

Der neugefundene altchristliche Friessarkophag im Museo Archeologico zu Florenz

und das Problem

der Entwicklung der ältesten christlichen Friessarkophage
(dazu Abb. 1—8 auf Tafel 2—5)

Von Friedrich Gerke,
z. Zt. Athen, Phidiasstr. 1.

I.

Am 30. August 1955 wurde in Florenz in der Nähe des Ponte della Vittoria ein christlicher Friessarkophag gefunden, nachdem schon eine Zeitlang vorher ein schlichter Riefelsarkophag ans Licht gekommen war. Der Friessarkophag, der sich jetzt im Museo Archeologico befindet, hat folgende Maße: 2,15 m lang; 0,80 m breit; 0,80 m hoch¹⁾.

Schon in seiner ersten kurzen Veröffentlichung²⁾ ist die besondere Art seiner Szenenzahl (3), Szenenwahl und Szenenordnung betont worden. Er folgt darin nicht dem normalen Typ der Friessarkophage des 4. Jahrhunderts, sondern stimmt mit dem sog. Arleser Pönitentensarkophag³⁾ zusammen, der bisher als Unikum unter der Masse christlicher Friessarkophage galt.

1) Der Sarkophag ist im Kiesgrund des Arno in zwei Meter Tiefe gefunden; die Rückseite läßt vermuten, daß er vorübergehend als Wassertrog gebraucht gewesen ist. Der Fund der beiden Sarkophage legt die Vermutung nahe, daß in der Nähe des Lungarno del Pignone eine alte Begräbnisstätte gewesen sein könnte.

2) D. Levi, Sarcofago cristiano rinvenuto a Firenze nel greto dell'Arno (im Bollettino d'arte del Ministero della educazione nazionale, a. XXVII, ser. III [1954], S. 386—388); dazu eine kurze Anzeige in Riv. arch. crist. XI [1954] H. 1/2 S. 190. Die diesem Aufsatz beigegebene Abb. (1) des Sarkophags nach einem Foto des Labor. Fotogr. Bonelli verdanke ich der gütigen Vermittlung von L. Curtius.

3) G. Wilpert, I sarcofagi cristiani antichi I, Tav. XXXVIII, 3 (im Text S. 49 ff.); Le Blant, Etudes sur les sarcophages d'Arles, Tav. XVII, S. 29. S. Abb. 2 (nach Wilpert). — Das Sarkophagcorpus Wilperts wird im folgenden immer WS zitiert.

Levi weist den Florentiner Sarkophag direkt der Werkstatt des gallischen zu. Zwei Szenen stimmen thematisch und hinsichtlich ihres Ortes innerhalb der Komposition überein. In der Mitte der drei Szenen befindet sich die Abschiedsrede Jesu, die Levi gegen die älteren Forscher mit Wilpert als biblisch interpretiert⁴⁾. Rechts befindet sich auf beiden Särgen die Auferweckung von Jairi Töchterchen. Links dagegen verwendet der Florentiner Sarkophag an Stelle des Quellwunders die Szene der drei Hebräer vor Nebukadnezar.

Den Werkstattzusammenhang begründet Levi dann weiter durch die stilistischen Übereinstimmungen in Faltengebung, Haarbehandlung und Bohrung. Der Steinmetz des Florentiner Sarkophags habe lediglich weniger qualitätvolle Arbeit geliefert. Da Levi in der Datierung des Arleser Sarkophags dem allgemeinen Urteil (4. Jh.) folgt, so setzt er auch den neuen Sarkophag von Florenz in diese Zeit⁵⁾.

Nun ist aber gerade das 4. Jahrhundert, wie die neueren Forschungen gezeigt haben, von einer so großen Mannigfaltigkeit der Stilepochen, daß heute eine allgemeine Datierung nicht mehr hinreicht. Wilpert setzt den Arleser Sarkophag „noch ins 4. Jahrhundert“; dadurch würde der Florentiner ganz an das Ende des Jahrhunderts rücken.

