Lazaruserweckung nicht überraschen. Vereinigt finden sich beide Szenen auf dem gleichen Sarkophag, aber an getrennten Plätzen, in G 360, 1. 367, 1. 367, 3. 379, 2. 380, 4.

Deutlich unterscheiden sich zwei Typen der Marthaszene.

---

[1]) Auf die von Becker, a. a. O. wieder ausführlich erörterte Frage, ob die „Bitte an Moses“ und die „Bedrängung“ verschiedene Szenen wären, und auf seine Erklärung der Bedrängungsszene als Verleugnung Petri möchte ich nicht eingehen; doch scheint mir Fickers Annahme eines Pleonasmus in den Fällen, wo mit dem Quellwunder die Bitte an Moses vereinigt und daneben nochmals die „Bedrängung“ dargestellt ist, durch Becker, a. a. O., S. 138 nicht widerlegt zu sein. Vgl. u. S. 38, Anm. 1.

Selten sind die Beispiele der vor Christus stehenden Martha, G 319, 1. 319, 3. 334, 1, in der Regel ist Martha kniend dargestellt; das Evangelium gab in dieser Hinsicht keine Anweisung. Das gleiche Verhältnis findet sich in der Lazarusszene, wo ebenfalls die stehende Schwester selten vorkommt, G 358, 3. 364, 1. 380, 2. In der Regel kniet die Schwester vor Christus in einer Haltung, die durchaus der Haltung der knienden Martha entspricht; die stilistische Entwicklung der beiden Szenen vollzog sich naturgemäß nicht ohne gegenseitigen Einfluß. Dagegen findet sich der Typus der auf dem Boden in „hündischer“ Haltung liegenden Schwester, der in der Lazarusszene so häufig ist,[1]) in der Marthaszene überhaupt nicht. Er hat sich vielleicht erst dadurch entwickelt, daß das Bild so oft als Gegenstück des Quellwunders verwendet wurde und so die Stellung des Wasser trinkenden Israeliten auf die Haltung der Maria Einfluß gewann.

Die Schwester in der Lazarusszene hat Garrucci Martha genannt, zuweilen in ihr sogar die Blutflüssige erkennen wollen; daß wir sie Maria nennen müssen, hat bereits Ficker festgestellt[2]) und wird jetzt noch sicherer. In einigen Lazarusdarstellungen finden sich beide Schwestern, z. B. auf dem schönen Jonassarkophag G 307, 1 und auf dem Sarkophag in Arles G 380, 3. Es entspricht der Erzählung des Evangeliums, wenn wir hier die bittende Schwester Maria, die im Hintergrunde mehr als Begleitfigur stehende Martha nennen. Das ist auch der Typus, der auf der Ciboriumssäule in S. Marco sich findet,[3]) obwohl die Aedicula fehlt.[4]) Schwieriger ist die Entscheidung bei dem Sarkophag in Clermont-Ferrand G 381, 1, denn hier

---

[1]) Vgl. o. S. 12, Anm. 1.

[2]) A. a. O., S. 16.

[3]) Vgl. o. S. 14 f.

[4]) Auf dem Evangeliar in Cambridge G 141, 2 knien beide Schwestern in gleicher Haltung bittend vor Christus, daneben ist Christus nochmals vor der Aedicula dargestellt; hier ist also die biblische Erzählung mit großer Freiheit behandelt, ein Zusammenhang mit den Typen der Sarkophagplastik ist nicht mehr zu erkennen.

sind beide Szenen nebeneinandergestellt; Christus spricht einmal mit Martha, daneben steht er vor der Aedicula. Die Haltung der einen aufrecht daneben stehenden Schwester entspricht aber keineswegs der Auffassung, in der sonst Maria wiedergegeben ist. So wird man annehmen müssen, daß der Bildhauer hier die zwei sonst getrennten Szenen zu einer Einheit verschmelzen wollte, aber auf halbem Wege stehen blieb, indem er den Herrn zweimal darstellte.

Um wieviel einheitlicher und geschlossener der Gedankenkreis so mancher Sarkophage erscheint, wenn man unser Bild als Marthaszene, als symbolisches Auferstehungsbild deutet, brauche ich im einzelnen nicht auszuführen. Es mag genügen, auf die beiden schönen Sarkophage in Arles (G 378, 3) und Bagnols (G 378, 4) hinzuweisen, wo diese Verheißung der Auferstehung wie auch sonst neben dem Bilde der verklärten Orans steht, die eben in das Paradies eingegangen ist. Aber auch in den übrigen Bilderkreisen wie auf der Lipsanothek von Brescia und auf dem Pariser Elfenbeindeckel scheint mir die Erklärung des Bildes als Marthaszene den Vorzug vor der Deutung als Hämorrhoissa zu verdienen.

Auf dem striglierten Sarkophag in Avignon G 331, 1 steht die Marthaszene als einziges Bild in der Mitte der Vorderseite. Wie wenig an einen so bevorzugten Platz die Hämorrhoissa oder die Kananäerin passen würde, bedarf keiner weiteren Erläuterung. Dabei mag es immer eine Frau gewesen sein, die sich diesen Sarkophag bestellte und gewiß eine tröstliche Hoffnung darin fand, in gleichem Vertrauen wie Martha zum Herrn aufzublicken und von ihm die frohe Botschaft der Auferstehung zu empfangen.[1]) Wenn die Marthaszene einmal G 379, 2 mit der Heilung des Blinden zur Einheit verbunden ist, so lag der Grund zunächst wohl in dem Wunsche des Künstlers, trotz des durch die Einteilung in Nischen beschränkten Raumes beide

---

[1]) Diese Annahme von Garrucci wäre übrigens hinfällig, wenn der etwas längere Deckel wirklich schon, wie Garrucci selbst annimmt, beim ersten Gebrauch mit dem Sarkophag vereinigt worden wäre, denn der Schmuck des Deckels weist auf ein Grab für ein Ehepaar hin.

Szenen wiederzugeben. Er durfte aber diese Verbindung wagen, denn auch die Blindenheilung bedeutet ja in der Sepulkralplastik nicht bloß den Hinweis auf die Erlösung von schwerem körperlichen Leiden, sondern vor allem das Erschließen des ewigen Lichtes, das dem gläubigen Christen durch die Auferstehung zu schauen vergönnt ist.

II.

Das Bekenntnis Petri und die Ansage der Verleugnung.

„Wahrlich, ich sage dir: in dieser Nacht, ehe der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verleugnen.“ Auf diese Worte Christi (Matth. 26, 33 ff. Mark. 14, 29 ff. Luk. 22, 33 f. Joh. 13, 37 f.) wird ein oft wiederholtes Sarkophagbild bezogen, das in einfacher Komposition den Herrn neben dem Jünger zeigt und dazu den Hahn. Man nennt es oft abkürzend die „Verleugnung des Petrus“, zutreffender aber ist es jedenfalls von der „Ansage der Verleugnung“ zu sprechen. Denn die Verleugnung selbst, die Szene im Hofe des Hohenpriesters, ist nirgends in der Malerei der Katakomben und in der Sarkophagplastik dargestellt worden, wir finden sie erst in den Denkmälern einer späteren Zeit, in denen der erzählende Stil herrscht, z. B. auf der Lipsanothek von Brescia und in S. Apollinare Nuovo.

1. Die Beratung der Hohenpriester.

Auf dem lateranensischen Sarkophag Nr. 183 (G 316, 1 = M XXXII 1) hat allerdings Ficker, wenn auch zweifelnd, die Verleugnung selbst erkennen wollen.[1]) Mit Recht hat indessen bereits v. Sybel Bedenken dagegen ausgesprochen und besonders darauf hingewiesen, daß der Hahn fehlt, der die Deutung auf Petrus sichern würde.[2]) Der gleiche Einwand besteht gegen die Ansicht von Garrucci, der ohne eine bestimmte

---

[1]) J. Ficker, Die altchristlichen Bildwerke im Museum des Laterans, S. 137 ff.

[2]) L. v. Sybel, Christliche Antike II, S. 148.

Deutung zu geben an eine Bewachung des gefangenen Petrus gedacht zu haben scheint.

Ein bärtiger Mann spricht mit lebhafter Handbewegung zu einem anderen gleichfalls Bärtigen. Dieser neigt sinnend und in Bedenken zuhörend den Kopf zur Seite und verschränkt zweifelnd die Arme, im Hintergrunde horchen drei bartlose, aber nicht jugendliche Männer aufmerksam auf den Ausgang des Gesprächs. Wäre die Gestalt des zweifelnden Mannes Petrus, wie nach dem Typus angenommen wird, so müßte das Gespräch mit den jüdischen Knechten gemeint sein, in dem der Jünger mit starken Worten und in lebhafter Erregung den Herrn verleugnet (Matth. 26, 73. Mark. 14, 70. Luk. 22, 60. Joh. 18, 25). Allein in der historischen Malerei wird die Verleugnung Petri stets in dem Gespräch mit der Magd dargestellt, nicht in dem Gespräch mit den Knechten, auch paßt die Haltung des Mannes, der halb zweifelnd, halb resigniert die Arme verschränkt,[1]) nicht auf Petrus, der sich vom Herrn lossagt. Zudem sind alle Personen der Szene als würdige Männer in langen Gewändern, nicht als Knechte charakterisiert. Das spricht auch gegen die Erklärung von Marucchi, der den Gedanken von Garrucci präzisierend nicht die Verleugnung, sondern die Gefangennahme Petri erkennen wollte.[2])

In der Szene links daneben wird Jesus gefesselt von zwei Männern, die durch Mütze und kurze Tunika als Amtsdiener[3]) charakterisiert sind, vor den Hohenpriester Kaiphas geführt. Dieser sitzt auf dem Richterstuhle, hinter ihm stehen zwei Begleitfiguren verschiedenen Alters. Mit dieser Szene gehört meines Erachtens die angebliche Petrusszene zusammen. Die Gestalt des zweifelnd dastehenden Mannes ist durch kein At-

---

[1]) Sehr ähnlich ist in der Haltung des Kopfes und der Hände der zweifelnde Pilatus z. B. auf dem Sarkophag G 331, 2 charakterisiert.

[2]) Vgl. Marucchi, a. a. O., Introduzione p. 5. 24.

[3]) Vgl. E. Becker, Das Quellwunder des Moses (Straßburg 1909), S. 106 ff.; v. Sybel, a. a. O. II, S. 120 ff.; P. Styger, Neue Untersuchungen über die altchristlichen Petrusdarstellungen, Römische Quartalschrift 27 (1913), 17 ff.

tribut charakterisiert, sie unterscheidet sich nur durch ihre Haltung, nicht in der Tracht von den anderen Figuren der Szene. Ich möchte glauben, daß es die Beratung der Hohenpriester ist, die zu dem Entschluß der Gefangennahme Jesu führt (Matth. 26, 3 ff. Mark. 14, 1 f. Luk. 22, 1 f. Joh. 11, 46 f.). Diese Szene ist in der altchristlichen Kunst selten dargestellt worden, sie gehörte aber z. B. dem Mosaikenzyklus des Eulalios in der Apostelkirche an.[1]) Wenn Mesarites, da er von diesem Mosaik spricht, „Uberlegung und Zureden“ erwähnt, so betont er gerade diejenigen Merkmale, die auch in der Haltung der beiden Hauptpersonen dieses Sarkophagbildes deutlich wiedergegeben sind.

Darnach dürfte man den Sarkophag schwerlich vor das 5. Jahrhundert datieren. In der Tat weist auch in die Zeit des ausgebildeten historischen Stils nicht bloß die Kaiphasszene,[2]) sondern auch die Geburt, wo außer den Tieren die Hirten bei dem Kinde stehen. Auch die Taufe des Christusknaben durch Johannes läßt den Charakter der jüngeren erzählenden Kunst ebenso deutlich erkennen wie das lebendige und ungewöhnlich reich ausgestattete Bild der Erweckung von Jairus' Tochter. In dem gesamten Bilderschmuck dieses übrigens trefflich gearbeiteten Sarkophages ist bereits das symbolische Element stark zurückgetreten, nur die Gestalt der Orans und die Totenerweckung erinnern noch an die ältere Periode, da der Gedankenkreis der Auferstehungs- und Erlösungshoffnungen die Sarkophagplastik ausschließlich beherrschte.

2. Die bisherige Auffassung der Hahnszene.

Das andere Bild aber, die sog. „Ansage der Verleugnung“, gehört immer noch „zu den in ihren Grundgedanken rätselhaftesten Bildern der altchristlichen Kunst“.[3]) Es findet sich in der Sarkophagplastik so häufig wie wenige andere, mehr als

---

[1]) Vgl. meine Apostelkirche, S. 65. 151.

[2]) Vgl. v. Sybel, a. a. O. II, S. 143, Anm. 1.

[3]) V. Schultze, Archäologische Studien (Wien 1880), S. 165.

fünfzigmal, einmal auch in der Katakombenmalerei. Es muß also ein Grund vorgelegen haben, der gerade diese Szene so außerordentlich beliebt machte und sie für den Schmuck von Sarkophagen besonders geeignet erscheinen ließ. Der Grund aber muß, da das Bild bereits auf den ältesten Denkmälern sich findet, in irgend einer Beziehung zu den Jenseitshoffnungen und den Gedanken der Erlösung gestanden haben, die den echten und eigentlichen Inhalt der alten Sarkophagplastik bildeten, ehe sie unter dem Einfluß der erzählenden Kunst der frei und herrschend gewordenen Kirche ihren ursprünglichen Charakter verlor. Die allgemeine Beziehung zur Passion des Herrn, die ja nicht Gegenstand der alten Sepulkralkunst war, genügt nicht. Auch hat mit vollem Recht bereits Wittig die Frage gestellt, welches Interesse die alte Christenheit daran hätte nehmen können, den gefeiertsten Apostel gerade im Augenblick seiner tiefsten Erniedrigung darzustellen.[1]) Dieses Bedenken gilt wenigstens für die symbolisierende Kunst, also für die Katakombenmalerei und die ältere Sarkophagplastik, nicht mehr freilich für die dann folgende Epoche, die das gesamte Leben des Herrn in Bildern erzählte. Muß man aber in dem Bilde die Ansage der Verleugnung erkennen, so muß man sich auch damit abfinden, daß den alten Christen die tiefste Erniedrigung des Petrus ein passender Sarkophagschmuck erschienen wäre.

Unmöglich ist de Rossis Gedanke, die Künstler hätten gleichzeitig mit der Verleugnung die künftige Glaubensfestigkeit des Apostels darstellen wollen, weil Petrus im Markusevangelium auf die Ansage des Herrn mit der Betonung seiner Treue antwortet.[2]) Denn wenn das Bild, wie de Rossi nicht bezweifelt, wirklich die Ansage der Verleugnung wiedergibt, kann unmöglich gleichzeitig das Gegenteil, der Glaubensmut des Petrus, ausgedrückt sein. Das hat Wilpert mit Recht

---

[1]) J. Wittig, Die altchristlichen Skulpturen im Museum des Campo Santo (Rom 1906), S. 113.

[2]) Bullettino di archeologia cristiana, Ser. I, 1 (1863), S. 80; 3 (1865), S. 76.

betont.[1]) Auch stimme ich ihm darin bei, daß die Worte des Herrn nicht etwa, wie Garrucci glaubte,[2]) eine Warnung enthalten, — warum hätte man es auch für notwendig gehalten, sie immer wieder aussprechen zu lassen? Die Worte des Herrn verkünden vielmehr prophetisch eine sichere Tatsache, hinsichtlich der moralischen Wertung besteht daher zwischen einem Bilde der bestimmten Ansage und einer Darstellung der wirklich erfolgten Verleugnung kein Unterschied. Wilpert fand den Ausweg in der Annahme, die Ansage der Verleugnung wäre in der Sepulkralkunst in deprekativem Sinne verwendet worden, zur Entschuldigung der Sündhaftigkeit der menschlichen Natur, der „caro peccatrix“, um für den verstorbenen Angehörigen desto sicherer Verzeihung der Sünden zu erlangen.[3]) Allein ich finde diesen Gedanken und seine allgemeinen Voraussetzungen durch die Denkmäler nicht bestätigt, jedenfalls aber würde auch dabei der Apostel wenig gewinnen.[4])

Wie sehr die Hahnszene bei der Deutung als Ansage der Verleugnung die Einheit des Gedankenkreises auf vielen Sarkophagen stört, hat Wittig mit Recht betont. Ich kann es aber nicht für einen glücklichen Versuch halten, aus dieser Schwierigkeit herauszukommen, wenn Wittig in dem Hahn nichts

---

[1]) Malereien der Katakomben, S. 329.

[2]) Storia II, S. 64.

[3]) Wilpert, Katakomben, S. 330; Mosaiken II, S. 862 f.

[4]) Dem Gedanken Wilperts folgt im wesentlichen H. T. Oberman, De oud-christelijke sarkophagen en hun godsdienstige beteekenis ('s Gravenhage 1911), S. 139, wenn er ausführt, die Szene sei deshalb so beliebt gewesen, weil sie dem sündigen Menschen die Verzeihung verbürge, wie ja auch Christus dem Jünger, der ihn verleugnete, das Himmelreich versprochen habe. Gedanken an Sündenvergebung oder andere kirchliche und dogmatische Vorstellungen vermag ich in der Sarkophagplastik nirgends wiederzufinden. Das möchte ich auch gegen H. Achelis bemerken, der Zeitschr. f. d. neutestamentl. Wissensch. 16 (1915), S. 17 ff. auf dem gleichen Wege zu dem wunderlichen Resultat gekommen ist, die Römer der Zeit nach Diokletian hätten nicht viel getaugt und deshalb sich zum Troste so oft den Petrus dargestellt, der ja auch den erstaunlichsten und erschütterndsten Sündenfall sich habe zu schulden kommen lassen.

anderes erblickt als ein Attribut, das die Gestalt, mit der Jesus spricht, als Petrus charakterisieren sollte.[1]) Denn die Wahl dieses Kennzeichens mußte ohne weiteres die Gedanken des Betrachters auf jene Szene lenken, in welcher der Herr dem Jünger die bittere Wahrheit verkündet, daß er ihn verleugnen würde, ehe der Hahn dreimal gekräht. Wittigs Versuch vollends,[2]) die Hahnszene auf die römische Petruslegende zu beziehen, auf jene Begegnung des Herrn mit dem Jünger nach seiner Flucht aus dem Gefängnis, scheitert an dem symboli-

---

[1]) Wittig, a. a. O., S. 85. 113 f. Auch in den Darstellungen der Apostelkollegien dient der Hahn nicht, wie Wittig meint, zur einfachen Kennzeichnung des Petrus, sondern es ist, wo er vorkommt, die Hahnszene dargestellt. Das gilt für den Sarkophag in Arles G 317, 2 = B XXV ebenso wie für den Sarkophag in Narbonne G 318, 5 = B XLIV 1, aber auch für den lateranensischen Sarkophag G 317, 1 = M XXI 3, denn Christus wendet sich jedesmal sprechend zu dem in der nächsten Arkade stehenden Jünger und der Hahn sitzt entweder wie in G 318, 5 auf dem Baum, der die Nischen trennt, oder befindet sich neben Christus in der mittleren Arkade, nicht neben Petrus in der nächsten, wie es bei Wittigs Auffassung notwendig wäre. Übrigens bietet auch der Sarkophag G 317, 2 keine Darstellung des Apostelkollegs, denn neun, vielleicht sogar zehn von den vierzehn Arkaden sind mit biblischen Szenen und dem Bilde der Orans ausgestattet, und nur in vier oder fünf Arkaden stehen in repräsentativer Haltung Apostel. Wo wirklich die Apostelkollegien auf Sarkophagen dargestellt sind, finde ich in der Regel zwar Petrus deutlich im Typus charakterisiert und oft durch das Kreuz bezeichnet, das er trägt, den Hahn aber sehe ich niemals, vgl. G 320, 2. 324, 1. 325, 1. 326, 1. 327, 2. 328, 1. 329, 1. 329, 2. 331, 3. 332, 1. 338, 1. 338, 4. 339, 1. 339, 5. 341, 2. 342, 1. 343, 1. 343, 2. 343, 3. 350, 4. 351, 1. 351, 4. Ebensowenig findet sich der Hahn in der oft wiederholten Szene, die den Herrn im Paradiese zwischen Petrus und Paulus zeigt, vgl. G 323, 4. 330, 8. 332, 2. 333, 1. 334, 1. 334, 2. 334, 3 (hier sitzt irrtümlich ein Hahn statt eines Phönix auf der Palme neben Paulus, vgl. Garruccis Erklärung). 335, 1. 335, 4. 341, 1. 342, 3. 345, 1. 346, 2. Gegenüber diesen zahlreichen Beispielen verliert der eine Sarkophag in Narbonne G 402, 2 = B XLV 2, wo in der Tat auf diesem Bilde neben Petrus der Hahn steht, an Beweiskraft, vgl. übrigens u. S. 40.

[2]) A. a. O., S. 113 ff., dagegen mit Recht v. Sybel, a. a. O. II, 141 f. 149 ff.

schen oder doch biblischen Charakter der übrigen Szenen, mit denen das Bild so oft vereinigt ist.[1])

So hat die Hahnszene bisher der Forschung nicht geringe Verlegenheit bereitet. Auf den Sarkophagen hat man sie als erzählendes Bild hingenommen und dem einen Katakombenbilde gegenüber hat v. Sybel unter Ablehnung aller früheren Deutungen resigniert auf eine Erklärung verzichtet.[2]) Allein es ist der Mühe wert wenigstens den Versuch zu machen, auch an diesem Punkte in den Gedankengang der alten Christen und ihrer Kunst einzudringen.

3. Die Haltung des Herrn.

In manchen Wiederholungen der Szene erhebt Christus die rechte Hand und streckt im Redegestus den Daumen und zwei Finger aus, während die beiden letzten Finger eingeschlagen sind. Darin hat Wilpert einen Hinweis auf das Dreimal der biblischen Erzählung erblickt, und v. Sybel ist ihm gefolgt.[3]) So nahe aber diese Auffassung vielleicht modernem Empfinden liegen könnte, ist es mir doch von vornherein recht fraglich, ob die antiken Künstler gerade diesen besonderen Gedanken durch diese Geste haben ausdrücken wollen. Man sollte dann erwarten, daß der Herr die drei Finger dem Petrus mit Entschiedenheit entgegenstreckte, während die Handbewegung in der Regel dem Betrachter fast mehr als dem Jünger gilt. Auch wäre es dann deutlicher gewesen, wenn alle drei Finger auseinander gespreizt wären. Allein auf allen Beispielen an Sarkophagen, wo die Geste vorkommt, ist nur der Daumen natürlich seitwärts gestreckt, Zeigefinger und Mittelfinger aber liegen ausgestreckt nebeneinander, G 313, 1. 316, 4.[4]) 317, 1.

---

[1]) P. Stygers Ausführungen, Röm. Quartalschr. 27 (1913), 64 bringen nichts Neues und werden den Schwierigkeiten nicht gerecht.

[2]) A. a. O. I, 274.

[3]) Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms, S. 117, Anm. 1; v. Sybel, a. a. O. II, 141.

[4]) In der Zeichnung dieses lateranensischen Sarkophags bei G 316, 4 sind die beiden Finger getrennt, in der genaueren Wiedergabe bei

317, 2. 318, 1. 320, 1. 321, 3. 330, 5. 334, 1. 334, 3. 352, 1. 353, 1. 364, 1. 365, 1. 365, 2. 366, 1. 367, 2. 369, 1. 369, 3. 376, 4. B XII 3. Jedenfalls haben nicht alle Künstler durch die Haltung der Hand einen Hinweis auf das Dreimal geben wollen. An zahlreichen Wiederholungen verbietet die Zerstörung des Armes ein Urteil, aber neben den häufigeren Beispielen mit den ausgestreckten drei Fingern sieht man doch auch einige, in denen Christus nur zwei Finger ausstreckt, während der Daumen eingeschlagen ist, z. B. auf den beiden Sarkophagen in Gerona G 318, 4. 374, 3, die übrigens nicht unmittelbar voneinander abhängig sind, oder alle fünf Finger, z. B. auf dem Fragment in Avignon B IX 2 und auf den lateranensischen Sarkophagen G 315, 2 = M XXV 1 und G 358, 1 = M XXXVIII 3; auf dem lateranensischen Sarkophag G 315, 1 = M XXIX 1 hält die allein dargestellte rechte Hand die Rolle umschlossen. In diesen Fällen genügte also den Künstlern der Redegestus als solcher ohne besondere Nebenbedeutung.

Es liegt aber auch in den übrigen Fällen keine Notwendigkeit vor, in den ausgestreckten drei Fingern mehr als die allgemein übliche Charakteristik einer redenden Person zu erblicken. Der Künstler z. B. des Sarkophags in S. Maximin G 353, 1 hat sicher nicht an das Dreimal gedacht, sonst hätte er nicht Petrus diese Handhaltung ebenso wie dem Herrn gegeben und sie daneben in der Marthaszene bei einer Begleitfigur nochmals verwendet. Zudem finden sich noch viele andere Beispiele dieser Handhaltung in Fällen, in denen eine besondere Bedeutung der Dreizahl nicht in Frage kommt und nichts anderes als die lebhafte Geste des Sprechens wiedergegeben sein kann. So bei Christus als Lehrer (G 315, 1. 329, 2. 339, 5. 341, 1. 400, 7. 404, 1), bei dem Einzug in Jerusalem (G 313, 4. 314, 5. 348, 1. 372, 2), bei der Blindenheilung (G 312, 1. 313, 2. 353, 1, 367, 1), Totenerweckung (G 313, 4), Lazarusszene (G 364, 2), Heilung des Lahmen (G 313, 2. 313, 4

M XXIV 5 liegen sie nebeneinander; auf zwei anderen lateranensischen Sarkophagen ist der Daumen nicht sichtbar, vgl. M XXIX 2 B und XXXIII 1, der Zeichner Garruccis hat ihn hinzugefügt G 323, 5. 364, 2.

(der Daumen ist abgebrochen), 364, 2), der Marthaszene (G 333, 1. 360, 1), der Bitte des Hauptmanns (G 403, 4). Auch bei anderen Personen sieht man die Geste nicht selten in genau der gleichen Art, stets der Ausdruck der lebhaften Rede, so bei den Jüngern und anderen Begleitfiguren (G 339, 5. 342, 1. 346, 3. 353, 1. 373, 1. 379, 1. 382, 1), bei Verstorbenen (G 372, 1) u. a. Wenn vollends daneben in vielen Wiederholungen der gleichen Szenen der Redegestus durch zwei ausgestreckte Finger wiedergegeben ist, so verliert die Dreizahl überhaupt eine spezielle Bedeutung. Dann muß man aber den Schluß ziehen, daß auch in der Petrusszene weder die Künstler noch die Betrachter der Dreizahl der Finger eine besondere, nur dieser Szene eigene Bedeutung beigemessen haben. Vielmehr herrscht auch in der christlichen Sarkophagplastik noch durchaus die übliche antike Auffassung dieser Geste als einer im allgemeinen Sinne charakterisierenden Geberde der redenden Person. So beschreibt sie Apuleius, Metam. 2, 21: porrigit dextram et ad instar oratorum conformat articulum duobusque infimis conclusis digitis, ceteros eminentes porrigens et infesto pollice. Den gleichen Sinn hat der Gestus, wenn die ganze Hand ausgestreckt ist, wobei der Daumen sich natürlich nach auswärts stellt, der Richtung der anderen vier Finger entgegengesetzt. Diesen Gestus beschreibt Quintilian Inst. or. 11, 3, 119: manum infesto pollice extendit; ich sehe keinen Grund, infestus mit Wilpert in der Bedeutung „nach unten“ aufzufassen.

Welches Gespräch des Herrn mit dem Jünger gemeint ist, läßt die Haltung Christi nicht erkennen. Deshalb haben die Künstler den Hahn hinzugefügt, der jeden Zweifel ausschließt. Er fehlt, soviel ich sehe,[1]) niemals, ist aber auch immer nur

---

[1]) Auf dem lateranensischen Fragment G 400, 7 = M XXVII 3 haben Ficker, a. a. O., Nr. 166, S. 111 und v. Sybel, a. a. O., S. 142 A. die Hahnszene erkennen wollen, obwohl der Hahn fehlt. Aber der Jünger bleibt in der gleichen indifferenten Haltung völlig im Hintergrund wie die übrigen Begleitfiguren dieses Sarkophags. Christus steht als Lehrer da, nach vorn blickend, die Rechte sprechend erhoben, in der Linken

Begleitfigur. Zuweilen steht er in etwas gleichgültiger Haltung da, in der Regel aber recht zierlich und fast kokett, häufig wendet er den Kopf zurück, blickt zuweilen auch aufmerksam zu dem Sprechenden empor; aber er kräht niemals, auch nicht, wenn er auf einem Baume sitzt oder auf einem Postament steht. Es ist auch nichts als Zufall, wenn in zwei Beispielen (G 319, 3. 321, 3) die abwärts gestreckte Hand des Petrus in die Richtung des Hahnes zeigt, der zu seinen Füßen sitzt, denn das Antlitz des Jüngers ist nicht dem Tier, sondern dem Herrn zugewendet. Sollte der Hahn in den Gedanken der Erzählung hineingezogen werden, so hätte ja auch nicht Petrus, sondern Christus auf ihn hinweisen müssen, aber das ist niemals geschehen.[1])

4. Die Haltung Petri.

Die Haltung Petri ist indessen in den meisten Wiederholungen mit reicheren Mitteln charakterisiert als die Haltung des Herrn. Hier kehrt nicht selten jene Geste wieder, mit der Petrus den Zeigefinger der erhobenen Rechten an den Mund zu legen scheint, und gerade durch sie ist das Urteil über die Bedeutung der Hahnszene bisher am stärksten beeinflußt worden. Wilpert gab die Erklärung,[2]) Petrus habe dadurch Schweigen zugesichert. Inwieweit die Denkmäler der antiken Plastik diese

---

die Rolle. Die gleiche Haltung sieht man auf dem lateranensischen Sarkophag G 315, 1 = M XXIX 1, èin Unterschied besteht nur darin, daß die zweite Begleitfigur rechts hinter Jesus hier ebenfalls zu ihm herüberblickt, während sie G 400, 7 nach rechts zur Kanaszene gewendet ist. Da ferner die Szene auf beiden Sarkophagen mit der Blindenheilung und dem Kanawunder verbunden ist, wird man sie in beiden Fällen in gleicher Weise deuten müssen, als einfache Lehrszene: den Armen wird das Evangelium gepredigt. Denn in G 315, 1 steht die Hahnszene noch einmal gesondert daneben. — Von dem Fragment in Avignon = B IX 2 ist gerade das Stück mit dem Hahn verloren gegangen.

[1]) Über das Bild auf dem lateranensischen Sarkophag Nr. 174 G 323, 5 = M XXIX 2 B wird später ausführlich zu sprechen sein.

[2]) Mosaiken II, S. 862.

Deutung rechtfertigen könnten, habe ich nicht untersucht,[1]) weil sie hier nicht in Frage kommen kann, denn nach dem Wortlaut und dem Sinn der biblischen Erzählung wird von Petrus Schweigen nicht verlangt. Dieselbe Geste meint Wittig, wenn er sagt,[2]) daß Petrus zum Zeichen der Trauer den Zeigefinger am Gesicht halte; allein dieser Empfindung entspricht im Antlitz und in der übrigen Haltung des Jüngers kein anderer Zug. Psychologisch richtiger wäre jedenfalls die Deutung, daß Petrus überlegend und bedenklich den Finger an den Mund legte.[3])

Allein es ist vor dieser Geberde, die so ausgezeichnet zur Ansage der Verleugnung zu passen schien, übersehen worden, daß Petrus in der größeren Zahl der Beispiele in anderer Haltung dargestellt ist; darauf zu achten schien vielleicht deshalb um so weniger notwendig, weil in der Tat verschiedene Deutung der gleichen Szene ausgeschlossen ist, solange wenigstens die Sarkophagplastik ihren Charakter als Sepulkralkunst bewahrte. Auf einem Sarkophag im Louvre G 319, 1 und einem anderen in Nîmes B XXX 3 faßt Petrus mit beiden Händen die Rolle und blickt in aufrechter Haltung hingebend den Herrn an; wie seine Haltung weder Beschämung noch Zweifel oder Betroffenheit verrät, so ist auch Christus nicht in der Haltung des vorwürfsvoll Anklagenden, sondern des ruhig Sprechenden dargestellt. Stände nicht der Hahn daneben, so würde niemand an die Ansage der Verleugnung denken. In ähnlicher Haltung, die Rolle in der Linken, während der rechte Arm nicht sichtbar ist, steht Petrus auf dem Sarkophag in Marseille G 352, 1 = B XI 3; ruhig und offen blickt er Christus an, der in ebenso ruhiger Haltung halb zu ihm gewendet dasteht. Hat der Künstler hier offenbar keinen Wert darauf gelegt, eine lebhafte Unterhaltung zwischen beiden darzustellen,

---

[1]) Soviel ich sehe, bedeutete in der Antike wie bei uns der Gestus die an eine andere Person gerichtete Bitte um Schweigen, nicht das Gelöbnis der eigenen Verschwiegenheit.

[2]) A. a. O., S. 84. 110.

[3]) v. Sybel, a. a. O. II, S. 141; Wittig, a. a. O., S. 84.

so ist der Gedanke der Unterredung völlig preisgegeben in dem lateranensischen Sarkophag G 376, 4 = M XXII 2, den Ficker in das Ende des 4. Jahrhunderts setzte: Christus steht zum Betrachter sprechend im Vordergrund, hinter ihm Petrus, dessen rechter Arm nicht sichtbar ist, während die Linke die Rolle hält. Diese Darstellung könnte der Ansicht Wittigs Recht geben, daß der Hahn, der zu seinen Füßen sitzt, keine andere Bedeutung habe als die Gestalt des Jüngers als Petrus zu charakterisieren; aber allein das Symbol des Hahns genügt eben doch, um den Hinweis auf die biblische Erzählung zweifellos zu machen. Einige Male kehrt ein anderer Typus wieder, auf dem Sarkophag in Città Castellana G 319, 3, einem römischen Sarkophag G 366, 1, einem Sarkophag in Algier G 321, 3 und einem in Avignon B IX 2. Der Charakter der Unterhaltung ist stärker betont, nirgends aber zu dramatischer Lebendigkeit gesteigert, auch nicht in der Haltung Christi, der jedesmal rechts stehend sich halblinks zu Petrus wendet.[1]) Dieser streckt in energischer Bewegung den rechten Arm nach unten, der linke ist nicht dargestellt, frei und offen blickt er Christus an. Ich kann in der Bewegung des Armes nichts anderes als den Ausdruck lebhafter Beteuerung erkennen.

Am häufigsten ist Petrus im einfachen Redegestus dargestellt, die rechte Hand wagrecht oder nur ganz wenig erhoben vorgestreckt, mit offenem Antlitz den Herrn anblickend, der sich ebenfalls in ruhigem Redegestus ebenso sehr an den Betrachter wie an Petrus zu wenden scheint und auf dem Leydener Sarkophag mit Martha, nicht mit Petrus spricht. Diese Haltung und die Beigabe des Hahnes schien den Künstlern der Sarkophage in Leyden G 319, 4, Rom G 320, 1 = M XXIII 3; 330, 5; 334, 1; Pisa G 364, 3; S. Maximin G 353, 1 = B LV und Narbonne G 318, 5 = B XLIV 1 ausreichend, um über den Sinn des Bildes keinen Zweifel zu lassen; es verrät aber nicht der leiseste Zug in der Haltung des Jüngers die Empfindung der

---

[1]) Recht dramatisch ist die Szene in G 340, 5 behandelt, aber das Bild ist bekanntlich nichts als eine Leistung von Garruccis Zeichner, dessen Auffassung alle seine Zeichnungen beeinflußt hat.

Trauer oder der Betroffenheit. In der antiken Kunst war der erhobene rechte Arm oft das Zeichen lebhafter Beteuerung, daher wird diese Haltung auch in der christlichen Sarkophagplastik nicht anders zu deuten sein. Wir finden Petrus in dieser Haltung z. B. auf den römischen Sarkophagen G 310, 1. 313, 3. 364, 1 und 367, 3 = M XXX 4, auf sechs gallischen Denkmälern, in Lyon G 319, 2 = B VII 1, in Tarascon B IX 3, auf den Sarkophagen in Arles G 317, 2. 369, 3. 380, 3 und einem nur aus der Zeichnung von Peiresc bekannten Denkmal G 399, 6, ferner auf zwei Sarkophagen in Gerona G 313, 1 und 374, 3; am deutlichsten ist diese Beteuerung durch den hoch erhobenen Arm auf den beiden lateranensischen Sarkophagen G 358, 1 = M XXXVIII 3 und 364, 2 = M XXXIII 1 wiedergegeben.

Gemeinsam ist allen diesen Beispielen trotz ihrer Mannigfaltigkeit des Ausdrucks der eine Gedanke der Hingabe und der Beteuerung. Stellt aber das Attribut des Hahns die Beziehung auf jene eine in allen vier Evangelien wiederkehrende Unterredung außer Zweifel, so bleibt keine andere Annahme übrig, als daß die alten Christen, die ihre Sarkophage mit diesem Bilde schmückten, nicht an die Worte des Herrn erinnern wollten: „Wahrlich, ich sage dir, in dieser Nacht, ehe der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verleugnen.“ Der Inhalt der Szene war für sie vielmehr das treue Bekenntnis Petri, das Matthäus und Markus in die Worte kleiden: „Und wenn alle sich an dir ärgerten, so will ich mich nicht an dir ärgern“, und weiter: „Und wenn ich mit dir sterben müßte, so will ich dich nicht verleugnen“, das bei Lukas ähnlich lautet: „Herr, ich bin bereit mit dir ins Gefängnis und in den Tod zu gehen“, und das Johannes in die schlichten Worte zusammenfaßt: „Ich will mein Leben für dich lassen.“

Dieser Gedanke wird in den zahlreichen bisher behandelten Beispielen durch keinen Zug beeinträchtigt. Er allein paßt auch zu den Grundgedanken der Sepulkralkunst, die das Thema der Erlösung, Auferstehung und der Hoffnung auf die Seligkeit des Paradieses als Lohn der Glaubenstreue in immer

neuen Bildern variierte. Dieser Gedankeninhalt, nicht die einfache Absicht der Erzählung liegt allen Sarkophagbildern aus dem Alten und dem Neuen Testament zugrunde. Selbst nachdem in der freien Kirche mit dem Bau der glänzenden Gotteshäuser die erzählende Kunst der Kirchenwände ihren Siegeszug begann, blieb die Sepulkralkunst ihrem alten natürlichen Gedankeninhalt treu, ihre Darstellungsmittel wurden freilich durch die Aufnahme neuer Typen aus der erzählenden Kunst bereichert. Die Schlüsselübergabe z. B. soll den Jünger gewiß nicht als Himmelspförtner bezeichnen, ebenso wenig aber bezieht sie sich, wo sie auf Sarkophagen begegnet, auf die grandiose Vorstellung von der Schlüsselgewalt des Felsens der Kirche.[1]) Die Worte bei Matthäus 16, 19 gaben die Veranlassung zu einem Bilde von weit schlichterem Gedankeninhalt: Petrus erhält die Schlüssel des Himmelreichs als der bis in den Tod getreue Jünger; es macht keinen Unterschied, ob er

---

[1]) Das Bild müßte an ganz hervorragender Stelle in der Bilderreihe stehen, wenn je ein Künstler die Schlüsselgewalt hätte darstellen wollen, es steht aber immer auf irgend einem Platze zur Seite neben anderen Szenen, meistens neben der Bekenntnisszene, zu der sie ja auch am besten paßt; denn das Paradies ist der Lohn der Treue. Das Bild müßte aber auch, einmal im Sinne der Schlüsselgewalt in die Sepulkralplastik aufgenommen, viel häufiger begegnen, es ist aber außerordentlich selten. Von den bekannten Beispielen stammen nur drei aus Rom, G 313, 3. 319, 4. 330, 5, das von Wittig, Campo Santo, S. 105, Abb. 42 mitgeteilte Fragment ist unbekannter Herkunft, alle andern sind gallischen Ursprungs, B, La Gaule XII 1. XLVI 3 = G 400, 2. XLVII 3 = G 400, 1. LIII 2 = G 352, 2. LVI 1 = G 334, 3. B, Arles II 1. Von der angeblichen Schlüsselübergabe B, Arles XVIII 2 ist fast nichts erhalten, zwei andere Fragmente beschreibt Le Blant S. 58 und 66, ohne ein Bild zu geben; bei Wittig, a. a. O., S. 106, Anm. 1, der im ganzen fünfzehn Wiederholungen zählt, sind allerlei Irrtümer. Auf dem ravennatischen Sarkophag G 346, 2 ist, wie bereits Ficker, Apostel, S. 100 gezeigt hatte, die Schlüsselübergabe nicht dargestellt, Petrus ist durch Kreuz und Schlüssel charakterisiert, der Herr wendet sich an Paulus. Das zerstörte Bild des Sarkophags in Cività Castellana G 319, 3, das v. Sybel a. a. O. wieder hieher rechnet, hatten Wittig und Ficker meines Erachtens mit Recht beiseite gelassen.

die Schlüssel bereits in Händen hält oder ob der Herr sie ihm erst gibt.

Petrus hatte dem Herrn gelobt (Matth. 26, 33): *εἰ πάντες σκανδαλισθήσονται ἐν σοί, ἐγὼ οὐδέποτε σκανδαλισθήσομαι.* So wird ihm auch der Lohn der Seligkeit zuteil, die Jesus denen verheißen hat, die sich nicht an ihm ärgern. In seiner Antwort an Johannes sagte er, indem er seine Tätigkeit als Erlöser schilderte (Matth. 11, 5): „Die Blinden sehen, die Lahmen gehen, die Aussätzigen werden rein, die Tauben hören, die Toten stehen auf und den Armen wird das Evangelium gepredigt“ — das Programm der Sarkophagplastik — „*καὶ μακάριός ἐστιν ὃς ἐὰν μὴ σκανδαλισθῇ ἐν ἐμοί*“. Petrus war den alten Christen das Vorbild des treuen Bekenners, deshalb fand das Bild auf den Sarkophagen seinen Platz; es sollte zugleich ein Bekenntnis sein, daß derjenige, der im Sarkophag ruhte, auch dem Herrn die Treue gehalten habe und deshalb wie Petrus der Seligkeit gewiß sein durfte.

De Rossi hat darin geirrt, daß er in dem Bilde gleichzeitig die Ansage der Verleugnung und die Darstellung der Glaubensstärke erblicken wollte, aber er hat doch das Richtige schon geahnt. Denn wie hätte man auch gerade in der Stadt des Apostels ein Gefallen daran finden können, im Schmuck der Gräber immer wieder an die tiefste Erniedrigung des Petrus zu erinnern? Es ist doch gewiß kein Zufall, daß nahezu die Hälfte aller Sarkophage, auf denen die Szene sich findet, aus Rom oder aus seiner nächsten Umgebung stammt. Wenn die alte Sarkophagplastik nicht etwa nur Scheu trug, vielmehr in ihrem Gedankeninhalt keine Veranlassung fand, die zahlreichen Passionsszenen wiederzugeben, in deren Abbildung eine jüngere Zeit schwelgte, wenn sie in der Pilatusszene die Unschuld Christi so deutlich zum Ausdruck brachte und die Verspottung mit der Dornenkrone in einen Triumph des Heilands verwandelte, wie hätte sie den ersten Apostel, der Gefangennahme und Märtyrertod für den Heiland auf sich nahm, durch die Darstellung der Verleugnung in diesem Bilde, das nicht selten auf den gleichen Sarkophagen daneben steht, so tief ernie-

drigen sollen? Ist doch auch, wie oben erwähnt, die Unterredung Petri mit der Magd, die wirkliche Verleugnung, auf Sarkophagen niemals dargestellt worden.[1])

Aber de Rossi stand unter dem Eindruck jener Beispiele, auf denen Zweifel und Betroffenheit in der Haltung des Jüngers deutlich wiedergegeben zu sein scheinen, und auch nach ihm hat kaum ein anderer Forscher sich dem gleichen Eindruck entziehen können. Ehe ich auf diese Beispiele eingehe, möchte ich auf einige Merkmale hinweisen, die, bisher übersehen oder falsch gedeutet, es doch außer Zweifel stellen, daß der eigentliche und ursprüngliche Sinn des Sarkophagbildes nicht die Ansage der Verleugnung, sondern das Bekenntnis Petri ist.

5. Cista, Ölbaum und Paradiestor als Attribute der Hahnszene.

Auf dem Sarkophag in S. Maximin G 334, 3 = B LVI 1 steht zwischen Petrus und dem Herrn nicht irgend ein Behälter, wie man gemeint hat, sondern eine Cista mit Schloß, auf ihr sitzt der Hahn. Es gibt keine andere Deutung dieses Attributs als auf einen Schriftenbehälter, wie er so oft neben der Gestalt der Seligen im Paradiese hinzugefügt ist, z. B. auf den lateranensischen Sarkophagen G 369, 1. Ficker Nr. 9. 88 = M XXXIX 4. III 2. XII 1, auf den Sarkophagen in S. Callisto G 372, 1 und der Villa Albani G 373, 4, den gal-

---

[1]) Aus dem gleichen und aus anderen Gründen kann ich E. Becker, Das Quellwunder des Moses, S. 136 ff. nicht zustimmen, der in der sog. „Bedrängungsszene" Petrus statt Moses erkennt und sie als Ergreifung des Petrus im Hofe des Hohenpriesters und damit als „Verleugnungsszene" erklärt; ich halte an der Deutung auf die „Bitte an Moses" fest. Vgl. auch A. de Waal, Zur Klärung einer unerklärten Szene auf einem lateranensischen Sarkophag, Röm. Quartalschr. 25 (1911), 137—148, der an Petri Rettung aus Todesgefahr dachte und jedenfalls darin Recht behält, daß die „Bedrängungsszene" des Jonassarkophags nicht von den übrigen Wiederholungen des Typus getrennt werden darf. Anders Becker, der ebenda S. 165 ff. das Bild des Jonassarkophags auf Lots Rettung deutete, und P. Styger, Röm. Quartalschr. 27 (1913), 17 ff., der die „Bedrängungsszene" als Flucht Petri erklärte.

lischen Sarkophagen G 318, 5 = B XLIV 1; G 335, 1 = B LI 1; G 353, 5 und 375, 4 und dem Sarkophag in Saragossa G 379, 3. In allen Fällen sind es die heiligen Schriften,[1]) das Wort des Herrn; ihm war die Orans in Treue bis zum Tod ergeben, deshalb ist ihr die Seligkeit im Paradiese als Lohn zuteil geworden. Auch der Cista in der Hahnszene kann eine andere Deutung nicht gegeben werden, es kann also der Künstler, der sie hinzufügte, nicht an die Ansage der Verleugnung gedacht haben.[2])

Er hat aber seiner Auffassung noch durch ein zweites Attribut Ausdruck gegeben, hinter Petrus ragt ein Ölbaum auf. Daß dieser nicht zu dem links daneben stehenden Bilde des Gesetzesempfanges gehört, zeigt der niedrigere und anders aufgefaßte Baum vor Moses, ferner der Umstand, daß der hohe Stamm von der Gestalt des Jüngers zum Teil verdeckt wird; die Zeichnung bei Garrucci ist weniger deutlich als die mechanische Wiedergabe des Bildes bei Le Blant. Das gleiche Attribut kehrt in anderen Repliken wieder. Ein Zweig des Ölbaumes ist auf dem lateranensischen Sarkophag G 318, 1, besser M XX 7, hinter der Gestalt des Herrn sichtbar, der hier in der Mitte der Bilderreihe steht; auch die Fragmente, die auf der Zeichnung des Sarkophags von S. Pietro in Vincoli G 313, 3 zwischen den Köpfen der beiden Personen angegeben sind, können nichts anderes als die Reste eines Ölzweigs sein. Ebenso ist der Baum, auf dem diesmal der Hahn sitzt, zwischen Petrus und dem Herrn auf dem lateranensischen Säulensarkophag G 317, 1 = M XXI 3 angebracht, und auf

---

[1]) Auch in der Susannaszene auf dem lateranensischen Sarkophag G 383, 5 = M XXI 1, wo P. Styger, Die Schriftrolle auf den altchristlichen Gerichtsdarstellungen, Röm. Quartalschr. 25 (1911), 159 an einen Schriftrollenkasten dachte, der das Tribunal Daniels kenntlich machen sollte.

[2]) Ich lasse den Sarkophag in Narbonne G 318, 5 = B XLIV 1 beiseite, weil das Schriftenbündel hier auch neben zwei anderen Jüngern steht (den Evangelisten Johannes und Matthäus?), aber nicht bei den drei übrigen.

dem lateranensischen Sarkophag G 316, 4 = M XXIV 5 kehrt er ebenfalls wieder.[1])

Marucchi hat bei diesem Denkmal die Erweiterung der Szene bemerkt und die Vermutung ausgesprochen,[2]) es läge darin vielleicht eine Anspielung auf den Garten Gethsemane und daher auf die Passion Christi. Allein die Erklärung scheitert, abgesehen von den Bedenken, die sich gegen die Annahme einer Passionsszene und gerade dieser erheben, an dem Bericht der Evangelien. Denn nach Matthäus und Markus spielt sich der Vorgang nicht im Garten Gethsemane ab, sondern auf dem Wege zum Ölberg nach dem letzten Mahl des Herrn mit den Jüngern; erst nachdem die Unterredung beendet ist, gehen sie nach Gethsemane, Matth. 26, 36: *τότε ἔρχεται μετ' αὐτῶν ὁ Ἰησοῦς εἰς χωρίον λεγόμενον Γεθσημανεί*, Mark. 14, 32: *καὶ ἔρχεται εἰς χωρίον οὗ τὸ ὄνομα Γεθσημανεί*. Nach Lukas und Johannes aber findet die Unterredung sogar schon bei dem letzten Mahl selber in dem Saale der Herberge statt. So bleibt nur die Erklärung übrig, daß die Beigabe des Ölbaumes nicht durch historische Erwägungen veranlaßt, sondern wie das Attribut der Cista von symbolischer Bedeutung ist. Der Ölbaum ist hier wie so oft in der Sarkophagplastik das Symbol des himmlischen Gartens, des Paradieses, der Hinweis auf den Lohn, der Petrus für sein treues Bekenntnis zum Herrn in sicherer Aussicht steht. Wenn daher der Künstler eines Sarkophags in Narbonne G 402, 2 = B XLV 2 einmal auf den Einfall kam, auch im Bilde der Huldigung der Apostelfürsten im Paradiese neben Petrus den Hahn zu stellen, so verstieß er gegen den herrschenden Typus des Huldigungsbildes, aber nicht gegen den Grundgedanken der Hahnszene.[3])

---

[1]) Eine Vermischung verschiedener Typen liegt vor, wenn der Künstler wie in G 318, 5 den Hahn auf den Baum setzt, der wie die anderen Bäume an Stelle von Säulen zur Gliederung der Fläche dient.

[2]) A. a. O. Introduzione p. 19.

[3]) So erledigt sich der Einwand Wittigs, a. a. O., S. 119 f., vgl. o. S. 28, Anm. 1.

Der gleiche Gedanke eines Hinweises auf das Paradies liegt zugrunde, wenn auf dem römischen Sarkophag G 334, 1 statt des Ölbaumes ein Tor im Hintergrunde dargestellt ist. Wittig hat darin das historische Appische Tor der Stadt Rom erkennen wollen und die ganze Szene auf die legendarische Begegnung des Herrn mit Petrus nach dessen Flucht aus dem Kerker bezogen.[1]) Allein dagegen spricht, wie oben bemerkt, die Beigabe des Hahns, der sich nicht als bloßes Kennzeichen des Apostels erklären läßt, vor allem aber der symbolische und biblische Charakter der übrigen Szenen dieses Sarkophags. Vielmehr ist es auch hier wie so oft auf Sarkophagen[2]) das Tor des himmlischen Paradieses, das sich dem nach seinem Bekenntnis bis in den Tod getreuen Jünger öffnen wird.

6. Die Hahnszene in der Syntax der Sarkophagbilder.

Nur durch die richtige Auffassung der Hahnszene wird auch der Platz verständlich, der ihr auf manchen Sarkophagen zugewiesen ist. Der vorhin genannte lateranensische Riefelsarkophag G 316, 4 = M XXIV 5 bietet die Szene als einziges Bild in der Mitte, an der Stelle, wo wir so oft die Orans verklärt im Paradiese sehen. Wie soll an diesem Platze das Bild der Verleugnungsansage möglich sein? Aber das Bekenntnis der Treue bis in den Tod steht mit Recht an dieser Stelle, denn es ist auch das Bekenntnis dessen, der sich den Sarkophag bestellte, und der Lohn ist das erhoffte Paradies. Dazu allein paßt auch die Reihenfolge der Szenen, die auf dem Deckel dieses Sarkophags dargestellt sind. Sie sprechen ausschließlich Gedanken an das Paradies und die Auferstehung aus, links Adam und Eva, dann die Anbetende im Himmel, rechts die Jonasszenen.

In den figurenreichen Sarkophagen G 318, 1 = M XX 7 und G 318, 4 sehen wir die Petrusszene in der Mitte. Noch

---

[1]) A. a. O., S. 115. Die Stadtmauer mit den historischen Gebäuden auf dem Sarkophag im Lateran G 323, 3–5 = M XXIX 2 ist natürlich ganz anders zu deuten, vgl. u. Kap. III.

[2]) Vgl. z. B. G 334, 2. 3. 341, 1. 369, 1. 369, 3 u. a.

öfter finden wir sie an dieser vornehmsten Stelle in den Säulensarkophagen, z. B. G 317, 1 = M XXI 3, im oberen Streifen Streifen des Sarkophags in Arles G 317, 2, wo im unteren Streifen an dieser Stelle die Orans im Paradiese steht, auf dem Sarkophag in Lyon G 319, 2 = B VII 1, dem Leydener Sarkophag G 319, 4 und dem lateranensischen Sarkophag G 320, 1 = M XXIII 3. Auf dem Sarkophag im Louvre G 319, 1 sind die Säulen durch Bäume ersetzt, ebenso auf dem Sarkophag in Narbonne G 318, 5 = B XLIV 1, der sich von dem lateranensischen Sarkophag G 317, 1 = M XXI 3 im wesentlichen nur durch diesen Wechsel unterscheidet.

Übersieht man aber die ganze Reihe der Säulensarkophage, so ergibt sich, daß in die mittlere Nische beinahe regelmäßig eine Szene gestellt ist, die im Paradiese spielt oder unmittelbar auf das Paradies und die Auferstehung hinweist. An diesem Platze stehen die Verstorbenen auf den beiden römischen Sarkophagen G 361, 1 u. 2, auf den gallischen Säulensarkophagen begegnet zuweilen an dieser Stelle die Orans, z. B. G 379, 1. 379, 2. Mehrmals findet sich auf gallischen Sarkophagen in der Mitte auch das Auferstehungsbild in Gestalt des Monogramms Christi mit den Wächtern, z. B. G 352, 2. 353, 1. 403, 4, dasselbe Bild sieht man an dieser Stelle auf den beiden lateranensischen Sarkophagen G. 350, 1. 350, 2. Auf dem letzteren sind wie auf dem gallischen Sarkophag G 352, 1 die Säulen durch Bäume ersetzt, die als Bäume des Paradieses durch die Schlange charakterisiert sind, die an zwei von ihnen emporkriecht. Auf allen anderen Säulensarkophagen bei Garrucci aber findet man in der Mitte den Herrn. Auf die Seligkeit wird noch deutlicher hingewiesen, wenn Christus, an diesem Platze stehend, die mystischen Speisen segnet, z. B. G 312, 2, einmal finden wir hier Christus im Paradiese zwischen Kain und Abel, G 310, 2, in allen anderen Beispielen aber sehen wir ihn an dieser Stelle als göttlichen Lehrer im Paradiese. Er thront im Himmel, meist umgeben von Aposteln und Oranten, das Paradies bezeichnen nicht selten Bäume oder Tiere, z. B. G 321, 3. 321, 4. 322, 2. 323, 4. 329, 1. 335, 1.

343, 1—3. 346, 1, oder Christus steht lehrend auf dem Felsen, aus dem die vier Flüsse hervorquellen, z. B. G 325, 1. 329, 2. 330, 5. 332, 1. 335, 2. 335, 3. 335, 4. 341, 2. Also ist er im Paradiese gedacht auch auf den ravennatischen, gallischen und spanischen Sarkophagen, wo jedes Attribut neben ihm fehlt, G 336, 4. 338, 1. 338, 4. 339, 1. 339, 5. 341, 3. 347, 2. 348, 2. 348, 5. Daher wird auch das Mittelstück des lateranensischen Sarkophags G 315, 2 = M XXV 1, Christus lehrend zwischen zwei Aposteln, nicht mit Garrucci auf den Gang nach Emmaus zu deuten sein, sondern auf den göttlichen Lehrer im Paradiese.

Die Syntax der Sarkophagbilder ist eine viel umstrittene Frage und bisher noch wenig geklärt, die Hahnszene bildete von jeher einen besonders lästigen Stein des Anstoßes. Denn sie fügte sich weder der dogmatisierenden Auffassung, noch war sie mit dem Grundgedanken zu vereinigen, daß ursprünglich und grundsätzlich die Erlösungs- und Auferstehungshoffnungen das einzige große Thema der Sarkophagplastik bilden. Ich möchte glauben, daß bei der Auffassung als Bekenntnis Petri sich manche Schwierigkeiten leichter lösen, und will das wenigstens an einigen Beispielen zeigen.

Auf dem römischen Sarkophag G 313, 3 ist in der Mitte die Samariterin am Brunnen dargestellt, der Herr verleiht das Wasser des Lebens. Die Auferstehung verkündet links die Lazarusszene, daneben segnet Christus die mystischen Speisen, deren Genuß die Gemeinschaft mit dem Herrn verbürgt. Rechts gelobt Petrus seine Treue bis in den Tod, daneben reicht ihm der Herr als Lohn den Schlüssel des Paradieses.

Der Sarkophag im Louvre G 319, 1 ist durch Bäume statt der Säulen gegliedert, der religiöse Gedanke des Paradieses hat sich auch der künstlerisch-formalen Gliederung der Fläche und ihrer Mittel bemächtigt. Links eine Szene, die im Paradiese gedacht ist, Kain und Abel bringen Gott ihre Opfer, daneben die Heilung der Blinden, denen Christus das ewige Licht erschließt. In der Mitte gelobt wieder Petrus dem Herrn die Treue, deren Lohn die Seligkeit ist, rechts gibt Christus der Samariterin das Wasser des Lebens, dann verkündet Christus

im Gespräch mit der trauernden Martha die Gewißheit der Auferstehung allen, die an ihn glauben.

Das gleiche Thema, Auferstehung und Erlösung der Gläubigen und die Gewißheit des Paradieses, wird auch in dem Leydener Sarkophag G 319, 4 variiert. In der Mitte sind in einer Nische die beiden Szenen vereinigt, die den Künstler gedankenlos erscheinen lassen müßten, wenn sie die Ansage der Verleugnung und die Blutflüssige oder die Kananäerin oder die Verstorbene bedeuten sollten.[1]) Aber die Marthaszene und das Bekenntnis Petri sprechen beide den gleichen Gedanken der Auferstehung der Gläubigen aus, wie die Überreichung der Schlüssel des Himmelreichs, die wieder daneben steht. Rechts die Verleihung des Lichts an die Blinden und abermals eine Erlösungsszene, der Hauptmann von Kapernaum.

Ebenso einheitlich ist der Gedankenkreis des schönen Säulensarkophags im Vatican G 330, 5. In der Mitte thront der Herr im Paradiese zwischen Paulus und Petrus, der das Gesetz empfängt. Also ist auch der Jünger daneben nicht als Verleugner, sondern als Bekenner dargestellt, sodaß er rechts wieder den Schlüssel des Paradieses empfangen darf, den ihm der Herr überreicht. Ganz links sieht man die Blindenheilung, dann eine andere Erlösungsszene, die Hämorrhoissa, wenn es nicht doch auch hier die Martha, also wieder eine Auferstehungsszene ist.

Zum Teil die gleichen Typen wählte der Künstler des vatikanischen Sarkophags G 334, 1. In der Mitte wieder Christus auf dem Paradiesfelsen, aus dem die vier Ströme rinnen, zwischen Petrus und Paulus, rechts das Wasser des Lebens und die Marthaszene, links das Bekenntnis Petri mit dem Tor des Paradieses im Hintergrund und die Segnung der mystischen Speisen.

Das gleiche Mittelbild des Paradieses mit Tor und Bäumen ist auch auf dem Sarkophag in S. Maximin G 334, 3 gewählt, Petri Bekenntnis und die Schlüsselübergabe halten den Ge-

---

[1]) Vgl. Wilpert, Römische Quartalschrift 20 (1906), S. 7 f.

danken des Paradieses fest, rechts verheißt das Bild der Errettung Isaaks durch das Eingreifen des Herrn die Erlösung vom Tode für den, der das Gesetz des Herrn beobachtet, das Moses links aus der Hand Gottes empfängt. Der Deckel dieses Sarkophags zeigt freilich durchaus den Einfluß der erzählenden Kunst.

In klassischer Einfachheit stellt sich die Gliederung auf einem anderen Sarkophag in S. Maximin dar, G 353, 1. In der Mitte ist die Auferstehung des Herrn dargestellt, das Kreuz mit den Edelsteinen, das zwei Soldaten bewachen, ein weitverbreitetes Bild,[1]) das seinen Ursprung nur in der Grabeskirche in Jerusalem haben kann, wo seit dem Ende des 4. Jahrhunderts das prachtvolle Kreuz auf dem Golgathafelsen stand. Links zwei Erlösungsszenen, der Hauptmann und die Heilung des Blinden, rechts zwei Auferstehungsbilder, das Bekenntnis Petri und die Marthaszene.

Etwas anders ist die Auswahl der Typen auf dem lateranensischen Sarkophag G 376, 4 = M XVII 2. Die Orans, die eben in das Paradies getreten ist und selig jubelnd die Arme erhebt, steht hier im Mittelpunkt. Zur Linken ist die Auferstehungshoffnung des Gläubigen in der Petrusszene dargestellt, rechts die Erweckung eines Toten und die Errettung Isaaks, dazwischen die Bitte um das Wasser des Lebens im Bilde der „Bedrängung", ganz links die Erweckung der Tochter des Jairus.

7. Der mißverständliche Ausdruck in der Haltung Petri.

Trotzdem muß eine Erklärung für jene Wiederholungen gesucht werden, in denen die Haltung des Jüngers bisher als Ausdruck des Zweifels und der Betroffenheit aufgefaßt worden ist. Prüfen wir zunächst den Tatbestand. Es handelt sich um die Sarkophage G 318, 4 in Gerona, um zwei gallische Sarkophage G 334, 3 = B LVI 1 in S. Maximin und B XII 3 in

---

[1]) Vgl. O. Schönewolf, Die Darstellung der Auferstehung Christi, S. 6 ff.

Avignon, den Sarkophag der Adelfia in Syrakus G 365, 1, außerdem um vier Sarkophage im Lateran, G 365, 2 = M XIV 3. G 367, 1 = M XXX 1. G 367, 2 = M XXXIV 1. G 369, 1 = M XXXIX 4. In G 334, 3 ist durch das Attribut des Ölbaums und der Cista die Absicht des Künstlers unzweideutig ausgesprochen. Außerdem ist aber festzustellen, daß Petrus niemals den Zeigefinger an den Mund legt. Hier hat, wie ich fürchte, der Zeichner Garruccis, der stets an die Verleugnung dachte,[1]) die Forschung irregeführt, denn die vorzüglichen Lichtdrucktafeln bei Marucchi und die Beschreibungen Fickers lassen keinen Zweifel, daß in den betreffenden Bildern der Zeigefinger nicht am Munde, sondern am Kinn liegt, einmal G 369, 1 auch die ganze Hand am Munde. In G 318, 4 sind auch die anderen Finger bis zur Höhe des Mundes erhoben, die Haltung der Finger auf G 365, 1 stimmt überein mit derjenigen in G 367, 1, wo die Tafel bei M XXX 1 der Beschreibung Fickers, „die Rechte vor das Kinn gehoben", entspricht. Auch der Vergleich von G 367, 2 mit M XXXIV 1 zeigt wieder den Einfluß der falschen Deutung auf Garruccis Zeichner, denn nicht seiner Wiedergabe, wohl aber der Tafel bei M entspricht Fickers Beschreibung: „Daumen und Zeigefinger der Rechten an das Kinn gelegt". Vollends irreführend ist die Zeichnung von G 369, 1; nach M XXXIX 4 scheinen alle fünf Finger ausgestreckt zu sein, Ficker beschreibt: „die Rechte liegt am Munde". Auch in B XII 3 liegt die ganze Hand neben dem Munde an der linken Wange.

Anders zu beurteilen sind die übrigen Bilder G 313, 3. 315, 1. 315, 2. 316, 4. 317, 1. 318, 1. 334, 3. 358, 3. 364, 1. 365, 2, in denen Petrus die Hand vor die Brust oder bis zur Höhe des Halses oder des Kinns erhebt. Denn hier besteht keine Unklarheit, die Geberde entspricht der aufrechten Haltung und dem sicheren Blick des Jüngers. Sie spricht weder Trauer noch Betroffenheit oder Zweifel aus, Empfindungen, die in manchen Sarkophagbildern, z. B. in der Haltung des rich-

---

[1]) Vgl. o. S. 34, Anm. 1.

tenden Pilatus und bei der Beratung der Priester (G 316, 1), in anderer Weise vorzüglich zum Ausdruck gebracht sind. Vielmehr ist die erhobene Hand hier wie in der antiken Plastik der Ausdruck lebhafter Beteuerung. Wir finden sie gerade so nicht selten in der Haltung von Propheten und Aposteln wiederholt, z. B. G 329, 1. 332, 1. 338, 1. 342, 1. 347, 3. Wenn bei dieser Geste die Spitze des Daumens oder des Zeigefingers zuweilen den Bart berührt,[1]) so entbehrt das einer besonderen Bedeutung, wir finden das gleiche bei einem Propheten auf dem Sarkophag in Arles G 312, 2 und bei einem Apostel auf dem ravennatischen Sarkophag G 348, 3, dessen andere Apostel durch andere Gesten ebenfalls eine starke innere Bewegung erkennen lassen. Die Geste findet sich aber auch, wie schon Ficker S. 106 betont hat, an einer Begleitfigur bei der Blindenheilung auf dem lateranensischen Sarkophag G 382, 2 = M XXVI 1. In allen diesen Beispielen ist die Empfindung der Betroffenheit oder des Zweifels nicht ausgedrückt, es ist die Geste der lebhaften Rede und der inneren Teilnahme. In G 315, 2 ist zudem die linke Hand nach unten gestreckt und die Finger sind, was nur die Tafel bei M XXV 1 erkennen läßt, auseinander gespreizt. Dieser Bewegung der starken Beteuerung entspricht der Ausdruck des frei und offen den Herrn anblickenden Antlitzes, in dem nichts von der Bestürzung zu erkennen ist, die Garruccis Zeichner offenbar hat hineinlegen wollen. Zudem ist in G 313, 3. 317, 1. 334, 3 ja auch der Ölbaum hinzugefügt.

---

[1]) In der Zeichnung G 316, 4 ist der Zeigefinger, wie die Wiedergabe bei Marucchi XXIV 5 zeigt, viel zu lang geraten, auch Ficker beschreibt S. 99: „er hält den Zeigefinger der Rechten an das Kinn“, nicht an den Mund, die Hand ist bis vor die Brust erhoben, nicht an das Kinn angelegt. Auch in G 318, 1 hat erst der Zeichner den Zeigefinger an den Mund gelegt, Fickers Beschreibung S. 78: „Daumen und Zeigefinger der Rechten an das Kinn gelegt“ entspricht der Tafel bei M XX 7, die zugleich zeigt, daß der Finger abgebrochen ist, was Ficker ebenfalls notiert hatte. Den Gedanken des Künstlers spricht übrigens der Platz des Bildes in der Mitte der Figurenreihe, das Attribut des Ölzweiges und der Verzicht auf den Charakter des Gespräches deutlich aus, Petrus steht hinter dem Herrn.

8. Die Hahnszene auf dem lateranensischen Sarkophag Nr. 174.

Aber es bleiben die oben erwähnten Beispiele übrig, in denen Petrus die Hand an den Mund oder an das Kinn legt. Die Bewegung war in der antiken Plastik der Ausdruck des Nachsinnens und Bedenkens, sie kann auch auf den christlichen Sarkophagen nicht leicht anders gedeutet werden. Zudem bleibt noch ein anderer Zweifel übrig, der für viele andere Sarkophage ebenfalls gilt. Wenn der Herr mit Petrus spricht, was kann er ihm anderes sagen als das Wort: Du wirst mich dreimal verleugnen, ehe der Hahn kräht? Dem gegenüber ist freilich darauf hinzuweisen, daß gerade der Charakter des Gespräches in den meisten Wiederholungen nicht hervorgehoben ist. Sehr selten stehen sich Christus und Petrus einander gegenüber, am ausdrucksvollsten auf dem Sarkophag in S. Maximin G 334, 3. In diesem letzteren Bilde hat das Gespräch der Schrift entsprechend dramatischen Charakter, der Herr streckt Petrus lebhaft den Arm entgegen; aber Cista und Ölbaum schließen eine falsche Deutung aus. An nicht wenigen Beispielen steht dagegen der Herr ganz im Vordergrund, ohne sich irgendwie an Petrus zu wenden, und spricht in einer Haltung wie sonst als Lehrer zum Betrachter, Petrus ist durchaus in den Hintergrund gerückt; so z. B. G 310, 1. 313, 1. 318, 1, wo das Attribut des Ölzweiges noch hinzugefügt ist, 320, 1. 364, 2. 369, 1. 376, 4. In den meisten anderen Wiederholungen aber ist Christus eine Haltung zugewiesen, der die Entschiedenheit fehlt. Er steht in Vorderansicht vor dem Betrachter, wendet sich aber mit ruhigem Redegestus, der unvermeidlich war, wenn man die Hahnszene überhaupt darstellen wollte, nach der Seite, wo Petrus steht. Der Gedanke des Gespräches mit ihm ist ausgedrückt, wie es notwendigerweise geschehen mußte, aber Jesus blickt den Jünger kaum an, jeder dramatische Zug ist vermieden.

Ein Bild aber gibt es, das vollständig aus dieser Reihe herausfällt, es steht auf der linken Schmalseite des lateranensischen Sarkophags Nr. 174, G 323, 5 = M XXIX 2 B, vgl. unsere Taf. I. Nirgends sonst ist auf Sarkophagen das Gespräch

in so dramatischer Weise wiedergegeben wie hier. Wenn trotz aller sachlichen Bedenken doch bisher niemand zweifelte, daß auch in der Sarkophagplastik die Hahnszene auf die Ansage der Verleugnung zu deuten wäre, bis Wittig die Flucht ergriff und in der Legende den Ausweg suchte, so ist, wie mir scheint, in erster Linie dieses Bild die Ursache gewesen. Hier wendet sich Christus nicht an den Betrachter, er steht nicht im Vordergrunde, sondern in einem streng historisch aufgefaßten Bilde wendet er sich an Petrus und nur an ihn. So lebhaft ist seine Erregung dargestellt sowohl in der Haltung der Beine wie in dem hoch erhobenen und weit ausgestreckten Arm, daß kein Zweifel an der Absicht des Künstlers übrig bleiben kann; er wollte auf die Worte des Herrn hinweisen, die die Ansage der Verleugnung enthalten.

Mit dieser Haltung des Herrn[1]) steht freilich die Haltung des Petrus in Widerspruch. Nicht ein Zug dieser aufrecht edlen Gestalt verrät, daß er sich von den Worten des Herrn betroffen fühlt, weder Trauer noch Zweifel oder Furcht sind in seinem ruhigen Antlitz ausgeprägt. Er erhebt die rechte Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger im Redegestus, berührt aber weder Kinn noch Mund. Was er sagt, lehrt das Evangelium, es ist das Bekenntnis seiner Treue. Und vielleicht um eben dies noch deutlicher zu machen hat der Künstler ihm trotz des streng historischen Charakters des Bildes die Rolle, das Wort des Herrn, in die linke Hand gegeben. Dies Bild scheint in der Tat de Rossis Auffassung von dem doppelten Charakter der Szene zu bestätigen.

Der Hahn ist nicht wie sonst zu Füßen der Sprechenden dargestellt, sondern steht nach links blickend auf einer reich verzierten Stele mit jonischem Kapitell, die in der Mitte zwischen Christus und Petrus aufragt. Wie kam der Künstler auf den seltsamen Einfall, den Hahn auf ein Postament zu stellen? Mit Recht hat v. Sybel diese Frage aufgeworfen und zur Er-

---

[1]) Schmaltz, Mater ecclesiarum, S. 118 erblickt seltsamerweise in der rechten Gestalt Christus, in der linken Petrus.

klärung auf heidnische Analogien wie die Anathemträger in Säulenform und die Stymphalide auf der Endsäule am Heraklessarkophag Robert III I Taf. 34—37 hingewiesen.[1]) Allein diese Analogien rechtfertigen zwar den Entschluß des Künstlers in stilistischer Beziehung, erklären aber nicht, weshalb die Stele mit so besonderer Sorgfalt reich geschmückt ist und so dominierend im Zentrum des ganzen Bildes steht. Die Stellung, die auf diese Weise der Hahn bekommt, verstärkt zwar den Charakter des Bildes als Ansage der Verleugnung, obwohl ich bezweifle, daß Christus, wie Ficker glaubt,[2]) auf den Hahn geradezu hinweist; sein Redegestus gilt dem Jünger allein. Aber seine Absicht hätte der Künstler doch einfacher mit anderen Mitteln erreichen können als durch ein monumentales Postament.

9. Die Geißelungssäule.

Die Stele muß aus dem Charakter des ganzen Bildes erklärt werden. Es ist eine bahnbrechende Entdeckung, die wir Stegenšek verdanken,[3]) daß die Bauten im Hintergrunde nicht, wie man früher angenommen hat, typische Darstellungen altchristlicher Kirchengebäude oder Kirchen der Stadt Rom sind, sondern Abbildungen von Bauten des konstantinischen Jerusalem. Auf die Deutung im einzelnen komme ich im nächsten Kapitel zurück, hier genügt es festzustellen, daß Stegenšek die große Kirche im Hintergrunde richtig als die Zionskirche erkannt hat. Stegenšek hat auch bereits darauf hingewiesen, daß die Verleugnung hier abweichend vom gewöhnlichen Typus symmetrisch und breit behandelt ist, und die Vermutung ausgesprochen, daß der Künstler nach einer monumentalen Vorlage, z. B. nach einem Apsismosaik gearbeitet haben könnte, das in Jerusalem an der Stätte, wo die Ansage der Verleug-

---

[1]) A. a. O. II, S. 142, Anm. 1.

[2]) A. a. O., S. 120.

[3]) A. Stegenšek, Die Kirchenbauten Jerusalems im vierten Jahrhundert in bildlicher Darstellung. Oriens christianus, N. S., 1 (1911), 272—285.

nung geschehen war, auf dem Zion, angebracht gewesen wäre.[1]) Daß eine Beziehung zu Jerusalem vorliegt, wird zur Gewißheit, wenn man die Stele erklärt. Denn auch sie, die so beherrschend im Mittelpunkt des Bildes steht, verdankt ihr Dasein nicht einem etwas bizarren Einfall eines Künstlers, sondern ist ein hochverehrtes Denkmal, das in Jerusalem auf dem Berge Zion stand.

Als auf Konstantins Befehl die heidnischen Tempel in Jerusalem zerstört und entweder in Ruinen verwandelt oder durch monumentale christliche Kirchen ersetzt waren, füllten sich Stadt und Umgebung bald mit Heiligtümern des neuen Glaubens. Die Propaganda der Christen fand den günstigsten Boden, denn hier hatte der Stifter ihrer Religion gelebt, die Stätten seines Wirkens brauchten nur wieder gefunden zu werden. Die Berichte der Evangelien boten freilich wenig sichere Anhaltspunkte, durch die Zerstörung der Stadt und die Jahrzehnte der Verödung, dann durch den Bau der römisch-hellenistischen Aelia Capitolina war die Tradition abgerissen, zumal den Juden die Stadt verschlossen blieb.[2]) Um so freier konnte die religiöse Phantasie die heilige Geschichte lokalisieren. Daß die Kirche selbst in dieser Beziehung mit Eifer tätig war, geht aus den Berichten des Eusebios und den Katechesen Kyrills unzweideutig hervor. Will man gerecht sein, so muß man anerkennen, daß es nicht an Männern gefehlt hat, die wie Hieronymus mit Besorgnis auf das Überhandnehmen dieses Kultus und der damit zusammenhängenden Reliquienverehrung hinwiesen, aber ihre Warnungen verhallten vor dem glaubensfrohen Enthusiasmus der Pilger, die von Jahrzehnt zu Jahrzehnt zahlreicher nach dem heiligen Lande wallfahrten. Sie trieb nichts anderes nach Jerusalem als die glühende Sehnsucht auf den Wegen des Heilands zu wandeln, so mußte mit Naturnotwendigkeit all-

---

[1]) Daß die heiligen Stätten Jerusalems mit Mosaiken geschmückt waren, berichtet Aetheria ausdrücklich, Itinera Hierosolymitana ed. Geyer, p. 76, 20 f.

[2]) Vgl. Harnack, Mission und Ausbreitung des Christentums, 3. A. II, S. 96 f. 103 ff.

mählich jedes wichtige Ereignis aus dem Leben des Herrn seinen bestimmten Platz finden.

Schon im Jahre 334 sah der Pilger von Bordeaux, der uns den ältesten Pilgerbericht hinterlassen hat, auf dem Zionshügel die Säule, an der Christus gegeißelt worden war.[1]) Sie erhob sich an der Stelle, wo das Haus des Kaiphas gestanden haben sollte: in eadem ascenditur Sion et paret, ubi domus fuit Caiphae sacerdotis, et columna adhuc ibi est, in qua Christum flagellis ceciderunt.[2]) Diese Säule war damals auf Zion vielleicht erst das einzige verehrte Denkmal, außerdem stand dort die älteste christliche Kirche der Stadt, die der Pilger nicht erwähnt. Aber die Basilika, die man später auf der angeblichen Stätte des Kaiphashauses errichtete, war damals noch nicht gebaut, die Worte des Pilgers, daß die Stätte noch sichtbar sei, wo das Haus des Kaiphas gestanden habe, lassen keinen Zweifel übrig. Auch im Jahre 350, als Kyrill seine Katechesen hielt, war die Stätte des angeblichen Kaiphashauses noch eine Ruine,[3]) die Säule stand dort als einziger Rest eines zerstörten Gebäudes. Am Ende des Jahrhunderts hören wir durch die aquitanische Pilgerin Aetheria, die in den achtziger oder spätestens anfangs der neunziger Jahre in Jerusalem weilte,[4]) von der Säule[5]): vadent in Syon orare ad columnam illam, ad quam

---

[1]) E. Weigand hat in seiner wertvollen Untersuchung Zur Datierung der Peregrinatio Aetheriae, Byz. Zeitschr. 20 (1911), 1—26 bereits S. 20 die Stellen aus den Pilgerberichten gesammelt, die sich auf die Geißelungssäule und ihre stets wachsende Verehrung beziehen; vgl. A. Baumstark, Das Alter der Peregrinatio Aetheriae, Oriens christianus, N. S., 1 (1911), 50; J. Germer-Durand, La maison de Caiphe et l'église de Saint-Pierre à Jérusalem, Revue biblique, N. S., 11 (1914), 79.

[2]) Itinera Hierosolymitana ed. Geyer, S. 22, 14 f.

[3]) Catech. XIII 38, Migne, Patr. gr. 33, Sp. 817: *ἐλέγξει σε ἡ οἰκία Καϊάφα, διὰ τῆς νῦν ἐρημίας δεικνύουσα τοῦ κριθέντος ἐκεῖ τότε τὴν δύναμιν.* Daß *ἐρημία* hier nicht eine Einöde, sondern eine Ruinenstätte bedeutet, lehrt z. B. Eusebios, Vita Const. III 33 und 54, ed. Heikel S. 93, 11 und 101, 19.

[4]) Weigand, a. a. O., nimmt spätestens 394 als Jahr der Heimkehr an, Baumstark, a. a. O., setzt die Pilgerfahrt in die Jahre 383—385.

[5]) S. 88, 2 ed. Geyer.

flagellatus est Dominus. Kurze Zeit darauf weilte die fromme Paula in Jerusalem, der Hieronymus zeitlebens in herzlicher Verehrung ergeben war. Als er im Jahre 404 ihre Pilgerfahrt erzählte, schrieb er von ihrem Besuch auf Zion[1]): ostendebatur illic columna ecclesiae porticum sustinens, infecta cruore Domini, ad quam vinctus dicitur et flagellatus.

Diese Notiz ist in zweifacher Hinsicht bedeutsam. Einmal lehrt sie — ich komme später darauf zurück —, daß in der Zeit zwischen dem Besuch der Aetheria und dem der Paula auf der angeblichen Stätte des Kaiphashauses eine Kirche errichtet worden ist. Ferner ergibt sich, daß die verehrte Säule bei dem Neubau verwendet wurde und unter den Säulen des Portikus ihren Platz fand. Germer-Durand hat Hieronymus dahin verstanden, daß er die Zionskirche gemeint habe.[2]) Allein die Worte porticum sustinens bezeugen unzweideutig, daß die Säule als Bauglied diente, während sie später in der Zionskirche, wo wir sie bald darauf wiederfinden, als freistehendes Denkmal verehrt wurde. Denn dort wurde nach dem Bau des Kaiphashauses eine neue Geißelungssäule errichtet. Von Theodosius, der um die Mitte des fünften Jahrhunderts nach Jerusalem kam, erfahren wir die Legende, die man nach dem Wechsel in den Kreisen der Pilger erzählte: die Säule, die im Hause des Kaiphas gestanden hatte, war jetzt auf Befehl des Herrn von selbst in die Zionskirche gewandert.[3]) Sie stand dort in der Kirche, nicht etwa im Atrium. Das bezeugt ein anderer gleichzeitiger Pilger, der Verfasser des sog. Breviarius[4]): Deinde vadis ad sancte Sion basilicam magnam nimis, ubi est illa columna, ubi caesus est dominus Jesus. Apparet ibi, quomodo manu amplexavit, quasi in cera designasset. Noch deutlicher aber geht es aus den Worten eines Pilgers des sechsten

---

[1]) Itinera et descriptiones Terrae Sanctae ed. Tobler p. 33, 7.

[2]) Revue biblique, N. S., 11 (1914), S. 79.

[3]) S. 141, 12 ff.: columna, quae fuit in domo Caiphae, ad quam domnus Christus flagellatus, modo in sancta Sion iusso Domni ipsa columna secuta est.

[4]) S. 154, 19 f. ed. Geyer.

Jahrhunderts hervor, des Antoninus von Placentia[1]): Deinde venimus in basilica sancta Sion, ubi sunt multa mirabilia .... Ingresso domino Jesu in ipsa ecclesia, quae fuit domus sancti Jacobi, invenit lapidem istum etc. .... In ipsa ecclesia est columna, ubi flagellatus est Dominus.

Germer-Durand hat der Pilgerlegende darin Glauben geschenkt, daß bei dem Neubau des Kaiphashauses die Säule nach der Zionskirche versetzt worden wäre. Das war unmöglich, weil die Säule ja bei dem Neubau des Kaiphashauses eingebaut worden war. Aber man darf die Frage stellen, wie der Bischof von Jerusalem es wagen konnte, eine so hochverehrte Säule zu profanieren und als einfaches Bauglied zu verwenden. Die Erklärung gibt der Bericht der Aetheria. In den Kreisen der Gläubigen war die Säule, die in einer Ruine stand, von Anfang an ein Gegenstand der Verehrung, aber die offizielle Kirche von Jerusalem hat sie das ganze vierte Jahrhundert hindurch ignoriert. Eusebios sagt nichts von ihr, ebenso wenig der Bischof Kyrill. Lehrreich aber ist der Bericht der Aetheria, durch den wir die gesamte Liturgie der Osterwoche genau kennen. Die Kirche hält niemals an der Säule Gottesdienst, es steht dort auch kein Altar, was ja auch undenkbar gewesen wäre, solange rings umher die Ruinen des zerstörten Gebäudes lagen. Die ganze Nacht vom Gründonnerstag zum Charfreitag ist von Gottesdienst an den heiligen Stätten ausgefüllt. Die Liturgie dieser Nacht schließt bei anbrechendem Tageslicht mit einer Andacht am Golgothafelsen. Dann entläßt der Bischof die Gemeinde mit den Worten[2]): „Geht jetzt alle nach Hause und ruht euch aus, denn um die zweite Stunde des Tages müßt ihr euch alle hier bereit halten, das heilige Kreuzholz zu sehen, das von der zweiten bis zur sechsten Stunde ausgestellt wird, und nach der sechsten Stunde müssen wir wieder alle hier auf Golgotha zusammenkommen, um bis zur Nacht zu beten und die Schrift zu lesen.“ Aber die Frommen

---

[1]) S. 173, 18 ff. ed. Geyer.
[2]) S. 87, 20 ff. ed. Geyer.

folgen dem Worte des Bischofs nicht genau. Anstatt nach Hause zu gehen, eilt die ganze Menge sofort, bevor noch die Sonne aufgeht, nach Zion, um an der Geißelungssäule zu beten. Erst dann gehen sie nach Hause und halten sich für die Verehrung des Kreuzholzes bereit, die mit allen Einzelheiten von Aetheria erzählt wird.[1])

Der Gegensatz zwischen dem volkstümlichen Kultus und dem Gottesdienst der Kirche tritt deutlich zutage und bedarf der Erklärung. Denn das Fehlen einer Kirche bei der Säule während des vierten Jahrhunderts erklärt nicht ausreichend das Unterbleiben der kirchlichen Feier, wurde doch auch an dem Platze Inbomon auf dem Ölberg, der als die Stätte der Himmelfahrt galt, am Ende des vierten Jahrhunderts regelmäßig kirchlicher Gottesdienst gehalten, obwohl dort noch nicht die Himmelfahrtskirche stand, die erst um die Wende des Jahrhunderts errichtet wurde.[2]) Aber gegen eine Verehrung der Geißelungssäule hat die Kirche das ganze vierte Jahrhundert hindurch sich ablehnend verhalten. Das Kaiphashaus[3]) ist im Jahre 1912 durch die Assumptionisten wieder ausgegraben worden. Ihre Untersuchungen, über die ein ausführlicher Bericht von Germer-Durand vorliegt,[4]) haben das wichtige Resultat ergeben, daß die Kirche über einer tiefliegenden umfangreichen Grotte errichtet war, an die sich später christliche Legenden geknüpft haben, die ich übergehe, da sie an der Überlieferung des Evangeliums keine Stütze finden. Aber die Grotte selbst weist deutlich darauf hin, daß dort ein Heiligtum einer heidnischen Gottheit stand so gut wie an den Stätten der Grabeskirche, der Eleonakirche und der Geburtskirche in Bethlehem, wo Eusebios die geheimnisvollen Höhlen ausdrücklich bezeugt. Also war

---

[1]) S. 88, 1 ff.: Post hoc ergo missa facta de Cruce, id est antequam sol procedat, statim unusquisque animosi vadent in Syon orare ad columnam illam, ad quam flagellatus est Dominus. Inde reversi sedent modice in domibus suis et statim toti parati sunt.

[2]) Vgl. das Nähere über Inbomon unten in Kap. III A 1.

[3]) Das Nähere über diese Kirche s. unten in Kap. III A 3.

[4]) Revue biblique 11 (1914), 71—94. 222—246.

auch das angebliche Kaiphashaus ein auf Konstantins Befehl zerstörter heidnischer Tempel; daß er zur Ruine geworden war, bewies nicht sowohl die Macht des dort verurteilten Heilands, wie Kyrill apologetisch sagt, sondern zunächst die Macht des Kaisers, der dem Christentum die heidnischen Tempel preisgab. Von den Säulen des Tempels war eine aufrecht stehen geblieben. An ihr blieb die religiöse Verehrung haften, die der heiligen Stätte galt, aber schnell wandelte sie sich in christliche Vorstellung um. Die Säule des heidnischen Tempels wurde zur Geißelungssäule, die Ruine wurde zum Hause des Kaiphas. Diese letztere Tradition hat die Kirche, wie Kyrills Worte zeigen, gutgeheißen, die Verehrung der Säule hat sie bis zum Ende des vierten Jahrhunderts ignoriert und ist an der Ruinenstätte vorübergegangen. So wenig gab sie Jahrzehnte lang dem Volksglauben nach, daß sie, als sie endlich selbst eine Kirche auf der Ruinenstätte des heidnischen Tempels errichtete, kein Bedenken trug, die Säule nützlich beim Neubau zu verwenden.

Aber der einfache Glaube der Christen von Jerusalem und der immer zahlreicher gewordenen Pilger ist stärker gewesen als der Wille der Kirche. Für das Volk blieb die neue Kirche, die offiziell die Basilika des hl. Petrus hieß, das Kaiphashaus. Die fromme Paula und mit ihr gewiß Tausende beteten weiter an der Säule im Portikus, und da das auf die Dauer zu Unzuträglichkeiten führen mußte, entschloß man sich eine neue Geißelungssäule zu errichten. Es hätte näher gelegen, sie in der Petrusbasilika selbst aufzustellen, wo doch nun einmal ihr historischer Platz war. Weshalb das nicht geschah, wird uns nicht überliefert, die Pilger haben es geglaubt, wenn man ihnen das Wunder erzählte, der Wechsel wäre auf Befehl des Herrn von selbst erfolgt. Das wahrscheinlichste ist, daß die Geistlichkeit der Zionskirche, die ja nur wenige Schritte entfernt lag, das Denkmal und den Kult als ihr Eigentum betrachtete und für sich in Anspruch nahm, der Wettstreit um den Besitz der heiligen Stätten und ihrer Denkmäler wird im fünften Jahrhundert nicht weniger scharf gewesen sein als im zwanzigsten.

Um die neue Geißelungssäule in der Zionskirche wuchert

die Legende weiter. Theodosius erzählt noch S. 141, 14 ff.: et quomodo eam, dum flagellaretur, amplexavit, sicut in cera sic brachia eius, manus vel digiti in eam haeserunt et hodie paret, sed et facies omnis, mentus, nasus vel oculi eius sicut in cera designavit. Etwas kürzer und einfacher liest man im Breviarius[1]): Deinde vadis ad sancte Sion basilicam magnam nimis, ubi est illa columna, ubi caesus est dominus Jesus. Apparet ibi, quomodo manu amplexavit, quasi in cera designasset. Die Verehrung der Geißelungssäule hat auch in der folgenden Zeit nicht nachgelassen. Um das Jahr 570 schreibt der Pilger von Placentia von der basilica Sion, ubi sunt multa mirabilia[2]): In ipsa ecclesia est columna, ubi flagellatus est Dominus. In qua columna tale est signum: dum eam amplexasset, pectus eius inhaesit in ipsa marmore, et manus ambas apparent et digiti et palmae in ipsa petra, ita ut pro singulis languoribus mensura tollatur exinde; et circa collum habent et sanantur. In ipsa columna est illud cornu, de quo reges unguebantur et David. Im Jahre 614 erfolgte dann die gründliche Zerstörung Jerusalems durch die Perser. Als nach Jahren in Not und Armut die Wiederherstellung erfolgte, ist auch eine Zionskirche wieder errichtet worden. In ihr steht jetzt auch wieder eine columna marmorea, cui dominus adhaerens flagellatus est. Aber wenn Adamman außerdem erzählt, daß auch außerhalb der Kirche auf ihrer Westseite ein Stein gezeigt wurde, auf dem der Herr gegeißelt wurde,[3]) so wird man den Schluß ziehen

---

[1]) S. 154, 19 f. ed. Geyer. Baumstark hat a. a. O., S. 47 f. aus der allerdings sehr beachtenswerten Tatsache, daß der sonst in der Aufzählung aller Heiligtümer so gewissenhafte Breviarius die Stephanskirche nicht erwähnt, den Schluß gezogen, daß die Schrift vor 460 und vor Theodosius datiert werden müßte. Dazu würde stimmen, daß die Legende von den Spuren, die man an der Säule sah, bei ihm noch verhältnismäßig einfach, bei Theodosius dagegen schon reich ausgebildet vorliegt. Die Frage hängt zusammen mit dem Problem des echten und des überarbeiteten Theodosiusberichtes, das auch nach Gildemeisters und Geyers Untersuchungen noch nicht endgültig gelöst ist.

[2]) S. 174, 5 ff. ed. Geyer.

[3]) Ebenda, S. 243, 11: extra hanc supra descriptam grandem basi-

dürfen, daß es in der ersten Zeit nach der Zerstörung eine Periode gegeben hat, in der man die Geißelung mit dem Stein vor der Kirche in Verbindung brachte, weil es noch keine Säule wieder gab. Sie ist dann wieder gekommen wie die meisten anderen Heiligtümer der Zeit vor 614, auf ihre weiteren Schicksale gehe ich nicht ein.