4) Die ebenso seltene wie seltsame Szene wurde von Garrucci (*Storia dell'arte cristiana* V, S. 33) für eine Darstellung der drei Grade der öffentlichen Buße gehalten (fletus, substratio, consistentia), während LeBlant darin das Flehen der „survivants appellant la miséricorde du Christ sur celui qu'ils ont perdu“ erblicken wollte („Les larmes de la prière“, in *Gaz. archéol.* 1875, S. 73—83). Wilpert (a. a. O.) hat sich dagegen mit guten Gründen (Pallium!) für eine biblische Interpretation eingesetzt. Obwohl seine Argumentation, in der Szene die Darstellung der johanneischen Abschiedsrede zu sehen (Joh. 16, 20: „plorabitis et flebitis vos“) nicht überzeugend ist, kann doch kein Zweifel sein, daß es sich um eine Abschiedsrede Christi an seine Jünger handeln muß.

5) Levi über den Zusammenhang des Florentiner mit dem Arleser Sarkophag (a. a. O.): „Una parentela assai stretta lega i due sarcofagi finora esaminati; v'è la medesima maniera di trattazione di panni, il medesimo abuso (sic!) di trapano per l'accentazione delle pieghe, la medesima trattazione dei capelli e della barba a folti e grossi riccioli . . . Il sarcofago di Firenze si può attribuire dunque senza esitazione alla medesima officina di quello gallico.“ „Un documento di arte cristiana del IV secolo assai caratteristico.“

In der Tat ist die Datierung des Arleser Sarkophags bisher von größten Schwierigkeiten gedrückt gewesen, da er sich nach Szenenzahl, Szenencharakter und dezentraler Komposition nicht in die Entwicklung der Friessarkophage einpaßte. Um so wichtiger ist der neue Fund in Florenz, mit dessen Hilfe Licht in die Entwicklung gebracht werden kann.

Im Großen lassen sich jetzt 5 Stilperioden des 4. Jahrhunderts klar unterscheiden:

1. die vorkonstantinische, die durch den 7-szenigen Friessarkophag Lat. 161 repräsentiert wird,

2. die konstantinische, deren strengste Richtung der zweizonige Trinitätssarkophag im Lateran vertritt,

3. die spätkonstantinische, wie sie durch die Werkstatt des Sarkophags der beiden Brüder im Lateran und (noch später) durch den Adelfiasarkophag von Syrakus vertreten wird,

4. die griechisch-römische um den Bassussarkophag herum, in der die vollplastische Form zum letztenmal Prinzip der Reliefkunst wird (außer dem Bassussarkophag der 5-szenige Sarkophag in Clermont-Ferrand),

5. die theodosianisch-honorianische, in welcher der Typ des Friessarkophages ausstirbt, dessen spätester Vertreter in Rom der von S. Pietro in Vincoli ist⁶⁾.

Der neue Florentiner Sarkophag gehört in die erste dieser Stilperioden. In der Faltengebung zeigt er den negativen Stil. Freilich sind die Faltenzüge noch wohl verstanden und daher die langen Bohrrillen organisch und formbetonend verteilt; man vergleiche etwa die Faltenzüge in den langen Gewändern der hebräischen Jünglinge. Der negative Faltenstil etwa des Fries-

6) Lat. 161: WS I Tf. 127, 1; Lat. 104 (Trinitätssarkophag): WS I Tf. 96; Sarkophag der beiden Brüder: WS I Tf. 91; Adelfia (Syrakus): WS I Tf. 92; Bassussarkophag: WS I Tf. 13; Clermont-Ferrand: WS I Tf. 99, 1; S. Pietro in Vincoli: WS I Tf. 114, 4. — Die Stilepochen habe ich eingehend analysiert in meiner in den „Studien zur Spätantiken Kunstgeschichte“ erscheinenden Geschichte der altchristlichen Friessarkophage; vgl. auch Riv. arch. crist. 1933, H. 1/2, S. 105 ff.; H. 3/4, S. 307 ff. Zur 2. Hälfte des 4. Jahrh.: M. Lawrence über City-gate Sarcophagi (Art Bull. X 1927, S. 1—45) und Columnar Sarcophagi in the Latin West (Art Bull. XIV 1932, S. 103 ff.); F. Gerke, Studien zur Sarkophagplastik der theodosianischen Renaissance (RQ 1934 H. 1/2, S. 1 ff.).

sarkophags Lat. 191 ist noch nicht erreicht; dagegen haben die Faltenpartien im Gewand des Christus in der Jairusszene Verwandtschaft mit denen auf Lat. 26. Der Faltenstil des Friessarkophags Lat. 161 ähnelt dem des Florentiner Sarkophags am meisten; nur daß auf letzterem die Faltenbehandlung etwas oberflächlicher und daher linearer ist⁷⁾.

Auf diese Stilstufe weist auch die Art der Bohrung. Wie im Ausgang des 3. Jahrhunderts sind zwischen Fingern und Zehen ornamental wirkende Löcher gebohrt. Augen- und Mundwinkel haben ebenfalls Bohrlöcher, nicht jedoch die äußeren Augenwinkel. So läßt sich trotz des Prinzips der negativen Formsicherung doch schon langsames Zurückerobern der plastischen Form feststellen. Sehr betont ist der Augapfel, besonders durch das auffallend hochgewölbte Oberlid bei fast horizontalem Unterlid. Verstärkt wird dieser Eindruck hier und da durch eine eingeritzte oder eingetiefte Augenbraue, eine Eigentümlichkeit, die der Florentiner Sarkophag mit der ganzen Gruppe des expressionistischen Kunstkreises um Lat. 161 gemeinsam hat. Der Blick der Apostel erhält dadurch etwas Ekstatisches. Auffallend ist z. B. die Ähnlichkeit des rechten stehenden Apostels der Mittelszene mit den Petrusköpfen von S. Sebastiano und Lat. 161⁸⁾.

Die Ähnlichkeit bezieht sich auch auf die Gesichtsform. Während Christus innerhalb dieses Kunstkreises meist ein rundliches Gesicht mit Ringellocken über der Stirn hat⁹⁾, sind die Gesichtsformen der Apostel meist eiförmig lang. Die Haar- und Bart-

7) Lat. 191: WS II Tf. 184, 1; Lat. 26: WS I Tf. 156; Lat. 161: WS I Tf. 127, 1. Zum negativen Faltenstil vgl. Abb. 5.

8) F. Gerke, Petrus und Paulus, zwei bedeutende Köpfe im Museum von S. Sebastiano (Riv. arch. crist. 1935 H. 3/4) Abb. 4 u. 5. — Die negative Braue ist im römischen Kunstkreis in tetrarchischer Zeit sehr gebräuchlich; auch auf dem Arleser Sarkophag kommt sie vor; vgl. auch Rodenwaldt in Jb. D. A. J. 45, 1930, S. 116 ff. — Das hochgewölbte Oberlid z. B. auf Lat. 193 (WS II Tf. 186, 2).

9) Beispiele dieses Christustyps: Lat. 161 (WS I Tf. 127, 1); Wanne aus Tivoli (Lat. 166 A: WS I Tf. 111, 4); Lat. 122 (WS I Tf. 98, 1); Lat. 191 (WS II Tf. 184, 1). Auch der Daniel des Riefelsarkophags im Thermenmuseum (WS II Tf. 196, 2) und des Friessarkophags in Gerona (WS II Tf. 195, 1) hat das gleiche System der kontinuierlich gereihten Locken. — Vgl. den Christuskopf des Arleser Sarkophags (Abb. 4) und den von Lat. 191 (Abb. 5)!