Diese Darlegungen, die ich im III. Abschnitte ergänzen werde, waren notwendig zum Verständnis und zur Kritik des kunstgeschichtlichen Zusammenhangs. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die Stele des lateranensischen Sarkophags eben die Geißelungssäule auf dem Berge Zion darstellen soll. Aber es fragt sich, ob das Bild authentisch ist, d. h. ob die Geißelungssäule, die im vierten Jahrhundert eine wirkliche runde Säule war, bei dem Wechsel im fünften Jahrhundert, bei der Aufstellung in der Zionskirche, in eine Stele verwandelt wurde. Denn daß der Sarkophag erst ein Werk des fünften Jahrhunderts ist, ergibt sich aus der Identifizierung der übrigen Bauten. Im einzelnen werde ich sie im nächsten Kapitel darlegen, das Resultat nehme ich hier voraus: die Rotunde links ist die Himmelfahrtskirche, die Basilika rechts die Eleonakirche, der Bau im Vordergrund rechts neben Petrus das Kaiphashaus, die Basilika des hl. Petrus. Himmelfahrtskirche und Kaiphashaus aber sind Kirchen des fünften Jahrhunderts.

Die Pilgerberichte geben über die Gestalt der neuen Geißelungssäule keine unzweideutige Auskunft, sie erzählen immer nur von einer Säule, columna. Aber wenn Antoninus von Placentia in der Zionskirche außerdem eine columnella sah, in qua crux posita est beati Petri, in qua crucifixus est Romae, die Geißelungssäule aber columna nennt,[1]) so muß man, wenn man überhaupt auf den Unterschied der Worte Wert legen will, annehmen, daß die neue Geißelungssäule von stattlicher Größe war. Außerdem ist es, wenn die Kirche von Jerusalem

---

licam, quae intrinsecus talia sancta conplectitur loca, alia memorabilis exstat ad occidentalem partem eius petra, super quam, ut fertur, flagellatus est Dominus.

[1]) S. 174, 5. 14 f. ed. Geyer.

jetzt die Echtheit der Geißelungssäule anerkannte, nicht gerade wahrscheinlich, daß sie dem neuen Monument eine andere Gestalt gab als dem alten. Die Frommen hätten vielleicht daran Anstoß nehmen können und es hätte selbst in den Kreisen der Pilger, die freilich in ihrer schwärmerischen Hingabe alles glaubten, nicht so schnell die Legende entstehen können, daß die Säule von selbst aus dem Kaiphashaus nach der Zionskirche gewandert wäre.

Es kommt ein anderes Denkmal zu Hilfe. Die Sammlung Carrand im Museo Nazionale zu Florenz bewahrt eine schöne Elfenbeintafel,[1]) in drei Felder gegliedert, von denen das obere und das untere reich mit Ornament gefüllt sind; in der Mitte ist die Ansage der Verleugnung dargestellt. Eine im strengen Stil gehaltene jonische Säule ragt über die Köpfe der beiden Personen empor, auf ihr sitzt der Hahn. Rechts der Säule steht Christus mit Kreuznimbus, er wendet sich, den rechten Arm vorstreckend, an Petrus, der links von der Säule stehend in gedrückter Haltung die rechte Hand an das Kinn legt und nach oben zum Hahn hinauf sieht; während Christus in der Linken die Rolle hält, faßt Petrus mit der Linken verlegen in sein Gewand. Graeven hat die Tafel als karolingische Nachbildung eines altchristlichen Reliefs in das neunte Jahrhundert gesetzt. Ob das Werk Original oder Kopie ist, kann nur die Stilkritik entscheiden, die ich den Kunsthistorikern überlassen muß. Graevens Ansicht aber, daß die Vorlage der altchristlichen Zeit angehört, erhält jetzt eine sichere Stütze, denn die Säule ist keine andere als die alte Geißelungssäule.

Auf der Säule der Elfenbeintafel wie auf der vierseitigen Stele des Sarkophags steht der Hahn. Es ist sehr unwahrscheinlich, daß man ihn schon im vierten Jahrhundert auf die Säule des heidnischen Tempels gesetzt hätte, solange die Kirche von Jerusalem das Denkmal nicht anerkannte. Er hätte dann, wie mir scheint, auch auf der Geißelungssäule der Zionskirche

---

[1]) Abbildung bei Graeven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke II. Aus Sammlungen in Italien (Rom 1900), Nr. 19; Venturi, Storia dell' arte italiana I (Milano 1901), S. 422, Fig. 386.

wiederholt werden müssen, das ist aber sicher nicht geschehen. Nicht ein einziger Pilger spricht von dem Hahn, obwohl sie die Säule, besonders die Spuren des Leibes Christi, in allen Einzelheiten beschreiben. Antoninus fügt noch hinzu: in ipsa columna est illud cornu, de quo reges unguebantur et David. Diese Reliquie, die zur Zeit der Aetheria und des Breviarius noch in der Grabeskirche aufbewahrt wurde,[1]) kann freilich irgendwie an der Säule aufgehängt gewesen sein; aber wenn man die Worte von der columnella, in qua crux posita est beati Petri, ohne Zweifel dahin verstehen muß, daß das Kreuz oben auf der Säule stand, so wird die Wendung in ipsa columna est cornu auch so zu deuten sein, daß das Horn oben auf der Geißelungssäule seinen Platz hatte. Dann kann der Hahn dort nicht gestanden haben.

Es sind also weder die Florentiner Tafel noch das Sarkophagbild unmittelbar nach der Natur, d. h. nach der wirklichen Geißelungssäule angefertigt worden. Nimmt man die augenfällige Ähnlichkeit in der Komposition der beiden Bilder hinzu, so liegt der Schluß nicht fern, daß beide auf eine monumentale Vorlage zurückgehen, auf der die Säule mit der Ansage der Verleugnung in Verbindung gebracht war. Stegenšeks Vermutung, daß das Urbild ein Mosaik auf Zion gewesen wäre, gewinnt eine neue Stütze, denn alle Gründe sprechen dafür, daß der Hahn erst von dem Maler, der ihn in der Verleugnungsansage brauchte, auf die Geißelungssäule gesetzt worden ist.

Wir werden das Mosaik in der Zionskirche suchen müssen, nicht im Kaiphashause. Denn hier war die wirkliche Verleugnung erfolgt, die Ansage geschah bei dem letzten Mahl,[2]) als dessen Stätte die Zionskirche galt. Daß das Mosaik in einer Apsis stand, wird durch die Komposition des Bildes, das sich besonders auf der Elfenbeintafel so klar in den Halbkreis einordnet, fast zur Gewißheit; übrigens wissen wir ja, daß schon

---

[1]) S. 88, 24; 154, 3 ed. Geyer.

[2]) Nach Lukas und Johannes; die Angabe bei Matthäus und Markus, daß die Verleugnungsansage auf dem Wege zum Ölberg erfolgte, kommt nicht in Frage, in Jerusalem herrschte nur die eine Tradition.

zur Zeit der Aetheria die Kirchen Jerusalems mit Mosaiken geschmückt waren. Die Kirchen freilich, die auf dem Hintergrund des Sarkophagbildes stehen, dürfen wir in dem jerusalemischen Bilde nicht annehmen. Sie fehlen auf der Elfenbeintafel, es ist aber auch kein rechter Grund ersichtlich, warum man in Jerusalem die Gebäude mit dargestellt hätte, zumal in einer Kirche auf Zion die beiden Kirchen des Ölbergs. Denn zu der Verleugnungsansage fehlt ihnen die Beziehung. In Jerusalem waren die in den Evangelien erzählten Vorgänge an sich der selbstverständliche Gegenstand der Malerei, die Lokalitäten, in denen sie sich abgespielt hatten, sah man ja in Wirklichkeit vor sich; denn die Pilger wenigstens zweifelten nicht daran, daß die Gebäude aus der Zeit Christi selber stammten und in Kirchen umgewandelt wären.

Ein anderes Bild aber zeigt, daß die Verleugnungsansage auf dem Sarkophag nicht unmittelber nach einem vorauszusetzenden Mosaik der Zionskirche geschaffen ist. Die beiden Schmalseiten des Sarkophags (Taf. I. II) nehmen in der gesamten Sarkophagplastik einen besonderen Platz ein,[1]) es fehlt für diese malerische Verbindung von Gebäuden im Hintergrunde mit biblischen Szenen im Vordergrunde in der Plastik der Sarkophage an jeder Parallele. Dagegen finden sie ihr genaues Gegenstück in der schönsten der altchristlichen Malereien Roms, dem Apsismosaik von S. Pudenziana.[2]) Der Kompositionsgedanke ist durchaus der gleiche, in dem Mosaik und der linken Schmalseite des Sarkophags mit dem Verleugnungsbilde tritt er am deutlichsten zutage. Im Mittelpunkt steht jedesmal ein hochverehrtes Denkmal von Jerusalem, auf dem Mosaik der Golgothafelsen mit dem Votivkreuze, auf dem Sarkophag die Geißelungssäule. Rechts und links davon im Vordergrunde biblische Szenen, hier Christus als Lehrer inmitten seiner Jünger, dort die Ansage der Verleugnung. Im Hintergrunde jedesmal Kirchen des christlichen Jerusalem. Vordergrund und Hintergrund sind in beiden Bildern durch ein Mittelglied geschieden, das

---

[1]) Vgl. Wulff, Die altchristliche und byzantinische Kunst I, S. 115.
[2]) Vgl. meine Grabeskirche, S. 141 ff.

zwanglos aus der Natur und Lage der Bauten sich ergab, im Mosaik durch die Halle des Atriums, auf dem Sarkophag durch die Stadtmauer mit den Zinnen. Dieses Kompositionsschema ist auf der anderen Schmalseite ebenfalls erkennbar, tritt aber weniger deutlich zutage.

Die isolierte Stellung, welche die Schmalseiten dieses Sarkophags in der Sepulkralplastik einnehmen, findet jetzt ihre Erklärung. Sie sind nicht nach den Musterbüchern der Werkstatt, sondern nach monumentalen Mosaikbildern gearbeitet, mit denen im fünften Jahrhundert römische Kirchen geschmückt wurden. Das Apsisbild von S. Pudenziana, früher in die Zeit von 384—397 datiert, wurde nach Wilperts Ansicht (Mosaiken Taf. 42/44, Text S. 1066)[1]) erst unter Innocenz I. in den Jahren 402—417 geschaffen. Diese Ansicht findet jetzt eine Stütze, denn die eng verwandten Mosaiken, die den Sarkophagbildern als Vorlage dienten, können nicht älter sein, sie setzen den Bau der Himmelfahrtskirche und des Kaiphashauses voraus, die erst in jener Zeit vollendet wurden. Also ist auch der lateranensische Sarkophag, der so verschieden datiert worden ist und zuletzt sogar als Import aus dem hellenistischen Osten hat gelten müssen,[2]) eine Schöpfung des fünften Jahrhunderts aus einer römischen Werkstatt. Zu dem gleichen Resultat ist de Waal bereits aus anderen Gründen gekommen.[3]) Strzygowski hat die Vorderseite des Sarkophags für den Osten in Anspruch genommen und die Hypothese aufgestellt, die Schmalseiten gehörten ursprünglich nicht zu ihr.[4]) Allein diese Annahme, für die ich in keiner Beschreibung des Sarkophags einen Anhaltspunkt finde, scheitert meines Erachtens schon daran, daß die Pilatusszene sich auf der rechten Schmalseite

---

[1]) Vgl. dazu Kunstchronik, N. F., 32 (1920/1), S. 544 ff.

[2]) A. Baumstark, Zur Provenienz der Sarkophage des Junius Bassus und Lateran n. 174. Röm. Quartalschr. 28 (1914), 5—16.

[3]) A. de Waal, Zur orientalischen Kunst auf altchristlichen Sarkophagen Roms. Röm. Quartalschr. 28 (1914), 207—216.

[4]) M. v. Berchem-J. Strzygowski, Amida (Heidelberg 1910), S. 152, Anm. 1.

fortsetzt; denn dort steht noch ein Diener des Landpflegers. Gehört aber dieser Sarkophag zur römischen Plastik des fünften Jahrhunderts, so ist naturgemäß auch für den Sarkophag des Bassus nicht an Import aus dem Osten zu denken. Die Stilverwandtschaft zwischen den beiden Denkmälern ist nicht zu verkennen, wenn man auch sieht, daß mehr als ein halbes Jahrhundert zwischen diesen beiden Särgen liegt. Vielleicht ist es mit der Plastik und der Malerei in Rom im vierten und im fünften Jahrhundert doch nicht so schnell abwärts gegangen wie oft behauptet wird; mit Recht hat Wulff bereits darauf hingewiesen,[1]) daß es nach der Zeit des Konstantinsbogens wieder eine Periode der Aufwärtsbewegung in der römischen Plastik gegeben habe.

Spricht, wie wir oben sahen, die höchste Wahrscheinlichkeit dafür, daß die zweite Geißelungssäule wie die erste eine runde jonische Säule, keine Stele war, so muß die vierseitige Stele als eine Neuerung der römischen Kunst gelten. Den Zusammenhang restlos aufzuklären wird freilich nicht gelingen, wenn nicht neue Denkmäler die Entscheidung geben. Wir wissen nicht, ob der Maler des vorauszusetzenden monumentalen Mosaiks selbst in Jerusalem die Monumente gesehen oder ob er nach Zeichungen arbeitete, die ihm Pilger von dort mitgebracht hatten; in diesem letzteren Falle konnte er leicht als Stele ansehen, was der Zeichner als Säule gemeint hatte. Aber möglich ist es auch, daß er selbst auf seinem Mosaik eine Säule darstellte, die Bildhauer und Schnitzer aber, die in die Kirche kamen und das Bild kopierten, sie für eine Stele hielten. Ist doch auch von der modernen Forschung die Stele des Sarkophags bisher stets als Säule angesehen worden und würde vielleicht so gedeutet werden dürfen, wenn wir nicht andere Denkmäler besäßen, auf denen ebenfalls die Stele unzweideutig wiederkehrt.

In der Sarkophagplastik kommt sie nur einmal noch sicher vor, auf einem der schönsten römischen Denkmäler, dem jetzt

---

[1]) Repert. für Kunstwiss. 35 (1912), S. 211.

in Leyden aufgestellten Säulensarkophag. Der Zeichner Garruccis G 319, 4 hat eine runde Säule daraus gemacht, auf der guten Lichtdrucktafel bei Oberman[1]) sieht man, zweifelsfrei und noch viel deutlicher als auf dem lateranensischen Sarkophag, daß es eine vierseitige Stele ist. Auch hier ist sie verhältnismäßig niedrig, der Hahn sitzt wieder darauf. Sonst kommt, soviel ich sehe, die Stele auf Sarkophagen nicht mehr vor; aber wenn auf dem lateranensischen Sarkophag G 317, 1 der Hahn nicht ganz im Einklang mit seiner Natur oben auf dem massig gebildeten Stamm eines Baumes sitzt, der so wenig Zweige und Blätter trägt, so mag der Künstler nach dem Vorbild der Stele gearbeitet haben, mit der er in diesem Bilde nichts anzufangen wußte. Auch in dem Sarkophag von Narbonne G 318, 5, wo Bäume anstatt Säulen die Nischen trennen und der Hahn auf dem Baume sitzt, scheint noch eine letzte verblaßte Erinnerung an den Hahn auf der Stele vorzuliegen.

Die Geißelungssäule begegnet dann wieder auf der Lipsanothek von Brescia.[2]) Auch hier steht der Hahn auf der vierseitigen Stele, ein sicheres Zeugnis, daß dieses nach seinem künstlerischen Wert so einheitlich beurteilte und hinsichtlich der Datierung und der Herkunft so viel umstrittene Denkmal nicht vor dem fünften Jahrhundert entstanden sein kann. Wenn freilich die Stele hier nicht auf dem Bilde der Ansage, sondern der tatsächlichen Verleugnung, der Unterredung zwischen Petrus und der Magd, angebracht ist und wenn sie etwas nebensächlich rechts hinter Petrus steht, so darf man zweifeln, ob der Schnitzer von dem monumentalen Bilde der Säule zwischen Petrus und dem Herrn noch eigene Kenntnis besaß. Aber es ist die römische Geißelungssäule. Das wird man für die Entscheidung der Frage, ob die Lipsanothek im Osten oder im Westen des Reiches entstanden, ob sie römischen Ursprungs ist oder einer anderen Schnitzerschule entstammt, im Auge behalten müssen; ikonographische Untersuchungen, auf die ich

---

[1]) A. a. O., Taf. XV (Titelblatt).

[2]) Vgl. Stuhlfauth, a. a. O., S. 39 ff.; Wulff, Repert. für Kunstwiss. 35 (1912), S. 220.

mich beschränken muß, können allein die Fragen naturgemäß nicht endgültig entscheiden. Für die Skulpturen der Türe von S. Sabina gilt das gleiche. Da steht auch (G 499, 7) der Hahn, diesmal richtig in der Ansage der Verleugnung, auf dem mit Kanellüren geschmückten Postament, aber es ist keine Stele, sondern eine niedrige und etwas massige Säule; und auch hier steht sie in der Ecke hinter Petrus, nicht zwischen ihm und dem Herrn. Ferner möchte ich gegenüber der starken Betonung des syrischen Charakters der Türe durch Ainalow und Wulff doch darauf hinweisen, daß das Bild der Frauen am Grabe (G 499, 6) nur sehr entfernte Verwandtschaft noch zeigt mit dem jerusalemischen Bilde, das wir vor allem durch die Ampullen von Monza genau kennen. Dagegen steht die vierseitige römische Stele mit dem Hahn wieder durchaus richtig zwischen Christus und Petrus auf dem Mosaik der Ansage in S. Apollinare Nuovo (G 251, 1). Wenn also andere Bilder dieses Zyklus, wie Baumstark zutreffend gezeigt hat,[1]) sich als Spiegelungen palästinensischer Kunst darstellen, so muß man doch überlegen, ob sie nicht durch monumentale Mosaiken in Rom vermittelt sein können. Auf dem Bilde der Unterredung zwischen Petrus und der Magd (G 251, 2) fehlt die Geißelungssäule, wo man sie doch auch erwarten sollte, wenn das Bild palästinensischer Herkunft wäre. Gar keine Kenntnis mehr dagegen von der Bedeutung der Stele besaß der Schnitzer des Kästchens im Britischen Museum (G 446, 1; Graeven I 24). In seiner Vorlage stand sie als vierseitige Stele gebildet, er aber, um Raum für die Gestalt des am Kohlenbecken knieenden Petrus zu gewinnen, schnitt sie weg und ließ nur den oberen Rand stehen, so daß der Hahn jetzt auf einer viereckigen Konsole zu stehen scheint. Daß das im fünften Jahrhundert in einer römischen Werkstatt oder gar im hellenistischen Osten des Reiches[2]) möglich gewesen wäre, scheint mir nicht denkbar.

---

[1]) Rassegna Gregoriana IX, Sp. 33—38; Byz. Zeitschr. 20 (1911), S. 188 f.

[2]) So Wulff, Repert. für Kunstwiss. 35 (1912), S. 220, dagegen mit Recht Strzygowski, Byz. Zeitschr. 22 (1913), S. 281; für das Prototyp

10. Das Bekenntnisbild unter dem Einfluß der Verleugnungsbilder.

Das Verhältnis des Bildes auf dem lateranensischen Sarkophag 174 zu dem römischen Mosaik, das als Vorlage diente, wird jetzt völlig klar, deutlich aber auch, wodurch der unklare Charakter dieser Hahnszene entstanden ist. Der Bildhauer wollte, wie oben S. 49 ausgeführt wurde, das Bekenntnis der Treue Petri darstellen, denn auf einem Sarkophage war ein Verleugnungsbild nicht möglich, er benützte aber als Vorbild das historische Bild der Verleugnungsansage. Wie Petrus darin dargestellt war, die Hand am Munde und in gedrückter Haltung, läßt uns das Florentiner Elfenbein erkennen, das auf ein Mosaik der Zionskirche zurückgeht ebenso wie das römische Mosaik. Deutlich tritt jetzt der Gegensatz der von Jerusalem her in Rom eindringenden erzählenden Kunst zu der dort bisher, wenigstens in der Sarkophagplastik, allein herrschenden symbolisierenden Kunst[1]) zutage. Die Gestalt Christi ließ der Bildhauer unverändert, auf die linke Seite hatte vielleicht schon der Maler sie gestellt. Sein künstlerisches Können reichte nicht aus, um die Haltung des Herrn so weit zu verändern, daß er zwar als Teilnehmer an der Unterhaltung erscheinen, aber doch nicht als die in diesem Augenblick das Gespräch führende Person aufgefaßt werden konnte. Er hat sich damit begnügt, aus der Haltung Petri alles zu entfernen, was an Verlegenheit und Schuldbewußtsein erinnerte, die Hand liegt nicht mehr am Munde, der Blick ist frei auf Jesus gerichtet, die Haltung ist gerade und aufrecht. Aber es ist ihm doch nicht gelungen, den Gedanken des Bekenntnisses und der Hingabe rein und ganz unzweideutig wiederzugeben. Hierin zeigt sich der Nieder-

---

nimmt Strzygowski kleinasiatischen Ursprung an, Oriens christianus, N. S., 1 (1911), S. 85.

[1]) Die in der letzten Zeit öfter behandelte Frage einer erzählenden Malerei in Rom, die bereits mit den ersten Bauten der konstantinischen Epoche aufgetreten wäre, übersehe ich nicht, glaube aber in diesem Zusammenhang nicht notwendigerweise darauf eingehen zu müssen, vgl. u. S. 72.

gang der römischen Plastik im fünften Jahrhundert, ebenso in anderen Merkmalen, z. B. darin, daß Christus in der Hahnszene bartlos, auf der anderen Schmalseite dieses Sarkophages bärtig ist und auf der Vorderseite in einem zwar bartlosen, aber doch mit dem Christus des Bekenntnisbildes nicht ganz übereinstimmenden Typus erscheint. Die technische Meisterschaft besaß man noch, das künstlerische Verständnis ging allmählich verloren.

Jetzt finden auch jene anderen Wiederholungen der Hahnszene ihre Erklärung, die bisher Schwierigkeiten gemacht und neben dem Bilde des lateranensischen Sarkophags 174 die Deutung am meisten beeinflußt haben. Es handelt sich um jene oben S. 45 f. genannten Sarkophagbilder, auf denen Petrus zwar nicht den Zeigefinger, aber die ganze Hand an den Mund oder häufiger an das Kinn legt. Daß diese Gebärde Betroffenheit oder Zweifel auszudrücken scheint, ist nicht zu leugnen, besonders, wenn man die ähnliche aber doch viel entschiedenere Gebärde des Petrus auf dem Elfenbein der Sammlung Carrand berücksichtigt, die ganz unzweideutig ist. Und doch ist es ebenso sicher, daß auf Sarkophagen niemals die Ansage der Verleugnung, sondern immer nur das Bekenntnis der Treue Petri gemeint war. Also bleibt nur die Erklärung übrig, daß auch diese Sarkophagbilder von dem monumentalen Bilde der Verleugnungsansage beeinflußt sind. Möglich wäre das freilich nicht gewesen in der Frühzeit der Sarkophagplastik, als die symbolisierende Kunst noch die volle Herrschaft behauptete und ihre Gedanken rein und ausschließlich empfunden wurden, sondern die Verwirrung konnte erst in jener jüngeren Epoche des ausgehenden vierten und des fünften Jahrhunderts entstehen, als die erzählende Kunst der monumentalen Malerei ihren Siegeszug begonnen hatte.

Für die meisten der genannten Sarkophage aber steht es ohnedies längst fest, daß sie Schöpfungen des fünften Jahrhunderts sind. Ich weise für die figurenreichen Sarkophage G 365, 2. 367, 1. 367, 2 auf Fickers Bemerkungen, a. a. O., S. 40. 123. 145 hin, der stilverwandte Sarkophag der Adelphia

G 365, 1 mit seinen Marienszenen wird, soviel ich sehe, von niemandem in ältere Zeit datiert, die geringe Qualität der Arbeit in G 318, 4 und 369, 1 weist von selbst in die Spätzeit. Aber auch der Sarkophag G 334, 3 in S. Maximin mit der Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes und dem bärtigen Christus im Mittelbilde der Apostelhuldigung neben dem bartlosen Christus in den übrigen Szenen kann nicht mehr dem vierten Jahrhundert angehören; für das Fragment in Avignon B XII 3, das übrigens geringe Arbeit ist, läßt sich eine Entscheidung nicht ohne weiteres geben. Vergleicht man die Gebärde des Petrus auf diesen Sarkophagen mit der Haltung des Jüngers auf dem Elfenbein Carrand, so erkennt man übrigens trotz der Verwandtschaft in den meisten Fällen doch den Unterschied. Zwischen der entschiedenen Gebärde der Verlegenheit, mit der dort die Hand an den Mund gelegt ist, und der Gebärde der zum Zeichen der Beteuerung erhobenen Hand auf so vielen unzweideutigen Bildern hält die Gebärde auf den meisten dieser Sarkophage die Mitte. Die Umbiegung der Geste des monumentalen Verleugnungsbildes ist nirgends so gelungen wie auf dem Bilde des lateranensischen Sarkophags 174, aber den meisten dieser Wiederholungen ist doch gemeinsam, daß Petrus nicht verlegen und gedrückt zum Hahn blickt, sondern frei und offen ohne jeden weiteren Ausdruck der Betroffenheit dem Herrn ins Antlitz sieht. Erwägt man außerdem, daß nirgends dem Herrn eine so entschiedene Haltung zugewiesen ist wie auf dem lateranensischen Sarkophag, so zeigt sich, daß auch die Schöpfer dieser Bilder trotz ihrer Abhängigkeit von dem Ansagebilde doch des wahren Gedankens des Sarkophagbildes sich noch bewußt waren und den Versuch machten, ihn zum Ausdruck zu bringen.

Schließlich hat die historische Auffassung und Darstellung der biblischen Szenen allerdings den Sieg davon getragen. Der Künstler des Sarkophags in S. Maximin vermag nicht mehr, in der Haltung Petri den Ausdruck des treuen Bekenntnisses wiederzugeben und den lebhaften Zug aus der Haltung des Herrn zu entfernen, er greift deshalb zu dem doppelten Attribut

des Baumes und der Cista, um den Sinn des Bildes gegenüber der neuen Auffassung als Verleugnungsansage deutlich zu machen. Wehrlos steht auch der Schöpfer des Sarkophages G 369, 1 der jetzt herrschenden Auffassung gegenüber, denn nicht die Handbewegung allein, sondern auch die übrige Haltung des Jüngers zeigt, daß er sich von dem Vorwurf der Verleugnung betroffen fühlt. Nur aus der Haltung des Herrn, der sich nicht an Petrus wendet, sondern durchaus frontal aufgefaßt in ruhigem Redegestus zum Betrachter spricht, läßt sich erkennen, daß auch diesem Künstler noch der Sinn des Sarkophagbildes bekannt war. Ein Meister war er nicht, seine Arbeit ist „nur so hingehauen", der Sarkophag repräsentiert, wie v. Sybel aus anderen Gründen gezeigt hat,[1]) in der Geschichte der stadtrömischen Sarkophagskulptur die Schlußphase.

11. Das Katakombenbild in S. Cyriaca.

Die Sepulkralkunst hat, wie man an diesen letzten Beispielen erkennt, sich gegen den Sieg der erzählenden Kunst nicht behaupten können, aber sie hat sich gewehrt. Denn eine bewußte scharfe Opposition muß in Rom eine Zeit lang geherrscht haben, ein ausgezeichnetes Beispiel dafür bietet das Katakombenbild in S. Cyriaca (Wilpert, Taf. 242, 1).

In der Mitte steht wieder mit dem diesmal nach rechts gewendeten Hahn die Geißelungssäule als vierseitige Stele, das bisher in ältere Zeit datierte Bild gehört also dem fünften Jahrhundert an. Die beiden sprechenden Personen haben rechts und links der Stele ihren Platz. Die Gestalt rechts trägt über der glatt herabfallenden Tunika das Pallium, die Gestalt links ist ähnlich, aber reicher gekleidet, die Tunika ist gegürtet. Die Gestalt links ist bartlos, mit dichtem in der Mitte gescheiteltem Haar ohne Locken. Die herabhängende Linke faßt das Gewand, der rechte Arm ist im ruhigen Redegestus erhoben, alle fünf Finger ausgestreckt. Die Gestalt rechts, höher und mehr im Vordergrunde stehend, hat dichtes struppiges

---

[1]) A. a. O., II, S. 193.

Haar ohne Locken und breiten kurzen Bart. Die Linke hält wieder das Gewand, die Rechte ist in lebhafter Bewegung erhoben und macht den Redegestus der ausgestreckten drei Finger, Zeigefinger und Mittelfinger liegen nebeneinander. Es ist klar, daß der Wortführer in diesem Augenblick die ausdrucksvolle Gestalt rechts ist.

Die nahe Verwandtschaft dieses Bildes mit dem lateranensischen Sarkophag ist natürlich schon bemerkt worden.[1]) Aber wer ist hier Petrus, wer ist Christus? Wilpert hat die Gestalt links als Petrus, die rechts stehende als Christus erklärt.[2]) Entscheidend war für ihn der Redegestus, der das Dreimal des Herrn deutlich zu verkünden schien. Auch v. Sybel schließt sich dieser Deutung an,[3]) stellt indessen die zweifelnde Frage, ob Christus wirklich bärtig sei.[4]) Die Frage halte ich für sehr berechtigt, aber daß die Gestalt rechts bärtig ist, unterliegt keinem Zweifel. Noch seltsamer erscheint es mir, daß Petrus bartlos sein soll. Seitdem ein bestimmter Typus sich für Petrus herausgebildet hatte, also seit dem vierten Jahrhundert, erscheint er in den Katakomben niemals bartlos, sondern immer mit kurzem, aber dichtem Haupthaar und breitem Bart. Dieses eine Bild in S. Cyriaca möchte Wilpert ausnehmen und weist außerdem auf zwei andere Katakombenbilder Taf. 152 und 193 hin, wo die Darstellung nicht so bestimmt gefaßt wäre, daß man sie unter die porträtartigen Köpfe einreihen könnte.[5]) Allein wenn auch das Bild auf Taf. 152 klein und das auf Taf. 193 nicht gut erhalten ist, so ist es doch zweifellos, daß in beiden Fällen der Jünger den breiten kurzen Bart trägt. Also kann auch in diesem Bilde nicht die bartlose Gestalt Petrus sein. Der Bärtige rechts ist Petrus, er trägt alle Züge des Petruskopfes, und wenn nicht immer wieder das angebliche Dreimal der Handbewegung das Urteil verwirrt hätte,

---

[1]) Wittig, a. a. O., S. 113.
[2]) A. a. O., S. 329.
[3]) A. a. O., I, S. 274.
[4]) II, S. 142, Anm. 1.
[5]) A. a. O., S. 113.

wäre wohl nie ein Zweifel entstanden. Es ist der gleiche Typus wie bei dem lesenden Petrus in SS. Pietro e Marcellino (Wilpert, Taf. 93. 94), er trägt alle Merkmale, die er auch später behauptet.[1]) Die bartlose Gestalt links dagegen in der reicheren Gewandung ist Christus, es ist derselbe Typus, der uns auch sonst oft in den Katakomben begegnet, es genügt, auf Wilperts Taf. 148, 2. 170. 177, 1 hinzuweisen.

Die beiden Gestalten stehen an denselben Plätzen wie auf dem lateranensischen Sarkophag. Aber in viel schärferer und bestimmterer Weise als dort hat der Künstler das monumentale Bild, das er vor Augen hatte, umgestaltet. Hier ist nicht Christus, sondern Petrus der Wortführer, deshalb steht er mehr im Vordergrunde und ist monumentaler aufgefaßt als die Gestalt des Herrn. Die Lebhaftigkeit der Rede, die den Christus des Sarkophags noch charakterisiert, ist hier beseitigt, in ruhiger Haltung, wie leise mahnend und abwehrend, steht der Herr da. Dafür ist alle starke Bewegung auf Petrus übergegangen. Das ist nicht Christus, der in Rom dem gefeierten Apostel der Stadt pathetisch das Wort entgegen riefe: Du wirst mich dreimal verleugnen, ehe der Hahn kräht, sondern das ist Petrus, der in sicherer Haltung und in ausdrucksvoller Gebärde dem Herrn das Bekenntnis ablegt: ich will mein Leben für dich lassen. So wollte man in Rom, wo der Apostel den Märtyrertod erlitten hatte, das Bild verstehen, so schuf ein römischer Maler diese bewußte und vorzüglich gelungene Umbildung des monumentalen Verleugnungsbildes. Wenn die Plastik gegen die neue

---

[1]) Eng verwandt ist der Typus der monumentalen Gestalt in Gruft III der Domitilla-Katakombe, die jetzt auch v. Sybel (Der Herr der Seligkeit, Marburg 1913, Titelbild und S. 8 f.), Wilpert (S. 107, Taf. 40, 2) folgend, als Christus erklärt hat. Aber diese Deutung, an der v. Sybel früher (a. a. O., I, S. 282) zweifelte, wäre doch nur dann gesichert, wenn der Kopf mit dem struppigen Haar und Bart sicher lockig wäre. Rechts scheinen ein paar Farbspuren vorhanden zu sein, aber links, wo Ohr und Bart gut erhalten sind, ist von Locken nichts zu sehen. Der Bart erscheint jetzt meliert, was wieder auf Petrus deuten würde, aber vielleicht ist das wirklich nur durch das von Wilpert beobachtete Abblättern der Farbe zu erklären.

Kunst des Ostens und ihre neuen Gedanken sich kaum zu wehren vermochte, so hat die Malerei, die stärker war, den Kampf noch eine Zeit lang mit Entschiedenheit geführt.

12. Das Wiedersehen im Paradiese.

Der Sieg der erzählenden über die symbolisierende Kunst hat sich nicht aufhalten lassen, seitdem die Herrschaft des Christentums entschieden war und nicht mehr nur die religiösen Gedanken des neuen Glaubens, sondern das Leben des Erlösers selbst und vor allem seine Passion und Auferstehung das Fundament aller weiteren Entwickelung wurde. Welch gewaltige schöpferische Kraft in diesem Werden und Umgestalten gerade von den Denkmälern der Stadt Jerusalem ausging, tritt allmählich immer deutlicher zutage.[1]) Denn daß vor der Zeit Konstantins hier zwei Jahrhunderte lang heidnische Götter geherrscht hatten, vergaß der starke Glaube der Christenheit in wunderbarer Schnelligkeit. Alle Plätze und die auf ihnen entstehenden Gotteshäuser und Denkmäler waren heilig, weil der Herr dort gewirkt und gelitten hatte und gestorben und auferstanden war, alle Bilder, die man dort sah, galten den gläubigen Pilgern der ganzen Welt als authentische Abbilder zweifelloser geschichtlicher Vorgänge. Aus diesem Glauben ergab sich ihre überragende Bedeutung für die Entwicklung der christlichen Kunst.

Die symbolisierende Kunst der Gräber hat sich diesem Einfluß nicht entziehen können. Neue Bilder historischen Charakters finden Eingang, alte Typen werden in erzählendem

---

[1]) Ich verliere die Möglichkeit, daß auch in Rom selbst seit Konstantins Zeit eine historische monumentale Malerei sich entwickelt haben könnte, nicht aus den Augen, es bleibt möglich, daß das Mosaik von S. Pudenziana nur im Gegenständlichen auf Beziehungen zu Jerusalem hinwiese, im Stil dagegen ein Glied selbständiger römischer Entwicklung wäre. Allein die Denkmäler selbst sind zerstört, und was bisher an späten Nachrichten über Malereien in den konstantinischen Basiliken Roms vorliegt, bleibt zweifelhaft und läßt einen Entwicklungsgang, der zum Mosaik von S. Pudenziana führen könnte, nicht erkennen. Ein historisches Bild im strengen Sinne ist ja auch dieses Mosaik nicht.

Sinne umgestaltet. Daß z. B. der Einzug in Jerusalem auf Sarkophagen als das Vorbild des Einzugs der Verstorbenen in das himmlische Jerusalem gedeutet wurde, hat de Waal mit Recht betont,[1]) der symbolisierende Charakter der Sepulkralkunst zwingt aber auch zu der Annahme, daß eben dies der ursprüngliche Gedanke des Bildes war. Erst allmählich ist es zum historischen Bilde des Einzugs Christi in das irdische Jerusalem umgewandelt und immer reicher ausgestattet worden, bis aus dem Knaben oder Mann, der Zweige vom Baume bricht, schließlich die Zachäusszene sich entwickelte.[2])

Gleichwohl wird man jede Passionsszene auf Sarkophagen doppelt kritisch prüfen müssen. Mir ist es z. B. recht zweifelhaft, ob die Szene des Verrates wirklich dargestellt ist, wie bisher, soviel ich sehe, allgemein angenommen wird;[3]) die wenigen Bilder, die auf den Judaskuß gedeutet werden, bedürfen meines Erachtens einer anderen Erklärung. Auf einem nur aus Peiresc' Zeichnung bekannten Sarkophag aus Arles G 399, 5 sieht man die zwei jugendlichen, durch feierliche Kleidung und würdige Haltung ohne jeden Unterschied charakterisierten Gestalten aufeinander zueilen, um sich zu umarmen. Die gleiche Auffassung bietet der Sarkophag in S. Maximin G 352, 4 = B LIV 3, doch ist hier eine dritte Gestalt als Zuschauer in erstaunter oder freudiger Haltung hinzugefügt. Unverkennbar ist die Freude zum Ausdruck gebracht in der

---

[1]) A. de Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus (Rom 1900), S. 45; Oberman, a. a. O., S. 94 erblickt in der Einzugsszene einen Hinweis auf die Gottheit Christi.

[2]) Vgl. Ficker, a. a. O., S. 71, aber ich möchte bemerken, daß in der Sarkophagplastik das Denkmal in Tarragona (Taf. II) mit dem bärtigen Zachäus das einzige sichere Beispiel ist, alle anderen lassen sich zwanglos auf den Zweige brechenden Knaben deuten. Wulff, Repert. f. Kunstwiss. 35 (1912), 208 f., nimmt ein ursprünglich selbständiges Zachäusbild an, das erst später mit dem Einzug verschmolzen worden wäre. Diese Ansicht scheitert an dem Alter der betreffenden Sarkophage, das Zachäusbild wäre aber auch aus den Grundgedanken der Sepulkralplastik nicht zu erklären.

[3]) Vgl. v. Sybel, a. a. O., II, S. 142.

Haltung der Begleitfigur auf dem römischen Denkmal G 402, 4, wo die beiden Hauptpersonen sich herzlich begrüßen, ohne daß die Haltung den Kuß erwarten ließe. Auch auf dem Veroneser Sarkophag G 333, 1, wo die beiden Gestalten in so freudiger Bewegung einander entgegeneilen, um sich zu umarmen und zu küssen, ist die frohe Empfindung der beiden Zeugen ebenso deutlich ausgedrückt. Der eine steht im Hintergrunde in dem Torbogen, die ganze prächtige Architektur ist aber nichts anderes als eine Andeutung der Mauern und Tore des himmlischen Jerusalem, wie auf so vielen anderen Sarkophagen. Daher müssen alle diese vermeintlichen Judasszenen vielmehr als Szenen des Wiedersehens im Paradiese gedeutet werden.[1]) Die eine Gestalt ist sicher jedesmal der Verstorbene, ob die andere einen Verwandten oder Freund oder eine heilige Person darstellen soll, bleibt zweifelhaft. Das Wiedersehen im Paradiese vor Gottes Thron ist eine schon in den Katakomben oft wiederholte Szene, vgl. z. B. Wilpert, Taf. 90. 110. 243, 2 u. a. Auch das Bild Taf. 232, 2, das als Überfall Susannas gedeutet wird,[2]) gehört dazu so gut wie die angebliche Gerichtsszene im Coemeterium Hermetis (Taf. 247) und wahrscheinlich auch das ausdrucksvolle Bild in S. Priscilla (Taf. 79).[3]) Auf Sarkophagen ist ebenfalls das Wiedersehen im Paradiese nicht selten dargestellt worden, heilige Gestalten nehmen freudig daran teil (vgl. z. B. G 325, 4, wo das Grabepigramm nur von der Wiedervereinigung spricht, G 327, 1. 368, 3), zu Füßen Christi finden sich die Gatten anbetend wieder (z. B. G 330, 1. 335, 4). Nicht eine Szene des Abschieds, sondern des Wiedersehens im Jenseits muß auch das Bild auf dem römischen Sarkophag G 362, 3 sein, denn Latovia, die darin begraben wurde, war nach der Inschrift bereits zwölf Jahre Witwe, als sie starb.

Der vorhin genannte Sarkophag in S. Maximin G 352, 2—4 bietet nur Szenen, die sich auf Tod, Auferstehung und das

---

[1]) Auf dem zerstörten Sarkophag in Servannes G 316, 2 wollte Peiresc die Judasszene erkennen, die erhaltenen Reste passen aber nicht dazu.

[2]) Wilpert, a. a. O., S. 363 ff.

[3]) Vgl. v. Sybel, a. a. O., I, S. 270, 290.

Paradies beziehen. Daher deute ich auch das Bild der linken Schmalseite, zwei Soldaten vor einer lebhaft zu ihnen sprechenden Gestalt, die auf einem Felsen vor einem offenen Tore sitzt, nicht mit Garrucci auf die Erzählung von den Knechten der Hohenpriester, die Jesus hörten und sich dann weigerten ihn gefangen zu nehmen (Joh. VII 32. 46), sondern halte die Soldaten für dieselben Wächter, die in der Mitte der Vorderseite das Grab bewachen und denen hier der Engel vor der geöffneten Türe des Grabes die Botschaft der Auferstehung verkündet; der Auferstehungsbotschaft entspricht auf der Gegenseite das Wiedersehen im Paradiese.

III.

Die Kirchen Jerusalems auf dem lateranensischen Sarkophag Nr. 174.

A. Die linke Schmalseite.

Wiederholt ist in den bisherigen Abschnitten von den Bauten die Rede gewesen, die auf den Schmalseiten des lateranensischen Sarkophags Nr. 174 dargestellt sind. Ich teile die Bilder auf Taf. I und II mit, die Photographien verdanke ich der Güte Dr. Katterfelds, der im Kriege den Heldentod gestorben ist. Die Reliefs verleihen diesem Sarkophag eine einzigartige Stellung in der gesamten Sepulkralplastik. Früher wurden die dargestellten Gebäude entweder als typische Bilder altchristlicher Kirchen oder als Bauten der Stadt Rom angesehen, bis Stegenšek den entscheidenden Schritt tat und sie als Bilder wirklicher Kirchen des christlichen Jerusalem erkannte.[1]) So hervorragend indessen auch das Verdienst ist, das Stegenšek

[1]) Vgl. die o. S. 3 f. angeführte Literatur. Außerdem möchte ich auf meine Bemerkungen Byz. Zeitschr. 20 (1911), 350. 600; 21 (1912) 644; 23 (1914/9), 338 f. 494. 506 hinweisen, sowie auf ein Referat über einen Vortrag von C. Gurlitt, Die Grabeskirche in Jerusalem und ihre Nachbildungen, Deutsche Bauzeitung 43 (1909), Nr. 61, und J. Jeffery, The church of the holy sepulchre, Journal of the R. Inst. of Brit. architects XVII 3 (1910), 554 ff. 803 ff. Pilgerliteratur darf ich übergehen.

sich erworben hat, ich möchte doch glauben, daß seine Deutung im einzelnen der Nachprüfung bedarf; auch muß noch der Zusammenhang zwischen den figürlichen Szenen und den Architekturen des Hintergrundes festgestellt werden.

Ich beginne mit der linken Schmalseite, auf der die Geißelungssäule steht. Wie das bei dieser so schwierigen Frage begreiflich ist, hat Stegenšek hinsichtlich der Deutung geschwankt. Er trägt im Text seiner Abhandlung auf Wunsch der Redaktion des Oriens christianus seine ursprüngliche Deutung als topographisch-künstlerisch berechtigter vor, gibt dann aber S. 276, A. 2 seine spätere Erklärung, die historisch mehr befriedige. Ich möchte glauben, daß die historische Deutung allein berechtigt ist, denn die Diskussion topographischer und künstlerischer Fragen kann erst durch eine unbefangene philologisch-historische Interpretation ihr Fundament gewinnen. Stegenšeks ursprüngliche Deutung ergibt folgendes Resultat. Im Hintergrund links stände ein unbekannter Rundbau, in der Mitte die Zionskirche mit dem Coenaculum, rechts das Kaiphashaus, im Vordergrund rechts die Grotte der Reue Petri. Nach der zweiten Erklärung sähe man im Hintergrunde links die Himmelfahrtskirche, in der Mitte wieder die Zionskirche mit ihrer Rotunde, rechts die Eleonakirche, im Vordergrund rechts die Grotte der Todesangst Christi. Stegenšeks Begründung für diese Ansichten ist leider recht knapp gehalten.

1. Die Eleonakirche und die Himmelfahrtskirche.

Die Bauten des Hintergrundes werden durch eine hohe Mauer, die mit Zinnen geschmückt und einmal durch ein Risalit gegliedert ist, verschiedenen Gegenden zugewiesen. Hinter der Mauer liegt die mittlere Basilika mit der kleinen Rotunde rechts von ihr, der große Rundbau links und die Basilika rechts werden nicht mehr von der Mauer umfaßt. Diese findet rechts hinter der Hand Petri ihr Ende an der Basilika, links stößt sie an die Mauer der Rotunde. Der Schöpfer des Bildes wollte andeuten, daß diese Rotunde und diese Basilika außerhalb der Mauer stehen, die hinter ihnen nach rechts und links

weiterziehend gedacht werden sollte. Ob der Steinmetz des Sarkophagbildes das noch recht begriffen hat, darf man bezweifeln, denn die Fassade der mittleren Basilika steht mit ihrer linken Hälfte hinter dem Kopfe Christi ganz unmöglich in der Mauerwand, während vor ihrer rechten Hälfte die Mauer in richtiger Weise durchgeführt ist.

Wo wir in Jerusalem die große Rotunde links und die Basilika rechts zu suchen haben, verrät die Charakterisierung des Geländes. Deutlich steigt vom vorderen Rande des Bildes ein Berg auf, die Unebenheiten des Bodens sind nicht ungeschickt wiedergegeben; da man nicht an Wolken denken darf, können nur Felsen gemeint sein. Auf diesem Berge stehen die zwei Kirchen links und rechts. Es kann kein anderer Berg als der Ölberg gemeint sein.

Die Kirche links ist eine Rotunde. Die Vorhänge vor der Türe sind zurückgeschlagen, die Türe selbst oder der eine Flügel einer Doppeltüre wird sichtbar, unten in zwei Felder gegliedert, oben mit zierlichem Gitterwerk gefüllt. In der Höhe der Türe ist links in der Mauer ein viereckiges Fenster angebracht, über der Türe ist die Mauer durch drei Fenster mit rundbogigem Abschluß gegliedert. Darüber erhebt sich die Kuppel. Im fünften Jahrhundert — später darf man den Sarkophag ja auf keinen Fall datieren — gab es auf dem Ölberg nur einen einzigen Rundbau, die Himmelfahrtskirche. Stegenšeks zweite Erklärung hat also das Richtige getroffen, die Rotunde links kann keine andere Kirche als die Himmelfahrtskirche sein.

Die Basilika rechts steht ebenfalls auf dem Ölberg. Also ist es die zweite der Denkmalskirchen, die man dort im fünften Jahrhundert sah, die von Konstantin und Helena erbaute Eleonakirche.

Die Geschichte dieser beiden Bauten läßt sich ausreichend genau verfolgen. Die Eleonakirche[1]) war eine Gründung Konstantins

---

[1]) Den Namen Eleona erklärt Abel, a. a. O., S. 383 als Zusammensetzung des griechischen *'Ελαιών* mit der aramäischen Endung a, näher

und seiner Mutter Helena.[1]) Drei Kirchen wurden von ihnen zur Erinnerung an die wichtigsten Ereignisse des Lebens Jesu errichtet, die Kirche der Auferstehung, d. h. die Grabeskirche, die Kirche der Theophanie, d. i. die Geburtskirche in Bethlehem, und die Kirche der Himmelfahrt auf dem Ölberge. Eusebios sagt darüber in der Tricennatsrede 9, 17, S. 221, 20 ff. ed. Heikel: *τρεῖς δ' ἀπολαβὼν ἐν τῇδε χώρας τρισὶν ἄντροις μυστικοῖς τετιμημένας, πλουσίαις ταύτας οἰκοδομαῖς ἐκόσμει, τῷ μὲν ⟨τῆς⟩ πρώτης θεοφανείας ἄντρῳ τὰ τῆς καταλλήλου νέμων τιμῆς, τῷ δὲ τῆς ὑστάτης ἀναλήψεως τὴν ἐπὶ τῆς ἀκρωρείας μνήμην σεμνύνων, τῷ δὲ μέσῳ τοῦ παντὸς ἀγῶνος τὰς σωτηρίους ἀνυψῶν νίκας. ταῦτα δὴ πάντα βασιλεὺς ἐκόσμει τὸ σωτήριον εἰς ἅπαντας ἀνακηρύττων σημεῖον.* Drei Plätze also, die durch geheimnisvolle Grotten ausgezeichnet waren, nahm der Kaiser für seine Neubauten in Besitz.[2])

Über die Natur dieser Grotten besteht kein Zweifel. Eusebios hat ausführlich davon gesprochen, daß an der Stelle, wo die Grabeskirche errichtet wurde, ein Tempel des *ἀκόλαστος δαίμων Ἀφροδίτης* stand, d. h. der Astarte,[3]) durch

---

liegend und sprachlich einfacher scheint mir die Ableitung aus dem griechischen Akkusativ *Ἐλαιῶνα*.

[1]) Vgl. meinen Aufsatz Zur Feier von Weihnachten und Himmelfahrt im alten Jerusalem. Byz. Zeitschr. 24 (1922), S. 81—87.

[2]) *Ἀπολαμβάνειν* heißt 'in Besitz nehmen,' wie Heikel im Index richtig notiert hat.

[3]) K. Schmaltz, Die drei „mystischen" Christushöhlen der Geburt, der Jüngerweihe und des Grabes, Zeitschr. des Deutsch. Paläst.-Vereins 42 (1919), 132—165, hat den Nachweis versucht, daß es sich bei dem heidnischen Tempel, an dessen Stelle die Grabeskirche errichtet wurde, nicht um ein Heiligtum der Astarte und des Adonis, sondern des Götterpaares Isis und Serapis handle. Ich halte den Nachweis nicht für erbracht, kann aber jetzt nicht näher auf diese religionsgeschichtlich wichtige Frage eingehen, auf eine Reihe von S.'s Behauptungen ist im folgenden ohnedies die Antwort enthalten. Ob das Christentum der ersten Jahrhunderte gleich den anderen hellenistischen Religionen den Kult eigener mystischer Höhlen gepflegt habe, ist mir recht zweifelhaft, eine Reihe der angeblichen Beweise von S. sind mühelos zu widerlegen. Konstantin jedenfalls, das ist das wesentliche, hat auf derartige Kultstätten der

Hieronymus wissen wir, daß die Geburtskirche in Bethlehem an Stelle eines Tempels des Tammuz errichtet wurde. Die Grotte im Astarteheiligtum wurde umgewandelt in die Grabeshöhle Christi, die Grotte in der Bethlehemskirche mußte als der Ort gelten, an dem Christus geboren war,[1]) obwohl diese Annahme mit der Erzählung des Evangeliums im schärfsten Widerspruch stand. Nicht irgend welche historischen Tatsachen oder begründete Tradition waren für die Wahl der Plätze maßgebend, sie wurde bestimmt durch die heidnischen Tempel, die Konstantin vernichten und durch neue Kirchen seines Glaubens ersetzen wollte. Die Kultstätten blieben, erhielten aber eine christliche Bedeutung. Das legt den Schluß nahe, daß auch die Eleonakirche, die ein Denkmal der Himmelfahrt sein sollte, an der Stelle eines heidnischen Tempels errichtet wurde. Die Bestätigung bietet eine Stelle im Pilgerbericht des Theodosius, die mir früher entgangen war. Man nannte die Stätte der Eleonagrotte im Volke Mazi, S. 145, 3 ed. Geyer: De monte Oliveti ascendit Domnus in caelis et ibi prope est spelunca, quae dicitur Mazi (so in der ältesten Hs G, saec. VIII, in der anderen alten Hs P saec. IX Matzi), quod interpretatur discipulorum, ubi Domnus, quando praedicabat in Hierusalem, requiescebat. Auf die Legende von der Unterweisung der Jünger komme ich gleich zurück, sie ist mit dem

---

Christen keine Rücksicht genommen, sondern die neuen Kultstätten des Christentums genau auf denjenigen Plätzen in Jerusalem und Bethlehem errichtet, wo die heidnischen Tempel standen, die er zerstörte. Nur darin hat S. recht, daß die Grotte in der späteren Eleonakirche nicht vorher dem Astarte-Adoniskultus diente. Aber daß sie von Anfang an dem Kult der Christen gehört habe, läßt sich aus den apokryphen Johannesakten nicht beweisen ohne eine Untersuchung über das Alter dieses Stückes, das S. ohne weiteres dem zweiten Jahrhundert zuschreibt. Welchem Kulte die Grotte in der späteren Eleonakirche vorher angehörte, habe ich im folgenden gezeigt.

[1]) Diese Legende von der Geburt in der Höhle hatte sich schon vor Konstantins Zeit gebildet, als der Kampf des Christentums um die Herrschaft begann, vgl. E. Weigand, Monatshefte f. Kunstw. 8 (1915), S. 458; das Protevangelium Jacobi scheidet übrigens aus der Zahl der sicheren Quellen aus.

Worte Mazi offenbar in griechischen Kreisen zusammengebracht worden, die es von *μαθητῶν* abzuteilen wünschten. Aber mich wundert, daß Abel diese Etymologie für ziemlich wahrscheinlich hält und ebenfalls Mazi, Matzi aus einem gedachten Matziton = *μαθητῶν*, das seine Endung verloren habe, erklären will. Das ist aus sprachlichen Gründen undenkbar, ein Lautwandel von *ϑ* zu tz oder z ist weder im Lateinischen noch im Griechischen möglich, diese Volksetymologie, um kein härteres Wort zu gebrauchen, kann man nicht ernst nehmen. Das Wort Mazi weist mit Sicherheit auf den Namen des höchsten persischen Gottes, des Ahura-Mazda, den die Griechen *Ὡρομάζης* oder *Ὡρομάσδης* nannten.[1])

In der Vita Konstantins III 41 bestätigt Eusebios, daß die Kirche mit ihrer Grotte der Erinnerung an die Himmelfahrt geweiht war, S. 95, 4 ff.: *Ἀπολαβὼν δ' ἐνταυθοῖ χώρας ἑτέρας δυσὶν ἄντροις μυστικοῖς τετιμημένας, πλουσίαις καὶ ταῦτα φιλοτιμίαις ἐκόσμει· τῷ μὲν τῆς πρώτης τοῦ σωτῆρος ϑεοφανείας ἄντρῳ, ἔνϑα δὴ καὶ τὰ τῆς ἐνσάρκου γενέσεως ὑπέστη, τὰς καταλλήλους νέμων τιμάς, τῷ δὲ τῆς εἰς οὐρανοὺς ἀναλήψεως τὴν ἐπὶ τῆς ἀκρωρείας μνήμην σεμνύνων. καὶ ταῦτα δὴ φιλοκάλως ἐτίμα, τῆς αὐτοῦ μητρός, ἣ τοσοῦτον ἀγαθὸν τῷ τῶν ἀνθρώπων διηκονήσατο βίῳ, διαιωνίζων τὴν μνήμην.* Mit diesen letzten Worten geht Eusebios dazu über, von dem Anteil zu sprechen, den die Kaiserin Helena an dem Bau der neuen Kirchen nahm. Nachdem er dann ihre Frömmigkeit gepriesen, fährt er fort Z. 21: *Αὐτίκα δ' οὖν τῷ προσκυνηϑέντι ϑεῷ δύο νεὼς ἀφιέρου, τὸν μὲν πρὸς τῷ τῆς γενέσεως ἄντρῳ, τὸν δ' ἐπὶ τοῦ τῆς ἀναλήψεως ὄρους,* und spricht weiter zunächst vom Bau der Geburtskirche. Dann heißt es Z. 30: *πάλιν δ' ἡ μὲν βασιλέως μήτηρ τῆς εἰς οὐρανοὺς πορείας τοῦ τῶν ὅλων σωτῆρος ἐπὶ τοῦ τῶν ἐλαιῶν ὄρους τὴν μνήμην ἐπηρμέναις*

---

[1]) Ich verweise für alles weitere, was den Mazdaismus betrifft, auf F. Cumont, Textes et monuments relatifs aux mystères de Mithra I 131. 137 ff.; gerade in Phönikien und Palästina sind neuerdings auch von anderer Seite die Mithräen nachgewiesen worden, vgl. Schmaltz, a. a. O., S. 148.

οἰκοδομίαις ἀνύψου, ἄνω πρὸς ταῖς ἀκρωρείαις παρὰ τὴν τοῦ παντὸς ὄρους κορυφὴν ἱερὸν οἶκον ἐκκλησίας ἀνεγείρασα. Die erste Himmelfahrtskirche mit ihrer geheimnisvollen Grotte lag also nicht auf dem Gipfel des Berges, sondern etwas niedriger an den Abhängen. Ihr volkstümlicher Name war Ölbergskirche, Aetheria nennt sie kurz Eleona.

Über die Gestalt und die architektonische Anlage des Heiligtums verraten uns die alten Quellen so gut wie nichts, die Pilgerberichte sprechen nur von einer Basilika. Aus den Worten des Eusebios aber *ἱερὸν οἶκον ἐκκλησίας ἀνεγείρασα νεών τε κἀνταῦθα προσευκτήριον τῷ αὐτόθι τὰς διατριβὰς ἑλομένῳ σωτῆρι συστησαμένη* ergibt sich, daß auch hier (*κἀνταῦθα*) wie an der Stätte des Grabes Christi die Anlage aus zwei Gebäuden bestand, einem Versammlungsraum für die Gemeinde, der eigentlichen Kirche, und einem besonderen Naos über der Grotte, wo angebetet werden sollte. Die Pères Blancs in Jerusalem haben sich ein großes Verdienst erworben, daß sie im Jahre 1910/11 Ausgrabungen an der wahrscheinlichsten Stätte veranstaltet haben.[1]) Dort haben freilich alle Jahrhunderte gebaut und auch jetzt ist die Stätte von sakralen und anderen Bauten überdeckt, so daß viele Fragen unbeantwortet bleiben mußten. Aber es ist doch der Grundriß einer großen Basilika mit einem westlich davor gelegenen Atrium festgestellt worden und ich wage nicht zu bezweifeln, daß man den Grundriß des konstantinischen Heiligtums wiedergefunden hat. Das Zeugnis des Eusebios aber macht es unwahrscheinlich, daß die heilige Grotte in der Basilika selbst gelegen habe, wie Vincent annimmt, die kleine Krypta mit anderer Achse als das Hauptgebäude ist daher vielleicht doch nicht die von Helena verehrte Grotte gewesen. Ist die Stätte wirklich der

---

[1]) Vgl. P. H. Vincent, L'église de l'Éléona. Revue biblique, N. S. 8 (1911), 219—265, darnach L. Cré, La basilique hélénienne de l'Éléona. Oriens christianus, N. S. 1 (1911), 119—134, und Vincent-Abel, Jérusalem II, S. 337 ff.; mancherlei Bedenken äußert E. Weigand, Die konstantinische Geburtskirche in Bethlehem, Zeitschr. d. Deutsch. Palaest.-Ver. 38 (1915), S. 133.

Platz, wo einst die Eleonakirche stand, dann scheint es mir richtiger, die Grotte in der ausgedehnten Vertiefung zu suchen, die in der Mitte des Atriums liegt. Denn für einen Wasserbehälter scheint mir der Umfang der Vertiefung allzu groß. Hier können erst weitere Untersuchungen des Bodens Sicherheit gewähren, die auch die Frage späterer Zerstörungen und Erweiterungen der Grotte erwägen müssen. Einstweilen müssen wir uns mit dem Bilde begnügen, das uns das Sarkophagrelief von der Basilika bietet, und Eusebios folgend annehmen, daß außerdem dort ein Bau lag, der die heilige Grotte einschloß.

Aber der Platz, den der Kaiser gewählt hatte, um den Sieg über den Sonnengott aller Welt zu beweisen, paßte im Grunde nicht zu dem Gedanken der Himmelfahrt. Der schlichte Sinn der Christen suchte die Stätte des wunderbaren Vorganges naturgemäß auf der Höhe, nicht am Abhang des Ölberges. Vollends schuf die Grotte, die schon in der Geburtskirche Schwierigkeiten machte, hier eine noch schlimmere Verlegenheit, denn der unterirdische Raum war mit dem Gedanken an die Auffahrt in die himmlischen Höhen auf keine Weise in Einklang zu bringen. Es war nur ein Notbehelf, wenn man deshalb auf den Ausweg kam zu sagen, der Herr habe in der Grotte seine Jünger unterrichtet. Das berichtet schon Eusebios, der an der zuletzt erwähnten Stelle S. 96, 1 hinter den Worten *νεών τε κἀνταῦθα προσευκτήριον τῷ αὐτόθι τὰς διατριβὰς ἑλομένῳ σωτῆρι συστησαμένη* fortfährt: *ἐπεὶ κἀνταῦθα λόγος ἀληθὴς κατέχει ἐν αὐτῷ ἄντρῳ τοὺς αὐτοῦ θιασώτας μυεῖν τὰς ἀπορρήτους τελετὰς τὸν τῶν ὅλων σωτῆρα.* Von solchem Unterricht in einer Grotte weiß weder die heilige Geschichte noch irgend eine vorkonstantinische Tradition,[1]) und wenn Eusebios so ausdrücklich sagt: „es besteht die wahre Kunde“, so verrät er deutlich, wie wenig er selbst sie beweisen oder verbürgen kann. Eine Verbindung dieses angeblichen Unterrichts in der Grotte mit der Himmelfahrt behauptet aber auch er nicht, selbst

---

[1]) Auch Abel ist es, a. a. O., S. 374 ff. trotz alles Bemühens nicht gelungen, irgend einen Nachweis dafür zu erbringen.

nicht an einer Stelle, wo er die sonderbare Bemerkung macht, der Herr hätte bei der Himmelfahrt an der Grotte gestanden, Demonstratio evangelica 6, 18: *ἔστησαν δὲ ἀληθῶς καὶ κατὰ τὴν πρόχειρον καὶ ῥητὴν διήγησιν οἱ πόδες τοῦ κυρίου καὶ σωτῆρος ἡμῶν, αὐτοῦ δὲ τοῦ Λόγου δι' οὗ ἀνείληφεν ἀνθρωπείου σκήνους, ἐπὶ τοῦ ὄρους τῶν ἐλαιῶν πρὸς τῷ αὐτόθι δεικνυμένῳ σπηλαίῳ, εὐξαμένου τε καὶ τοῖς ἑαυτοῦ μαθηταῖς ἐπὶ τῆς ἀκρωρείας τοῦ τῶν ἐλαιῶν ὄρους τὰ περὶ τῆς συντελείας μυστήρια παραδεδωκότος ἐντεῦθέν τε τὴν εἰς οὐρανοὺς ἄνοδον πεποιημένου, ὡς ὁ Λουκᾶς ἐν ταῖς Πράξεσι τῶν ἀποστόλων διδάσκει.*

Einen Einblick in die Unklarheit und Verlegenheit, die durch die Umwandlung der unterirdischen Kultstätte in den Ort der Himmelfahrt für die Christen selbst entstanden war, gewährt uns auch der Bericht des Pilgers von Bordeaux, der im Jahre 333, also nur wenige Jahre nach dem Beginn des Baues der Kirche, sich in Jerusalem befand. Er erwähnt die Kirche nur als die Stätte der Unterweisung, nicht der Himmelfahrt S. 23, 14 ed. Geyer: Inde ascendis in montem Oliveti, ubi dominus ante passione apostolos docuit. Ibi facta est basilica iusso Constantini. Wenn er dann fortfährt: Inde non longe est monticulus, ubi dominus ascendit orare et apparuit illic Moyses et Helias, quando Petrum et Johannem secum duxit, so scheint es mir gewagt, mit Abel anzunehmen,[1]) daß der Pilger hier die Verklärung mit der Himmelfahrt verwechselt habe. Die Möglichkeit solchen Irrtums mag man zugeben, aber vielleicht hat der Pilger nur geschrieben, was die Geistlichen, die ihn führten, ihm erzählt hatten. Dann würde seine Angabe beweisen, daß schon bald nach dem Bau der Himmelfahrtskirche die Gläubigen außerhalb derselben, auf der Höhe des Berges, den Platz suchten, von wo aus der Herr zum Himmel aufgefahren war, der Klerus aber eine Zeitlang sich bemühte diesem Gedanken eine andere Richtung, nach der Verklärung hin, zu geben, um die Himmelfahrt bei der Himmelfahrtskirche festzuhalten.

---

[1]) A. a. O., S. 382.

Das Bemühen ist vergeblich gewesen. Zur Zeit der Pilgerin Aetheria ist der Kultus an beiden Stätten in vollem Gange, sowohl in der Grotte der Eleonakirche, wie sie von jetzt ab stets genannt wird, wie auf der Höhe des Berges. Eine Kirche steht dort noch nicht, im Freien wird regelmäßig Gottesdienst gehalten. Die Lateiner nennen die Stätte Inbomon, die Griechen also ἐν βωμῷ.[1]) Daß der Ausdruck nichts anderes bedeutet als „auf der Höhe", findet seine Bestätigung in dem altarmenischen Lektionar aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts, in dem man nach Conybeares Übersetzung liest: on the same evening they go up to the hillock;[2]) die Eleonagrotte heißt dort the room of the disciples. Schon zur Zeit der Aetheria ist die Erinnerung an die Himmelfahrt endgültig von der Eleonakirche getrennt. Diese ist jetzt nur die Kirche der Grotte, wo der Herr seine Jünger unterrichtete, Inbomon dagegen auf der Höhe des Ölbergs der Ort, von dem aus der Herr zum Himmel aufgefahren war. Es war ein Platz, noch keine Kirche. Das hat Weigand schon kurz festgestellt,[3]) ich muß aber nochmals darauf eingehen um zu zeigen, daß es sich nicht, wie Abel meint, um eine Hypothese, sondern um eine durchaus sichere Tatsache handelt.[4]) Gleich die erste Stelle läßt keinem Zweifel Raum. Es ist vom Gottesdienst am

---

[1]) Abel, a. a. O., S. 384 möchte beweisen, daß Inbomon schon zu Aetherias Zeit eine Kirche war. Aber es heißt wirklich Nebel verbreiten, wo volle Klarheit herrscht, wenn man das Wort Inbomon von ἐμβαίνω, entrer (au ciel), oder ἀναβαίνω, monter, ableiten will, oder wahrscheinlicher als Hellenisierung des semitischen bâmah betrachtet, das nicht nur „Höhe", sondern auch „Altar" bedeuten soll, und endlich auch die 'Hypothese' erwähnt, daß Inbomon = ἐν βωμῷ wäre.

[2]) Gehört das Lektionar wirklich, wie bisher angenommen wird, erst der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts an, so würde die Stelle beweisen, daß auch die neue Himmelfahrtskirche Inbomon genannt wurde.

[3]) Byz. Zeitschr. 20 (1911), S. 20, Anm. 1.

[4]) Sie wird auch nicht erschüttert durch das Bedenken von Baumstark, Oriens christianus, N. S., 1 (1911), S. 47, daß ein ungefähr von Mitternacht bis zum ersten Hahnenschrei dauernder Gottesdienst unter freiem Himmel kaum denkbar gewesen wäre; mich wundert, daß ein Kenner der östlichen Liturgien solche Behauptungen aufstellt.

Palmsonntag die Rede, S. 83, 15: omnes in ecclesia parati sint, quae est in Eleona, id est in monte oliveti, ubi est spelunca illa, in qua docebat Dominus. Hora ergo septima omnis populus ascendet in monte oliveti, id est in Eleona, in ecclesia, sed et episcopus . . . . Et cum coeperit se facere hora nona, subitur cum ymnis in Inbomon, id est in eo loco, de quo ascendit Dominus in caelis. Dort wird regelrecht Gottesdienst gehalten. Dann . . . levat se episcopus et omnis populus, porro inde de summo monte oliveti totum pedibus itur. Am Gründonnerstag heißt es ebenso S. 86, 6: omnes vadent in Eleona in ecclesia ea, in qua est spelunca, in qua ipsa die Dominus cum apostolis fuit, Liturgie wird gehalten und Stellen aus dem Evangelium werden verlesen, in quibus Dominus allocutus est discipulos eadem die sedens in eadem spelunca, quae in ipsa ecclesia est. Et inde iam hora noctis forsitan sexta itur susu in Inbomon cum ymnis in eo loco, unde ascendit Dominus in caelis. Et ibi denuo similiter lectiones et ymni et antiphonae usw. In der Woche nach Ostern (S. 91, 23) cotidie post prandium episcopus cum omni clero . . . nec non etiam de plebe quanti volunt in Eleona ascendent. Dicuntur ymni, fiunt orationes tam in ecclesia, quae in Eleona est, in qua est spelunca, in qua docebat Jesus discipulos, tam etiam in Inbomon, id est in eo loco, de quo Dominus ascendit in caelis. Am Sonntag nach Ostern (S. 92, 13) omnis populus cum episcopo ad Eleona ascendit; primum in ecclesia, quae ibi est, aliquandiu sedetur, dicuntur ymni usw., denuo inde cum ymnis itur in Inbomon susu. Am Himmelfahrtstage selber wird zuerst Gottesdienst an der Stätte Inbomon gehalten, dann geht man hinab zur Eleonakirche, S. 94, 14 ff.: Quemadmodum ergo subitum fuerit in monte Oliveti, id est in Eleona, primum itur in Inbomon, id est in eo loco, unde ascendit Dominus in caelis, et ibi sedet episcopus et presbyteri, sedet omnis populus, leguntur ibi lectiones usw., et hora iam nona descenditur inde et cum ymnis itur ad illam ecclesiam, quae et ipsa in Eleona est, id est in qua spelunca sedens docebat Dominus apostolos. Das ist alles klar und unzweideutig.

Wenn aber als die eigentliche und genaue Stätte der Himmelfahrt zu Aetherias Zeit allgemein der Platz Inbomon auf der Höhe des Ölbergs galt, so war offiziell die Eleonakirche noch immer die Himmelfahrtskirche, bis dann bald nach Aetherias Pilgerfahrt auf der Stätte Inbomon eine neue Himmelfahrtskirche errichtet wurde. Die Pilgerin hat Jerusalem nicht vor dem Jahre 385, vielleicht erst 394 verlassen.[1]) Ein sicherer terminus ante quem non für die Gründung der zweiten Himmelfahrtskirche ist das Jahr 388, denn Palladios, der damals unter den Asketen des Ölbergs weilte, erzählt, daß der Eremit Adolios in jeder Nacht auf dem Ölberg auf dem Himmelfahrtshügel betete, ob es schneite oder regnete oder fror.[2]) Diese Bemerkung hat nur Sinn, wenn die Stätte im Freien lag. Aber bald nach dieser Zeit ist von einer reichen und vornehmen Pilgerin namens Pomnia oder Poemenia die neue „Kirche der heiligen Himmelfahrt“ auf dem Ölberg gebaut worden. Das berichtet Johannes Rufus in der Vita des Iberers Petrus.[3]) Abel, der zuerst auf diese wichtige Stelle hingewiesen hat, nimmt an, das wäre vor dem Jahre 378 geschehen, weil Rufus erzählt, daß Pomnia vor der älteren Melania nach Jerusalem gekommen wäre.[4]) Aber wir wissen nicht, wann Pomnia die Stadt wieder verlassen hat und ob sie überhaupt von dort wieder fortgegangen ist. Wenn die ältere und die jüngere Melania, wie Rufus schreibt, dem „Wandel und der Liebe der Pomnia nacheiferten“, so darf man annehmen, daß sie beide

---

[1]) Vgl. o. S. 52, Anm. 4.

[2]) S. 130, 9 ff. ed. Butler: *τὸ δὲ μέγα αὐτοῦ τοῦτο ἦν· ἀφ' ἑσπέρας μέχρις ὅτε πάλιν ἡ ἀδελφότης συνήγετο εἰς τοὺς εὐκτηρίους οἴκους, ἐν τῷ Ἐλαιῶνι εἰς τὸν τῆς ἀναλήψεως βουνόν, ὅθεν ἀνελήφθη ὁ Ἰησοῦς, ἑστὼς καὶ ψάλλων καὶ προσευχόμενος διετέλει· καὶ εἴτε ἔνιφεν εἴτε ἔβρεχεν εἴτε ἐπάχνιζεν, ἀσάλευτος ἔμενε.* Vgl. Abel, a. a. O., S. 385.

[3]) S. 35 ed. Raabe.

[4]) Rampolla, Santa Melania Giuniore senatrice romana (Roma 1905), S. 94. 105 hat es übrigens wahrscheinlich gemacht, daß die ältere Melania bereits im Jahre 375 nach Jerusalem kam und im Jahre 378 ihr Kloster baute.

Pomnia noch persönlich gekannt haben; die jüngere Melania kam aber erst im Jahre 417 nach Jerusalem.

Damals war die Himmelfahrtskirche schon gebaut.[1]) Im Jahre 404 spricht Hieronymus in der Pilgerfahrt der hl. Paula von dem rötlich schimmernden Licht des Ölbergs (rutilantem montis Oliveti lucem aspiciam). Was er damit meint, lehrt eine wichtige Nachricht in den Plerophorien des Rufus (nach der Übersetzung von Nau, Patr. or. 8, S. 26 f.): La grande croix, objet de vénération, qui depuis de longues années, brillait et étincelait sur l'église de l'Ascension,[2]) fut tout à coup consumée par le feu et réduite en cendres. Ce fait mit le trouble dans le coeur de tous ceux qui craignent Dieu, de telle sorte, que l'impératrice Eudocie qui craignait Dieu, pour consoler le peuple qui le lui demandait, fit mettre à la place de l'ancienne (croix) la croix d'airain que l'on voit briller maintenant et qui renferme six mille livres d'airain. Hieronymus dachte also offenbar an das Kreuz, das auf der Himmelfahrtskirche stand und mit Lampen geschmückt war, deren Glanz des Nachts die Stadt und das Land ringsum überstrahlte. Darnach ist die Kirche in der Zeit zwischen 388 oder, wenn Aetheria erst 394 Jerusalem verlassen hat, zwischen 394 und 404 errichtet worden. Ob sie genau an der vorher verehrten Stätte Inbomon sich erhob, lassen die bisher bekannten Berichte nicht sicher erkennen. Für diese Annahme spricht aber einmal die Tatsache, daß im altarmenischen Lektionar die Kirche einfach Inbomon (hillock) genannt wird, außerdem eine Nachricht bei Paulinus von Nola. Epist. 31, 4 erzählt er, daß

---

[1]) In der Vita der jüngern Melania wird erzählt S. 69, 3 f. ed. Rampolla, daß Melania ein Kloster auf dem Ölberg baute, damit die Mönche *τὰς νυκτερινάς τε καὶ ἡμερινὰς ψαλμῳδίας ἀδιαλείπτως ἐπιτελοῦσιν ἔν τε τῇ Ἀναλήψει τοῦ Κυρίου καὶ ἐν τῷ σπηλαίῳ, ἔνθα ὁ σωτὴρ τοῖς ἁγίοις αὐτοῦ μαθηταῖς διελέγετο περὶ τῆς συντελείας τοῦ αἰῶνος.*

[2]) Schmaltz, Mater ecclesiarum, S. 66 hat gemeint, unter der Église de l'Ascension wäre nicht die Himmelfahrtskirche auf dem Ölberge, sondern die Auferstehungs- d. h. Grabeskirche zu verstehen; infolgedessen hat er das Kreuz auf der Himmelfahrtskirche mit dem Kreuze auf Golgotha verwechselt und noch allerlei andere Verwirrung angerichtet.

in der Kirche der Platz, auf dem die Füße des Herrn bei der Auffahrt gestanden hatten, noch in seiner natürlichen Gestalt, mit Rasen bedeckt, sichtbar war: ita sacratus divinis vestigiis dicitur, ut nunquam tegi marmore aut paviri receperit semper excussis solo respuente quae manus adornandi studio temptavit adponere. itaque in toto basilicae spatio solus in sui cespitis specie virens permanet usw. In vergröberter Form, insolens humana suscipere terra respueret in ora adponentium excussis marmoribus, wird die Legende bei Adamnan S. 247, 3 wiederholt.

Dem neuen Gotteshause wurde ein hoher Rang unter den Kirchen der Hauptstadt eingeräumt. Die jerusalemische Liturgie wurde ihr zuliebe umgestaltet. Das Gedächtnis der Himmelfahrt war bisher am Nachmittage des Pfingstfestes gefeiert worden. Jetzt wurde in der neuen Kirche eine besondere glänzende Himmelfahrtsfeier angeordnet, zugleich das Fest, entsprechend der Apostelgeschichte, auf den vierzigsten Tag nach Ostern verlegt. Dieses neue Fest in Jerusalem hat dann für die ganze Christenheit vorbildlich gewirkt.[1])

Über die Gestalt dieser Himmelfahrtskirche der Pomnia erfahren wir aus den literarischen Quellen vor dem Perserbrande nichts,[2]) nur eine Vorhalle, *στοά*, wird z. B. in den Plerophorien des Rufus erwähnt.[3]) In diese Lücke tritt jetzt das Bild auf dem lateranensischen Sarkophag. Es gibt uns zu-

---

[1]) Vgl. meinen o. S. 78, Anm. 1 genannten Aufsatz.

[2]) Die Stelle aus Pseudo-Hieronymus, Liber nominum ex actis apost. (Migne, Patr. l. 23 col. 1362), in der die Himmelfahrtskirche bestimmt als ecclesia rotundo schemate bezeichnet wird, lasse ich natürlich beiseite. Weigand, Die Geburtskirche von Bethlehem, S. 3 und ihm folgend v. Sybel, Frühchristliche Kunst, S. 31 f. haben sie mit Unrecht auf die von Konstantin und Helena erbaute Himmelfahrtskirche bezogen. Die Worte gelten weder dieser, d. h. der Eleonakirche, noch der zweiten Himmelfahrtskirche der Pomnia, sondern beziehen sich auf die nach dem Perserbrand erneuerte Kirche. Es ist eine sichere Tatsache (vgl. Migne, l. c. col. 1355 ff.), daß die Schrift nicht von Hieronymus stammt, sondern auf Beda beruht und wahrscheinlich von ihm selber verfaßt ist.

[3]) Patr. or. 8 (1912), S. 105 ed. Nau.

nächst die wichtige Tatsache, daß die Kirche ein Rundbau war. Ich hatte früher bereits darauf hingewiesen,[1]) daß auch die dritte Himmelfahrtskirche, die nach dem Perserbrande errichtet wurde, den Grundriß der Rotunde besaß. Vincent, der an der Stätte, wo heute eine Moschee steht, den oktagonalen Grundriß eines mittelalterlichen Gebäudes festgestellt hat, möchte den Nachweis führen, daß sowohl die Himmelfahrtskirche des fünften Jahrhunderts wie die Kirche, die Arculf sah, ein Oktogon gewesen wäre.[2]) Die Kirche des fünften Jahrhunderts steht als reine Rotunde auf dem Sarkophag vor uns, für die Kirche des siebenten Jahrhunderts widerlegt Arculfs Planskizze mit ihren konzentrischen Kreisen[3]) den Versuch Vincents auf das bestimmteste. Wenn man den Wert der Zeichnung gering einschätzen will,[4]) was ohne Vergewaltigung des klaren Zeugnisses gar nicht möglich ist, so steht daneben doch die Beschreibung, die jeden Zweifel ausschließt (S. 246): ubi grandis ecclesia stat rotunda ternas per circuitum cameratas habens porticus desuper tectas. Cuius videlicet rotundae ecclesiae interior domus sine tecto et sine camera ad caelum sub aere nudo aperta patet, in cuius orientali parte altare sub angusto protectum tecto constructum exstat. Ideo itaque interior illa domus cameram supra collocatam non habet, ut de illo loco, in quo postremum divina institerant vestigia, cum in caelum Dominus

---

[1]) Grabeskirche, S. 146 ff.

[2]) A. a. O., S. 366 ff.

[3]) Abb. S. 250 ed. Geyer.

[4]) Man muß natürlich damit rechnen, daß die Zeichnungen Arculfs bei der Übertragung von einer Handschrift in die andere entstellt werden konnten; deshalb muß stets, um mit ihnen zu arbeiten, die gesamte handschriftliche Überlieferung herangezogen werden. Aber es ist ein schlechter Versuch, unbequeme Zeugen aus der Welt zu schaffen, wenn man annimmt (Baumstark, Die modestianischen und die konstantinischen Bauten, S. 9), Arculf hätte im Laufe seiner Erzählung zur Erläuterung derselben seine vier Planskizzen nacheinander auf die nämliche paginula cerata eingeritzt, die jeweils vor Entwerfung eines neuen Skizzenbildes wieder geglättet worden wäre, und dann hätte Adamnan nach dem Gedächtnis gezeichnet, wäre also auch der Möglichkeit von Gedächtnisirrtümern ausgesetzt gewesen.

in nube sublevatus est, via semper aperta et ad aethera caelorum directa oculis in eodem loco exorantium patet.

Ich habe die ganze Stelle mitgeteilt, weil die Beschreibung und Arculfs Planskizze, verglichen mit der Rotunde auf dem Sarkophag, einen wichtigen Unterschied erkennen lassen. Eine Rotunde war freilich auch die jüngere Kirche, und die Stoa, die Rufus bezeugt, gibt Arculfs Zeichnung deutlich wieder. Adamnan erwähnt drei gedeckte Hallen, nach seiner Zeichnung aber war es nur eine einzige Stoa im hellenistischen Stile mit äußerer und innerer Mauer, vor der letzteren eine Kolonnade. Die Stoa besaß also ursprünglich nur zwei konzentrisch verlaufende gedeckte Hallen. Aber technische Notwendigkeiten mögen bei der Wiederherstellung nach dem Perserbrande dazu geführt haben, daß man auch zwischen Säulenkranz und Rotundenmauer eine Bedachung einfügte. Von dieser Eindeckung abgesehen scheint der Aufbau der jüngeren Kirche dem älteren Bau entsprochen zu haben. Aber ein wichtiger Unterschied liegt darin, daß die Kuppel der Rotunde, die bei dem Brande offenbar eingestürzt war, bei der Wiederherstellung offen blieb. Die Begründung für diese Konstruktion gibt Adamnan in den oben erwähnten Worten an, die Bauherrn des siebenten Jahrhunderts sind vielleicht wirklich von den gleichen Erwägungen geleitet worden. Aber um die Wende des 4./5. Jahrhunderts dachte man noch anders, das Bild auf dem Sarkophag zeigt, daß die Kuppel damals nicht offen war.

Oben auf der Mitte der Kuppel steht das Monogramm Christi, das Zeichen des Kreuzes vom konstantinischen Labaron.[1]) So besitzen wir im Bilde den Beweis für die Richtigkeit der Mitteilungen des Hieronymus und Rufus, daß oben auf der Himmelfahrtskirche ein Kreuz errichtet war, von dem nächtlicher Weile Lampen ihren Glanz über ganz Jerusalem verbreiteten. Wo hätte es denn auch sonst seinen Platz finden

---

[1]) Vgl. O. Schönewolf, Die Darstellung der Auferstehung Christi (Leipzig 1909), S. 3 ff. Über die altchristlichen Kreuze von der Gestalt des Monogramms findet sich bei Kraus, Realencyklopädie s. v. Kreuz ein reiches Material.

können als auf dem Scheitelpunkt der Kuppel? Es scheint anfangs ein einfaches Kreuz aus Holz gewesen zu sein, so mußte es eines Tages in Flammen aufgehen. Aber wie Kaiser Theodosios II. das Kreuz, das zur Zeit der Aetheria auf dem Golgothafelsen stand, durch ein prachtvolles edelsteingeschmücktes Votivkreuz ersetzte, so ließ die Kaiserin Eudokia, die von 441—460 in Jerusalem lebte, auf der Himmelfahrtskirche ein ehernes Kreuz anstelle des verbrannten errichten.[1]) Daß das alles unmöglich gewesen wäre, wenn eine offene Kuppel die Rotunde überdeckt hätte, liegt auf der Hand, auch spricht kein Pilger aus der Zeit vor dem Perserbrande davon.[2]) Erst im siebenten Jahrhundert hat die mittelalterliche grobsinnliche Auffassung den Sieg über die künstlerischen Gedanken der antiken Architekten davongetragen, die im vierten und fünften Jahrhundert noch den Bauherrn in Jerusalem die Pläne vorlegten.[3])

Den Lichterglanz der Himmelfahrtskirche hat Modestos nach dem Perserbrand zu erneuern versucht, Adamnan spricht davon mit Begeisterung. Aber die Strahlen gingen jetzt nicht mehr von einem Kreuze aus, das auf der offenen Kuppel keinen Platz finden konnte, sondern von Lampen, die auf der West-

---

[1]) Die Wirkung dieses monumentalen Kreuzes auf die Denkmäler der Kleinkunst scheint nicht geringer gewesen zu sein als die gleiche Wirkung des Kreuzes auf dem Golgothafelsen.

[2]) Die o. S. 88, Anm. 2 erwähnte pseudo-hieronymianische Schrift, in der die offene Kuppel erwähnt ist, lasse ich natürlich beiseite. Im Breviarius heißt es ganz kurz von den Ölbergskirchen S. 155, 15: et inde ascendis in montem ⟨Oliveti⟩ .... et ibi sunt duos basilicas, ubi docebat Christus discipulos suos.

[3]) Herr Dr. E. Weigand, der die Freundlichkeit hat mit mir die Korrektur zu lesen, wofür ich ihm auch hier aufs herzlichste danke, hält es immerhin für möglich, daß schon diese Himmelfahrtskirche der Pomnia ein Opaion gehabt habe. Diese Annahme wäre mit der Aufstellung des Kreuzes in Monogrammform nicht unvereinbar, auch nicht mit dem Bilde der Rotunde auf Taf. I. Allein wenn auch der Brief des Paulinus beweist, daß die Auffahrtsstelle schon recht sinnfällig dargestellt war, so läßt mich um so mehr sein Schweigen über eine Öffnung in der Kuppel an dem Vorhandensein derselben zweifeln.

seite nach Jerusalem hin im Innern der Kirche vor den Fenstern aufgehängt waren und besonders zahlreich in der Nacht des Himmelfahrtsfestes leuchteten.[1]) Die Perser hatten wie alle anderen heiligen Stätten auch die Kirchen auf dem Ölberg, die Eleonakirche mit ihrer Grotte und die Himmelfahrtskirche, gründlich zerstört. Die erstere ist überhaupt nicht wieder aufgebaut worden,[2]) die Himmelfahrtskirche aber hat man im ganzen dem älteren Bau entsprechend erneuert. Auf dem Mosaik von S. Pudenziana steht das Bild einer rektangulären Himmelfahrtskirche.[3]) Ich habe mich früher zu

---

[1]) S. 248, 3 ff.: Illius itaque supra memoratae ecclesiae rotundae in occidentali parte bis quaternales superne fabrefactae habentur fenestrae, valvas habentes vitreas, quibus utique fenestris eiusdem numeri vicinae lampades intrinsecus e regione positae in funibus pendentes ardent . . . quarum utique lampadum in tantum claritas refulget, ut earum lumine quasi de superiore montis Oliveti loco coruscantium per vitrum habundanter effuso non tantum ea eiusdem montis pars, quae ad occasum versus eidem adhaeret rotundae et lapideae basilicae, sed etiam civitatis Hierosolymae de valle Josaphat ascensus . . . clare quamlibet in tenebrosis noctibus mirabiliter inlustretur usw., vgl. S. 249, 22 ff.

[2]) Das bestätigt Eutychios, vgl. die gründliche Untersuchung von R. Bentin, Un texte d'Eutychius relatif à l'Éléona. Rev. bibl., N. S., 11 (1914), 401—423. Die Tradition von dem Unterricht der Jünger ist auch in der Folgezeit mit dem Ölberg verbunden geblieben. Aber sie war jetzt in einer anderen Kirche ohne Höhle lokalisiert, deren Lage ad australem Bethaniae partem in eo montis Oliveti loco usw. Adamnan S. 251, 15 überliefert. Seine bestimmte Angabe kann man, weil sie zur Lage der Eleonakirche nicht paßt, nicht einfach als Irrtum erklären (Abel, a. a. O. S. 396), denn daß er von der Eleonakirche nichts mehr gewußt hat, ergibt sich auch aus seinem vollständigen Stillschweigen über die Höhle, obwohl er von dem Unterricht selbst sehr ausführlich spricht. Auch Baumstarks Versuch Oriens christ. 5 (1905), S. 268 f., aus den Worten des Sophronios in dem Gedichte *Εἰς τὴν ἀνάληψιν* v. 14 ff. einen Beweis für die Eleonakirche nach dem Perserbrande zu schöpfen, geht fehl, denn das Gedicht ist vor dem Perserbrande verfaßt worden.

[3]) Daß mit dem Bau, wie er jetzt auf dem Mosaik dasteht, die Himmelfahrtskirche gemeint ist, macht die plump angebrachte Öffnung zweifellos, die offenbar nur deshalb viereckig und nicht rund ist, weil eben das Gebäude nicht rund und das Dach vorher keine Kuppel war. Aber daß dieser Bau nicht ursprünglich die Himmelfahrtskirche war,

zeigen bemüht,[1]) daß dieses Bild das Resultat einer späteren Umarbeitung des Mosaiks wäre. Vincent hat meine Annahme abgelehnt und auch der angeblich rudimentären Zeichnung Arculfs keine Bedeutung zuerkennen wollen.[2]) Jetzt beseitigt das Sarkophagbild jeden Zweifel, denn das Kreuz auf der Kuppel dieser Rotunde bedeutet so viel wie ein Name. Eine oktagonale Himmelfahrtskirche hat es vor der Kreuzfahrerzeit nicht gegeben.[3])

2. Die Zionskirche.

Die Basilika in der Mitte des Sarkophagbildes, die durch die Mauer von den Kirchen auf dem Ölberg getrennt wird, hat Stegenšek richtig erklärt: es ist die Kirche auf Zion mit ihrer Rotunde zur Rechten.[4]) Die zinnengeschmückte Mauer ist die Stadtmauer von Jerusalem, auf dem Mosaik von Madaba sind die Zinnen gerade so gezeichnet wie hier. Man könnte sonst vielleicht auch an die Burgmauer des Bezirks von Zion

---

lehrt schon sein Grundriß. Auch weist E. Weigand mit Recht darauf hin, daß dieser Bau doch offensichtlich innerhalb der Stadtmauer liege, schon deshalb also kann er ursprünglich nicht die Himmelfahrtskirche gewesen sein. — Abweichend von der allgemeinen Ansicht hat Wulff, Byz. Zeitschr. 18 (1909), 547 diesen Bau als das Baptisterium bei der Grabeskirche erklären wollen. Dann wäre dieser Bau, den die Quellen kaum erwähnen, stattlicher als die Anastasis gewesen und das Martyrium, das mächtigste Bauwerk, überhaupt nicht dargestellt worden.

[1]) Grabeskirche S. 147 f.

[2]) Revue biblique 10 (1913), S. 533.

[3]) Ich hoffe, daß jetzt auch Baumstark zustimmt, der (Die modestianischen ... Bauten, S. 94 f.) trotz der klaren Zeichnung Arculfs und trotz seiner bestimmten Angabe, daß die Himmelfahrtskirche eine ecclesia rotunda wäre, doch wie Vincent an dem polygonalen Charakter der Himmelfahrtskirche festhalten oder wenigstens annehmen wollte, daß eine von Arculf gesehene echte Rundkirche ein erst nach dem Perserbrand entstandener Ersatz für einen zerstörten polygonalen Bau gewesen wäre.

[4]) Die Rotunde steht ganz deutlich rechts neben der Basilika. Schmaltz, Mater ecclesiarum, S. 118 sieht sie aber dort, wo die Apsis zu erwarten wäre, und konstruiert so eine Kuppelbasilika, die er mit der großen Basilika am hl. Grabe identifiziert.

denken, die der Pilger von Bordeaux ausdrücklich bezeugt,[1]) allein die Grenze zwischen den Ölbergskirchen und einer Kirche der Stadt wird am natürlichsten durch die Stadtmauer bezeichnet.