behandlung schließt noch eng an das ausgehende 3. Jahrhundert an. Während in konstantinischer Zeit der Bohrer hier wie in den übrigen Fällen entweder gar nicht oder nur sparsam gebraucht wird, sind die Haarmassen der Figuren auf tetrarchischen Sarkophagen so stark aufgebohrt, daß eine optische Schwarzweiß-Wirkung entsteht. Es entsteht der Eindruck einer fülligen Haarmasse, ohne daß dessen Stofflichkeit und Strähnigkeit angedeutet wäre. Freilich erfolgt im Gegensatz zur 1. Hälfte des 3. Jahrhunderts die Aufbohrung innerhalb der völlig ruhigen Kopfsilhouette, die nie durch heraustretende Strähnen gebrochen wird.

Das Haar kann auf doppelte Weise gestaltet werden. Entweder (wie bei Nebukadnezar und seinem Bildnis) werden lauter kleine Ringellocken kontinuierlich als Kranz von Schläfe zu Schläfe gereiht; dieses Lockensystem haben die Christustypen dieses Kunstkreises und hier und da auch mal die Apostel, wenn sie unbärtig sind. Oder das Haar wird weder gescheitelt noch zu bestimmten Locken geordnet, sondern durch schematische Bohrung lediglich aufgelockert; so tragen innerhalb dieses Kunstkreises meist die bärtigen Jünger das Haar¹⁰⁾; aus solchen Typen entwickelt sich der ekstatische Petrustyp, wie er durch den bedeutenden Kopf in S. Sebastiano repräsentiert wird.

Gern wird der Bart durch kräftige Parallelbohrung gegen die Wange abgesetzt (vgl. Nebukadnezar und die beiden ihre Hände hochhebenden Alten in der Jairusszene des Florentiner Sarko-

10) Vgl. z. B. den Kopf des linken Jüngers von Lat. 191 auf Abb. 5 mit dem des Arleser Sarkophags auf Abb. 7 und dem von Lat. 161 auf Abb. 8. Die Ähnlichkeit der Haarbehandlung ist evident. Darüber hinaus aber sind die Kopftypen von Lat. 191 und Arles (Abb. 5 und 7) in Haaransatz, Bohrung, Schädel- und Gesichtsform fast identisch, ein erneuter Beweis, wie diese Exemplare aus Gallien und Rom stilistisch zusammengehören. Im Gegensatz zu diesen expressionistischen Typen des alten Mannes zeigt der Petruskopf von Lat. 104 (Abb. 6) den konstantinischen Typus: Die gänzlich ohne Bohrer gearbeiteten Haarmassen sind nach vorn gestrichen und kalottenartig gegen Stirn und Schläfe abgesetzt; der in weichen Übergängen aus den Wangenpartien herausmodellerte Bart ist eine geschlossene, ungebohrte Form; in Mund- und Augenwinkeln ist ebenfalls nicht mehr gebohrt. Der Typus ist beruhigter, weicher und in den Einzelformen organisiert geworden; die Einzelform ist der Gesamtform wieder eingegliedert. (Abb. 4, 6 und 7 nach eigenen Aufnahmen.)

phags!). Diese scharfe Absetzung ist auch für die beiden genannten frühen Petrusköpfe ganz charakteristisch. Besonders auf Lat. 161 ist dieser Gegensatz zwischen Bart und glatten Gesichtspartien scharf herausgearbeitet. Übereinstimmend ist endlich auch die Einfügung des formlosen und meist zu hoch eingesetzten Ohres in die Haarmassen.