Die Zionskirche war die älteste aller Kirchen von Jerusalem, die mater ecclesiarum.[2]) Sie war ursprünglich eine kleine Kirche,[3]) mit den kaiserlichen Prachtbauten des vierten Jahrhunderts konnte das bescheidene Haus der vorkonstantinischen Gemeinde sich nicht vergleichen. Es knüpfte sich an sie die schlichte und würdige Überlieferung, daß der Herr sie mit den Jüngern gegründet habe. Später wird dann dazu erzählt, daß Christus dort das letzte Mahl gehalten habe und nach der Auferstehung den Jüngern und dann dem Thomas dort erschienen sei und daß an dieser Stätte der hl. Geist an Pfingsten sich auf die Jünger niedergelassen habe. Dann füllt die Reliquiensucht auch diese Stätte mit Erinnerungen aller Art.[4]) Für den bescheidenen Charakter der alten Kirche spricht die auffallende Tatsache, daß der Pilger von Bordeaux, der doch von Zion spricht, sie überhaupt nicht erwähnt. Die erste Nachricht finden wir bei Kyrill, der sich vor seinen Zuhörern entschuldigt (Cat. 16, 4), daß er über das Pfingstwunder am Golgothafelsen und nicht in der Zionskirche spräche, *ἐν τῇ ἀνωτέρᾳ τῶν ἀποστόλων ἐκκλησίᾳ*. Man darf aus diesen Worten nicht schließen, daß das Coenaculum in einem oberen Stockwerk der Kirche gelegen habe, wie de Vogüé es seinerzeit angenommen hat.[5]) Der Ausdruck *ἀνωτέρα ἐκκλησία* heißt nicht „Obergeschoß der Kirche“, sondern bedeutet, daß die Kirche oberhalb der Grabeskirche auf Zion lag. De Vogüé ist zur An-

---

[1]) S. 22, 16 ed. Geyer.

[2]) Diesen Titel der Zionskirche zu rauben und ihn der Grabeskirche zu vindizieren, wie es Schmaltz versucht hat, bedeutet einen Angriff auf eine der schönsten und am wenigsten fragwürdigen Traditionen von Jerusalem.

[3]) Epiphan. de mens. et pond. 14.

[4]) Man vergleiche z. B., was Antoninus von Placentia im sechsten Jahrhundert dort alles zu sehen bekam, S. 205, 20 ff. ed. Geyer.

[5]) M. de Vogüé, Les églises de la Terre sainte, S. 322 ff., ebenso Stegenšek, a. a. O., S. 274, Anm. 4.

nahme eines Obergeschosses durch die Worte Acta 1, 13 geführt worden: *καὶ ὅτε εἰσῆλθον, εἰς τὸ ὑπερῷον ἀνέβησαν οὗ ἦσαν καταμένοντες ὅ τε Πέτρος καὶ Ἰωάννης κτλ.* Dieses biblische Hyperoon hat im christlich gewordenen Jerusalem, als jedes Ereignis der heiligen Geschichte lokalisiert und sinnfällig dargestellt wurde, in der Tat die Köpfe beschäftigt; so ist schließlich die Rotunde erbaut worden, die uns das Sarkophagbild zeigt.

Im übrigen schweigen die Quellen über die Gestalt der Zionskirche. Erst aus der Zeit nach dem Perserbrand berichtet der armenische Pilger, der um 660 Jerusalem besuchte und dessen Bericht Moses von Kalankaitukh wiedergibt, folgendes[1]): The Holy Church of Sion is one stade from the Resurrection and is 100 cubits in length and 70 in breadth, and contains 80 arcaded columns. And there are no galleries, but only an attic(?), the floor of which is made of pieces of wood joined together; and in the attic hangs the crown of thorns which they placed on the head of the Giver of Life. And on the right of the church is a sacramented gallery and a wooden dome on which the sacrament of the supper of the Saviour is depicted; here there is a sacramental table, and the sacrifice is offered in the upper chamber of Sion; and there is no gallery. Beinahe aus derselben Zeit stammt die Beschreibung und Zeichnung von Arculf, die bei Adamnan überliefert ist. Auch er spricht von der pergrandis basilica[2]) und seine Zeichnung bestätigt die beiden Anbauten, die der Armenier erwähnt. Der Anbau, den Arculf als locus coenae Domini bezeichnet, liegt auf der einen Schmalseite und hat viereckigen Grundriß. Wenn er also nach dem Zeugnis des Armeniers außerdem eine hölzerne Kuppel besaß, so ist es klar, daß diese Kapelle[3]) nur

---

[1]) Vgl. E. W. Brooks, An Armenian visitor to Jerusalem in the seventh century. The English Historical Review 11 (1896), S. 93—97.

[2]) S. 244 f. ed. Geyer.

[3]) Im Palestine Exploration Fund Quarterly statement 1896, S. 347 hat Bain übersetzt: to the right of the church the chamber of the mysteries and a wooden cupola in which is imaged the sacred supper of the Saviour.

ein dürftiger Ersatz für die stattliche Rotunde war, die nach dem Sarkophagbild vor dem Perserbrand sich neben der Zionskirche erhob und natürlich eine massive Kuppel trug. Auch nach dem Typikon von Jerusalem aus dem siebenten oder achten Jahrhundert war das Hyperoon, wie Baumstark festgestellt hat,[1]) ein bestimmter einzelner Teil der Zionskirche, die noch jüngeren Berichte stimmen damit überein.

Nach der Mitteilung des Armeniers über die 80 Säulen muß die Zionskirche des siebenten Jahrhunderts in der Tat eine pergrandis basilica gewesen sein. Es ist kaum anzunehmen, daß man in Jerusalem nach dem Perserbrande sich so viele neue Säulen hätte verschaffen können, wenn sie nicht schon in dem zerstörten Bau vorhanden gewesen wären. Da es aber ausgeschlossen zu sein scheint, daß schon die vorkonstantinische älteste Zionskirche ein so prunkvolles Gotteshaus gewesen wäre, drängt sich der Schluß auf, daß die Zionskirche im Laufe des vierten Jahrhunderts von Grund aus erneuert und gleich den übrigen Kirchen zu dem Prachtbau umgestaltet wurde, den das Sarkophagbild erkennen läßt. Das wird durch eine bisher nicht beachtete Stelle bei der Pilgerin Aetheria bestätigt. Sie berichtet S. 93, 29 ff. von der Feier des Pfingstfestes und erwähnt, daß die Menge mit den Jüngern versammelt war, als das Wunder geschah. Da sie zweifellos gewußt und wahrscheinlich nicht bezweifelt hat, daß die alte Zionskirche der historische Ort des Ereignisses war, so meint sie einen Neubau, wenn sie sagt, es wäre jetzt eine andere Kirche (alia modo ecclesia est).[2]) Daß dieser Neubau in der Tat aus einer größeren Kirche und einem kleineren Bau bestand, wie das Sarkophagbild sie zeigt, lehrt eine andere Stelle, die jetzt erst

---

[1]) Oriens christianus 5 (1905), S. 262.

[2]) Übrigens muß bemerkt werden, daß dieser ganze Abschnitt S. 93, 29 — 94, 8 schwer entstellt überliefert ist. Man hat ihn durch allerlei Ergänzungen lesbar zu machen versucht, aber das Resultat bleibt unbefriedigend. Insbesondere erweckt das doppelte postmodum fit ordine suo missa 94, 2 und 7 den Verdacht, als ob hier eine alte Randbemerkung in den Text geraten wäre.

verständlich wird. Die Pilgerin hatte den Gottesdienst beschrieben, der regelmäßig des Sonntags in der Grabeskirche, d. h. in der großen Kirche Konstantins, am Golgothafelsen und am Grabe abgehalten wird. Dann erzählt sie S. 75, 19 ff.: „Während man — sie meint in der Frühe — im ganzen Jahre immer des Sonntags in die große Kirche geht, die auf Golgotha steht, d. h. hinter dem Kreuze, die Konstantin gebaut hat, geht man nur an einem Sonntag, nämlich am Pfingstfeste, nach Zion, so wie ihr es später aufgezeichnet finden werdet (S. 93, 16 ff.), jedoch in der Weise nach Zion, daß man vor der dritten Stunde dorthin geht, und zuerst eine Messe in der größeren Kirche stattfindet.“ . . . Hier bricht der Text ab, ein Blatt ist ausgefallen. Das Bild der Zionskirche aber läßt ergänzen, was folgte: zuerst fand Gottesdienst in der größeren Kirche, der Basilika, statt, dann ging man in die kleinere Rotunde, die im besonderen der Erinnerung an die Ausgießung des Geistes geweiht war. Leider hat Aetheria die spätere Schilderung der Liturgie am Pfingstsonntag wohl mit Rücksicht auf den früheren Bericht so kurz gehalten, daß sich für die Anlage des Heiligtums nichts daraus ergibt.

Man könnte daran denken, daß die Worte S. 94, 4 alia modo ecclesia est sich nur auf die Rotunde bezögen und im vierten Jahrhundert nicht die ganze Kirche erneuert, sondern der alten Zionskirche nur die Rotunde hinzugefügt worden wäre. Möglich ist das. Wenn ich es trotzdem für wahrscheinlicher halte, daß auch die Basilika ein Neubau war, so bestimmt mich dazu die Nachricht von den 80 Säulen, die für die Basilika nach dem Perserbrande verwendet wurden und die für eine Kirche der vorkonstantinischen Zeit mehr als unwahrscheinlich sind. Die genaue Zeit des Neubaus dieser zweiten Zionskirche mit ihrer Rotunde läßt sich einstweilen nicht bestimmen. In der Liturgie von Jerusalem, wie Aetheria sie darstellt, hatte sie neben den Kirchen am hl. Grabe und auf dem Ölberg ihren festen Platz, sie wird von der Pilgerin immer wieder erwähnt. Kyrills Katechesen dagegen setzen andere liturgische Verhältnisse voraus, im Jahre 350 kann

daher die neue Zionskirche noch nicht erbaut gewesen sein. Wenn Epiphanios von Salamis im Jahre 392 in Konstantinopel schreibt, de mens. 14 (Migne P. gr. 43, col. 261): *παρεκτὸς ὀλίγων οἰκημάτων καὶ τῆς τοῦ θεοῦ ἐκκλησίας, μικρᾶς οὔσης, ἔνθα ὑποστρέψαντες οἱ μαθηταί, ὅτε ὁ σωτὴρ ἀνελήφθη ἀπὸ τοῦ Ἐλαιῶνος, ἀνέβησαν εἰς τὸ ὑπερῷον. ἐκεῖ γὰρ ᾠκοδόμητο, τουτέστιν ἐν τῷ μέρει Σιών, ἥτις ἀπὸ τῆς ἐρημώσεως παρελείφθη,* so meint er offenbar die alte vorkonstantinische Kirche und weiß noch nichts von dem prächtigen Neubau. Man wird also annehmen dürfen, daß dieser frühestens in den achtziger Jahren errichtet worden und der Ausdruck modo in der Notiz der Aetheria auf die jüngste Zeit zu deuten ist.[1]) In der Kirchengeschichte des Nikephoros Xanthopoulos, der auch sonst alte Quellen benützt hat, die wir nicht mehr kennen, findet sich VIII 30 (Migne P. gr. 146, col. 115) die Notiz, daß die Kaiserin Helena eine große Zionskirche errichtet habe: *πάλιν δὲ πρὸς τὴν ἁγίαν ὑποστρέψασα πόλιν ἐν τῇ Σιὼν μέγιστον εἰς μῆκος καὶ πλάτος ἐκτρέχοντα οἶκον ἀνίστη.* Baumstark hat schon darauf hingewiesen,[2]) daß der Anteil, der hier der Kaiserin Helena an dem Neubau zugeschrieben wird, mit den Nachrichten bei Eusebios in Widerspruch steht und deshalb als Irrtum zu verwerfen ist. Richtig aber ist an der Überlieferung, daß in der Tat im vierten Jahrhundert eine neue große Zionskirche in Jerusalem erbaut wurde.

Wenn wir jetzt wissen, daß vom vierten Jahrhundert bis zum Perserbrand neben der Basilika der Zionskirche eine Rotunde stand, fällt neues Licht auf eine wichtige Frage der Entwicklungsgeschichte der altchristlichen Malerei. Das Mosaik am Triumphbogen in der Klosterkirche von Grottaferrata verbinden, wie Baumstark in dem eben zitierten Aufsatz gezeigt hat, gewisse Beziehungen mit dem Rundbild der Geistesaus-

---

[1]) Es ergibt sich zugleich ein Argument für Weigands Ansicht, daß Aetherias Pilgerreise erst 394, nicht schon in den achtziger Jahren zum Abschluß kam.

[2]) A. Baumstark, Il mosaico degli Apostoli nella chiesa abb. di Grottaferrata. Oriens christ. 4 (1904), S. 145 f.

gießung in der Kuppel von S. Marco in Venedig und der H. Sophia in Konstantinopel. Baumstark hatte das Vorbild für die Darstellungsweise in der Zionskirche gesucht, weil dort nach einer Nachricht von Johannes Phokas aus dem zwölften Jahrhundert in der Apsis die Ausgießung des Geistes dargestellt war. Das gleiche Bild schmückte, wie ich dann zeigen konnte,[1]) die westliche Kuppel der Apostelkirche in Konstantinopel, der Typus des Rundbildes kehrt aber auch auf den Ampullen von Monza wieder, war also spätestens im sechsten Jahrhundert in Jerusalem geläufig. Weil es sich aber bei dem Bilde in der Zionskirche um ein Apsisbild handelte, nicht um ein Kuppelbild, war ich geneigt, die Erfindung des Rundbildes der byzantinischen Kunst zuzuschreiben. Jetzt ist es klar, daß Baumstarks Vermutung hinsichtlich der Heimat des Typus richtig war. Für die Kuppel der Rotunde, die bei der Zionskirche stand, paßt kein anderes Bild so gut wie das Rundbild der Geistesausgießung.

Die schöpferische Kraft der jerusalemischen Malerei des vierten Jahrhunderts, ihre Wirkungen nach Byzanz wie nach Rom treten immer deutlicher zutage. So ist auch das letzte Mahl des Herrn mit seinen Jüngern im vierten Jahrhundert wahrscheinlich in der Apsis der Zionskirche dargestellt gewesen, die bekannte Komposition dieses Typus weist auf einen halbkreisförmigen Rahmen hin. Das Bild fand diesen Platz, weil Zion als die Stätte des letzten Mahles galt, es hat dann seinerseits den Glauben verstärkt, daß hier wirklich die historische Stätte des Abendmahls wäre. In der Kirche des siebenten Jahrhunderts wurden die Bilder an anderen Plätzen erneuert, die Rotunde war zerstört. Jetzt stand das Bild der Pfingsten in der Apsis hinter dem Altar, die dürftige Kuppel der Kapelle schmückten Bilder des Abendmahls und der Fußwaschung, nach dem Typikon des 7./8. Jahrhunderts nahm am Gründonnerstag in der Kapelle der Patriarch die Fußwaschung vor an der Stätte, *ἔνθα καὶ ἐγένετο διὰ τοῦ κυρίου*

---

[1]) Vgl. Apostelkirche, S. 206.

ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ. Die Zeichnung Arculfs stellt die Bemerkung hic spiritus sanctus super apostolos descendit ungefähr an die richtige Stelle und verrät uns damit zugleich, daß an der Längswand daneben, wo er hic sancta Maria obiit notiert, die Koimesis dargestellt war. Die Geißelungssäule stand damals in der Mitte der Kirche, die Haupteingänge lagen nicht mehr wie in der Basilika des vierten Jahrhunderts in der einen Schmalseite, sondern nicht genau in der Mitte der einen Langseite, nicht weit von der zweiten Kapelle, in der man die Dornenkrone zeigte.

3. Die Petruskirche, das sog. Kaiphashaus.

Zu erklären bleibt von den Bauten dieser Seite des Sarkophags noch das Haus, das nicht auf dem Ölberg steht, sondern im Vordergrunde rechts neben Petrus unmittelbar über dem Bildrande sich erhebt. Man sieht nur die zierlich ausgeführte Eingangsseite mit einer hohen von Pilastern flankierten Doppeltüre, vor welcher Vorhänge halb zurückgeschlagen sind. Über dem Eingang ragt ein dreieckiger Giebel auf, von einem vierteiligen Fenster durchbrochen. Der Bau ist in etwas kleineren Verhältnissen gezeichnet als die beiden anderen Basiliken, aber das Schema ist ähnlich. Das Langhaus ist allerdings bei dieser streng frontalen Wiedergabe nicht sichtbar, das scheint mir indessen bei der Ähnlichkeit mit den Fassaden der beiden anderen Basiliken kein ausreichender Grund zu sein, um mit Stegenšek hier den Eingang einer Felsengrotte anzunehmen. Denn der Bau, zu dem drei Stufen hinaufführen, steht frei auf dem Hintergrunde. Hinsichtlich der Deutung schwankte Stegenšek, entweder sollte hier die Grotte der Reue Petri oder die Grotte der Todesangst Christi dargestellt sein. Beides ist unmöglich, denn diese Denkmäler gab es in der Zeit vor dem Perserbrande noch nicht, keine Quelle erwähnt sie. Die Grotte oder Kirche der Reue Petri wird, wie auch Stegenšek anerkannt hat, erst im 7./8. Jahrhundert,[1])

---

[1]) Vgl. Vincent, Revue biblique, N. S. 2 (1905), 149 ff.; Baumstark, a. a. O., S. 277 ff.

die Grotte der Todesangst Christi gar erst seit dem 14. Jahrhundert erwähnt. Es muß sich auf dem Sarkophagbilde aber um eine monumentale Kirche des fünften Jahrhunderts handeln.[1])

Die Erklärung liegt nicht fern. Die Kirche steht hier neben Petrus, es ist seine Kirche, die Basilika des hl. Petrus auf Zion, die an Stelle des angeblichen Kaiphashauses errichtet worden war. Sie paßt an diese Stelle vortrefflich, nicht nur, weil sie Petrus geweiht war, sondern weil sie der Ort war, wo Petrus den Herrn verleugnet hatte, wie dieser es ihm hier voraussagt. Die Verehrung der Stätte war von der Geißelungssäule ausgegangen, oben S. 50 ff. habe ich ausführlich über sie gesprochen, die wichtigsten Daten aus der Geschichte der Kirche sind dort bereits mitgeteilt worden. Es hatte auf der Stätte ein heidnischer Tempel mit einer umfangreichen Grotte gestanden, die durch die Ausgrabungen der Assumptionisten wieder festgestellt worden ist.[2]) Im Besitze der Macht zerstörte die christliche Kirche die heidnischen Heiligtümer, viel mehr, als sie selbst durch Neubauten des eigenen Glaubens ersetzen wollte, Eusebios hat im Leben Konstantins III 54 eine anschauliche und wahrhaft erschütternde Schilderung davon entworfen. Nur die wichtigsten Kultstätten wurden in christliche Heiligtümer umgewandelt, andere blieben einstweilen Ruinen. Das ist auch mit diesem Tempel auf dem Zionshügel geschehen. Als aber die religiöse Verehrung nicht von der Stätte wich, verbreiteten die Christen die schon vom Pilger von Bordeaux erzählte Legende,[3]) die Ruine sei das

---

[1]) Deshalb kann ich auch die Deutung von Schmaltz, a. a. O., S. 124 auf die Grotte des Verrates in Gethsemane übergehen, alle solche unbedeutenden Sanktuarien kommen für dieses monumentale Bild überhaupt nicht in Frage.

[2]) Vgl. den Ausgrabungsbericht von Germer-Durand, La maison de Caiphe et l'église de Saint-Pierre à Jérusalem. Revue biblique, N. S. 11 (1914), S. 71—94. 222—246. Wir wären in der Erkenntnis der Bauten des christlichen Jerusalem vor dem Perserbrande bereits viel weiter, wenn die Kritik der literarischen Quellen überall so besonnen gehandhabt wäre wie in Germer-Durands Bericht über die Geschichte dieser Kirche.

[3]) S. 22, 14 ed. Geyer: In eadem ascenditur Sion et paret, ubi fuit

zur Strafe von Gott zerstörte Kaiphashaus gewesen[1]) und die noch aufrecht stehende Säule sei die Geißelungssäule. Gottesdienst hat übrigens der Klerus von Jerusalem noch zu Aetherias Zeit an der Säule nicht gehalten, eine Kirche stand zu ihrer Zeit noch nicht dort. Aber bald darauf, um die Wende des Jahrhunderts, wurde die Ruine beseitigt und eine Basilika dort errichtet. Sie wurde dem hl. Petrus geweiht, wie einige Jahrzehnte später Theodosius bezeugt, S. 141, 8: De sancta Sion ad domum Caiphae, quae est modo ecclesia sancti Petri, sunt plus minus passi numero L, im Volksmunde hieß sie weiter das Kaiphashaus. Hieronymus erwähnt die apostoli Petri basilica in seinem nicht genau zu datierenden Briefe an Sabinian, er spricht von ihr aber auch im Jahre 404 in der Pilgerfahrt der hl. Paula.[2]) Da man die Geißelungssäule bei dem Neubau als Bauglied im Portikus verwendete, die Pilger aber von der Verehrung des Denkmals nicht abließen, wurde in der Zionskirche eine neue Geißelungssäule errichtet. Von der weiteren Geschichte der Kirche hören wir wenig.[3]) Die Perser haben sie dann wie die anderen Kirchen Jerusalems zerstört, weder Adamnan noch die armenischen Pilger wissen mehr von ihr. Später ist ihr Andenken in der Kirche der *Μετάνοια τοῦ ἁγίου*

---

domus Caifae sacerdotis, et columna adhuc ibi est, in qua Christum flagellis ceciderunt.

[1]) Ich möchte dem harten Urteil, das C. R. Conder, Syrian stonelore or the monumental history of Palestine (London 1896), S. 270 ff. über den moralischen Tiefstand der jerusalemischen Christenheit im 4. Jahrhundert und über die Unwahrhaftigkeit der damaligen Kirche gefällt hat, nicht zustimmen, vor dem erschreckenden Fanatismus der bisher Verfolgten übersieht er die lichten Züge der echten Frömmigkeit und reinen Hingabe, die sich in das düstere Bild mischen. Aber es ist doch ein starkes Stück, wenn selbst der Bischof Kyrill, der den Ursprung dieser Ruinenstätte genau gekannt haben muß, sich nicht scheut, die Legende vom Kaiphashaus seinen Zuhörern als geschichtliche Wahrheit vorzutragen, Migne, Patr. gr. 33, col. 817.

[2]) Vgl. o. S. 53.

[3]) Der Breviarius schreibt S. 155, 4 ff. ed. Geyer: Inde vadis ad domum Caiphae, ubi negavit sanctus Petrus. Ubi est basilica grandis sancti Petri.

Πέτρου, die zuerst das Typikon bezeugt, erneuert worden und hat bis in die späteren Zeiten fortgedauert.[1])

Übersieht man noch einmal das Relief der linken Schmalseite des Sarkophags im ganzen, so drängt sich die Frage auf, weshalb ein Künstler gerade diese Kirchen mit dem Bilde von der Ansage der Verleugnung zusammengestellt hat. Für die Bauten auf Zion liegt die Antwort nahe und ist bereits von Stegenšek gegeben worden: das biblische Ereignis hatte sich bei dem letzten Mahl ereignet, als dessen Stätte die Kirche auf Zion galt, dort stand die Geißelungssäule und dort sah man aller Wahrscheinlichkeit nach auch im Mosaik das Bild des Ereignisses. Schwieriger ist die Antwort für die beiden Olbergskirchen. Man könnte annehmen, daß der Künstler nichts weiter beabsichtigt hätte als alle großen Kirchen, die am Anfang des fünften Jahrhunderts in Jerusalem standen, im Bilde wiederzugeben. Es fehlt in der Tat keine, denn die Bauten am heiligen Grabe stehen, wie wir sehen werden, auf der rechten Schmalseite. Aber mir scheint, die Absicht des Künstlers und der Gedanke des ganzen Bildes ist doch erst dann gefunden, wenn man erklären kann, weshalb gerade dieses biblische Ereignis der Verleugnungsansage mit diesen Kirchen in einem Bilde vereinigt wurde. Ich möchte den tieferen Zusammenhang in der Liturgie von Jerusalem suchen. In der Nacht vom Gründonnerstag zum Charfreitag ging zur Zeit der Aetheria eine feierliche Prozession von der Eleonakirche aus nach der Stätte Inbomon, dann nach Gethsemane und endlich nach Golgotha. Im Typikon der Zeit nach dem Perserbrande nahm sie ihren Anfang in der Zionskirche, wo die Fußwaschung stattfand, und ging dann nach dem Ölberg und weiter mit den gleichen Stationen, die schon Aetheria angegeben hatte, nur daß jetzt naturgemäß die Eleonakirche fehlte und anstelle der Höhe In-

---

[1]) Über die aus praktischen Gründen viel erörterte Frage nach dem Platze der *Μετάνοια τοῦ ἁγίου Πέτρου* vgl. außer Germer-Durands Bericht noch U. Coppains, Le palais de Caïphe et le nouveau jardin Saint-Pierre des Pères Assomptionistes au mont Sion, Paris 1904; P. Vincent, Revue biblique, N. S., 2 (1905), 149—158; Baumstark, a. a. O., S. 277 ff.

bomon die Himmelfahrtskirche getreten war. Nimmt man an, daß die großartige Bautätigkeit, die seit dem Ende des vierten Jahrhunderts einsetzt, auch eine Neuordnung der Liturgie notwendig machte, so wird es nicht unwahrscheinlich, daß im fünften Jahrhundert, als das Relief entstand, die Prozession ebenfalls schon von den Kirchen auf Zion ihren Ausgang nahm, dann über die Eleonabasilika und die Himmelfahrtskirche nach Gethsemane und endlich nach Golgotha führte. Ihre Bestätigung findet diese Annahme durch das altarmenische Lektionar S. 521. Die Prozession begann im Martyrion und vor dem Golgothafelsen. And in the same hour they proceed to holy Sion . . . . and in the same hour they go forth to the mount of Olives . . . . on the same evening they go up to the hillock . . . . in the same hour of night the assemble in the room of the disciples . . . . in the same hour of night in the holy mount of Olives in Gethsemane usw., die Prozession endet am Golgothafelsen.

So war das Bild eine Erinnerung an die Feier des Gründonnerstagabends in Jerusalem, mit der Ansage der Verleugnung am Donnerstag Abend begann die Passion.

B. Die rechte Schmalseite.

1. Die figürlichen Szenen.

Im Vordergrunde links (vgl. Taf. II) steht Moses, der mit dem Stabe in der Rechten Wasser aus dem Felsen schlägt, das ein kniender Israelit mit den Händen auffängt.[1]) Aus dem Gipfel des Felsens wächst ein dichtbelaubter, fruchtbeladener Ölbaum mit zerrissenem Stamm hervor. Der Fels und damit das Bild ist unten links in gerader Linie scharf abgeschnitten, die aufrecht stehende, nach links gewendete Gestalt gehört zu dem Bilderschmuck der Vorderseite des Sarkophags, es ist ein Diener des Pilatus, der das Amtssymbol, die pila aurea, trägt.

Die sepulkrale Bedeutung des Quellwunders in der altchristlichen Kunst darf jetzt als gesichert gelten. Das „Wasser

---

[1]) Vgl. E. Becker, Das Quellwunder des Moses (Straßburg 1909), S. 27.

des Lebens“ wird dem Gläubigen gespendet, ein Auferstehungssymbol wie das Bild der Samariterin am Brunnen. Aus dieser allgemeinen Beziehung zum Auferstehungsgedanken erklärt sich ausreichend auch die so häufige Verbindung mit der Lazarusszene. Becker hat viel Einleuchtendes vorgebracht,[1]) um eine bestimmte Beziehung dieses Bildtypus zu der Vorstellung vom Refrigerium nachzuweisen. Es ist mir aber doch fraglich, ob in allen Fällen eine so enge Begrenzung angenommen werden muß. Unser Bild stellt auf dem Felsen und aus ihm herauswachsend den Ölbaum dar. Bäume sind sonst in dem Bilde des Quellwunders selten, sie widersprechen ja durchaus der biblischen Erzählung; nur auf Gläsern findet man sie entsprechend dem Charakter dieser Denkmälergruppe häufig. In der Malerei und der Plastik finden sich nach Becker nur je zwei Beispiele, die Katakombenbilder G 81, 1. 71, 1, der Jonassarkophag G 307, 1 und ein Fragment in Arles G 398, 9. Stets aber ist der Baum rechts oder links als allgemeine Andeutung der Landschaft hinzugefügt, nur auf unserem Sarkophag wächst er aus dem Felsen heraus. Auch scheint es mir nicht Zufall, daß er in voller Üppigkeit des Gedeihens wiedergegeben ist. Der Künstler wollte, wenn ich nicht irre, den Gedanken aussprechen, daß die Allmacht Gottes aus dem toten Felsen neues Leben hervorrufen kann, versinnbildlicht durch das lebendige Wasser und den auf kahlem Felsen üppig grünenden Ölbaum; der Stab Arons, der über Nacht grün wurde und Früchte trug, ist als Symbol der Auferstehungswahrheit der kirchlichen Exegese in Jerusalem geläufig.[2]) So ist auch, ohne daß speziell an das Refrigerium gedacht werden müßte, diese Darstellung des Quellwunders unzweifelhaft ein Symbol für die Auferstehung.

Den gleichen Auferstehungsgedanken spricht die Szene rechts aus, wo Jesus, hier bärtig und lockig, der links vor ihm knienden und die Hände bittend nach ihm ausstreckenden Frau die Rechte gewährend an das Haupt legt. Das Bild ist bisher fast allgemein als Darstellung der Blutflüssigen gedeutet

---

[1]) A. a. O., S. 121 ff.

[2]) Vgl. Cyrill. Hieros. catech. XVIII 12.

worden, zuweilen auch, weil die Frau ja vor Christus, nicht hinter ihm kniet, als die Kananäerin oder die Sünderin oder als Maria, der Jesus unmittelbar nach der Auferstehung im Garten begegnet. Ich darf jetzt auf meine Untersuchung über die Marthaszene in Kapitel I hinweisen. Auch hier ist es Martha, die Schwester des Lazarus, die vor dem Herrn kniet und ihn bittet, ihren toten Bruder dem Leben wiederzugeben; in der Antwort des Herrn: „Ich bin die Auferstehung und das Leben" liegt der Gedanke dieser Szene beschlossen. Wie die Blutflüssige auf diesem Bilde zu rechtfertigen wäre, ist nicht einzusehen, an irgend welche Beziehung zu dem übrigens mehr als zweifelhaften Erzbilde in Paneas[1]) ist vollends nicht zu denken. Beide biblischen Szenen, das Quellwunder und die Marthaszene, stehen hier als Symbole für den Gedanken der Auferstehung.

2. Das Problem der Grabeskirche.

Daher müssen auch die Bauten im Hintergrunde zu diesem Gedanken in Beziehung stehen, es müssen die Bauten am heiligen Grabe, an der Stätte der Auferstehung sein.

In den Erörterungen der letzten Jahre über das Problem der Grabeskirche hat sich wenigstens die Gliederung der gesamten Anlage als sicher herausgestellt. Es lag dort eine Basilika, die ecclesia maior, die eigentliche Gemeindekirche, dann ein Rundbau, die Anastasis, die das hl. Grab einschloß, und in einem offenen hallenumsäumten Atrium der Golgothafelsen. Andere Höfe und Hallen legten sich um diesen heiligen Bezirk, der an der Hauptstraße durch mächtige Propyläen seinen monumentalen Abschluß fand. Auch die westöstliche Gesamtrichtung steht fest, im Osten lagen die Propyläen, hinter dem westlichen Ende stieg das Gelände um mehrere Meter an. Sichergestellt ist außerdem durch das klare Zeugnis des Eusebios, des Breviarius und des Mosaiks von Madaba, daß die Fassade der Basilika mit den drei Haupteingängen auf der Ost-

---

[1]) So Wulff, Altchristl. u. byz. Kunst I, S. 115.

seite, ihre Apsis im Westen lag, zweifellos ferner, daß die Anastasis auf der einen Seite des Atriums gelegen war, in dem sich der Golgothafels erhob. Verschiedene Ansichten bestehen aber noch über die Lage dieser beiden Heiligtümer zur Basilika. Mir hatte sich früher auf Grund der literarischen Quellen und der Denkmäler eine Anordnung ergeben, nach welcher das Atrium vor der Fassade der Basilika, dieser gegenüber auf der Ostseite des freien Platzes die kleinere Anastasis gelegen wäre. Aber während ich von mancher Seite lebhafte Zustimmung fand, sind besonders Wulff, Vincent, Baumstark und Schmaltz für eine Rekonstruktion eingetreten, nach welcher das Atrium im Westen hinter der Apsis der Basilika und die Anastasis in einer dem heutigen Umfang entsprechenden Größe im Westen der gesamten Anlage ihren Platz fanden.

Seit dem siebenten Jahrhundert bis heute liegt die Grabeskirche, d. h. die Rotunde mit dem hl. Grabe, im Westen der gesamten Anlage. Ich hatte deshalb angenommen, daß der Abt Modestos, der nach dem Perserbrande die heiligen Stätten wieder aufbaute, das Grab von seiner ursprünglichen Stelle im Osten des Bezirkes weiter nach Westen auf seinen heutigen Platz verlegt habe. Eben diese Annahme hat aus religiösen Erwägungen Bedenken erweckt und ist vielen unmöglich erschienen. Ich gebe zu, daß man zu solcher Annahme sich nur entschließen darf, wenn die Überlieferung der Quellen dazu zwingt, möchte aber darauf hinweisen, daß in früheren Jahrhunderten Menschen einer naiven und sicheren Frömmigkeit wiederholt solche Änderungen vorgenommen haben, wenn die Not der Zeit es verlangte.

Es handelt sich, das möchte ich betonen, nicht um eine theologische oder kirchliche Frage, sondern in erster Linie um ein Problem aus der Geschichte der christlichen Baukunst. In Pilgerstimmung freilich kann man die Fragen, die hier zur Diskussion stehen, nicht erörtern. Die Pilger leben in ihrer Welt für sich, die ich nicht stören möchte, sie werden auch unsere Schriften nicht lesen, wie es ihr gutes Recht ist. Aber wer sich an der Lösung dieser ungemein schwierigen Probleme

beteiligen will, dem bleibt nichts übrig als aus der Schar der Pilger auszutreten. Die Geschichte des christlichen Jerusalem beginnt im Grunde erst mit Konstantin. Die wissenschaftliche Aufgabe besteht darin, in nüchterner Sachlichkeit die Quellen philologisch-historisch zu interpretieren, im einzelnen den Verwandlungsprozeß nachzuweisen, durch den die syrisch-griechische Provinzstadt, in der neben wenigen Christen Anhänger verschiedener Religionen wohnten, zum religiösen Mittelpunkt des christlich gewordenen Ostens sich erhob. Die Durchforschung des Bodens mit dem Spaten und dem Maßstab in der Hand hat auf dem Gebiete der Grabeskirche bis jetzt noch kaum begonnen und wird unmöglich bleiben, solange ein lebendiger Glaube dort noch betet; auch wäre ich der letzte dafür einzutreten, daß man den Boden der Grabeskirche aufräumen sollte wie das römische Forum. Über alle entscheidenden Fragen läßt sich indessen auch jetzt schon volle Klarheit gewinnen, ohne daß das religiöse Leben auf der geweihten Stätte eine Störung zu erfahren braucht.

3. Das Martyrium.

Auf dem Sarkophagbilde stehen im Hintergrunde vier Bauten nebeneinander, links eine mächtige Basilika, dann eine Rotunde, darauf wieder ein kleinerer Langbau und daneben, rechts zum Teil durch den Rand des Bildes abgeschnitten, abermals eine Rotunde. Die Kirche links hat Stegenšek als das Martyrium, die ecclesia maior, die von Eusebios so hoch gepriesene Basilika Konstantins gedeutet. Bestimmt hat ihn dazu vielleicht nur der Umfang der Kirche, denn es ist der imponierendste Bau auf dem ganzen Sarkophag. Nach der Erklärung, die wir von den figürlichen Szenen gaben, kann in der Tat kein Zweifel mehr bestehen, daß Stegenšek recht hat. In dieser Zusammenstellung von Kirchen Jerusalems aus dem fünften Jahrhundert kann die größte Kirche der Stadt, die nach des Kaisers Willen alles übertreffen sollte, was im Reiche an Basiliken je gebaut war, unmöglich gefehlt haben.

Die nächste Rotunde erklärte Stegenšek als eine Kapelle

ad Crucem, die beiden Bauten rechts als die Anastasis mit einem gegiebelten Vorbau. Wäre dies richtig, so könnte, wie Baumstark zugibt, die Disposition der Bauten nicht anders aufgefaßt werden als so, wie ich es getan hatte. Denn da es zweifellos feststeht, daß das Martyrium seine Apsis im Westen und seine Fassade nach Osten hatte, so läge hier die Anastasis im Osten der Basilika und es wäre, um Baumstarks Wort zu gebrauchen, ein „monumentaler Kronzeuge ersten Ranges für die Richtigkeit“ meiner Rekonstruktion gefunden. Baumstark hatte nun freilich leichtes Spiel einzelne Mißverständnisse Stegenšeks nachzuweisen, aber er hat, um die westliche Lage der Anastasis zu retten, über die Gesamtheit der Bauten nur noch schlimmere Irrtümer vorgetragen. Er will die glänzende Basilika Konstantins in dem Langbau rechts erkennen, von dem außer der Vorderseite nur ein Teil des Daches sichtbar ist, und in der Rotunde rechts davon, die vom Bildrande halb abgeschnitten ist, die Anastasis. Sie wäre „dabei in ihre tatsächlich unnatürliche Lage nur dadurch gekommen, daß sie, an und für sich bestimmt, hinter der perspektivisch etwas schräg gestellten Basilika sichtbar zu werden, Raummangels halber vom Künstler neben deren Westteil[1]) gerückt wurde“. Die prächtige Rotunde, die so eindrucksvoll in der Mitte des Bildes steht, soll das bescheidene, in den Quellen kaum erwähnte Baptisterium sein, das hinter der Grabeskirche lag. In dem mächtigen Langbau links aber sieht Baumstark ein nicht zu jener Anlage gehörendes selbständiges Denkmal und erklärt es als die Sophienkirche, die auf dem Mosaik von Madaba am Südende der Marktstraße liege.

Gegen diese Erklärung erheben sich die stärksten Bedenken.[2])

---

[1]) Es sollte natürlich Ostteil heißen, denn die große Basilika hatte ihre Fassade auf der Ostseite.

[2]) Auch Schmaltz, Mater ecclesiarum, S. 123 hat Baumstarks Deutung als „Verlegenheitsauskunft“ abgelehnt. Aber er selbst verzichtet vorsichtigerweise überhaupt auf eine eigene Erklärung. Indem er Wulffs Vermutung wiederholt, daß die Heilung der Blutflüssigen das zweifelhafte Erzbild von Paneas wiedergäbe, stellt er die ganz undiskutierbare

Ich will gar nicht untersuchen, ob die betreffende große Kirche auf dem Mosaik von Madaba wirklich die Hagia Sophia ist und nicht vielmehr die Nea Justinians, auch nicht die Frage stellen, ob die zuerst von Theodosius und dem Breviarius um die Mitte des fünften Jahrhunderts erwähnte Sophienkirche schon am Anfang des Jahrhunderts, als der Sarkophag entstand, erbaut war. Hier ist nichts klarer, als daß auf diesem dem Auferstehungsgedanken gewidmeten Bilde diese mächtige Basilika kein anderer Bau sein kann als das Martyrium Konstantins am Grabe des Herrn, das größte Gotteshaus der Stadt. Der Künstler wollte die Kirche in Seitenansicht darstellen, zugleich aber auch wie bei allen anderen Bauten die Vorderseite zeigen. So drehte er die Fassade um einen Winkel von 90° in die Front. Man sieht nur einen einzigen Eingang, während die Fassade der Kirche in Wirklichkeit drei große Eingänge hatte. Hier wie in anderen Einzelheiten ist auf genaue Wiedergabe verzichtet, aber die Stufen, die zum Portal hinaufführten,[1]) sind doch

---

Theorie auf, die Bauten dieser Schmalseite wären Architekturen der Stadt Paneas. So schafft man unbequeme Zeugen am einfachsten aus der Welt. — Vincent hat der hohen Bedeutung des Sarkophagbildes und dem Eindruck der im ganzen naturgetreuen Wiedergabe sich nicht entziehen können, Revue biblique, N. S., 11 (1914), 96, aber auch er verzichtet unter kurzer Ablehnung von Stegenšeks Ansicht auf eine eigene Erklärung, da es ihm unmöglich bleibt in dieser Zusammenstellung von Rotunden und Basiliken irgend ein hl. Grab wiederzufinden. Als ob nicht die große Basilika und die Anastasis mit fast aufdringlicher Deutlichkeit vor uns ständen!

[1]) Die Treppe vor dem Martyrium, die mit Wulffs Annahme einer Halle vor der Fassade schwer vereinbar ist, wird in Kyrills Vita des Johannes Silentiarius bezeugt, vgl. Grabeskirche S. 104, ich trete jetzt aber Baumstarks Auffassung bei, daß auch die Stelle in Markos' Vita des Porphyrius 5, 17 ed. Bonn: *ἐν τοῖς ἀναβαθμοῖς τοῦ μαρτυρίου*, die ich früher auf eine zu den Propyläen von der Marktstraße heraufführende Treppe beziehen wollte, von den Stufen vor der Basilika gelten, wie wir sie hier auf dem Sarkophagbilde sehen. Bei seiner Annahme einer westlichen Lage der Anastasis muß Baumstark freilich zu der merkwürdigen Folgerung kommen, daß auch auf der Rückseite der Basilika neben der Apsis Stufen in das angenommene rückwärtige Atrium herabgeführt hätten. Man vergleiche dazu das Bild.

richtig wiedergegeben. Besonders entspricht die weit ausladende Apsis der Beschreibung des Eusebios und der Bemerkung des Breviarius: magna ab occidente est absida. Das Bild entscheidet zugleich die bisher verschieden beantwortete Frage, ob die Apsis eingebaut war oder frei heraustrat.[1]) Über den inneren Aufbau lehrt das Bild nichts. Die Kirche war fünfschiffig und besaß Emporen, die nach dem Mittelschiff[2]) hin von Säulen, hinter diesen von Pfeilern gestützt wurden; meine frühere Annahme einer dreischiffigen Anlage gebe ich auf. Im übrigen besteht jetzt über alle wesentlichen Punkte Übereinstimmung, nur will

---

[1]) Schmaltz wollte das eusebianische Hemisphärium als Vierungskuppel deuten, eine architekturgeschichtlich ganz unmögliche Annahme, für die zudem jede Grundlage fehlt; vgl. Dalman, Zeitschr. d. D. Pal.-Vereins 42 (1919), 169.

[2]) Das Mittelschiff heißt bei Eusebios a. a. O. 94, 14 *οἶκος*, vgl. L. Parmentier, Revue archéol., IV. sér., 14 (1909), S. 49 f., ferner E. Weigand, Zeitschr. d. D. Paläst.-Vereins 38 (1915), S. 93 f. Schmaltz' Übersetzung (a. a. O., S. 16) 'Haus' besagt nichts. Falsch ist es aber, wenn er *ναός* (Eus. 94, 12 und 23) mit 'Schiff' übersetzt und als Mittelschiff versteht. Das Wort bedeutet hier nichts anderes, als was es sonst heißt: Tempel, Kirche, vgl. 94, 29 *τόνδε μὲν οὖν τὸν νεὼν . . . ἀνίστη* oder 95, 21 *δύο νεὼς ἀφιέρου* oder 93, 29 *ὁ βασίλειος συνῆπτο νεώς*, wo auch Sch. nicht „kaiserliches Schiff", sondern ausweichend „Basilika" übersetzt. Ich erwähne dies nur, weil Sch. den Satz 94, 22 *ἔνθεν δὲ προϊόντων ἐπὶ τὰς πρὸ τοῦ νεὼ κειμένας εἰσόδους αἴθριον διελάμβανεν ἄλλο* dahin versteht (S. 19), daß die „vor dem Schiff gelegenen Eingänge" der Basilika gemeint wären. Es ist aber klar, daß Eusebios, nachdem er das eigentliche Heiligtum, das aus Grabanlage, Hof und Basilika bestand, geschildert hat, jetzt nicht Eingänge der Basilika selbst meint, sondern andere Eingänge, die vor dem Heiligtum liegen. Zu ihnen gelangte man eben, wenn man den freien Platz, der das ganze Sanktuarium umgab und selbst durch Mauern begrenzt war, durchschritt. In diesem Peribolos befanden sich die Exedren, eine ebenfalls mit Hallen geschmückte *αὐλὴ πρώτη* und dann die Propyläen. Die *αὐλὴ πρώτη* gehörte demnach nicht mehr zum Temenos. Verlegt man also das von Eusebios im Anfang seiner Beschreibung erwähnte Atrium, in dem die Anastasis stand, nach Westen hinter die Basilika, so muß man annehmen, daß im eigentlichen Temenos vor der Fassade der Basilika überhaupt kein Atrium gelegen oder daß Eusebios vergessen hätte es zu erwähnen. Beides ist gleicherweise unmöglich.

ich noch betonen, daß niemals in den Quellen der vormodestianischen Zeit eine Krypta unter der Kirche erwähnt wird; als die Stätte der Kreuzauffindung galt der Platz des Altars, unter dem es keine Krypta gab.

4. Die Anastasis im Sarkophagbilde.

Rechts neben der Grabeskirche erhebt sich auf dem Relief eine mit besonderer Sorgfalt gezeichnete Rotunde. Die Vorhänge des Eingangs sind zurückgenommen, eine Doppeltüre wird sichtbar, die links mit Gitterwerk geschmückt ist, eine halbkreisförmige Öffnung über der Türe ist durch ein Gitter geschlossen. In gerader Linie steigt die Wand der Rotunde bis zur Kuppel auf, Fenster sind nicht angegeben. Stegenšek hat die Ansicht ausgesprochen, wir sähen hier eine Kapelle ad Crucem, die über dem Golgothafelsen errichtet gewesen wäre. Allein das ist unmöglich. Der Golgothahügel[1]) erhob sich unter einem Ciborium, einen geschlossenen Bau über der Stätte hat es, wie ich nach Ainalows Vorgang früher ausführlich gezeigt habe, vor dem Perserbrande nie gegeben. Aber ebenso wenig vermag ich Baumstark zu folgen, der in der Rotunde eines der unbedeutendsten Sanktuarien im Bereich der Grabeskirche, das konstantinische Baptisterium, erkennen will. Die Lage dieses Baues hinter dem Martyrium bezeugt der Pilger von Bordeaux: balneum a tergo, ubi infantes lavantur; er muß von bescheidenem Umfang gewesen sein, nirgends wird er sonst in den vormodestianischen Quellen erwähnt. Vincent und Abel haben nachzuweisen gesucht,[2]) daß das Baptisterium

---

[1]) Über die Gestalt des Golgothadenkmals vor dem Perserbrande herrscht immer noch Unklarheit, der Irrtum über die Lage der Anastasis hat auch hier Verwirrung gestiftet, noch mehr die Annahme, daß der Fels und seine Ausstattung und die Formen der Liturgie, in deren Mittelpunkt er stand, sich wesentlich niemals verändert hätten. Das geht so weit, daß Baumstark z. B. a. a. O., S. 78 ff. annehmen muß, die Pilgerin Aetheria hätte denselben Platz post Crucem genannt, den das altarmenische Lektionar „vor dem Kreuze“ nennt, und umgekehrt. In eine neue Untersuchung über Golgotha möchte ich aber vorläufig nicht eintreten.

[2]) A. a. O., S. 138 ff.

im Süden der modernen Anastasis gelegen habe und zum Teil in der Kapelle der Maria Magdalena erhalten sei. Ob das richtig ist, vermag ich nicht nachzuprüfen, die Lage stände mit der Bemerkung des Pilgers von Bordeaux nicht recht im Einklang. Aber jedenfalls ist die Rotunde unseres Bildes nicht mit dem angenommenen Baptisterium identisch, denn die Magdalenenkapelle war ein von einer Kuppel überdeckter Bau mit quadratischem Grundriß. Baumstark meint leichthin, das verschlüge nichts, denn „die Form des wirklichen Rund- oder doch des Polygonalbaues war für altchristliche Baptisterien eine so häufig verwendete, daß es sich nahelegen konnte, gerade durch die Rotundengestalt die liturgische Zweckbestimmung des Gebäudes anzudeuten“. Ich gestehe, daß ich da nicht mehr zu folgen vermag, denn wenn man sich bei den Bauten auf dem Sarkophag nicht einmal mehr auf die Richtigkeit des Grundrisses soll verlassen können, ist es besser die Interpretation aufzugeben.

Man muß den Mut haben, so schmerzlich der Verzicht auf liebgewordene Vorstellungen auch sein mag, diesen Rundbau mit dem einzigen monumentalen Rundbau zu identifizieren, der im Anfang des fünften Jahrhunderts außer der Himmelfahrtskirche und der Rotunde bei der Zionskirche in Jerusalem als Kirche diente. Diese stattliche Rotunde im Zentrum des Auferstehungsbildes kann kein anderer Bau sein als die Anastasis selber, die sich über dem hl. Grabe erhob. Diese Erklärung wird ebenso durch den Gedankeninhalt des Bildes gefordert wie es undenkbar ist, daß in der Zusammenstellung von Jerusalemer Kirchen, die der Sarkophag auf seinen Schmalseiten bietet, die Anastasis gefehlt haben könnte. Die beiden vielumstrittenen Probleme nach der Gestalt und nach der Lage der ersten Anastasis finden durch dieses Bild ihre endgültige Entscheidung.

5. Die Gründung der Anastasis.

Über die Gestalt der konstantinischen Anastasis ergibt sich aus den literarischen Quellen vor dem Perserbrande sehr wenig.

Ich habe schon früher betont, daß Eusebios zwar von der Ausschmückung des Grabes spricht, aber mit keinem Worte einen Bau über dem Grabe erwähnt. Für mich ergab sich daraus der Schluß, daß die Anastasis gegenüber der mächtigen Basilika, die Eusebios so ausführlich beschreibt, jedenfalls ein unbedeutender Bau gewesen sein müsse.[1]) Jetzt hat Schmaltz — einer der wenigen Punkte, in denen ich ihm zustimmen kann — den Gedanken ausgesprochen,[2]) daß die Worte bei Kyrill XIV 14:

[1]) Baumstark will der rhetorisch gehaltenen Baubeschreibung des Eusebios und dem argumentum ex silentio keine Bedeutung beimessen. Die ganz breite, ausführliche Art, mit der die Gesamtanlage der Basilika und alle ihre Teile beschrieben werden, und die in immer neuen Ausdrücken betonte Größe dieser Kirche sind aber wirklich ein sehr vernehmlich sprechendes Argument für die geringere Größe der Anastasis. Auch läßt sich die Bedeutung des bei Aetheria immer wiederkehrenden Ausdrucks ecclesia maior nicht abschwächen, indem man ihn als die übliche Bezeichnung der bischöflichen Hauptkirche erklärt. Ich vermisse den Beweis dafür, daß diese Bezeichnung auch nur in einem beschränkten Gebiet üblich gewesen wäre, bei Aetheria aber wird der Ausdruck jedenfalls nicht in diesem Sinne gebraucht; denn auch die Basilika der Zionskirche wird im Gegensatz zu der neben ihr stehenden Rotunde die ecclesia maior genannt, vgl. o. S. 97. — Es bleibt auch die früher von mir betonte Tatsache bestehen, daß kein Pilger aus der Zeit vor dem Perserbrande die Größe und Bedeutung der Anastasis je erwähnt. Baumstark, a. a. O., S. 123 will dem gegenüber annehmen, daß der Pilger von Bordeaux die Anastasis meine, wenn er sagt: inde quasi ad lapidem missum est cripta, ubi corpus eius positum fuit et tertia die resurrexit; ibidem modo iusso Constantini imperatoris basilica facta est, id est dominicum, mirae pulchritudinis, habens ad latus excepturia, unde aqua levatur, et balneum a tergo, ubi infantes lavantur. Aber das Wort ibidem, auf das Baumstark Wert legt, bedeutet „an dem gleichen Orte", nicht „über der Krypta". Es heißt wirklich den Bericht des Eusebios in unerlaubter Weise ignorieren, wenn man verkennen will, daß der Pilger bei dem Gotteshaus von wunderbarer Schönheit natürlich an die große Basilika gedacht hat. Daß der Pilger im Jahre 333 in Jerusalem war, die Einweihungsfeier aber erst 336 stattfand, beweist nichts; man wird doch nicht glauben dürfen, daß der Pilger die große Basilika nicht gesehen hätte, an der man schon eine ganze Reihe von Jahren baute. Wenn er also nur eine Kirche bei der Krypta erwähnt, so kann er nur die größte Kirche der Stadt, das Martyrium, gemeint haben.

[2]) A. a. O., S. 32 f.

οἱ δὲ νῦν βασιλεῖς δι' εὐσέβειαν ἀργυρένδυτον καὶ χρυσοκόλλητον τὴν ἁγίαν ἐκκλησίαν ταύτην, ἐν ᾗ πάρεσμεν, τῆς τοῦ σωτῆρος θεοῦ ἀναστάσεως ἐξειργάσαντο καὶ τοῖς ἐξ ἀργύρου καὶ χρυσοῦ καὶ λίθων τιμίων κειμηλίοις ἐφαίδρυναν, die ich noch auf Konstantin und Konstantios bezog, sich auf die Söhne Konstantins allein beziehen. Kyrill hat an der zweiten wichtigen Stelle in der gleichen Katechese cap. 22: *ὁ τῆς ἁγίας ἐκκλησίας οὗτος οἶκος, ὁ τῇ φιλοχρίστῳ προαιρέσει τοῦ ἐπὶ τῆς μακαρίας μνήμης Κωνσταντίνου τοῦ βασιλέως οἰκοδομηθείς τε καὶ ὡς ὁρᾷς οὕτως φαιδρυνθείς* sicher wieder die Anastasis gemeint, in der er ja noch predigt, nicht die gesamte Anlage. Die Lösung der Schwierigkeit, die mich früher bestimmte an der Gründung durch Konstantin festzuhalten, hat Schmaltz in der Annahme gefunden, daß Konstantin den Bau geplant, vielleicht auch vorbereitet, jedoch erst seine Söhne ihn ausgeführt hätten. Bei der Kostbarkeit der Anlage, die als hl. Grab errichtet wurde, muß Zenobios, der Architekt des Kaisers, meines Erachtens von vornherein einen massiven Oberbau geplant haben. Gründer der Anastasis ist also auf jeden Fall Konstantin, der Ausdruck *οἰκοδομηθείς* steht damit auch nicht in Widerspruch. Aber vollendet und offiziell eingeweiht worden ist die Anastasis in der Tat erst einige Jahre später unter der Regierung seiner Söhne. Eine Bestätigung für diese Annahme finde ich jetzt auch in einer Bemerkung der Pilgerin Aetheria. Sie sagt S. 100, 1 nicht einfach: Kirchweihtage heißen die Tage, da das Martyrium und die Anastasis eingeweiht wurden, sondern sie spricht zunächst nur von der Einweihung des Martyriums: item dies enceniarum appellantur, quando sancta ecclesia, quae in Golgotha est, quam Martyrium vocant, consecrata est Deo. Das geschah im Jahre 336. Wenn die Pilgerin dann fortfährt: sed et sancta ecclesia, quae est ad Anastase, id est in eo loco, ubi Dominus resurrexit post passionem, ea die et ipsa consecrata est Deo, so findet diese sonst breite und umständliche Ausdrucksweise dadurch ihre Erklärung, daß die Anastasis zwar an dem gleichen Tage, aber in einem späteren Jahre eingeweiht wurde. Es war der Tag, an dem man zur Zeit der Pil-

gerin zugleich die Auffindung des wahren Kreuzes feierte, die dann spätere Legende der hl. Helena zuschrieb.

6. Andere Abbildungen der Anastasis.

Die Anastasis war eine freistehende Rotunde, darüber besteht jetzt kein Zweifel mehr. Aber die einzige Bemerkung des Breviarius, ecclesia in rotundo posita, ist mager, und die übrigen Pilgerberichte sagen über die Außenansicht nicht ein Wort. So sind die verschiedenen Darstellungen des hl. Grabes auf Kunstwerken zu Hilfe gerufen worden, noch schwieriger zum Teil zu erklären als die Beschreibungen, weil die wenigsten von ihnen sicher datiert sind und umgekehrt erst aus der größeren oder geringeren Treue in der Wiedergabe historischer Bauten auf ikonographischem Wege Zeit und Heimat des betreffenden Werkes festzustellen ist. Verwirrung ist außerdem dadurch hineingetragen worden, daß bis in die neueste Zeit hinein Abbildungen des Grabes selber mit Bildern der Anastasis, der Rotunde, verwechselt worden sind.

Folgender Grundsatz muß meines Erachtens befolgt werden: es sind zunächst nur diejenigen Darstellungen zu prüfen, bei denen es aus äußeren Gründen feststeht, daß sie nicht die biblische Erzählung der Auferstehung illustrieren, sondern ein Bild der Bauten in Jerusalem geben wollen. Läßt sich auf diesem Wege ein widerspruchsloses und mit den literarischen Quellen in Einklang stehendes Bild gewinnen, so müssen wir dieses Bild für authentisch halten. Durch Gegenüberstellung dieses Bildes mit jenen Schöpfungen, welche die heilige Geschichte illustrieren wollen, wird zu entscheiden sein, in welchem Maße die Künstler ihrer Phantasie freien Lauf ließen oder aus der Gestalt der Bauten in Jerusalem Anregungen für ihre Auferstehungsbilder schöpften.

Nach diesem Grundsatz muß zunächst das Apsisbild von S. Pudentiana als sichere Quelle gelten. Denn es will, wie jetzt niemand mehr bezweifelt, nicht biblische Geschichte erzählen, sondern das himmlische Jerusalem durch ein monumentales Bild der Bauten Konstantins im irdischen Jerusalem symboli-

sieren. Das Mosaik ist auf die Wende des 4./5. Jahrhunderts sicher datiert, es ist das älteste uns bekannte Denkmal; die Partie, die hier in Frage kommt, ist nie umgearbeitet worden. Seit Ainalow und Grisar wird von niemandem bestritten, daß die Rotunde links die Anastasis darstellt. Sie ist eine einfache Rotunde ohne Umgang. Auch ist es nicht möglich mit Wulff[1]) anzunehmen, daß nur der Tambour sichtbar, ein breiterer Unterbau von der Halle verdeckt zu denken wäre, alle sonstigen Größenverhältnisse im Mosaik sprechen dagegen. Die Kuppel ruht unmittelbar auf der Umfassungsmauer, die durch hohe Eingänge gegliedert ist. In der Wiedergabe auf der rechten Schmalseite des lateranensischen Sarkophags erhalten wir von der Anastasis das gleiche Bild. Eine einfache Rotunde steht da, die Kuppel ruht auf der Umfassungsmauer. Es ist nur ein Eingang gezeichnet, er gleicht in seiner Anlage aber darin den Eingängen der Rotunde auf dem Mosaik, daß über der Türe eine Bogenöffnung sichtbar ist. Sie ist mit Überlegung angebracht, denn sie findet sich auf dem Sarkophag nur hier, über den Eingängen der anderen sieben Kirchen sieht man immer viereckige Fenster. Die Bogenöffnung ist durch zierliches Gitterwerk geschlossen. Die gleiche Konstruktion ist an der Rotunde des Mosaiks nicht zu erkennen, aber bei der Kleinheit des Maßes auch nicht zu erwarten; dagegen bemerkt man sie auf dem Mosaik über den Eingängen der quer das Bild durchziehenden Halle, die ich trotz der Bedenken Wulffs[2]) noch immer für die Halle des Atriums halte,

---

[1]) Byz. Zeitschr. 18 (1909), S. 549.

[2]) Byz. Zeitschr. 18 (1909), S. 547. Ich habe das historische Vorbild für dieses Bild Christi mit den Jüngern in dem Bilde des Bischofs erblickt, der in Jerusalem am Charfreitag mit seinen Priestern ante Crucem sitzend das Evangelium verkündete (Aetheria S. 89, 2 ff). Wulff hat diese Annahme bestritten und Ainalow folgend angenommen, wir befänden uns post Crucem und die Halle wäre eine Art Hemikyklion, das diesen Platz post Crucem eingeschlossen hätte. Mir ist dieses angebliche Hemikyklion sehr fraglich, die Stelle der Aetheria von der Ausstellung der Kreuzesreliquie lehrt nur, daß bei dieser Feier irgendwie zwei Eingänge den Zugang zur Stätte post Crucem bildeten. Andererseits bleibt es allerdings merkwürdig, daß die Pilgerin, nachdem sie von der Kreuzes-

in dem Golgotha und die Anastasis lagen. Da die Halle nach dem Bericht des Eusebios das Atrium auf drei Seiten schmückte, scheint mir die Gleichheit dieser Konstruktion nicht ein Spiel des Zufalls, sondern ein Gedanke des Baumeisters zu sein, der die Arkaden und den Schmuck der Atriumshalle entsprechend den Formen der Anastasis anordnete.[1]) Eine nicht geringe Anzahl von Eingängen der Anastasis bezeugt Aetheria, z. B. 75, 2: aperiuntur omnia hostia de basilica Anastasis, das Bild auf dem Mosaik paßt genau zu dieser Angabe; wenn auf dem Sarkophagbild nur ein einziger breiter Eingang angegeben ist, liegt die gleiche schematische Art der Zeichnung vor wie bei der Fassade des Martyriums.

Noch ein drittes Denkmal ist hier anzureihen. Auf einem Reliquienkästchen im Schatze von Sancta Sanctorum,[2]) dessen Bilderschmuck aus der vormodestianischen Zeit stammt, wie die Gestalt des Grabes mit seinem Ciborium unwiderleglich zeigt,

---

ausstellung post Crucem erzählt hat, weiter berichtet, man wäre darnach um die sechste Stunde ante Crucem gegangen, bei Regen wie bei Sonnenschein, „denn dieser Platz liegt unter freiem Himmel und ist gleichsam ein sehr großes und schönes Atrium zwischen dem Kreuz und der Anastasis“. Darnach sollte man glauben, daß der Platz post Crucem irgendwie überdacht gewesen wäre. Aber ein Hemikyklion vermag ich auch dann noch nicht anzunehmen, finde es wenigstens in den Quellen nirgends belegt. Wulff möchte es auf dem Mosaik von Madaba in dem großen Halbrund hinter der Basilika wiedererkennen, was mir ganz undenkbar erscheint; denn wenn der Mosaizist Platz gefunden hätte diese Einzelheit wiederzugeben, so hätte er doch zunächst die Anastasis selbst zeichnen müssen, die er auch nach Wulffs Ansicht aus Raummangel weggelassen hat. Übrigens scheint Wulff das Hemikyklion nur unter der Voraussetzung anzunehmen, daß die Apsis des Martyriums eingebaut war. Diese Anlage war schon nach der Beschreibung des Eusebios und des Breviarius recht unwahrscheinlich, sie erweist sich jetzt durch das Sarkophagbild bestimmt als Irrtum. Daß endlich auf dem Mosaik die Versammlung des Herrn und seiner Jünger post Crucem dargestellt wäre, erscheint mir schon deshalb unmöglich, weil das Kreuz dem Betrachter doch selbstverständlich seine Vorderseite zuwendet.

[1]) Daß die Muster der Gitter auf dem Mosaik und dem Sarkophag kleine Verschiedenheiten zeigen, kann keinen ernstlichen Einwand bilden.

[2]) Abb. bei Vincent-Abel, Jerusalem II, S. 177, Fig. 108.

sieht man die Kuppel allein, frei über dem Grabe schwebend. Ich kann Schmaltz nicht zustimmen, wenn er annimmt,[1]) sie sei auf einem niedrigen, von zahlreichen Fenstern durchbrochenen Tambour ruhend gedacht; die angeblichen Fenster sind vielmehr der obere Abschluß der zahlreichen Eingänge, durch die nach dem Mosaik von S. Pudenziana und nach Aetherias Bericht die Außenwand gegliedert war.

Die alte Anastasisrotunde war in erster Linie ein Schutzbau für die wundervolle Anlage des hl. Grabes. Sie war auch groß genug, um als selbständige Kirche zu gelten, ihre Kuppel ragte, wie Johannes Rufus in der Vita des Iberers Petrus bezeugt, über die Hallen des Atriums empor. Aber im Verhältnis zu der gewaltigen Basilika des Martyriums ist die Anastasis doch nur ein bescheidener Bau gewesen.[2]) Erst

---

[1]) A. a. O., S. 116.

[2]) Auch aus diesem Grunde glaube ich nicht an die Existenz eines Obergeschosses. Baumstark hat früher (Oriens christ. V 255) auf eine Nachricht in dem Bericht des Antiochos Strategios über den Perserbrand hingewiesen, die in arabischer und georgischer Übersetzung erhalten ist. In der arabischen Ortsangabe fi maṭrûnijât al-qijâmah hat er nach dem Vorgang von Clermont-Ganneau ein griechisches *ματρωνεῖα* wiedererkannt, in dem nicht erklärbaren patronike der georgischen Übersetzung, das der russische Herausgeber „auf den Stufen der Auferstehungskirche“ übersetzte, eine Korruptel von griechischem *ματρωνίκια* erblickt (Die konstantinischen Bauten, S. 54). Da ich weder des Arabischen noch des Georgischen kundig bin, vermag ich die Berechtigung solcher Übersetzung nicht nachzuprüfen, möchte aber, wenn ich auch Baumstarks Deutung nichts Besseres entgegenzusetzen weiß, doch ein Bedenken betonen, das mir die Erklärung schon früher (vgl. Grabeskirche, S. 165) verdächtig machte Baumstark meint, es sei ja bekannt, daß die Emporen christlich-orientalischer Sakralbauten in beliebigem Wechsel des Ausdrucks als *Κατηχουμένια, γυναικεῖα* oder *ματρωνίκια* bezeichnet würden, mit *ματρωνίκια* identifiziert er ferner ein Wort *ματρωνεῖα*, das der arabischen Übersetzung vorgelegen hätte. Ich gestehe, daß ich ein griechisches Wort *ματρωνεῖα* überhaupt nicht kenne und weder in der altgriechischen noch byzantinischen oder modernen Literatur belegt finde. Für *ματρωνίκιον* kenne ich nur eine einzige Stelle, die Du Cange mitteilt, der sie zugleich ohne weitere Erklärung mit ‘matroneum’ übersetzt. Sie steht bei Kedren. I 296, 11 ed. Bonn: *Ὅτι Ῥωμαῖοι τὰς σώφρονας γυναῖκας μα-*

Modestos hat das alles umgestaltet und in das Gegenteil verkehrt. Durch ihn wird die Anastasis, die eigentliche Grabeskirche, zur Hauptkirche, dagegen die Konstantinskirche, welche die zerstörte Basilika ersetzen muß, ein bescheidener Nebenbau.

Andere Denkmäler die sicher die erste Anastasis von Jerusalem darstellen und nicht die heilige Geschichte illustrieren wollten, besitzen wir nicht.[1]) So oft auch das heilige Grab oder die Grabesrotunde uns begegnen, immer ist es das Bild der Auferstehungsgeschichte, das mit Architekturen ausgestattet wird. Schwerlich aber ist es ein Zufall, daß in der Sarkophagplastik, wenn die Auferstehungsgeschichte dargestellt wird, regelmäßig die Rotunde mit einfacher Umfassungsmauer ohne Umgang und mit flacher Kuppel ohne Tambour begegnet. Die drei Sarkophage, im Vatikan (G 350, 4), Mailand (G 315,5) und in Servannes (G 316,2), stammen aus dem fünften Jahrhundert. Sie gehören verschiedenen Schulen an, bieten aber ein im ganzen[2]) so einheitliches und der Anastasis von Jerusalem so ähnliches Bild, daß man annehmen darf, das Bild der Auferstehungsrotunde sei in den Werkstätten wohlbekannt gewesen.

Ein ganz anderer Typus herrscht dagegen in der Elfenbein-

τρώνας ἐκάλουν, οἱ δὲ Ἕλληνες οἰκοδεσποίνας. αἳ τοσοῦτον τῆς αἰδοῦς ἐφρόντιζον ὡς μηδὲ ταῖς πολλαῖς τῶν γυναικῶν ὁμιλεῖν, ἀλλὰ τόπους τινὰς ἡσυχίους ἐν τοῖς βαλανείοις ἔξω τοῦ πλήθους ἑαυταῖς ἀφορίζειν, οὓς ἔτι καὶ νῦν ματρωνίκια καλοῦσιν. Hier sind *ματρωνίκια* also abgesonderte Plätze für Frauen in den Badeanstalten, daß aber mit dem gleichen Worte auch die *κατηχουμένια* jemals wären bezeichnet worden, ist mir nicht bekannt. Geläufig waren den Byzantinern in diesem Sinne und sind noch heute gebräuchlich die Wörter *γυναικωνίτης* und *γυναικίτης*. Der Ausdruck *γυναικεῖον* aber, dem Baumstark die gleiche Bedeutung zuschreibt, ist mir nur als Name des Frauengemachs im Wohnhause bekannt. Es wäre dankenswert, wenn Baumstark das Material, über das er für *ματρωνίκια, ματρωνεῖα* und *γυναικεῖον* verfügt, gelegentlich vorlegen wollte.

[1]) Das Mosaik von S. Apollinare Nuovo (Garr. 251, 6) will ich übergehen trotz der öfter bemerkten Beziehungen dieses Mosaikenzyklus zur östlichen Kunst, denn dieser Grabbau mit seinen vier Säulen, die eine Kuppel tragen, erklärt sich nur als Kontamination des Bildes der Anastasisrotunde mit dem des Ciboriums innerhalb derselben.

[2]) G 315, 5 zeigt ein Zeltdach statt der Kuppel.

skulptur. Die Kostbarkeit des Materials schloß eine Verwendung zur Massenfabrikation von Pilgerandenken in Jerusalem aus. In der Tat sehen wir niemals Bauten von Jerusalem um ihrer selbst willen dargestellt, sondern es ist stets die Auferstehungsgeschichte, die auf diesem für sakralen Gebrauch bestimmten kostbaren Material dargestellt wird. Die charakteristische Eigenart des Typus der Anastasis, der auf Elfenbeinen begegnet, liegt in der Teilung des Grabbaues in zwei oder mehrere Geschosse; sie tritt in allen Wiederholungen zutage und hat bis in das späte Mittelalter hinein zu immer neuen Varianten Veranlassung gegeben. Man könnte fragen, ob etwa die Anastasisrotunde des Modestos, die in der Tat nach Arculfs Beschreibung einen breiten runden Unterbau besaß, aus dem die eigentliche Rotunde emporragte, das Vorbild für diesen Typus der Elfenbeinskulptur gegeben hätte. Das älteste Denkmal, für das die Anastasis des Modestos als Vorbild in Frage käme, würde dann das Diptychon des Mailänder Domschatzes sein (G 450),[1]) das den Unterbau rund wiedergibt. Allein die Türe im Oberbau verrät, daß der Künstler die Anastasis in Jerusalem nicht kannte, der runde Unterbau vielmehr nur eine stilistische Variante eines älteren Typus mit quadratischem Unterbau darstellt. Übrigens weist auch die Haltung der Wächter, des Engels und der Frauen auf enge Verwandtschaft mit anderen Elfenbeinen hin, die das Grab als quadratischen Unterbau mit meist halb geöffneter Türe und darüber einen zylindrischen Aufsatz zeigen.

Man muß die Frage stellen, wie dieses sonderbare zweiteilige Monument entstehen konnte, für das es in Jerusalem wenigstens kein historisches Vorbild gab. Die Erklärung gibt die richtige Interpretation des ältesten Vertreters dieses Typus, der schönen Tafel Trivulzi G 449, 2. Die Doppeltüre des würfelförmigen Unterbaues ist halb geöffnet, auf dem Stein davor sitzt Christus selbst, den die Frauen begrüßen. Über

---

[1]) Darüber zuletzt ausführlich Baumstark, Darstellungen frühchristlicher Sakralbauten Jerusalems auf einem Mailänder Elfenbeindiptychon, Oriens christ., N. S., 4 (1914), S. 64—75.

dem Unterbau erhebt sich ein zylinderförmiger Aufsatz, von Fenstern durchbrochen und von einem Zeltdach gedeckt. Neben diesem Rundbau, auf dem Würfel des Untergeschosses, sind zwei Wächter erschrocken zu Boden gestürzt. Die Arbeit ist ersten Ranges, Zeichnung und Ausführung von hoher Vollendung. Um so mehr fällt die sonderbare Anordnung auf, daß die Wächter ihren Platz sozusagen auf dem Dache haben. Alle späteren Wiederholungen dieses Typus haben denn auch diese Wunderlichkeit korrigiert und entweder die Wächter neben den Unterbau gestellt, wo sie zuweilen stehend das Haupt auf den Unterbau stützen, oder wie die karolingische und spätere Zeit auch nicht selten die Soldaten als Turmwächter in den Oberbau gesetzt. Die Notwendigkeit dieser Änderungen ergab sich nur, weil man den Typus der Trivulzitafel als einheitliches Bild eines einzigen Vorganges betrachtete und Oberbau und Unterbau als Teile eines einzigen Denkmals ansah. Das war ein Irrtum, der auch in der modernen Erklärung fortdauert. In Wahrheit ist die Tafel in der Mitte durch einen zierlichen Ornamentstreifen, der auch die Ränder umzieht, in zwei gleiche Hälften geteilt, die zwei verschiedene Bilder enthalten. In der oberen Hälfte ist die Anastasis von Jerusalem dargestellt, eine einfache Rotunde. Die Wächter schlafen nicht, betäubt vor Schrecken über das plötzlich geschehene Wunder sind sie zu Boden gestürzt, wie abwehrend erhebt der eine noch die Hand. Sie sitzen nicht auf einem Dache, sondern kauern am Boden. Die untere Hälfte der Tafel stellt ein anderes Bild dar, das Grab selbst, dem der Herr eben entstiegen ist.

Die schöne Tafel wird neuerdings in der Regel der östlichen Kunst und dem vierten Jahrhundert zugewiesen. In Jerusalem kann sie jedenfalls nicht entstanden sein. Denn wenn auch die einfache Rotunde ohne Umgang dem Bilde der Anastasis entspricht, so passen die drei Fenster ebenso wenig dazu wie das Zeltdach statt der Kuppel. Das Grab selbst war auch in der Anastasis als Würfel gestaltet, aber es war nicht durch feste Türen, sondern, wie die Monzeser Ampullen lehren, durch Gittertüren verschlossen. Vollends weist der Bilderschmuck der

Türe, insbesondere die Aedicula mit der Lazarusmumie, auf Beziehungen zur westlichen Sarkophagplastik. Die Tafel ist auch kein Originalwerk, denn es ist klar, daß der erste Erfinder dieses Bildes nicht gegen die heilige Geschichte Christus selbst auf den Stein vor dem Grabe setzte, sondern den Engel. Aber die Haltung der Frauen ist in der Tat dem neuen Gedanken, daß Christus selbst dort sitzt, vortrefflich angepaßt. In der weiteren Entwicklung des Typus behauptet die historische Auffassung den Sieg. Auch auf dem Mailänder Diptychon wollte der Künstler den Engel darstellen, denn er gab der Gestalt nicht mehr die Rolle in die Hand und die Haltung der Frauen paßt nicht zu einer Begegnung mit dem Herrn.

Der hohe künstlerische Wert der Trivulzitafel steht außer allem Zweifel. Die ikonographische Untersuchung ergibt aber, daß die beiden auf ihr vereinigten Bilder keine Erfindung des Künstlers dieser Tafel sind. Dem Schöpfer der beiden Typen waren die alte Anastasisrotunde in Jerusalem und die würfelförmige Gestalt des Grabes in ihr bekannt, der Künstler der Trivulzitafel besaß aber von beiden Monumenten keine richtige Anschauung mehr, Einflüsse westlicher Kunstübung haben ihm außerdem seine Typen umgestaltet. Fast alle späteren Wiederholungen der Auferstehung auf Elfenbeinen gehen auf diesen Typus der Trivulzitafel zurück. Gemeinsam ist ihnen, daß die Zweiteilung verkannt und durch Vereinigung der zwei verschiedenen und ursprünglich getrennten Bilder der Rotunde und des Grabes ein einziges neues Monument entstanden ist, das in seiner Gestalt an gewisse antike Grabmäler erinnern mag,[1]) aber weder in Jerusalem noch sonst irgendwo ein historisches Urbild besaß. Dieser Typus des hl. Grabes, zu dessen ersten Vertretern das Denkmal auf dem Passionstäfelchen des British Museum gehört, hat dann eine mannigfaltige und höchst bemerkenswerte Entwicklung erfahren, Beziehungen zu den historischen Denkmälern in Jerusalem aber, wenigstens zu den vormodestianischen, lassen sich nirgends mehr erkennen.[2])

[1]) Vgl. O. Schönewolf, Die Darstellung der Auferstehung Christi, S. 79 f.

[2]) Die Pariser Tafel des Cod. lat. 9390, Abb. bei Vincent, a. a. O.,

7. Das heilige Grab.

Über die Anlage des Grabes selbst geben die früher von mir ausführlich erläuterten Pilgerberichte im Verein mit den Monzeser Ampullen und dem in Jerusalem gefundenen Stempel[1]) ein so klares Bild, daß Zweifel über die Gestalt und die Ausstattung des prachtvollen Monumentes nicht mehr bestehen. Auch die später noch bekannt gewordenen Denkmäler, vor allem das von Vincent-Abel herangezogene Bild im Reliquienkästchen der Kapelle Sancta Sanctorum, stimmen vollkommen damit überein.

Anzureihen ist hier eine Denkmünze aus Bronze aus der Sammlung Borgia. Sie ist wiederholt veröffentlicht worden, nach der Ausgabe von Garampi (1749) bei Garrucci t. 480, 14 und zuletzt nach der Ausgabe von Tanini (1791) von Mommert.[2]) Das Original konnte Garrucci nicht mehr feststellen, durch die Bemühungen der Herren Prof. S. G. Mercati und Comm. Serafini, denen ich auch an dieser Stelle herzlich danken möchte, hat sich die Münze jetzt im Vatikanischen Museum im Medagliere pontificio in appendice alle monete bizantine wiedergefunden. Nach dem Gipsabguß, den ich besitze, und der Beschreibung von Herrn Comm. Serafini beträgt der Durchmesser 21 mm, das Gewicht 8,65 g. Auf der Vorderseite steht das Brustbild Christi mit kreisförmigem Nimbus, in den

---

S. 96/7, deren Bauten in den Grundzügen Verwandtschaft mit der modestianischen Erneuerung verraten, gehört der karolingischen oder einer noch jüngeren Zeit an, vgl. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I, S. 46 f., T. XXXV, 84; Baumstark, a. a. O., S. 104.

[1]) Die Entdeckung des Stempels ist das Verdienst von Germer-Durand, der darin indessen (Échos d'Orient 1 [1897/8], S. 208 f.) irrtümlicherweise eine Darstellung der Ostseite der modestianischen Anastasis, eine polygonale Apsis mit zwei halbkreisförmigen Apsidiolen, erblickte, über welchen die große Kuppel emporrage. Daß der Stempel vielmehr eine Darstellung des vormodestianischen Ciboriums bietet, hatte ich Grabeskirche, S. 173 gezeigt, vgl. dazu Vincent, Rev. bibl., N. S., 11 (1914), S. 104.

[2]) Zeitschr. d. Deutsch. Paläst.-Ver. 20 (1897), S. 53, Fig. 4.

das Kreuz eingezeichnet ist. Das Antlitz ist bärtig, das Haar gescheitelt, in dichten Massen fällt es auf die Schultern herab. Es ist durchaus der gleiche Typus, der uns auf den Monzeser Ampullen G 434, 1. 2. 5. 6. 7; 435, 1 begegnet.

Die enge Verwandtschaft mit dieser Denkmälergruppe verrät auch das Bild der Rückseite. Zwei Säulen tragen einen kuppelartigen, aus Gestänge gebildeten Aufbau, der von einer Kugel gekrönt wird. Der Raum zwischen den Säulen ist durch Gittertüren geschlossen. Rechts und links sieht man in halbliegender Haltung zwei mit Schilden ausgerüstete Gestalten in Soldatentracht. Es sind die Wächter am Grabe des Herrn, die Aufschrift am oberen Rande lautet ANACTACIC. Garrucci erklärte das Bild als die Rotunde der konstantinischen Anastasis. Mommert glaubte, weil Christusköpfe auf byzantinischen Münzen erst seit 811 nachzuweisen wären, es müsse hier ein späterer Bau, etwa die Rotunde des Modestos, dargestellt sein. Es handelt sich aber nicht um ein byzantinisches Geldstück, sondern um eine Denkmünze, die vor dem Perserbrande in Jerusalem geprägt wurde und ebenso wie die Monzeser Ampullen für die Pilger als Andenken an das Grab des Herrn bestimmt war. Das Bild zeigt auch das gleiche Monument wie zahlreiche Ampullen: es ist nicht die Anastasisrotunde dargestellt, sondern das Ciborium, das den heiligen Felswürfel einschloß. Die größte Ähnlichkeit mit dem Bilde der Denkmünze besitzt das Bild auf der Ampulle G 434, 5. Dort sind auch die seitlichen Bogen, die zu den nicht dargestellten zwei rückwärtigen Säulen führen, ebenso wiedergegeben wie hier. In der Abbildung bei Mommert ist es ein irreführender Fehler, daß nach rechts in horizontaler Richtung zwei Bogen gezeichnet sind. In Wahrheit ist rechts wie links nur je ein nicht seitwärts, sondern wie in G 434, 5 nach rückwärts verlaufender Bogen angegeben, der vermeintliche zweite Bogen rechts in Mommerts Abbildung ist das Schlußsigma des Wortes ANACTACIC.

Zu dem Bilde vom Ciborium über dem heiligen Grabe, das die Denkmäler bieten, stimmt das 20. Gedicht der Anacreontica des Sophronios: *Εἰς τὸν πόθον ὃν εἶχεν εἰς τὴν ἁγίαν*

πόλιν καὶ εἰς τοὺς σεβασμίους τόπους.[1]) Auch nach der auf dem Text bei Migne beruhenden Übersetzung und Erläuterung durch Abel und Schmaltz bedürfen einige Stellen noch der Erklärung. Ich lege dabei den Text von Christ-Paranikas zugrunde,[2]) in der zahlreiche Fehler der ersten Ausgabe von Matranga[3]) glücklich verbessert sind. V. 11 ff. lautet: *Γλυκερὸν πέδον φιλήσω, ἱερὸν κύβον κατίδω, μέγαν οὐρανόστεγόν τε τέτρα⟨σιν φραχτόν τε στήλαις⟩.* Abel erklärte den *ἱερὸς κύβος* als Kuppel[4]). Allein *κύβος* bezeichnet die Würfelform, die gerade für eine Kuppel nicht paßt, und darf mit dem semitischen goubah nicht zusammengebracht werden. Christ dachte an den Engelstein vor dem Grabe, der in der Tat gezeigt wurde, allein das natürlichste bleibt es, mit Schmaltz das Wort auf den Grabesfelsen selbst zu deuten, dessen Würfelgestalt ohnedies feststeht. Das überlieferte *οὐρανόστερον,* das bisher Schwierigkeiten machte, hat schon Christ zweifellos richtig in *οὐρανόστεγον* ‘mit einem Baldachin als Dach’ emendiert. Auch seine Ergänzung des 14. Verses trifft jedenfalls den Sinn, denn offenbar war von den vier Säulen die Rede, die das Ciborium bildeten.

Innerhalb des Ciboriums lagen das Bema[5]) und die *πέτρα,*

---

[1]) Ich habe das Gedicht früher beiseite gelassen, weil mir die Abfassungszeit zweifelhaft war, inzwischen hat Schmaltz, a. a. O., S. 27 gezeigt, daß es vor dem Perserbrande verfaßt worden ist.

[2]) Anthologia graeca carminum christianorum (1871), S. 45.

[3]) Spicilegium Romanum 4 (1840), wiederholt bei Migne, Patr. gr. 87, 3, 3817 ff.

[4]) A. a. O., S. 220. 235.

[5]) Abel übersetzte v. 15 *διὰ βήματος θεοῖο* (besser *δὲ θείου* Christ) richtig le divin Bêma. In V. 43 ff. aber, wo Sophronios die Kreuzauffindungsstätte im Martyrium erwähnt: *κατὰ παμφαὲς δὲ βῆμα γεγανυμένος πορευθῶ, ξύλον οὗ τὸ θεῖον εὗρεν Ἑλένη μέδουσα κεδνή* interpretiert er un splendide escalier, denkt also an die Treppe, die zur späteren Helenakapelle, einer Krypta, hinabführte. Allein die Krypta der mittelalterlichen und heutigen Helenakapelle lag nicht in der konstantinischen Basilika, in der von keinem Pilger eine Krypta erwähnt wird. Als Stätte der Kreuzauffindung wurde vor dem Perserbrande vielmehr nach dem einstimmigen Zeugnis aller Pilgerberichte der Platz des Altars verehrt. Also ist das *παμφαὲς βῆμα* des Sophronios auch hier das Bema, nicht

der Grabesfelsen, dessen Eingang von einer Gittertüre verschlossen war. Mit V. 18 ist die Beschreibung des Grabes beendet, Abel hat mit Recht schon betont, daß hier die zusammenfassenden V. 27/8 folgen müssen: *ὠκεανὸς βιοτῆς αἰὲν βιούσης, ἀτρεκέος τελετῆς φωσφόρε τύμβε,* wie es übrigens auch die strophische Gliederung des Gedichtes empfiehlt. Also beziehen sich V. 19—22 nicht mehr auf das Grab, sondern auf den Schmuck der Anastasisrotunde: *Ἐπ' ἀναξίου δὲ τύμβου κίονας κύκλῳ τε κόγχας ἀκροκρινοχρυσομόρφους φιλέων ἄγαν χορεύσω.* Die vier Säulen des Ciboriums können nicht gemeint sein,[1]) von ihnen war vorher schon die Rede, auch können aus dem gleichen Grunde die *κόγχαι* nicht Teile des Ciboriums sein. Schmaltz dachte an Säulen, welche die Wände des Grabwürfels unmittelbar schmückten, und übersetzte „des Herrengrabes rings um seine Gruft gestellte Säulen".[2]) Aber die Lesart von Matranga und Migne *ἐπαναξίου δὲ τύμβου* ist falsch, das Wort *ἐπανάξιος* existiert nicht, Christ gab bereits den richtigen Text

---

eine Treppe, für die das Epitheton *παμφαές* ja auch recht wunderlich wäre. Schmaltz hat in seiner Übersetzung den Irrtum korrigiert. V. 23 ff. spricht Sophronios vom Atrium: *ἐπὶ τρίστῳον παρέλθω ὁλομαργαρογυρόχρουν, περικαλλέος γ' ἔπαυλον Κρανίου τόπον προσέρπων.* Christ schrieb *ὁλομαργαραργυρόχρουν,* offenbar im Gedanken an den Schmuck des Golgothafelsens. Aber von dieser *πέτρα* ist erst in den nächsten Versen die Rede, hier ist das Atrium mit seinen drei Seitenhallen gemeint, in dem die Schädelstätte lag. Das Richtige sah schon Matranga, der zwar im Text die falsche Lesart der Handschrift gab, aber die Erklärung hinzufügte, das Wort bezeichne marmorum pretiosorum incrustationem triporticum ambientem. Es ist *ὁλομαρμαρογυρόχρουν* zu schreiben, l'atrium à trois portiques tout entier revêtu de précieux marbres de couleur, wie Abel, Matranga folgend, aber entgegen seinem Text, richtig übersetzt hat. Wie Schmaltz zu seiner Übersetzung „von dem schönen perl- und waizenfarbenen Hofe" kam, ist mir nicht klar, Weizen heißt *πυρός*.

[1]) Die von Eusebios erwähnten zwölf Säulen mit den goldenen Mischkrügen kommen überhaupt nicht in Frage, sie standen ja im Hemisphärium der großen Basilika, nicht in der Anastasis; vgl. Schmaltz, a. a. O., S. 38.

[2]) Abel übersetzte ebenfalls irrtümlich 'du vénérable sépulcre les colonettes et les conques'.

ἐπ' ἀναξίου δὲ τύμβου, 'auf dem Grabe des Herrn'. Auch heißt κόγχη nicht Gruft und κόγχας ist nicht Genitiv. Zudem berichtet keine vormodestianische Quelle von einem derartigen Schmuck, wie er im Mittelalter allerdings das Grab umgab. Vielmehr geht aus allen Quellen unzweideutig hervor, daß der würfelförmige Grabesfels keinen anderen Schmuck als einen silbernen Aufsatz mit Kreuz trug. Säulen und Nischen stehen im Kreise über dem Grabe. Ich halte die κόγχαι für Rundnischen, durch welche die Umfassungsmauer der Rotunde an der Innenseite zwischen den Eingängen gegliedert war, und erblicke in den κίονες, die schon Eusebios erwähnt hatte, Säulen, die zwischen den Nischen ihren Platz hatten, als Schmuckglieder, nicht als tragende Stützen, denn die Kuppel ruhte auf der Umfassungsmauer. Dazu würde passen, daß die Säulen und Nischen einen Aufsatz[1]) von goldenen Lilien trugen. Diese Anlage entsprach der Anordnung in der Apsis der Basilika, wo ebenfalls auf den zwölf hier im Halbkreis aufgestellten Säulen goldene Mischkrüge standen. Auf die nahen Beziehungen zwischen der Grabeskirche und der Apostelkirche in Konstantinopel habe ich früher schon hingewiesen. Ist die oben gegebene Erklärung der Verse des Sophronios richtig, so zeigt sich noch viel deutlicher als bisher, daß die Anlage der jerusalemischen Anastasis im Mausoleum Konstantins wiederholt wurde. Denn gerade so konnte ich früher Grundriß und Aufbau des Mausoleums rekonstruieren, und die gründliche Studie von Egger über die Begräbnisstätte des Kaisers Konstantin ist im wesentlichen zu dem gleichen Resultat gelangt.[2])

---

[1]) Als Kapitellschmuck der Säulen wären goldene Lilien nicht recht vorstellbar, nach dem Wortlaut gilt der Schmuck jedenfalls auch von den Konchen.

[2]) Jahreshefte des Österr. Archäol. Instituts 16 (1913), S. 212—230. Ich stimme jetzt Egger darin zu, daß im Mausoleum die Säulen frei als Schmuckglieder zwischen den Rundnischen standen, die Parallele zur Anastasis wird dadurch um so deutlicher. Über die religionsgeschichtlichen Beziehungen vgl. jetzt O. Weinreich, Triskaidekadische Studien (Gießen 1916), S. 3 ff.

8. Die Krypta des heiligen Grabes.

Der Ausdruck *ἐπ' ἀναξίου δὲ τύμβου* führt weiter, er bedeutet 'auf dem Grabe' oder, da hier von Säulen und Nischen die Rede ist, 'über dem Grabe'. Mit Recht hat Weigand schon darauf hingewiesen,[1]) daß das Verhältnis eines Rundbaues zu seiner Memoria nur durch *ἐπί* mit Genitiv richtig bezeichnet wird, und wenn Eusebios S. 96, 3 ed. Heikel sagt, daß die Kirchen der Geburt und der Himmelfahrt *ἐπὶ δύο μυστικῶν ἄντρων* errichtet worden wären, so heißt auch das 'über zwei geheimnisvollen Höhlen'. Damit kommen wir zu einem der wichtigsten Probleme. Ich war früher zu dem Resultat gelangt, daß das Grab des Herrn in einer Krypta errichtet worden wäre. Gerade diese Feststellung hat, wie zu erwarten war, leidenschaftlichen Widerspruch erfahren. Denn sie schließt in der Tat die Möglichkeit aus, daß bereits in der ersten Anlage das Grab an dem heutigen Platze gestanden haben könnte, der sich auf dem gleichen Niveau wie die ganze Umgebung befindet. Aber die Quellen sprechen hier eine so absolut unzweideutige Sprache, daß ein Ausweichen unmöglich wird.

Das Grab des Herrn lag in einer Höhle, *ἄντρον* nennt Eusebios es wiederholt. Aber auch die Stätten der Geburt und der Himmelfahrt nennt er Höhlen S. 95, 4 ed. Heikel *χώρας ἑτέρας δυσὶν ἄντροις μυστικοῖς τετιμημένας*, ebenso 95, 6. 22. 27; 96, 3. Weist schon der Ausdruck *ἄντρον* mit Sicherheit darauf hin, daß die Stätten sich unter dem Niveau ihrer Umgebung befanden, so schwindet zudem jeder Zweifel bei der Geburtskirche in Bethlehem. Denn hier befindet sich die Geburtsstätte noch heute an dem ersten Platze, wir sehen die unter dem Niveau der Kirche liegende Krypta, zu der eine Treppe hinabführt, mit eigenen Augen. Ebenso haben an der ersten Himmelfahrtsstätte, der Eleonakirche, die Ausgrabungen der Pères blancs die Krypta festgestellt. Also ist auch die dritte Höhle, in der sich das Grab des Herrn befand, eine Krypta gewesen. Der Pilger von Bordeaux, der Zeitgenosse des Eusebios, bezeugt bestimmt:

---

[1]) Die Geburtskirche von Bethlehem S. 3.

inde[1]) quasi ad lapidem missum est cripta, ubi corpus eius positum fuit et tertia die resurrexit. Diesen bestimmten Zeugnissen gegenüber sollte man wirklich auf Interpretationskünste verzichten.