Für Christus, dessen Haarpartien leider in beiden Fällen arg zerstört sind, scheint auf dem Florentiner Sarkophag das System der kontinuierlichen Locken, wie es der Arleser Sarkophag übereinstimmend mit Lat. 161 und den ältesten christologischen Riefelsarkophagen hat, noch nicht durchgeführt zu sein. Da letzteres in konstantinischer Zeit durch das vom Mittelscheitel her symmetrisch in horizontale Stirn- und vertikale Schläfenlocken geordnete System abgelöst wird¹¹⁾, so wird der Typus des Florentiner Christus vor diese beiden zu setzen sein. Er schließt an den Typus des ungelockten Christus an, wie er durch die Lokulusplatte im Kapitolinischen Museum und die Brotvermehrungs-Fragmente im Thermenmuseum fürs ausgehende 5. Jahrhundert belegt ist¹²⁾. Wie aus dieser Haarbehandlung sich das System der kontinuierlichen Locken entwickelt, dafür sind die sehr verschieden behandelten Apostelköpfe des Arleser Sarkophags das beste Beispiel. Der Christus des Florentiner Sarkophags steht auf der Wende zum Typ von Lat. 161.

II.

Läßt sich somit der neugefundene Florentiner Sarkophag in den Anfang des 4. Jahrhunderts datieren, so ergibt sich, daß

11) Beispiele des konstantinischen Christustyps (Mittelscheitelung, zwei symmetrische Horizontallocken über der Stirn, meist 3 vertikale Locken an jeder Schläfe): auf Lat. 104 (WS I Tf. 96); Riefelsarkophag S. Lorenzo (WS II Tf. 226, 2); Thermenmuseum Nr. 455 (WS I Tf. 127, 2). Seit der Zeit des Brüdersarkophags beginnt sich dies konstantinische Lockensystem langsam aufzulösen. Beim konstantinischen Christustyp läßt sich eine ähnliche Wandlung gegenüber dem tetrarchischen feststellen wie beim Typ des alten Mannes (s. Anm. 10); die Auffassung wird monumentaler und plastischer.

12) Kapitolinische Lazarusplatte: WS I Tf. 3, 4. Brotvermehrungsfragmente im Thermenmuseum: WS I Tf. 102, 6 (eine Neuaufnahme dieser schönen Fragmente wäre dringend erwünscht). — Der Christustyp mit stark gebohrtem, ungeordnetem Haar geht also dem tetrarchischen voran.

neben dem normalen tetrarchischen Friessarkophag mit 7 oder 9 vertikal gereihten Kurzscenen ein anderer Typus existiert haben muß, der weniger Szenen, aber größere Ausführlichkeit in der Darstellung der Einzelszene hatte¹³). Die Chronologie dieses Typus kann jetzt durch das Verhältnis des Florentiner zum Arleser Sarkophag bestimmt werden.

Beide sind 3-szenig. Während der Arleser links eins der frühesten Quellwunder des Petrus zeigt, stellt der Florentiner die Szene der 3 hebräischen Jünglinge vor Nebukadnezar dar. Die Szene ist seit tetrarchischer Zeit auf Friessarkophagen gebräuchlich. Auf den frühesten Exemplaren ist der König meist sitzend gegeben, während er seit 340 und besonders in der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts öfter stehend dargestellt ist ähnlich wie Herodes in der (nach dem Vorbild der drei Magier vor Maria komponierten) Magierszene¹⁴).

Die Ikonographie der Szene scheint im Anfang des 4. Jahrhunderts noch variabel gewesen zu sein. Gegenüber der üblichen Form, wie sie durch den zweizonigen Sarkophag von SS. Marco e Marcellino¹⁵) repräsentiert wird, weist die des Florentiner Sarkophags mehrere Besonderheiten auf: 1. Statt der Büste auf der Säule ist das Bild Nebukadnezars so dargestellt, daß der Kopf als Hochrelief auf einer rechteckigen Platte erscheint, die nach Art eines Vexillums auf einem Pilaster angebracht ist. 2. Die Jünglinge tragen nicht die bis zu den Knien geschürzte Tunika, sondern eine lang herunterfallende (wie der König), mit einem breiten cinctum.

In den vielen Nebukadnezar-Szenen auf Sarkophagen des 4. Jahrhunderts ist das Bild des Königs meist als Herme, bzw. als Büste auf gedrehter oder kannelierter Säule (oder einem

13) 7-szenige Friessarkophage: Lat. 191; Lat. 161; Campo Santo Rom (WS II Tf. 180, 1); Tarascon (WS I Tf. 113, 2). Mehr- (8- und 9-)szenige: Gerona (WS I Tf. 112, 3); Lat. 173 (WS II Tf. 252, 1).

14) Der stehende Nebukadnezar: Adelfiasarkophag (WS I Tf. 92); zweizoniger Arleser Clipeussarkophag (WS II Tf. 195, 4); Mailänder Stadttorsarkophag (Herodes) (WS II Tf. 188, 2); Caterviussarkophag (WS I Tf. 73, 1). Doch kommt der Nebukadnezar-Herodes-Typus auch als Sitzfigur noch in der 2. Hälfte des Jahrhunderts vor, z. B. auf dem Gorgoniussarkophag in Ancona (WS I Tf. 14, 2).

15) WS I Tf. 129, 2. Er ist der früheste der zweizonigen Clipeussarkophage.

Pilaster) dargestellt¹⁶⁾. Nur auf einem Deckelfragment in S. Sebastiano begegnet die Form wie auf dem Florentiner Sarkophag: die Reliefplatte¹⁷⁾. Es ist so viel von dem Relief erhalten, daß seine Zugehörigkeit zum expressionistischen Kunstkreis tetrarchischer Zeit gesichert scheint. Seit konstantinischer Zeit kommt m. W. dies Reliefbild Nebukadnezars nicht mehr vor.

Die Tracht der Hebräer ist ebenso ungewöhnlich. In der 1. Hälfte des 4. Jahrhunderts herrscht die geschürzte Tunika vor, die in der 2. Hälfte des Jahrhunderts dann so gerafft wird, daß (wie auf Elfenbeinen) der Dreieckzipfel zwischen den Beinen herabhängt. Das lange Gewand mit sichtbarem Gürtel kommt dagegen nicht vor. Das ist innerhalb dieser Szenengruppe eine ähnliche Seltsamkeit wie die Tracht der drei Männer im Feuerofen auf dem Jonafragment in S. Maria in Trastevere¹⁸⁾ innerhalb der Gruppe der Feuerofenszenen. Beide Szenen gehören in den Anfang der Entwicklung.

Nun hat Wilpert eine kleine Gruppe von Fragmenten zusammengestellt, auf denen die Nebukadnezarszene mit dem Feuerofen so kombiniert ist, daß Nebukadnezar einem Soldaten den Befehl gibt, die Jünglinge in den Ofen zu befördern¹⁹⁾. Dieser Augenblick ist rührend so dargestellt, daß zwei Hebräer schon im Ofen stehen, von denen der eine betet, während der andere dem dritten die Hand reicht, um auch ihn auf den Ofen hinaufzuziehen. Auf allen diesen Fragmenten tragen die Jünglinge zwar die geschürzte Tunika, aber gleichzeitig den Gürtel dicht unter der Brust. Hier klingt also die Mode, wie sie durch den Florentiner Sarkophag belegt ist, noch nach; sie ist freilich kombiniert mit der andern, die durch den Sarkophag von SS. Marco

16) Büste auf Säule: WS I Tf. 129, 2; 92; II Tf. 195, 4; 188, 2; I Tf. 14, 2; 75, 1. Büste auf Pfeiler: WS II Tf. 177, 5; 176, 6.

17) WS II Tf. 201, 4.

18) WS II Tf. 161, 2; Wilpert hat in dem Fragment richtig einen Jonassarkophag vom Typ Lat. 119 erkannt.

19) Lateran (WS II Tf. 201, 1); Palazzo Sanseverino (WS II Tf. 201, 2); S. Sebastiano (WS II Tf. 201, 4); dazu im II. Textband S. 262 ff. Letzteres Fragment hat wie der Florentiner Sarkophag das Relief des Königskopfes statt der Herme.

e Marcellino repräsentiert wird. Auch in zwei anderen Fragmenten (Aix und S. Sebastiano) wirkt die Mode ähnlich weiter²⁰).