Ich hatte ferner darauf hingewiesen, daß die Pilgerin Aetheria das Wort descendere gebraucht, wenn sie vom hl. Grabe spricht. Selbstverständlich kommt nicht eine Tieflage der Anastasisrotunde in Frage, die auf dem Niveau des Atriums stand, sondern eine Tieflage des Grabes in ihr, in der Krypta. Es ist deshalb überflüssig und irreführend, wenn Baumstark zeigt,[2]) daß die Pilgerin 32 mal von einem Gehen zur Anastasis oder vom Hineingehen in die Anastasis spricht und dabei stets andere Wendungen als descendere gebraucht, nämlich je einmal se colligere, reverti und accedere, zweimal pervenire, dreimal ingredi, viermal intrare, fünfmal venire und neunmal bloßes ire. Dies alles beweist gar nichts. Von einem descendere zur Anastasisrotunde ist nicht die Rede. Das Herabsteigen begann erst in der Rotunde, das Wort descendere bezieht sich auf das Hinabsteigen in die Krypta.

Man muß beachten, daß Anastasis bei der Pilgerin zunächst nur das eigentliche Grab bezeichnet, d. h. die von dem Gitter umgebene Anlage in der Krypta, in deren Mitte der Felswürfel stand; dieses Monument heißt auch auf der vatikanischen Denkmünze *Ἀνάστασις*. Ein zweiter Ausdruck für dieses Monument ist bei der Pilgerin spelunca, das eusebianische *ἄντρον*. Für die Rotunde gab es keinen besonderen

---

[1]) D. h. vom Golgothahügel entfernt. Schmaltz möchte a. a. O., S. 22 aus dem Gang der Erzählung, die übrigens keine Beschreibung ist, schließen, daß das Grab westlich von der Golgothastätte gelegen habe. Nach dieser Methode müßte das Martyrium, das der Pilger nach dem Grabe erwähnt, ebenfalls im Westen von Golgotha oder sogar noch weiter im Westen hinter der Anastasis gelegen haben. Aus den Worten des Pilgers ist meines Erachtens auch mit Aufgebot alles Scharfsinns nichts für die Lage der Sanktuarien zu erschließen.

[2]) Schmaltz, a. a. O., S. 36 glaubt ohne irgend eine Begründung die Bezeichnung des Grabes als cripta durch den Pilger von Bordeaux als gleichgültig beiseite lassen zu dürfen.

Titel. Wo es nötig war, drückt die Pilgerin sich ganz bestimmt aus, so z. B. 100, 3: sancta ecclesia, quae est ad Anastase, oder 75, 2: aperiuntur omnia hostia de basilica Anastasis, oder 73, 30: thymiataria inferuntur intro spelunca Anastasis, ut tota basilica Anastasis repleatur odoribus.

Die Pilgerin gebraucht das Wort descendere in Verbindung mit der spelunca, in der das hl. Grab sich befand, fünfmal, 71, 14. 29. 31; 72, 12; 73, 20. In diesem Anfang ihrer Beschreibung der gottesdienstlichen Feiern am Grabe schildert sie die Einzelheiten genau, daher findet sich hier das Wort verhältnismäßig oft, später geht sie auf die Einzelheiten nicht mehr ein, deshalb gebraucht sie statt des speziellen Wortes allgemeinere Wendungen. Es ist aber der gleiche Vorgang gemeint, wenn sie z. B. 71, 30 schreibt: commonetur episcopus, similiter descendet et non sedet, sed statim intrat intra cancellos intra Anastasim, id est intra speluncam, oder etwa 75, 3: et at ubi intraverit populus, intrat episcopus et statim ingreditur intra cancellos speluncae oder 85, 9 postea-quam . . . deductus fuerit episcopus cum ymnis ad Anastase, statim intrat episcopus in spelunca usw. Die erwähnten fünf Stellen können aber, wenn man ohne Vorurteil an sie herantritt, nicht mißverstanden werden. 71, 12: „Denn an jedem Tage werden vor dem Hahnenschrei alle Türen der Anastasis geöffnet und alle Mönche und Jungfrauen, wie man hier sagt, steigen hinab, und nicht nur diese, sondern außerdem auch Laien, Männer oder Frauen, die recht früh ihre Vigil halten wollen.“ Es ist bare Willkür zu behaupten, der Satz gelte vor allem von den Klosterleuten, diese aber hätten ihre Wohnungen auf der Höhe des Zion gehabt; gemeint wäre also das Hinabsteigen von Zion zur Anastasis. Die Laien, die doch auch hinabsteigen, wohnten doch wohl nicht alle in einem höher gelegenen Stadtteil. Mir scheint, die Stelle sagt nichts anderes, als daß die Leute vor der Anastasis warten und, wenn die Türen sich öffnen, hineingehen und zum Grabe hinabsteigen.

Auf den Frühgottesdienst folgt eine zweite Andacht in der sechsten Stunde, 71, 29: „Desgleichen gehen wieder in der

sechsten Stunde alle ebenso zur Anastasis hinab (descendent ad Anastasim) und man sagt Psalmen und Antiphone, bis der Bischof geholt wird; er steigt ebenso hinab und setzt sich nicht, sondern tritt sogleich hinter das Gitter in die Anastasis, d. h. in die Höhle, wie in der Frühe“ usw. Baumstark erinnert daran,[1]) daß im Westen hinter dem heiligen Bezirk das Gelände um 7—8 m höher liegt. Dort habe im 4. Jahrhundert das Episcopium gelegen, denn in dieser Gegend befinde sich heute das orthodoxe Patriarchat, descendere aber beziehe sich auf den Weg, den der Bischof von seiner Wohnung mache, um auf das niedrigere Gelände der Grabeskirche zu gelangen. Die Klosterfrauen in der aquitanischen Heimat, für die Aetheria ihren Bericht schrieb, wußten von alledem nichts, sie haben aus der Schilderung sicher nicht den Schluß gezogen, daß der Bischof in einem höher gelegenen Stadtteil gewohnt habe. Mir scheint es auch nach allen Quellen, die wir besitzen, insbesondere nach den Schilderungen der Aetheria selbst viel wahrscheinlicher, daß der Bischof seine Wohnung im Bezirk der Bauten Konstantins hatte. Kann man aber im Ernst der Pilgerin zutrauen, daß sie sagt: „Der Bischof steigt oben von seiner Wohnung herab, setzt sich aber nicht auf seinen Bischofsstuhl“, oder S. 72, 11: „Dann wird der Bischof geholt, steigt oben von seiner Wohnung herab und setzt sich auf seinen Bischofsstuhl?“ Dergleichen ist einfach unmöglich. Unzweideutig ist auch die letzte Stelle 73, 20, wo es heißt, daß am Sonntag die heiligen Stätten vor dem Hahnenschrei nicht geöffnet werden. Mox autem primus pullus cantaverit, statim descendet episcopus et intrat intro speluncam ad Anastasim, aperiuntur hostia omnia et intrat omnis multitudo ad Anastasim, ubi iam luminaria infinita lucent. Der Bischof steigt bei Tagesanbruch zunächst allein in die Krypta hinab und geht in das Ciborium, in dem sich der Altar und das Grab befinden, dann erst wird die Menge zugelassen.

---

[1]) Auch Wulff hatte B. Z. 18 (1909), 543 schon das „Hinabsteigen“ aus dem Niveauunterschiede der Stadtteile um den heiligen Bezirk erklären wollen, ohne freilich auf Einzelheiten einzugehen.

Aus zahlreichen Bemerkungen der Pilgerin ergibt sich, daß der Platz für die Gemeinde in der Anastasis nicht unmittelbar am Grabe selbst war. Ich kann ihre verschiedenen Andeutungen nur dahin verstehen, daß im Innern der Anastasis der Platz für die Gemeinde sich an der Außenmauer entlang zog und daß in der Mitte dieses Kreises sich die Krypta befand, zu der eine oder mehrere Treppen hinabführten. Es ist dann fast selbstverständlich, daß der Platz der Gemeinde durch Schranken von der Krypta abgeschlossen war. Die von der Pilgerin öfter genannten cancelli bezeichnen das Gitter zwischen den Säulen des Ciboriums, aber wenn dieses Gitter 75, 8 intra cancellos interiores und 99, 5 ebenfalls in cancello interiore genannt wird, so scheint indirekt darin ein Hinweis auf andere Schranken zu liegen.[1])

Die Tieflage des Grabes in einer Krypta bestätigt übrigens auch Sophronios V. 7 ff.: *Βαδιῶν ἐπὶ πλακῶν σου ἐς Ἀνάστασιν κατέλθω.* Das kann nicht heißen „ich will zur Anastasisrotunde hinabsteigen", denn der Dichter sieht sich im Geiste auf den Straßen Jerusalems wandeln, sondern bedeutet „ich will zur Anastasis, d. h. zum Grabe hinabsteigen". Es folgt auch nicht ein Wort über die Bauten am Grabe oder über die Rotunde, sondern sofort die Beschreibung der Krypta mit dem Grabe.

Endlich hat Baumstark selbst in dankenswerter Weise auf das öfter erwähnte altarmenische Lektionar des 5. Jahrhunderts hingewiesen. Dort wird S. 520 die Liturgie geschildert, die am Mittwoch der Charwoche im Martyrium stattfand, und dann heißt es: And after the psalm they go down into the holy Anastasis. Baumstark gibt zu, daß hier wirklich von einem Hinabsteigen aus der Basilika in die Anastasis die Rede ist. Aber anstatt daraus die notwendige Konsequenz zu ziehen,

---

[1]) Möglich wäre es sogar, daß der Kreis der Säulen mit den Aufsätzen von goldenen Lilien nicht an der Außenwand vor den Ecken der Konchen, sondern am Rande des Gemeinderaumes nach der Krypta hin gestanden und ihre Zwischenräume durch Gitter abgeschlossen gewesen wären. Aber über solche Einzelheiten der prunkvollen Anlage werden wir wohl nie volle Klarheit erhalten.

weist er auf die Freitreppe hin, die vor der Fassade der Basilika lag. Das war allerdings die Ostseite. Da nach seiner Theorie aber die Anastasis im Westen hinter der Apsis der Basilika lag, so meint er, müßten Treppen auch nach Westen zu von den rückwärtigen Ausgängen ihrer Seitenschiffe wieder hinabgeführt haben, von einer Benützung dieser Treppen ließe sich das they go down verstehen. Wer an der Westlage der Anastasis festhält, muß allerdings annehmen, daß aus den Seitenschiffen rückwärtige Ausgänge in ein Westatrium geführt hätten. Das können auch nicht kleine bescheidene Türen gewesen sein, denn durch sie hätte sich der Verkehr der Prozessionen vom Martyrium nach Golgotha und zum Grabe vollzogen. Diese Prozessionen wären also auch immer am Hemisphärium vorübergegangen, der Platz des Altars wäre zur geräuschvollsten Stelle des ganzen Martyriums geworden. Man begreift aber den Baumeister nicht, der auf der Ostseite die drei monumentalen Tore angelegt hatte; sie mußten, wenn ihnen auf der Westseite andere Tore entsprachen, das Martyrium zu einer Art Durchgangshalle machen. Jedenfalls wären die Osttore mehr als überflüssig gewesen, wenn der Verkehr der Prozessionen zwischen Martyrium und Anastasis durch westliche Ausgänge erfolgte. Wie man sich freilich größere Tore am Westende der Seitenschiffe denken soll, bleibt auch deshalb rätselhaft, weil hier die mächtige Apsis lag.

Daß nicht nur der Raum des Atriums stark beschränkt, sondern sein ganzer architektonischer Eindruck zerstört worden wäre, wenn die mächtige Apsis in ihn hineingeragt hätte, haben die meisten Verteidiger der Westlage empfunden. Man hat deshalb neuerdings zu der Annahme seine Zuflucht genommen, die Apsis, das Hemisphärium, wäre eingebaut gewesen.[1]) Die Beschreibung des Eusebios spricht entschieden dagegen, die Bemerkung des Pilgers, magna ab occidente est absida, schließt diese Konstruktion nahezu sicher aus, das Bild auf dem Sarkophage beseitigt jeden Zweifel: die Apsis sprang weit nach Westen vor.

[1]) Nur Schmaltz hat es außerdem fertig gebracht, sie in eine Vierungskuppel zu verwandeln.

Mir scheint es sicher, daß es eine Freitreppe auf der Westseite so wenig gab wie ein westliches Atrium, die mächtige Apsis bildete den monumentalen Abschluß des ganzen Temenos, dessen Beschreibung Eusebios im Osten mit der Anastasis begonnen hatte und am Westende mit den Worten schließt: *τὸ κεφάλαιον τοῦ παντὸς ἡμισφαίριον ἦν ἐπ' ἄκρου τοῦ βασιλείου τεταγμένον.*

Um die Bedeutung des Ausdruckes descendere bei Aetheria zu entkräften, hat Baumstark betont, daß umgekehrt niemals von einem ascendere die Rede wäre, wenn man sich von der Anastasis an eine andere Stelle des heiligen Bezirkes begibt. Aber auch das Wort descendere gebraucht Aetheria nur am Anfang ihrer Beschreibung. Nützlich wäre es freilich gewesen, wenn die Pilgerin auch einmal von einem Hinaufsteigen vom Grabe gesprochen hätte, und wenn die liebenswürdige Frau hätte ahnen können, welche Not uns ihr descendere macht, hätte sie sich gewiß so deutlich ausgedrückt. Aber sie schrieb nur für ihre Klosterfrauen und wird vermutlich gedacht haben, die wüßten es von selbst, daß man wieder hinaufsteigen muß, wenn man hinabgestiegen ist. Der vermißte Ausdruck findet sich aber erfreulicherweise an einer Stelle des altarmenischen Lektionars,[1]) die Baumstark entgangen ist, S. 522. Es ist vom Charsamstag die Rede: At eventide on the Sabbath day they light a torch in the holy Anastasis. First the bishop repeats Ps. 113². And then the bishop lights three candles; and after him the deacons, and then the whole congregation. And then after that they go up into the church and begin the vigils of the holy Zatik. In der Anastasis ist der Platz des Bischofs und seiner Geistlichen am Altare in der Höhle, dort zünden sie ihre Kerzen an. Die Kirche, in die sie dann hinaufgehen, ist das Martyrium, denn nach dem ausdrücklichen Zeugnis der Pilgerin S. 90, 20 parantur vigiliae paschales in ecclesia maiore, id est in Martyrium. Es hieße der Sprache Gewalt antun, wenn man auch hier wieder an ein Hinaufsteigen über eine

[1]) Das Typikon von Jerusalem aus der Zeit nach dem Perserbrande wird man besser nicht benützen, es bezieht sich auf die modestianischen Bauten.

Treppe der Basilika denken wollte, die Wendung wäre hier besonders unnatürlich, weil ja erst das ganze Atrium zu durchschreiten war, ehe man zu der angeblichen Treppe kam. Alles ist einfach und natürlich gesagt, wenn man das Lektionar dahin versteht, daß der Klerus vom hl. Grabe in der Krypta die Treppe hinaufsteigt, die Anastasis verläßt und in das Martyrium geht.

9. Die Ostlage der Anastasis.

Die Tieflage des Grabes in einer Krypta, die von so vielen Quellen einwandfrei bezeugt wird, ist allerdings unvereinbar mit der Stelle, an der sich heute das Grab befindet. Hier ist niemals eine Krypta gewesen. Die einzige Krypta im heiligen Bezirk befindet sich weiter östlich, heute liegt dort die Helenakapelle. Wenn das Grab der ersten Anlage an dieser Stelle lag, so folgt weiter, daß die Anastasis nicht im Westen hinter der Apsis des Martyriums, sondern im Osten vor seiner Fassade stand.

Diese Gruppierung von Martyrium, Atrium und Anastasis hatte sich mir früher aus der Interpretation des Eusebiostextes ergeben. Vit. Const. III 34 war die prunkvolle Anlage des Grabes erwähnt, dann das Atrium mit dem Marmorpflaster und den drei Hallen. Darauf fährt Eusebios in den entscheidenden Worten fort: *τῷ γὰρ καταντικρὺ πλευρῷ τοῦ ἄντρου, ὃ δὴ πρὸς ἀνίσχοντα ἥλιον ἑώρα, ὁ βάσιλειος συνῆπτο νεώς, ἔργον ἐξαίσιον εἰς ὕψος ἄπειρον ἠρμένον μήκους τε καὶ πλάτους ἐπὶ πλεῖστον εὐρυνόμενον.* Ich bin immer noch überzeugt, daß Eusebios es gesagt haben würde, wenn nicht die Fassade, sondern die Apsis des Martyriums mit dem Atrium verbunden gewesen wäre, ein unbefangener Leser wird zunächst jedenfalls an die Fassade denken. Ich hatte übersetzt: „Denn mit der Seite, welche der Höhle, die nach Osten gerichtet war, gegenüberlag, war die Basilika verbunden.“ Wulff stimmt mir darin bei,[1]) daß das *πλευρόν* die vierte Seite des Hofes ist und daß der Relativsatz *ὃ δὴ* auf das zunächst stehende *ἄντρον* bezogen werden muß,

[1]) Byz. Z. 18 (1909) 540 f.

daß ferner Eusebios die ungewöhnliche Wortstellung eben deshalb gewählt hat, um über diese Beziehung keinen Zweifel zu lassen. Aber wenn ich dann zahlreiche Belege dafür brachte, daß ὁρᾶν πρὸς bedeutet „als Ganzes in einer bestimmten Richtung liegen", so will Wulff sich diesem sprachlichen Argument nicht beugen. Indessen man muß einer philologischen Tatsache sich beugen oder sie widerlegen, das letztere hat aber Wulff nicht versucht. Er möchte daran festhalten, daß nicht die Ostlage, sondern die Ostrichtung der Höhle bezeichnet wäre, die nach seiner Ansicht (wenigstens zu Anfang) nur einen Eingang gehabt hätte und mit diesem nach Osten blickte. Daß diese Auffassung falsch ist, steht für mich aus sprachlichen Gründen fest, aber ich will meine früheren Argumente nicht wiederholen. Nur darauf noch möchte ich hinweisen, daß die Höhle, deren reichen Schmuck Eusebios beschreibt, nicht der Felswürfel des Grabes allein ist, sondern der ganze Raum, den der Pilger von Bordeaux als cripta bezeichnet und den die Pilgerin spelunca nennt; in diesem Sinne gebraucht Eusebios auch das Wort, wenn er von den beiden anderen mystischen Höhlen der Geburt und der Himmelfahrt spricht. Bei diesen Grotten aber läßt sich ihrer Natur nach überhaupt nicht von einer bestimmten Richtung, sondern nur von ihrer Lage im Verhältnis zu anderen Sanktuarien sprechen. Es ist auch nicht einzusehen, wie Eusebios gerade an die Eingangstüre des Grabwürfels gedacht haben sollte, die weder in der Liturgie noch sonstwie eine Rolle spielte und deren Lage und Richtung innerhalb der Grotte auch gleichgültig war. Aber um für seine Beschreibung einen festen Ausgangspunkt zu geben, mußte Eusebios sagen, wo innerhalb des heiligen Bezirks die Grotte mit dem Grabe des Herrn ihren Platz hatte.

Vincent-Abel schließen sich meiner Interpretation des ὁρᾶν πρὸς an, beziehen aber den Relativsatz auf πλευρῷ, so daß dann wieder die Westlage der Anastasis sich ergibt. Eine weitere Diskussion über diesen Punkt scheint mir zwecklos zu sein.[1])

---

[1]) Baumstark und Schmaltz halten die Beschreibung des Eusebios für vieldeutig und kommen zu keiner bestimmten Auffassung des Textes, Schmaltz bezieht aber den Relativsatz auf πλευρῷ.

Von den Pilgerberichten der späteren Zeit ist für die Frage der Orientierung unmittelbar nur der Text des Breviarius von Bedeutung. Der Pilger beginnt seine Beschreibung am Osteingang des Martyriums, er beendet sie am heiligen Grabe. Baumstark hat darin einen geraden Weg von Osten nach Westen erkennen wollen; der Pilger betrete die Basilika im Osten, erwähne das dort liegende cubiculum des Kreuzes, gehe in das Innere und komme zur Apsis und zum Altar im Westen. Dort verlasse er durch eine der gedachten Türen neben der Apsis die Kirche und betrete das westlich dahinter liegende Atrium, das er wieder in westlicher Richtung durchschreite, um mit der Anastasis seine Beschreibung zu beenden. Diese Erklärung ist falsch. Der Pilger geht in der Tat vom Eingang der Basilika zur Apsis, setzt dann aber seinen Weg nicht nach Westen fort, sondern wendet sich zum Eingang zurück; denn erst jetzt erwähnt er, was Baumstark übersieht, die in der Mitte der Kirche stehende hl. Lanze. Es bedarf auch keiner besonderen Erklärung, daß er mit dem Martyrium seine Beschreibung beginnt; das war der gewaltige Bau, der alles andere überragte. Will man den Gang der Beschreibung zur Kritik verwerten, so spricht er entschieden mehr für die östliche als die westliche Lage des Atriums.

Auf andere wichtige Angaben des Breviarius komme ich zurück. Aus den übrigen Quellen der vormodestianischen Zeit ist für die Disposition der Bauten nichts zu gewinnen, der Bericht des Pseudo-Eucherius scheidet aus. Es ist längst vor mir von anderer Seite der Nachweis geführt worden, daß diese Schrift, deren zweite Hälfte aus Exzerpten vornehmlich aus Hieronymus besteht, auch in ihrer ersten Hälfte eine der nicht wenigen Fälschungen auf den Namen des Bischofs Eucherius ist; nicht im 5., sondern im 8. Jahrhundert ist sie verfaßt, d. h. im wesentlichen aus Bedas Schrift über das heilige Land exzerpiert worden. Ich selbst aber habe dann Furrers Zweifeln gegenüber neue Beweise für die Unechtheit der Schrift und ihre Abhängigkeit von Beda und Adamnan erbracht.[1]) Schmaltz

[1]) A. a. O., S. 129 ff.

ist davon nicht überzeugt worden. Eine Widerlegung meiner Argumente hat er nicht versucht, betont aber folgendes:[1]) die Zionskirche nennen Adamnan und Beda den Ort des Abendmahls und den Ort des Pfingstwunders, Pseudo-Eucherius lasse die Notiz über das Abendmahl fort; das entspreche den Angaben der älteren Pilgerschriften, wo die Notiz ebenfalls fehle. Das Argument ist hinfällig, denn der Exzerptor hat eben exzerpiert, sogar sehr roh und verständnislos exzerpiert, und nicht nur diese Notiz über das Abendmahl, sondern noch viele andere wichtigere übergangen. Bei dieser Notiz trifft es zu, daß sie in den älteren Pilgerberichten fehlt, bei anderen aber nicht. So erwähnen Adamnan und Beda an der gleichen Stelle auch eines der berühmtesten Heiligtümer des alten Jerusalem, die Geißelungssäule auf Zion, die schon der Pilger von Bordeaux genannt hat und die bei keinem der älteren Pilger fehlt; Pseudo-Eucherius aber spricht auch von ihr nicht. Aus dem gleichen Grunde kann es auch nichts für die Zeit des Pseudo-Eucherius beweisen, daß er die Marienkirche am Grabe Christi und die Mariengrabkirche im Tale Josaphat nicht erwähnt, die in der Tat erst Schöpfungen des 7. Jahrhunderts sind. Die erstere nennt Beda S. 305, 5, der Exzerptor hat aber nicht nur diese eine Nachricht, sondern den ganzen Abschnitt S. 304, 4—305, 18, mit vielen anderen Nachrichten über die Grabeskirche und ihre zum Teil schon dem 4. und 5. Jahrhundert angehörenden Heiligtümer weggelassen. Ebenso steht es mit der Notiz über die andere Marienkirche. Man liest sie bei Beda S. 309, 18 f., der Exzerptor hat aber den ganzen Abschnitt S. 309, 12—310, 2 übergangen. Für die Notiz über die Zinne des Tempels verweise ich auf meine früheren Ausführungen, wo ich gezeigt habe, daß der Exzerptor mit Absicht den Anschein hohen Alters seiner Schrift zu erwecken sucht und deshalb die Bemerkung Adamnan-Bedas über die Sarazenen streicht und durch die Nachricht über die Tempelzinne ersetzt; wir wissen nicht, welche Quellen er außer Adamnan und Beda noch gekannt hat.

---

[1]) A. a. O., S. 24.

Ganz hinfällig und irreführend ist endlich das letzte Argument von Schmaltz: es wäre doch ein wunderlicher Zufall, wenn der Exzerptor gerade nur dasjenige aus Beda entnommen hätte, was dieser nicht aus Adamnan, sondern anderswoher habe. Apologetischer Eifer entschuldigt nicht alles, in Wahrheit gibt es eine ganze Reihe von Stellen, wo der von Pseudo-Eucherius exzerpierte Bedatext auf Adamnan zurückgeht, z. B. Adamnan 233, 23: basilica magno cultu a rege Constantino constructa, quae et Martyrium appellatur = Beda 303, 22 f. = Ps.-Eucher. 126, 9 f.; Adamn. 226, 16: Ceterum in illo famoso loco, ubi quondam templum magnifice constructum fuerat, in vicinia muri ab oriente locatum = Beda 306, 1 f. = Ps.-Eucher. 126, 17 f.; Adamn. 246, 5: Inter hos duos montes vallis Josaphat, de qua superius dictum est, media interiacet a septemtrionali plaga in australem porrecta partem = Beda 309, 9—11 = Ps.-Euch. 127, 9—11. Gedanke und Wortlaut stimmen so stark überein, daß man annehmen müßte, Adamnan hätte aus Pseudo-Eucherius abgeschrieben, wenn dieser älter wäre. Dabei versichert Adamnan aber immer wieder, daß er nur das berichte, was Bischof Arculf ihm mitgeteilt habe.

Recht deutlich ist auch das Quellenverhältnis bei der Beschreibung von Bethlehem. Adamnan beruft sich wieder ausdrücklich auf Arculfs Erzählung 255, 9: sicuti nobis Arculfus retulit, qui eam frequentavit, und schildert dann: in dorso sita ⟨est⟩ angusto undique ex omni parte vallibus circumdato, quod utique terrae dorsum ab occidentali plaga in orientalem partem quasi mille passibus porrigitur. In cuius campestri planitie superiore humilis sine turribus murus in circuitu per eiusdem monticuli extremitatis supercilium constructus usw. Wenn Ps.-Eucher. 127, 19 ähnlich schreibt: Sex milibus ab Hierusolima Bethlem in meridiano latere secedit, quae humili muro et absque turribus angustissimo spatio circumdatur, so ist die Abhängigkeit der Texte von einander unverkennbar. Adamnan aber kann nicht aus Ps.-Eucherius geschöpft haben, weil er ausdrücklich Arculf als seine Quelle nennt. Vergleicht man Beda, so er-

gibt sich, daß dieser Adamnan benützt, Ps.-Eucherius dann aus Beda exzerpiert hat, bei dem man liest 311, 12: Bethleem sex milibus in austrum ab Hierusolima secreta in dorso sita est angusto ex omni parte vallibus circumdato, ab occidente in orientem mille passibus longa, humili sine turribus muro per extrema plani verticis instructo.

Völlig klar wird das Verhältnis bei der Notiz über die Tore von Jerusalem. Ps.-Eucherius hat von der Zionskirche gesprochen und fährt dann unvermittelt fort 126, 5: Celebriores tres sunt portarum exitus, unus ab occasu, alter ab oriente, tertius a septentrione.[1]) Der Komparativ celebriores ist mehr als auffallend, weil das Vergleichsobjekt fehlt. Adamnans Text gibt die Erklärung. Er beschreibt 224, 4 ff. ausführlich die sechs Tore von Jerusalem, dann heißt es Z. 15: Sed quamlibet sex portae in muris numerentur, celebriores tamen ex eis ⟨tres⟩ portarum introitus frequentantur, unus ab occidentali, alter a septemtrionali, tertius ab orientali parte. Hier ist der Komparativ berechtigt und verständlich. Beda folgt durchaus Adamnan, auch er beschreibt 303, 2 ff. zuerst die sechs Tore und fährt dann fort Z. 6: Celebriores tamen ex his sunt tres exitus portarum, unus quidem ab occasu, alius a septemtrione, tertius ab oriente. Den Konzessivsatz Adamnans Sed quamlibet—numerentur hat schon Beda gestrichen, aber das tamen hat er doch behalten; das hat erst der Exzerptor beseitigt, aber da er zugleich die ganze vorhergehende Notiz über die sechs Tore fortläßt, bleibt sein celebriores doch unklar. Will man die Priorität von Ps.-Eucherius verteidigen, so muß man annehmen, daß Adamnan in seiner Vorlage das celebriores gelesen und, um den Komparativ zu rechtfertigen, den vorausgehenden Nebensatz und

---

[1]) Die Ausgabe von Geyer schreibt a septentrione ingressis a septentrionali parte urbem. Primum etc. Hätte der Exzerptor wirklich so geschrieben, dann hätte er Beda nicht verstanden, denn die Worte ingressis—urbem wären als Schluß des vorhergehenden Satzes ein törichter Zusatz, Beda beginnt richtig mit Ingressis den neuen Satz. Ich traue dem Exzerptor solche Flüchtigkeit zu, aber vielleicht ist nur Geyers Ausgabe zu korrigieren, obwohl die falsche Interpunktion schon in den ältesten beiden Hss. (VIII. Jahrh.) steht.

die ganze logisch dazu gehörende Partie über die sechs Tore noch außerdem erfunden hätte. Daß das undenkbar ist, bedarf keines Beweises. Im übrigen hätte dann der treffliche Adamnan auch die Unwahrheit gesagt, denn gerade in dem Satze, der der Beschreibung der Tore vorausgeht, sagt er ausdrücklich, daß er über Jerusalem einiges von dem schreiben wolle, was ihm Arculf diktiert habe, aber weglassen wolle, was darüber in Büchern zu finden sei, 224, 1: De situ Hierusalem nunc quaedam scribenda sunt pauca ex his, quae mihi sanctus dictavit Arculfus, ea vero, quae in aliorum libris de eiusdem civitatis positione repperiuntur, a nobis praetermittenda sunt.

Es würde mich freuen, wenn hiermit die Eucheriusfrage endgültig erledigt wäre und das Exzerpt als Quelle für die vormodestianischen Bauten nicht mehr zitiert würde.

Von den monumentalen Quellen ist die Mosaikkarte von Madeba von besonderer Bedeutung. Denn sie gibt uns ein anschauliches Bild der Lage des heiligen Bezirkes im Stadtplan von Jerusalem und bestätigt, was durch den Brief Konstantins an den Bischof Makarios und durch Eusebios' Beschreibung ohnedies klar war, daß die Basilika, das Martyrium, das weit überragende Gebäude der gesamten Kultanlage war. An religiöser Bedeutung stand die gewaltige Schöpfung des kaiserlichen Bauherrn hinter der Anastasis und dem Golgothafelsen, der sich bald dazu gefunden hatte, freilich zurück, an monumentaler Größe überragte sie alle. Deshalb ist auf dem Mosaik auch nur sie dargestellt, selbstverständlich nur in den allgemeinsten Umrissen, doch sehen wir die drei Tore, die wir durch Eusebios kennen, richtig auf der Ostseite. Alle Nebenbauten sind weggelassen, die mächtigen Propyläen allein vielleicht durch die eine Linie dunklerer Steinchen angedeutet, die die Linien der Freitreppe unterbrechen.

Hinter der Basilika dehnt sich ein Halbrund aus, in dem mehrere Forscher die Anastasisrotunde erkennen. Die früher auch von mir geteilte Ansicht Kubitscheks, daß hier ein Marktplatz dargestellt wäre, ist nicht mehr haltbar, seitdem die Karte

von Gisler[1]) besser als die früher von mir benützte Karte von Palmer[2]) zeigt, daß Straßen und freie Plätze regelmäßig mit weißen und braunen Steinchen dargestellt sind, während hier gelbe Farbe verwendet ist. Sicherer aber als die positive Deutung auf einen Marktplatz schien mir schon früher die Beobachtung, daß dieses Halbrund nicht eine ecclesia in rotundo posita sein kann. Wulff ist mit mir darin einig, daß die Anastasis überhaupt nicht wiedergegeben ist. Er möchte in dem Halbrund entweder ein post Crucem gelegenes Hemikyklion oder das Hemisphärium, die Apsis der Basilika, erkennen. Mit Recht hat aber bereits Baumstark die Bedenken betont, die gegen die Existenz des angeblichen Hemikyklion sprechen. Da Wulff zudem an das Hemikyklion auch nur unter der Voraussetzung dachte, daß die Apsis eingebaut wäre, scheidet diese Annahme jetzt aus, die Hypothese von der eingebauten Apsis ist durch das Sarkophagrelief endgültig erledigt. Gerade diese starke Betonung der mächtigen Apsis auf dem Sarkophagbild bestimmt mich, der zweiten Annahme Wulffs recht zu geben, daß das Halbrund der Mosaikkarte die Apsis, das Hemisphärium, darstellen soll. Auch Baumstark hat an diese Möglichkeit gedacht, weist sie aber wegen der blauen und braunen Mosaiksteinchen ab, die das Mauerwerk der Basilika von dem gelben Felde der angeblichen Kuppel trennen. Dagegen möchte ich betonen, daß alle Giebel und alle Dächer sowohl bei Basiliken wie bei Zentralbauten stets von einer geschlossenen Linie schwarzer oder dunkelgrüner Steinchen umrissen sind. Diese Linie würde hier fehlen, die Kuppel der Rotunde wäre nach unten nicht begrenzt. Die Umrißlinien setzen sich vielmehr in gerader Richtung fort und stoßen an die Seitenmauern der Basilika. Wäre eine Rotunde gemeint, so wäre demnach hier die Silhouette gezeichnet, auch dies wieder eine unmögliche Annahme. Alle Bauten sind mehr

---

[1]) Vgl. M. Gisler, Jerusalem auf der Mosaikkarte von Madaba in „Das heilige Land“ 56 (1912), S. 214 ff. Die Karte ist wiederholt bei Vincent-Abel, Jérusalem II, pl. XXX.

[2]) Zeitschr. d. Deutsch. Palästina-Vereins 28 (1905), Taf. IV.

oder weniger aus der Vogelperspektive gezeichnet, diese Rotunde allein wäre von der Seite und fast von unten gesehen.

Gisler hat eine sehr hübsche Reliefkarte der Stadt[1]) entworfen, wieviel davon der Kritik standhält, wird die Forschung wahrscheinlich bald feststellen. Sicher ist es aber jetzt schon, daß die von ihm gezeichnete mächtige Anastasisrotunde ein Phantasiebild ist.[2]) Man bedauert fast, vor soviel glänzender Erfindungsgabe auf ein paar nüchterne Tatsachen der Zeichnung hinweisen zu müssen. Die Mosaiksteinchen, die hinter dem Dache der Basilika folgen, sind in mehreren Reihen angeordnet, die nicht parallel laufen, wie man es bei der von Gisler angenommenen Seitenansicht erwarten sollte, sondern sich allmählich zum Halbkreis biegen. Es ist die Wölbung der Halbkuppel des Hemisphäriums, die auf diese Weise angedeutet ist.[3]) Die gelbe Farbe der Steinchen, die ich übrigens nicht kostbarer finde als jede andere, sollte sicher nicht eine Metallbedachung bezeichnen; auf solche Einzelheiten konnte der Künstler gar nicht eingehen, das Bleidach der Basilika z. B. ist ja auch in konventioneller Weise durch rote Steinchen wiedergegeben. Die erste Linie von dunkleren Steinchen hinter dem Dache soll vielleicht nur die Höhenunterschiede andeuten, wichtig scheint mir aber vor allem, daß die Umrißlinien sich an die Basilika anschließen und daß sie in schwächeren Steinchen gegeben sind als die sonstigen Umrisse der Basilika. Die Würfel sind von der gleichen geringeren Stärke wie die Würfel, welche die Freitreppen, die Umrisse der Türen, den First des Daches bezeichnen, kurz Teile des Gebäudes, dessen Hauptlinien durch stärkere Würfel festgelegt sind. Als Teil des Hauptbaues charakterisiert sich auch das Dach der Apsis durch die gelbe

---

[1]) Wiederholt bei Vincent-Abel, a. a. O., pl. XXXI.

[2]) Ich nehme an, daß die Wiedergabe der Farben auf Gislers Karte richtig ist. Bedenklich stimmt mich freilich, wenn ich das Aquarell der Grabeskirche von Vincent, Jérusalem II, pl. XXXII damit vergleiche, keine Linie und keine Fläche zeigt die gleichen Farbentöne wie bei Gisler.

[3]) Daß die Halbkreislinie die Linie der Stadtmauer stört, ist nichts als technisches Ungeschick, von Überschneidung ist keine Rede.

Farbe, die ebenso bei der Zeichnung der Eingänge und des Giebels der Fassade verwendet ist. Die Apsis ist zu groß, der Mittelbau vielleicht etwas zu klein geraten, aber es ist ein einziges Gebäude. Die Anastasis der ersten Bauperiode ist ein verhältnismäßig kleiner Bau gewesen, eine Rotunde von solchen Ausmaßen, wie Gisler sie zeichnet, ist in der konstantinischen Anlage undenkbar.

Untrüglicher und handgreiflicher aber als jede literarische Quelle und jedes andere Monument zeigt uns das Sarkophagbild die Anastasis. Vor der Aussage dieses „Kronzeugen ersten Ranges“ kann man weder zweifeln noch ausweichen. Die Basilika links ist das Martyrium, die Rotunde daneben die Anastasis. Damit ist auch das Problem der Lage des heiligen Grabes vor dem Perserbrande gelöst. Die Türen beider Kirchen sind nach vorn gestellt, in Wirklichkeit waren sie einander zugewendet. Die Fassade der großen Basilika lag im Osten, die Anastasis im Osten davor. Wer vor diesem Bilde die östliche Lage des Grabes nicht anerkennen wollte, müßte nachweisen können, daß der Künstler nicht Martyrium und Anastasis dargestellt hätte. Baumstark hat es vergebens versucht. Sind es diese beiden Kirchen, dann ist die Konsequenz unentrinnbar. Denn unmöglich scheint mir die Annahme, der Künstler hätte zwar die beiden Kirchen gemeint, aber auf ihre gegenseitige Lage keine Rücksicht genommen und vor die Fassade gestellt, was in Wirklichkeit hinter der Apsis gelegen wäre. Das Bild ist nach der Natur gezeichnet — warum sollte ein Zeichner des fünften Jahrhunderts von der Wirklichkeit abweichen? Eine stilistische oder technische Notwendigkeit lag dafür nicht vor, der Schöpfer des Bildes hätte die Anastasis ebensogut hinter die Apsis stellen können wie vor die Fassade. Aber dann hätte er kein Bild der Grabeskirche in Jerusalem gegeben. Denn er durfte die zwei Kirchen nicht anders als der Wirklichkeit entsprechend anordnen, weil sie eng zusammengehörten und Teile eines einzigen untrennbaren Heiligtums waren. Andere Kirchen, die in verschiedenen Teilen der Stadt getrennt lagen, hätte er beliebig gruppieren können,

gerade Martyrium und Anastasis aber nicht. Sie gehörten durch Stiftung und Liturgie so eng zusammen, daß sie, wenn man sie darstellen wollte, nur in der einen Anordnung wiedergegeben werden durften, die der Wirklichkeit entsprach.

Ich hatte früher den Versuch gewagt, die Linien des von mir erkannten Grundrisses in dem Gewirre der heutigen Bauten wiederzufinden. Ausgangspunkt war dabei die Südwand der heutigen Grabeskirche gewesen, die ich Strzygowski folgend für einen nie zerstörten Rest der konstantinischen Bauten hielt. Inzwischen ist von Baumstark, Weigand und anderen[1]) außer Zweifel gestellt worden, daß diese Fassade dem Zeitalter der Kreuzfahrer angehört. Daher gebe ich den Versuch, auch nur annähernd zutreffende Maße der konstantinischen Bauten zu gewinnen, als vorläufig hoffnungslos auf. Das Verdienst von Vincent, Jeffery und anderen, die einzelne Teile gemessen und auch zu graben versucht haben, möchte ich nicht schmälern. Aber was bisher einwandfrei festgestellt ist, reicht nicht aus um auch nur die Grundmauern der Bauten Konstantins wieder zu erkennen, es hätte sonst trotz aller vorgefaßten Meinungen z. B. wenigstens Lage und Umfang der großen Basilika klar werden müssen. Einen festen Punkt halte ich indessen für sicher gegeben, die Lage der Anastasis mit ihrer Krypta, der heiligen Höhle, auf der Stätte der heutigen Helenakapelle. Denn sie ist die einzige größere Vertiefung im ganzen Bezirk, die in Frage kommen kann, und sie liegt in der Hauptachse.

Vielleicht ist es aber möglich, noch genauer, als es bisher geschehen, den Platz zu bestimmen, den die konstantinische Anastasis im alten Atrium einnahm. Ich hatte früher auf den Dom von Parenzo hingewiesen, der in seiner Dreiteilung von Basilika, vorliegendem Atrium und einem Zentralbau an der dem Eingang der Basilika gegenüber liegenden Seite des Atriums

---

[1]) Vgl. A. Baumstark, Palaestinensia. Röm. Quartalschr. 20 (1906), S. 137; E. Weigand, Baalbek und Rom. Jahrbuch des Deutsch. Archäol. Inst. 1914, S. 76; Vincent-Abel, Jérusalem II 144 ff.; Schmaltz, a. a. O., S. 206 ff.

ganz das Schema der Grabeskirche bietet, wie es sich mir ergeben hatte. Ferner hatte ich gezeigt, daß der gleiche Bauplan in der Apostelkirche zu Konstantinopel wiederholt wurde, und die Ansicht ausgesprochen, daß in dieser Verbindung von Langbau, Hof und Zentralbau Grundgedanken syrisch-hellenistischer Architektur zum Ausdruck kämen, die das Christentum übernommen hätte. Vincent hat die von mir übrigens vorsichtig genug angenommene Beziehung des Domes von Parenzo zur Grabeskirche bestritten, bei seiner Rekonstruktion mit westlicher Anastasis tritt sie allerdings auch viel weniger deutlich zutage. Dafür hat er der Forschung einen wirklichen Dienst geleistet, indem er auf das Heiligtum der syrischen Götter auf dem Janiculus zum Vergleich hingewiesen hat.[1]) Da besitzen wir in einem Denkmal der syrischen Religion und des syrischen Kultus genau die gleiche Anlage, wie ich sie für die Grabeskirche festgestellt hatte: im Westen die Basilika mit westlicher Apsis und östlicher Fassade, vor dieser den von Säulenhallen eingefaßten Hof, endlich nach Osten blickend den Zentralbau.

In Parenzo dringt das Oktogon mit drei Seiten in das Atrium ein, im Heiligtum der syrischen Götter ragt der Zentralbau mit einer Art weit vorspringender Apsis in den Hof. Wie die Verbindung zwischen Atrium und Anastasis in der Grabeskirche durchgeführt war, ist bis jetzt noch zweifelhaft. Da Eusebios sagt, daß die Anastasis der Fassade der Basilika gegenüber gelegen habe, ist ihr Platz vor oder in der Ostwand des Atriums gesichert. Die Parallelen von Parenzo und vom Janiculus machen es dann wahrscheinlich, daß sie nicht frei vor der Osthalle des Atriums stand, sondern in die Mitte dieser Halle hineingebaut war, so daß ihre westliche Hälfte in das Atrium hineinragte, ein östlicher Eingang vom zweiten östlichen Atrium aus, der *αὐλὴ πρώτη* des Eusebios, zugänglich war. Diese Annahme, zunächst nur durch die verwandten Anlagen von Parenzo und vom Janiculus empfohlen, findet eine starke Stütze durch den Bericht des Breviarius, dessen ent-

---

[1]) Revue biblique, N. S., 10 (1913), S. 544 f.

scheidende Bedeutung auch Wulff und Baumstark anerkannt haben. Am Schlusse der Ausführungen über das Atrium lesen wir in der Handschrift S: Et a parte occidente intrans in sanctam resurrectionem, in A: inde ad occidentem intrans sanctam resurrectionem. Ich gebe zu, daß man die Lesart von S dahin verstehen kann: „Auf der Westseite (nämlich des Atriums) betritt man die hl. Anastasis." Aber ich halte an meiner früheren Auffassung fest, daß in beiden Lesarten der gleiche Gedanke zum Ausdruck kommen muß. Wulff hat mich seltsam mißverstanden;[1]) ich hatte natürlich nicht behauptet, die Lesart von A, sondern die Erklärung müsse falsch sein, die man von dieser Lesart gegeben hatte, um die westliche Lage der Anastasis zu beweisen. Ich hatte mich zu zeigen bemüht, daß die Worte in A nicht heißen können: „Von dort nach Westen zu betritt man die hl. Anastasis." Auch jetzt noch bin ich überzeugt, daß es dann heißen müßte ad occidentem versus oder pergens oder dergleichen, und weise nochmals darauf hin, daß occidentem in A Adjektiv sein muß wie in S und daher intrans ad occidentem resurrectionem zu verbinden ist: man tritt in die westliche Anastasis, d. h. in den westlichen Teil der Anastasis. Baumstark hat den Einwand empfunden und möchte entweder ad occidentem als Glossem streichen oder intrans in sanctam resurrectionem schreiben. Das ist ein bedenkliches Verfahren und beseitigt den Anstoß nicht. Ist die Lesart von A aber eindeutig und nur so zu verstehen, daß der Pilger die Anastasis auf ihrer Westseite betritt, so kann auch in S a parte occidente nicht vom Atrium, sondern muß ebenfalls von der Anastasis verstanden werden: man betritt die Anastasis auf ihrer Westseite. Dieser Ausdruck könnte auffallen, wenn die Anastasis frei von allen Seiten zugänglich vor der Halle des Atriums gelegen wäre. Stand sie dagegen in der Mitte der Osthalle des Atriums, wie die Bauten von Parenzo und vom Janiculus vermuten lassen, dann wird die Ausdrucksweise des Pilgers ohne weiteres klar und verständlich. Er

---

[1]) A. a. O., S. 544.

sprach von der Westseite, weil er sich im zweiten westlichen Atrium befand und weil die Ostseite der Anastasis nach dem vorderen östlichen Atrium gerichtet war.

Eine sehr einfache Lösung würde dann auch das Problem der profanen Halle erfahren, die ich „Wartehalle“ genannt und östlich hinter der Anastasis angenommen hatte. Sie wird durch eine einzige Stelle bei Aetheria bezeugt,[1]) S. 73, 9 ff. In der Nacht zum Sonntag bleiben die loca sancta, also das Martyrium, Atrium mit Golgotha und die Anastasis, bis zum Hahnenschrei geschlossen. Die ganze Menge, die dort Platz hat, sammelt sich in basilica, quae est loco iuxta Anastasim, foras tamen, ubi luminaria pro hoc ipsud pendent. Ein Altar steht dort nicht. Ich hatte früher, da die Atriumshallen doch zu den loca sancta gehören, an eine selbständige profane Halle gedacht, die im Osten unmittelbar vor dem Atrium gestanden haben müßte. Allein es wäre dann, wie Baumstark mit Recht geltend macht, für die Pilgerin einfacher gewesen ante oder post Anastasim zu schreiben. War aber die östliche Halle des Atriums durch die Anastasis in zwei Teile getrennt, so ergibt sich die Lösung. Auch der vordere Hof, in den die Ostseite der Anastasis hineinragte und der im Osten von den Propyläen begrenzt wurde, war nach Eusebios' ausdrücklichem Zeugnis mit Hallen umgeben, III 39 *αὐλὴ πρώτη στοαί τ' ἐπὶ ταύτῃ*. Die Osthalle des Golgothaatriums und die Westhalle des ersten Hofes stießen mit ihren Rückseiten, wie ich annehme, zusammen, wurden beide in der Mitte durch die Anastasis geteilt. Wenn die loca sancta geschlossen waren, sammelten sich die Gläubigen im vorderen profanen Atrium, und hier, in der Atriumshalle neben der Anastasis, wurde unter Leitung von Geistlichen gebetet; auf diese Lage paßt die Wendung iuxta Anastasim und foras ausgezeichnet. Dann konnte der Bischof, wie die Pilgerin erzählt, unbemerkt von der Gemeinde zuerst die Anastasis vom Golgothaatrium aus betreten, und wenn dann

---

[1]) Die Beziehungen zum sacrarium de basilica Constantini des Breviarius und zur späteren Konstantinskirche des Modestos gebe ich nach den Einwänden von Wulff und Baumstark auf.

alles vorbereitet war, aperiuntur hostia omnia et intrat omnis multitudo ad Anastasim.

10. Die übrigen Kirchen der rechten Schmalseite.

Wir kehren zum Sarkophagrelief zurück. Rechts neben der Anastasis ist eine Basilika in starker Verkürzung gezeichnet, nur die Fassade und ein Teil des Seitendaches sind sichtbar. Neben ihr ragt wieder eine stattliche Rotunde auf, die Wand ist von Fenstern durchbrochen. Der Ansatz der Kuppel liegt höher als das Dach der Basilika neben ihr. Das gibt die Erklärung. Es ist wieder die Zionskirche mit ihrer Rotunde zur Seite, die hier aus Raummangel mehr in den Vordergrund gerückt und vom Bildrande halb abgeschnitten ist; der Künstler mochte sich diese Ungeschicklichkeit verzeihen, weil er ja auf der linken Schmalseite das Heiligtum in voller Breite dargestellt hatte. Die Wiederholung könnte seltsam erscheinen, erklärt sich aber und war gefordert durch den Gedanken, der dem Schmuck dieser Schmalseite ebenso zugrunde liegt wie dem der linken. Wie dort die Stationskirchen zusammengestellt sind, die der Schauplatz der Liturgie des Gründonnerstags waren, so sind hier die Kirchen vereinigt, die am Ostersonntag in Jerusalem die Gläubigen versammelten. Die Pilgerin hat uns einen klaren Bericht hinterlassen, S. 91, 16: Proceditur autem ipsa die dominica prima in ecclesia maiore, id est ad Martyrium, und später: missa facta de Martyrio ad Anastase veniatur cum ymnis. Am Nachmittag ist kein Gemeindegottesdienst, der Bischof besucht mit den Neugetauften die Eleonakirche und Inbomon. Am Abend aber zieht wieder die ganze Gemeinde in Prozession von der Anastasis hinauf zur Zionskirche, S. 91, 32: Sane dominica die per pascha post missa lucernarii, id est de Anastase, omnis populus episcopum cum ymnis in Sion ducet. In der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts besuchen die Prozessionen am Ostersonntage noch die gleichen Kirchen in der gleichen Reihenfolge, nur ist jetzt die Nachmittagsprozession auf den Ölberg nicht mehr bloß, wie es scheint, für die Neugetauften bestimmt. Das altarmenische

Lektionar schreibt S. 523: At dawn, of the congregation on the holy kiriake of Zatik; the assemble in the holy shrine (d. h. im Martyrium). On the same kiriake of Zatik they go up to the ninth hour to the holy Mount of Olives and there sing a psalm; and go down with psalms to the holy Anastasis. And thence they proceed at eventide to holy Sion.

Es bleibt noch die Kirche im Vordergrund neben der Marthaszene zu bestimmen. Stegenšek hat in ihr die Kirche am Bethesdateiche vermutet, Baumstark schließt sich ihm an. Aetheria nennt diese Kirche, die Maria geweiht war, noch nicht, aber es ist möglich, daß sie zur Entstehungszeit des Sarkophags schon erbaut war, denn der Pilger Theodosius[1]) und Johannes Rufus[2]) erwähnen sie. In diesem Zyklus von Stationskirchen aber würde sie sich seltsam ausnehmen. Zur Zeit der Pilgerin gab es in Jerusalem folgende Stationskirchen:[3]) Martyrium, Anastasis, Zionskirche, Eleonakirche und Lazarium, am Anfang des 5. Jahrhunderts waren die neue Himmelfahrtskirche auf der Stätte Inbomon und die Petruskirche, das sog. Kaiphashaus, hinzugekommen. Auf den Schmalseiten des Sarkophags haben wir alle große Kirchen wiedergefunden, die Jerusalem am Anfang des 5. Jahrhunderts besaß, nur eine fehlte, die Lazaruskirche. Also muß das die Kirche sein, die im Vordergrunde der rechten Schmalseite steht. Es kann auch keine andere Kirche sein, denn sie steht hier neben dem Bilde der Begegnung Marthas, der Schwester des Lazarus, mit dem Herrn, sie wird dadurch ebenso deutlich bezeichnet wie auf der linken Schmalseite die Petrusbasilika durch den Platz neben Petrus.

Die Lazaruskirche, das Lazarium, ist aus den Pilgerberichten bekannt, sie ist eines der ältesten Sanktuarien von

---

[1]) S. 142, 5, ed. Geyer.

[2]) In der Vita des Iberers Petrus, ed. Raabe, S. 94.

[3]) Andere Kirchen nennt Aetheria nicht außer einer ecclesia elegans an der Stätte auf dem Ölberg, wo der Herr in der Karfreitagsnacht betete. Zu den großen Kirchen der Stadt gehörte sie nicht, sie wird nur erwähnt in der Prozession der Karfreitagsnacht S. 86, 21.

Jerusalem. Schon dem Pilger von Bordeaux wurde die Krypta gezeigt, wo der Leib des Lazarus geruht hatte, 1500 Schritte von der Eleonakirche entfernt (S. 23, 18, ed. Geyer). Zur Zeit der Aetheria stand dort eine Kirche, das Fest der Epiphanie wurde Sonntag, Montag und Dienstag in der Grabeskirche, am Mittwoch in Eleona, am Donnerstag ‘in Lazariu, quod est ab Jerusolima forsitan ad mille quingentos passus’, mit großem Prunk gefeiert (S. 77, 4). Den gleichen hohen Rang unter den großen Kirchen bezeugt die Pilgerin an einer anderen Stelle S. 91, 12, wo sie von der Osterfeier spricht: hic autem ipse ornatus est et ipsa compositio et per octo dies paschae, quae et per epiphania, tam in ecclesia maiore quam ad Anastase aut ad Crucem vel in Eleona, sed et in Bethleem nec non etiam in Lazariu. Ist hier die Kirche gemeint, so gebraucht die Pilgerin S. 82, 1 ff. das Wort Lazarium zur Bezeichnung des Ortes bei der Kirche, der mit Bethania identifiziert wurde, und bestimmt genauer den Platz: die Kirche lag 1500 Schritte von Jerusalem entfernt, der Ort noch 500 Schritte weiter. Aetheria schreibt: euntibus autem de Jerusolima in Lazarium forsitan ad quingentos passus de eodem loco ecclesia est in strata in eo loco, in quo occurrit Domino Maria soror Lazari. Ibi ergo cum venerit episcopus, occurrent illi omnes monachi, et populus ibi ingreditur, dicitur unus ymnus et una antiphona et legitur ipse locus de evangelio, ubi occurrit soror Lazari Domino. Et sic facta oratione et benedictis omnibus inde iam usque ad Lazarium cum ymnis itur. Hier im Orte, wo keine Kirche steht, wird dann in feierlicher Weise der Beginn der Osterzeit verkündet. Die gleiche Feier erwähnt um das Jahr 450 der Pilger Theodosius S. 147, 12 ff., im 6. Jahrhundert spricht der Pilger Antoninus S. 170, 5 vom monumentum Lazari in Bethanien. Wenn im Perserbrand vielleicht die Kirche Schaden gelitten hatte, ist sie doch bald wieder aufgebaut worden; Arculf sah in Bethanien, wie jetzt schon lange die Gegend um die Kirche hieß, S. 251, 10 eine grandis basilica supra illam aedificata speluncam, de qua Dominus quadriduanum mortuum suscitavit Lazarum.

Es kann auffallen, daß die Pilgerin nicht einfach sagt, die Kirche stände an der Stelle, wo das Grab des Lazarus gewesen oder wo der Herr Lazarus auferweckt hätte, sondern statt dessen zweimal die Begegnung Jesu mit Maria erwähnt. Wenn ich an den Ursprung anderer Bildtypen in den Kirchen Jerusalems denke, möchte ich annehmen, sie habe in der Kirche selbst dieses Bild der Begegnung gesehen. Das wäre also der alte jerusalemische Typus der Lazaruserweckung, die Begegnung von Jesus und Maria in der Nähe des Grabes, ein Bild historischen Stils, während Rom sein älteres symbolisches Lazarusbild mit der Grabesaedicula besaß. Aus dem jerusalemischen Typus hat sich später der reich ausgeführte byzantinische Typus der Lazaruserweckung entwickelt, aber z. B. in der Miniatur des Rossanensis ist noch der Kern erkennbar. Haseloff hat bereits darauf hingewiesen,[1]) daß Jesus sich den vor ihm knienden Frauen zuwendet und die Verbindung zwischen ihm und Lazarus zerstört ist; der historischen Entwicklung entspricht es mehr zu erklären, daß die Verbindung noch nicht durchgeführt, der ältere einfache Typus der Begegnung mit Maria noch nicht ganz überwunden ist.

Ich suchte oben S. 66 ff. zu zeigen, daß der historische Charakter des Bildes von der Verleugnungsansage verwischt wurde, als es in den Werkstätten der Sarkophagkunst mit dem römischen Typus des Bekenntnisses Petri zusammentraf. Etwas Ähnliches scheint auch mit dem Bilde der Begegnung Jesu mit Maria geschehen zu sein, das ich nach den Worten der Pilgerin in der Lazaruskirche annehme und daher auch als das monumentale Vorbild des Sarkophagreliefs voraussetze. Denn auf dem Sarkophag ist nicht die Begegnung der Maria mit Jesus, sondern die Marthaszene dargestellt. Aus der Haltung der knienden Frau läßt sich freilich kein Schluß ziehen, denn die Bitte war die selbstverständliche Gebärde sowohl für Maria wie für Martha. Aber die Haltung des Herrn, der ihr gewährend die Hand an das Haupt legt, entspricht allein der

[1]) A. Haseloff, Codex purpureus Rossanensis (1898) S. 18 f., vgl. meine Ausführungen Apostelkirche S. 242.

Antwort Christi an Martha: „Dein Bruder soll auferstehen", und seinem Wort: „Ich bin die Auferstehung und das Leben." Von der Begegnung mit Maria dagegen berichtet Johannes, daß Jesus ergrimmte, als er sie weinen sah, und dann unter Tränen nach dem Grabe fragte und vor dasselbe hintrat. Maria erhält die Gewährung ihrer Bitte nicht mit Worten, sondern durch die Tat. Der Meister des Sarkophags, dem die symbolische Marthaszene der römischen Sepulkralkunst geläufig war, hat das aus dem Lazarium in Jerusalem stammende Bild der Begegnung des Herrn mit Maria in eine Marthaszene umgewandelt.

Die beiden Reliefs stehen, wie längst beobachtet worden ist, in der gesamten Sarkophagplastik isoliert da. Jetzt zeigt es sich, daß es Kopien von Denkmälern der monumentalen Malerei sind, die in den Kirchen Roms ihren Platz hatten wie das Mosaik von S. Pudenziana, mit dem die engste Verwandtschaft sie verbindet. Es sind die Gottesdienste vom Gründonnerstag, Charfreitag und Ostersonntag in Jerusalem, an die durch diese drei Bilder der Betrachter erinnert werden sollte. Sie zeigen die Kirchen, in denen die Gottesdienste stattfanden, und im Mittelpunkt die Monumente der Geißelungssäule, des Golgothakreuzes und der Anastasis, die in Jerusalem den Mittelpunkt der Liturgie bildeten. Auch diese Erkenntnis führt wieder zu dem Schluß, daß die Himmelfahrtskirche des Mosaiks das Resultat einer späteren Umgestaltung ist und an ihrer Stelle ursprünglich das Martyrium stand; denn Martyrium, Golgotha und Anastasis waren die Stätten des Karfreitagsdienstes.

Der lateranensische Sarkophag ist ein Denkmal der römischen Plastik aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts. Die Arbeit verdient noch alles Lob, aber der künstlerische Niedergang ist unverkennbar, nicht einmal die verschiedenen Typen Christi untereinander auszugleichen hielt der Meister für notwendig. Diesem Zustand des allmählichen Nachlassens der Kraft entspricht es, daß die Plastik der neuen erzählenden Kunst, die von Osten kam, wehrlos gegenüber stand. Wenn wir die neuen historischen Bilder durch die Gedanken der älteren

symbolischen Typen Roms verändert finden, so liegt auch darin vielleicht weniger ein tapferes Kämpfen und Sichwehren der römischen Plastik, sondern mehr ein handwerksmäßiges Festhalten am Überlieferten. In der römischen Malerei scheint die selbständige Kraft weit stärker gewesen zu sein.

Mit dem neuen erzählenden Stil hält aber auch ein anderes religiöses Denken seinen Einzug in die christliche Welt. Symbol und Gleichnis war die heilige Geschichte bisher in der Kunst gewesen. Antike Gedanken über Tod und Unsterblichkeit hatten zwar christlichen Ausdruck gefunden, waren in ihrem Wesen aber unberührt, noch griechisch-römisch geblieben. Im Verlaufe des 4. Jahrhunderts erobert der neue Glaube auch die Welt der Gedanken, was bisher Symbol und Bild gewesen war, erhebt den Anspruch als Wahrheit und historische Wirklichkeit zu gelten. Die christliche Sepulkralplastik ist noch griechisch-römische Kunst, ein letzter Ausklang antiken Empfindens und antiker Formgedanken, sie geht in dieser neuen Entwicklung zugrunde. Die erzählende Kunst des Christentums steht an der Schwelle einer neuen Zeit. Wie groß der Anteil an schöpferischer Kraft war, den Rom der neuen Bewegung mitzuteilen wußte, entzieht sich einstweilen noch unserem Urteil, deutlich aber zeigen sich die starken Kräfte, die im hellenistischen Osten des Reiches ihre Heimat besaßen. Alexandrien und Antiocheia waren dort die Brennpunkte des geistigen und wirtschaftlichen Lebens. Aber nicht so sehr von ihnen, wie mir scheint, sondern von dem religiösen Zentrum des Ostens, von Jerusalem gehen die neuen künstlerischen Gedanken aus, seitdem der Wille Konstantins die Tempel der alten Götter zerbrach und auf den geweihten Stätten die glänzenden Heiligtümer seines neuen Glaubens erbaute.

Register.

Die Zahlen beziehen sich auf die Seiten.

Abel 3. 77. 80. 82 ff. 86. 112. 126 f. 137 f.
Abendmahl 99. 103. 139.
Abschiedsszenen auf Sarkophagen 74.
Achelis 27.
Adam 41.
Adamnan 57. 88 ff. 91. 95. 102. 138 ff.
Adana, Goldenkolpion 7.
Adelfia, Sarkophag der 46. 67 f.
Adolios 86.
Adonis 78.
Aetheria 51 ff. 60 f. 81. 84. 86 f. 91. 96 ff. 102 f. 114 f. 117 ff. 130 ff. 135. 149 ff.
Ahura-Mazda 80.
Ainalow 65. 112. 117.
Albani Villa, Sarkophag in 38.
Alexandreia 155.
Algier, Sarkophag in 34.
Altspanische Orthographie 19.
Ampullen s. Monza.
Amtsdiener, Tracht 24.
Anastasiskirche 106 ff. 112 ff. 136 ff. 154.
Ansage s. Verleugnung.
Antiocheia 155.
Antiochos s. Strategios.
Antoninus von Placentia 54. 57 f. 60. 94. 152.
ἄντρον 129 f.
Anweisung zur Arbeit 18.
ἀπολαμβάνειν 78.
S. Apollinare Nuovo, Mosaiken 13. 23. 65. 120.
Apostel 28. 42. 47; Huldigung der A. 68.
Apostelkirche s. Konstantinopel.
Apuleius 31.
Architektur, syrisch-hellinistische 147.
Architekturen als Symbol des himmlischen Palastes 74.
Arculf 89 f. 93. 95. 100. 121. 140. 152.
Arles, Sarkophage in 13. 21 f. 28. 35. 42. 47. 73. 105.
Armenischer Pilger s. Pilger.
Arons Stab 105.
Assumptionisten 55. 101.
Astarte 78.
Atrium der Grabeskirche 62. 107 ff. 117 f. 149.
Auferstehungssymbole 105.
Auffindung des hl. Kreuzes 116.
Avignon, Sarkophage in 22. 30. 32. 34. 45 f. 68.
ἀὐλὴ πρώτη 147. 149.

Bäume statt Säulen 42 f. 64. 105.
Bagnols, Sarkophag in 22.
Bain 95.
Baptisterium bei der Grabeskirche 93. 109. 112.
Basilikenbau 146 f.
Bassussarkophag 63.
Baumstark 3 f. 52. 57. 62. 65. 84. 89. 92 f. 96. 107. 109 f. 112. 114. 119. 121. 130. 132 f. 135. 137 f. 146. 148 f.
Becker 17. 20. 38. 105.
Beda 88. 138 ff.
Bedrängung des Moses 20. 38; des Petrus 45.
Begegnung Petri mit Christus 41.
Begleitfiguren 31 f.
Bekenntnis Petri 23 ff. 35. 66 f. 153.
Bema 126.
Beratung der Hohenpriester 23 f. 47.
Beteuerungsgeste 35. 47.
Bethania 152 f.
Bethesdateich, Kirche am 151.
Bethlehem 68. 78 f.
Bewachung des Petrus 24.
Blindenheilung s. Heilung.
Blutflüssige 5 ff. 13. 44. 105 f. 109.
Brescia, Lipsanothek von 14. 22 f. 64.
Breviarius 53. 57. 60. 91. 102 110 f. 116. 118. 138. 147 f.
British Museum, Elfenbeinkästchen 65; Passionstafeln 123.
Burgmauer von Zion 93.

S. Callisto, Sarkophag in 38.
Cambridge, Evangeliar in 21.
Campo Santo in Rom, Sarkophagfragment 36.
Cancelli 133.
Carrand, Elfenbein der Sammlung 59 f. 67 f.
Charfreitagsfeier 117. 154.
Charsamstagsfeier 135.
Chorikios 8.
Christ 126.
Christus als Lehrer 30 f. 42 f. 48. 61; thronend 42. 44.
Christustypen 67 f. 70 f. 124. 154.
Ciampini 14.
Ciborium über Golgotha 112; über dem hl. Grabe 118. 124 ff.
Ciboriumssäulen von S. Marco 7. 14 f. 21.
Cista 38 ff. 46. 48. 69.
Città Castellana, Sarkophag in 34. 36.
Clermond-Ferrand, Sarkophag in 21.
Coemeterialmalerei 9.
Coemeterium Hermetis 74.
Coenaculum 76. 93 ff.
Conder 102.
Conybeare 84.
Cubiculum des Kreuzes 138.
S. Cyriaca, Katakombe 69.

Daniel 39.
David 57. 60.
Denkmünze der Sammlung Borgia 124 f.
Descendere 130 ff.
Diptychon s. Mailand.
Dobbert 14.
Domitilla-Katakombe 71.
Dreizahl der Finger 28 ff.

Ecclesia elegans auf dem Ölberg 151.
Egger 128.
Ehebrecherin 14.
Einzug in Jerusalem 30. 73.
Eleonakirche 55. 58. 76 f. 79. 81. 84. 88. 92 f. 103. 129. 150 ff.
Elfenbeinwerke im British Museum 65. 123; in Florenz 59 f. 66. 121 ff.; in Mailand 121. 123; in Paris 14. 22. 123; im Vatican 7; mit dem Bilde des hl. Grabes 120 ff.; karolingische 122 ff.

Emmaus, Gang nach 43.
Emporen 119.
Engel am Grabe 75. 126.
Enkrateia 19.
Epiphaniefeier 152.
Epiphanios von Salamis 98.
ἐρημία 52.
Erzählender Stil 67.
Eucherius s. Pseudo-Eucherius.
Eudokia, Kaiserin 87. 91.
Eulalios 25.
Eusebios 51. 54 f. 78. 80 ff. 98. 101. 111. 114. 118. 127. 129. 134 ff. 142. 147. 149.
Eutychios 92.
Eva 41.
Evangelisten 39.
Exedren 111.
Ezechielvision 17.

Facceus 19.
Ficker 9. 11 f. 14. 20 f. 23. 31. 34. 36. 46 f. 50. 67. 73.
Floria 19.
Frauen am Grabe 65. 121 ff.
Furrer 138.
Fußwaschung 99. 103.

v. d. Gabelentz 15.
Garrucci 7 ff. 11 ff. 18 f. 20 ff. 27. 34. 39. 43. 46. 64. 75. 124.
Gaza, Malereien in 8.
Gebärden s. Gesten.
Gebete, pseudocyprianische 9.
Geburt Christi 25.
Geburt in der Höhle 79.
Geburtshöhle 137.
Geburtskirche 55. 78 f. 129.
Geisselungssäule 50 ff. 61. 69. 76. 100 ff. 139. 154.
Geisselungsstein 57.
Geistesausgießung 98 f. 139.
Gerichtsszene auf Katakombenbildern 74.
Germer-Durand 53 ff. 101. 124.
Gerona, Sarkophage in 30. 35. 45.
Gesetzesempfang 39. 44 f.
Gesten 29 f. 33. 35. 67 f.
Gethsemane 40. 103.
Gisler 143 f.
Gläser, bemalte 105.
Goldenkolpion s. Adana.
Goldschmidt 124.
Golgothafelsen 45. 54. 61. 94. 103. 107 ff. 112.
Golgothakreuz 112. 154.
Gottesdienst in Jerusalem s. Liturgie.
Grab hl. 106 ff. 116 ff. 124 ff.
Grabepigramm 74.
Grabeskirche 55. 60. 78. 87. 106 ff. 146. 152.
Grabmäler, antike 123.
Graeven 59.
Grisar 117.
Grottaferrata, Mosaik in 98.
Grotte der Reue Petri 76. 100; der Todesangst Christi 76. 100 f.; des Verrates in Gethsemane 101.
Grotten s. Höhlen.
Gründonnerstagsfeier 154.
γυναικεῖα 119.
γυναικίτης 120.
γυναικωνίτης 120.

Hämorrhoissa s. Blutflüssige.
Hahnszene 9. 25 ff. 31 f.
Handauflegen 12 f.
Handhaltung auf Sarkophagen 29 ff.
Haseloff 153.
Hauptmann von Kapernaum 31. 44 f.
Heilung der Blinden 18 f. 22. 30. 32. 43 ff. 47; der Lahmen 30.
Helena hl. 77 f. 80 f. 88. 98. 116.
Helenakapelle 126. 136. 146.
Hemikyklion 117. 143.
Hemisphaerium 111. 127. 134. 143.
Heraklessarkophag 50.

Herr im Paradiese 28.
Hieronymus 51. 53. 79. 87. 90. 102. 138.
Himmelfahrt 79; Feier der H. 88; Höhle der H. 137; Stätte der H. 55.
Himmelfahrtskirche 58. 62. 76 ff. 81. 84 ff. 88 f. 91. 104. 129. 134. 151. 154; s. Eleonakirche.
Höhlen mystische 55. 78 ff. 129.
Hohepriester s. Beratung.
Huldigung der Apostelfürsten 40.
Hyperoon 94 ff.

Jairus' Tochter 17. 25. 45.
Janiculus, Heiligtum der syrischen Götter 147.
Jeffery 146.
Jerusalem 51. 57. 66. 72. 108. 141. 150 ff.; himmlisches 74.
Jnbomon 55. 84 ff. 103 f. 150 f.; vgl. Himmelfahrtskirche.
Jncratiu 19.
Jnnocenz I. 62.
Johannesakten 79.
Johannes Silentiarius 110.
Jonassarkophag 21. 38. 105.
Jonasszenen 41.
Jsaaks Opferung 45.
Jsis 78.
Judaskuß auf Sarkophagen 73 f.
Juden 51.
Justinian 110.

Kain und Abel 42 f.
Kaiphas 24 f.
Kaiphashaus 52 ff. 55 f. 58 ff. 62. 76. 100 ff. 151.
Kananäerin 8 f. 14 ff. 22. 44. 106.
Kanawunder 18 f. 32.
Kapelle ad Crucem 108 f. 112; K. der Maria Magdalena 113.
Katakombenbilder 6. 9 f. 26. 74. 105.
κατηχουμένια 119.
Katterfeld 75.
Kedrenos 119 f.
Kindermord auf Sarkophagen 68.
Kirche der *Μετάνοια τοῦ ἁγίου Πέτρου* 102; des Unterrichts der Jünger 92.
Kloster der jüngeren Melania 86 f.
Knechte, Tracht 24. 75.
κόγχη 128.
Koimesis 100.
Konstantin 51. 56. 78. 80. 88. 108. 115. 128. 142. 155.
Konstantinopel 99. 147; Apostelkirche 25. 99. 128. 147.
Konstantios 115.
Kreuzauffindung 112. 116. 126.
Kreuz auf Golgotha 87. 91; auf der Himmelfahrtskirche 87. 90 f. Zeichen des Petrus 28.
Kreuzholz 54 f.
Krypta 112. 126. 129 ff.
Kubitschek 142.
Kuppel, offene 91.
Kyrill v. Jerusalem 51 f. 54. 56. 94. 97. 102. 114 f.;
— v. Skythopolis 110.
κύβος ἱερός 126.

Labaron 90.
Lanze hl. 138.
Latovia 74.
Lazarium 151 ff.
Lazarusszene 7. 13 f. 17. 21. 30. 43. 105. 123. 151 ff.
Legenden 55.
Lehrszene 32.
Lektionar, altarmenisches 84. 87. 112. 133 ff. 151.
Leyden, Sarkophag in 34. 42. 44. 64.
Lipsanothek s. Brescia.
Liturgie von Jerusalem 54. 85 f. 88. 97 f. 103 f. 131. 133. 149 ff. 154.
Lots Rettung 38.

Louvre, Sarkophag im 33. 42 f.
Lunaticus s. Mondsüchtiger.
Lyon, Sarkophag in 35. 42.

Madaba, Mosaik von 93. 106. 109 f. 118. 142.
Mahl, letztes 40.
Mailand, Sarkophage in 6. 120; Diptychon 121. 123.
Makarios, Bischof von Jerusalem 142.
Malerei in Rom 63. 66. 72. 99 f. 155; in Jerusalem 99 f; in Gaza 8.
S. Marco in Venedig, Ciboriumssäulen 7. 14 f. 21; Mosaiken 99.
Maria, Begegnung mit Christus (Noli me tangere) 14. 106.
Mariengrabkirche in Jerusalem 139.
Marienkirche in Jerusalem 139.
Marienszene auf Sarkophagen 68.
Markos Diaconus 110.
Marseille, Sarkophag in 33.
Marthaszene 5 ff. 18 ff. 31. 106. 151.
Martyrium, d.i. Basilika am hl. Grabe 93. 106 ff. 114. 134.
Marucchi 12 f. 24. 40. 46.
Mater ecclesiarum 94.
Matranga 126 f.
ματρωνεῖα 119.
ματρωνίκια 119.
Mausoleum Konstantins 128.
S. Maximin, Sarkophage in 30. 34. 38. 44 f. 48. 68. 73 f.
Mazdaismus 80.
Mazi 79 f.
Melania, die ältere 86; die jüngere 86 f.
Mercati S. G. 124.
Mesarites Nikolaos 25.
Μετάνοια τοῦ ἁγίου Πέτρου 102 f.
Mithräen 80.
Modestos 91. 107. 120 f. 149.
Mommert 125.
Mondsüchtiger 16.
Monogramm Christi 42. 90.
Monza, Ampullen von 65. 99. 122. 124 f.
Mosaiken in Grottaferrata 98 f.; Jerusalem 50. 60 f. 65 f. 99. 103. 153 f. Konstantinopel, H. Sophia 99; vgl. Apostelkirche; Madaba 106. 118. 142; Ravenna, vgl. S. Apollinare Nuovo; Venedig, S. Marco 99.
Moses 17. 20. 38 f. 45. 104.
Moses von Kalankaitukh 95.
Muses 19.
Mystische Speisen 42.

Naim, Jüngling von 17.
ναός 111.
Narbonne, Sarkophage in 28. 34. 39. 40. 42. 64.
Nea, Kirche in Jerusalem 110.
Nîmes, Sarkophag in 33.
Noli me tangere s. Maria.

Oberman 9. 27. 64. 73.
Ölbaum 38 ff. 46 ff. 69. 104 f.
Ölberg 40. 55. 61. 77. 87.
οἶκος = Mittelschiff 111.
ὁλομαρμαρογυρόχρους 127.
Opaion 91.
Opferung Jsaaks 45.
Orans 18 f. 22. 25. 39. 41. 45.
ὁρᾶν πρός 137.
Ὡρομάζης, Ὡρομάσδης 80.
Orpheus, Kammer des 10.
Osterfeier in Jerusalem 152. 154.
οὐρανόστεγος 126.

Palladios 86.
Pallium 69.
Palme 28.
Palmer 143.
Paneas, Erzbild in 106. 109.
Paradies 28. 38 ff. 40 ff. 43 ff. 72 ff.
Parenzo, Dom 146 f.

Paris s. Elfenbeinwerke, Louvre.
Passionszenen auf Sarkophagen 37. 40. 73.
Passionstafeln s. British Museum.
Paula hl. 53. 56. 87. 102.
Paulinus von Nola 87. 91.
Paulus 28. 36.
Peiresc 35. 73 f.
Pères Blancs 81. 129.
Perserbrand 57. 92. 107. 119. 152.
Petrus 24 ff. 36. 76; Typus 28. 69 ff.; Haltung 32 ff. 49 ff. 66 ff.; Gespräch mit der Magd 38. 64 f.; Gefangennahme 24. 38; Legende 28. 49; Kreuz des P. 58; P. und Paulus 44.
Petrusbasilika 56. 58. 100 ff. 151.
Petrus der Iberer 86. 119.
Pfingstfeier in Jerusalem 96 ff.
Phoenix 28.
Phokas Johannes 99.
SS. Pietro e Marcellino, Katakombe 6. 9. 71.
S. Pietro in Vincoli, Sarkophag in 39.
pila aurea 104.
Pilatus 24. 37. 47. 62. 104.
Pilger, armenischer 95 f. 102; von Bordeaux 52. 83. 94. 101. 112 ff. 129. 134. 137. 139. 152.
Pisa, Sarkophag in 34.
Plastik in Rom 63. 66 f. 69. 154 f.
Platz post crucem 117 f.
Pomnia (Poemenia) 86 ff.
Porphyrius von Gaza 110.
Praetextat-Katakombe 6.
S. Priscilla-Katakombe 74.
Propheten 47.
Propyläen der Grabeskirche 106. 110 f.
Protevangelium Jacobi 79.
Pseudocyprianische Gebete 9.
Pseudo-Eucherius 138 ff.
Pseudo-Hieronymus 88.
S. Pudenziana, Apsismosaik 61 f. 72. 92. 116 ff. 154.
Quellwunder 17. 20. 38. 104 f.
Quintilian 31.

Rabulascodex 8.
Rampolla 86.
Ravenna, s. S. Apollinare Nuovo; Sarkophage in 36. 47.
Redegestus 29. 31. 49. 69 f.
Refrigerium 105.
Reliquienkästchen s. Sancta Sanctorum.
Reliquienverehrung 51.
Reue Petri 76.
Rolle 30. 33.
Rom 66. 154 f.
Rossanensis 153.
de Rossi 26. 37 f.
Rufus Johannes 86 ff. 90. 119. 151.

S. Sabina in Rom, Türen 65.
Sabinian 102.
sacrarium der Grabeskirche 149.
Samariterin 43. 105.
Sancta Sanctorum, Reliquienkästchen 118. 124.
Saragossa, Sarkophag in 18. 39.
Säulen am hl. Grabe 127 f.
Schlange 42.
Schlüsselübergabe 36 f. 43 f.
Schmaltz 49. 78. 87. 93 f. 101. 107. 109. 111. 114 f. 119. 126 ff. 130. 134. 137 ff.
Schriftenbehälter 38 f.
Schriftenbündel 39.
Schultze V. 17.
Segnung der mystischen Speisen 42 ff.
Sepulkralkunst, Gedankeninhalt der 17. 27. 35 f. 72 ff. 155.
Serafini 124.

Serapis 78.
Sergioskirche in Gaza 8.
Servannes, Sarkophag in 74. 120.
H. Sophia in Konstantinopel 99.
Sophienkirche in Jerusalem 109 f.
Sophronios 92. 125.
Stadtmauer von Jerusalem 41. 62. 76. 93.
Stationskirche in Jerusalem 151.
Stegenšek 3. 50. 60. 75 f. 93. 100. 103. 108 f. 110. 112. 151.
Stele (Pfeiler) 49. 59. 63 ff.
Stempel mit Bild des hl. Grabes 124.
Stephanskirche in Jerusalem 97.
Stil, erzählender 153 ff.
Strategios Antiochos 119.
Strzygowski 62. 65. 146.
Stufen vor der Grabeskirche 110.
Stuhlfauth 14.
Styger 38 f.
Stymphalide 50.
Sündenfall 18.
Sünderin 106.
Susannaszene 39. 74.
v. Sybel 9. 11 f. 17. 19 f. 23. 29. 31. 36. 49. 69 ff. 88.
Symbolisierender Stil 66 f.
Συγκύπτουσα 8.
Syntax der Sarkophagbilder 41 ff.
Syrien, Denkmäler 14 f.
Syrische Götter, Heiligtum in Rom 147.
Syrophönikerin 8 f. 15.

Tammuz 79.
Tarascon, Sarkophag in 35.
Tarragona, Sarkophag in 73.
Taufe Christi 25.
Tempel, heidnische 55 f. 78 f.
Theodosios II., Kaiser 91.
Theodosius, Pilger 53. 57. 79. 102. 110. 151 f.
Totenerweckung 25. 30. 45.
Treppe vor dem Martyrium 110. 134.
Trivulzi, Elfenbeintafel 121 ff.
Tunika 69.
Typikon von Jerusalem 96. 99. 103. 135.

Unterredung Petri mit der Magd 38.
Unterweisung in der Grotte 79 f. 82 ff. 92.

Vatican, Elfenbeinpyxis 7.
Venedig 14 f. 99; s. S. Marco.
Verklärung 83.
Verleugnung 20. 23 ff. 50. 59. 61. 64. 66 ff. 153.
Verona, Sarkophag in 74.
Verratsszene auf Sarkophagen 73 f.
Verspottung Christi 37.
Verstorbene, Darstellung auf Sarkophagen 9. 31. 42.
Vierungskuppel 111. 134.
Vincent 3. 81. 89. 93. 107. 110. 112. 137 f.
de Vogüé 94.
Votivkreuz s. Golgotha.

de Waal 9. 17. 38. 62. 73.
Wächter am Grabe 75. 122 ff.
Wasser des Lebens 43 ff. 104 f.
Weigand 52. 81. 84. 88. 91. 93. 98. 129. 146.
Wiedersehen im Paradiese 72.
Wilpert 6. 9. 10 f. 14 f. 29. 31. 36. 62. 70 f.
Wittig 26 ff. 34. 36. 40 f. 49. 70.
Wulff 15. 63. 65. 73. 93. 107. 109. 117. 132. 136. 143. 148 f.

Xanthopoulos Nikephoros 98 f.

Zachäusszene 73.
Zacobus 19.
Zenobios 115.
Zion, Zionskirche 50 ff. 61. 76. 93 ff. 103. 114. 131. 139. 150 f.
Zoannes 19.
Zustus 19.

Verzeichnis der Sarkophage nach den Nummern bei Garrucci, Storia dell' arte cristiana, Prato 1879.

307, 1 21. 105
310, 1 35. 48
310, 2 42
312, 1 12. 30
312, 2 42. 47
312, 3 14
313, 1 29. 35. 48
313, 2 30
313, 3 18. 35 f. 39. 43. 46 f.
313, 4 14. 30
314, 2 14
314, 5 12. 30
315, 1 30. 32. 46
315, 2 30. 43. 46 f.
315, 4 6
315, 5 120
316, 1 23. 47
316, 2 120
316, 4 29. 40 f. 46 f.
317, 1 28 f. 39. 42. 46 f. 64
317, 2 12. 28. 30. 35. 42
318, 1 30. 39. 41. 46 ff.
318, 4 14. 30. 41. 45 f. 68
318, 5 28. 34. 39 f. 42. 64
319, 1 9. 21. 33. 42 f.
319, 2 35. 42
319, 3 12. 21. 34. 36
319, 4 8. 34. 36. 42. 44. 64
320, 1 12. 30. 34. 42. 48
320, 2 28
321, 3 12. 30 34. 42
321, 4 42
322, 2 42
323, 3—5 41
323, 4 28. 42
323, 5 32
323, 6 12
324, 1 28
325, 1 28. 43
325, 4 74
326, 1 28
327, 1 74
327, 2 28
328, 1 28
329, 1 28. 42. 47
329, 2 28. 30. 43
330, 1 74
330, 5 7. 30. 34. 36. 43 f.
330, 8 28
331, 1 22
331, 2 24
331, 3 28
332, 1 28. 43. 47
332, 2 28
333, 1 12 f. 28. 31. 74
334, 1 9. 21. 28. 30. 34. 41. 44
334, 2 28. 41
334, 3 28. 30. 36. 38. 41. 44 ff. 47 f. 68
335, 1 28. 39. 42
335, 2 43
335, 3 43
335, 4 28. 43. 74
336, 4 43
338, 1 28. 43. 47
338, 4 28. 43
339, 1 28. 43
339, 5 28. 30 f. 43
340, 5 34
341, 1 28. 30. 41
341, 2 28. 43
341, 3 43
342, 1 28. 31. 47
342, 3 28
343, 1 28
343, 1—3 43
343, 2 28
343, 3 28
345, 1 28
346, 1 43
346, 2 28. 36
346, 3 31
347, 2 43
347, 3 47
348, 1 30
348, 2 43
348, 3 47
348, 5 43
350, 1 42
350, 2 42
350, 4 28. 120
351, 1 28
351, 4 28
352, 1 30. 33. 42
352, 2 36. 42
352, 2—4 74
352, 4 73
353, 1 12 f. 30 f. 34. 42. 45
353, 5 39
358, 1 30. 35
358, 3 21. 46
359, 2 14
360, 1 12. 20. 31
361, 1 42
361, 2 42
362, 3 79
364, 1 18. 21. 30. 35. 46
364, 2 14. 30 f. 35. 48
364, 3 34
365, 1 12. 30. 46. 68

365, 2 14. 30. 46. 67	373, 4 38	382, 1 9. 31
366, 1 30. 34	374, 3 30. 35	382, 2 47
367, 1 12. 14. 20. 30.	375, 3 12	383, 5 39
46. 67	375, 4 39	397, 9 11 f.
367, 2 12. 30. 46. 67	376, 2 12. 14	398, 9 105
367, 3 12. 20. 35	376, 4 30. 34. 45. 48	399, 5 73
368, 2 14	378, 3 12. 22	399, 6 35
368, 3 74	378, 4 12. 22	400, 1 36
369, 1 30. 38. 41.	379, 1 12 f. 31. 42	400, 2 36
46. 48. 68 f.	379, 2 12. 20. 22. 42	400, 7 30 ff.
369, 3 30. 35. 41	379, 3 39	402, 2 28. 40
369, 4 14	380, 2 21	402, 4 74
370, 1 12 f.	380, 3 18. 21. 35	402, 9 12
372, 1 31. 38	380, 4 12. 14. 20	403, 4 12. 31. 42
372, 2 30	381, 1 12. 21	404, 1 30
373, 1 31	381, 4 12 f. 18	

Verzeichnis der Sarkophage im Lateran nach den Nummern bei Marucchi, I monumenti del Museo cristiano Pio-Lateranense, Roma 1910.

III 2 38	XXIII 3 34. 42	XXX 4 35
XII 1 38	XXIV 5 40 f. 47	XXXII 1 23
XIV 3 46	XXV 1 30. 43. 47	XXXIII 1 35
XVII 2 45	XXVI 1 47	XXXIV 1 46
XX 7 39. 41. 47	XXVII 3 31	XXXV 3 11
XXI 1 39	XXIX 1 30. 32	XXXVIII 3 30. 35
XXI 3 28. 39. 42	XXIX 2 32. 41. 48 ff.	XXXIX 4 38. 46
XXII 2 34	XXX 1 46	

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort 3

I. Die Martha-Szene 5

II. Das Bekenntnis Petri und die Ansage der Verleugnung . 23

1. Die Beratung der Hohenpriester 23
2. Die bisherige Auffassung der Hahnszene 25
3. Die Haltung des Herrn 29
4. Die Haltung Petri 32
5. Cista, Ölbaum und Paradiestor als Attribute der Hahnszene 38
6. Die Hahnszene in der Syntax der Sarkophagbilder . . 41
7. Der mißverständliche Ausdruck in der Haltung Petri . 45
8. Die Hahnszene auf dem lateranensischen Sarkophag Nr. 174 48
9. Die Geisselungssäule 50
10. Das Bekenntnisbild unter dem Einfluß der Verleugnungsbilder 66
11. Das Katakombenbild in S. Cyriaca 69
12. Das Wiedersehen im Paradiese 72

III. Die Kirchen Jerusalems auf dem lateranensischen Sarkophag Nr. 174 75

A. Die linke Schmalseite 75

1. Die Eleonakirche und die Himmelfahrtskirche . . 76
2. Die Zionskirche 93
3. Die Petruskirche, das sog. Kaiphashaus . . . 100

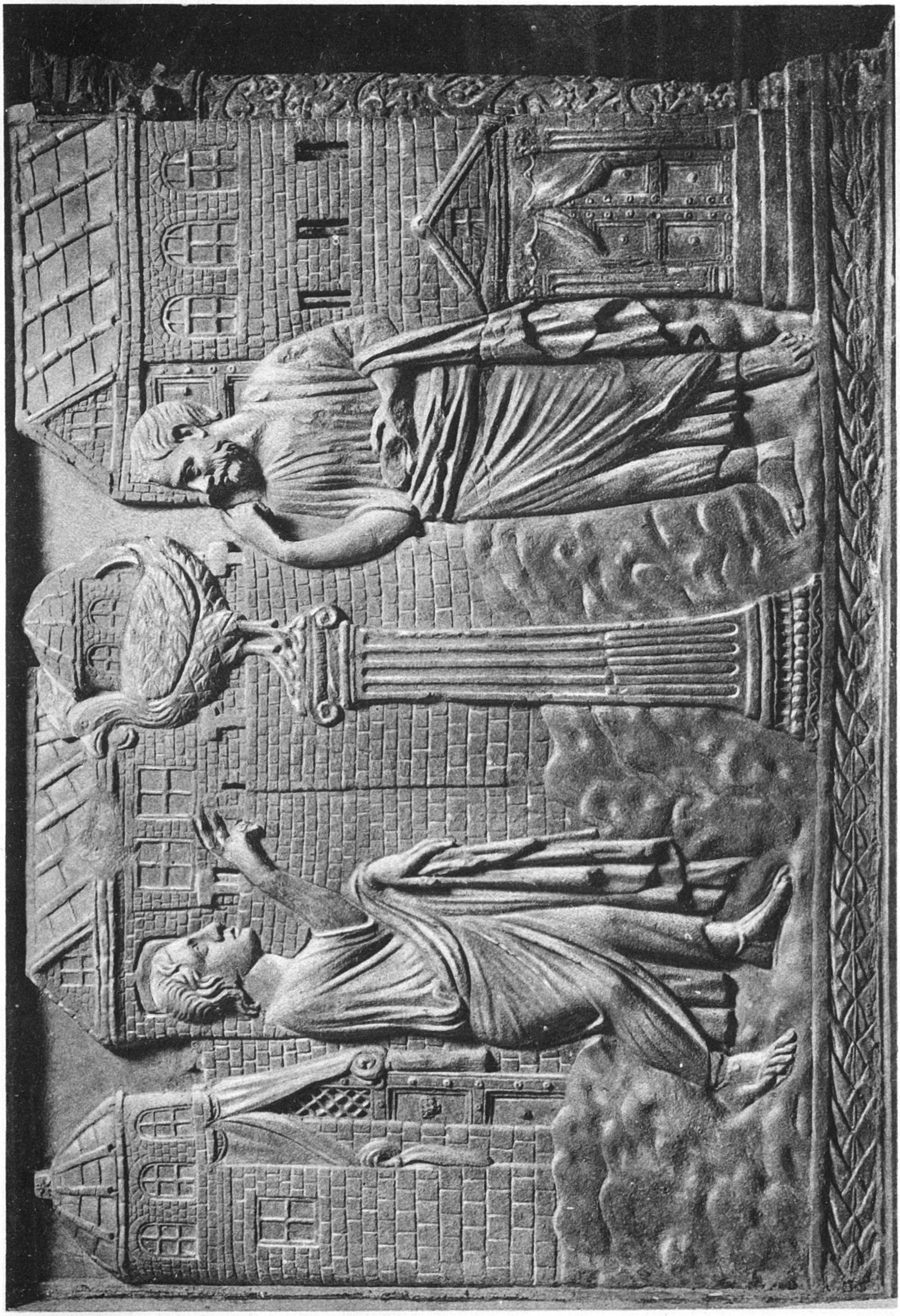
B. Die rechte Schmalseite 104

1. Die figürlichen Szenen 104
2. Das Problem der Grabeskirche 106
3. Das Martyrium 108
4. Die Anastasis im Sarkophagbilde 112
5. Die Gründung der Anastasis 113
6. Andere Abbildungen der Anastasis 116
7. Das heilige Grab 124
8. Die Krypta des heiligen Grabes 129
9. Die Ostlage der Anastasis 136
10. Die übrigen Kirchen der rechten Schmalseite . . 150

Register 156

---

*



Sarkophag im Lateran Nr. 174, linke Schmalseite

J. B. Obernetter, München, reprod.

Sarkophag im Lateran Nr. 174, rechte Schmalseite

J. B. Obernetter, München, reprod.