Das Fragment in S. Sebastiano steht auch sonst der Auffassung des Florentiner Sarkophags nahe in Kopfform, Haarbehandlung und Isokephalie der drei Hebräer. Größer noch ist die Ähnlichkeit in Form und Wendung des Kopfes mit den Magiern auf dem zweizonigen Fragment in Coem. Cyriaca, das durch die Ikonographie des Quellwunders und seinen Stil vorkonstantinisch zu datieren ist. Schon in tetrarchischer Zeit stehen die drei Grundscenen des Feuerofens, Nebukadnezars und der Magier in reger Wechselbeziehung²¹).

Endlich ist die Komposition der Nebukadnezar-Szene auf dem Florentiner Sarkophag auch in der räumlichen Auffassung von den späteren unterschieden. Schon auf dem Sarkophag von SS. Marco e Marcellino sind die drei Jünglinge ohne jede Überschneidung gereiht. Der Florentiner Sarkophag dagegen gibt eine geschlossene Gruppe. Diese Geschlossenheit beruht nicht nur auf der einheitlichen intensiven Blickrichtung, sondern vor allem auf der Raumwirkung der Gruppe: der mittlere Jüngling wird von den andern überschritten; dieses Hintereinander wird durch Überschneidungen der Beine und plastisches Herausarbeiten einzelner Körperpartien noch verstärkt. Trotz der schlechten Arbeit des Florentiner Sarkophags wird man sagen dürfen, daß hinter seiner Nebukadnezar-Szene eine der schönsten Kompositionen dieses Themas steckt.

Die Frage nach dem Original läßt sich bei dieser Szene zwar nicht stellen, wohl aber bei den anderen. Hier sind wir in der Lage, die Frage der Kopie innerhalb der altchristlichen Kunst klar beantworten zu können.

20) Aix: WS II Tf. 199, 1; S. Sebastiano: WS II Tf. 215, 1.

21) Coem. Cyriaca: WS I Tf. 105, 5. Die Trinkenden der Quellwunderszene sind wie auf Lat. 119 ohne Kopfbedeckung dargestellt und zeigen tetrarchische Kopftypen. — Der Feuerofen ist im Umkreis der Jonasdarstellungen des 3. Jahrh. sehr häufig belegt. Er kann mit der Nebukadnezarszene einfach koordiniert werden, wie letztere auch gern mit der Magierszene konfrontiert wird. Wie in der Jonasdarstellung der Ausspei und die Kürbislaube kontrahiert werden können, so kommt es auch zwischen den beiden Szenen der Männer vor Nebukadnezar gelegentlich zur Kontraktion; diese bewegte Szene hält sich aber nicht im Szenenkanon der Friessarkophage.

Die Auferweckung von Jairi Töchterchen ist außer auf unsern beiden Sarkophagen innerhalb der Sarkophagplastik noch auf Lat. 116 und seiner Replik in Domitilla gesichert. Die letzteren beiden Darstellungen gehören nach ihrem Stil in konstantinische Zeit. Sie haben die Erzählung auf die knappste Form gebracht: Christus und das Töchterchen, der beide Hände bittend erhebende Vater und die am Boden vor der Kline liegende Mutter und ein Jünger mit Redegestus als Repräsentant des Gefolges Jesu²²⁾.

Diese fünf Personen kehren sowohl auf dem Florentiner als auch auf dem Arleser Sarkophag wieder. In konstantinischer Zeit ist also die ausführliche Darstellung auf die Hauptpersonen reduziert und so (wenn auch nur mit Mühe) dem Charakter des Friessarkophags eingepaßt. Die Szene verschwindet dann aus dem Kanon der Friessarkophage; statt ihrer benutzt man lieber die Erweckung des Lazarus oder des Jünglings von Nain als Eckszene, da diese Erweckungen sich den vertikalen Wunder szenen besser anschließen.

Der Florentiner und der Arleser Sarkophag haben dagegen noch nicht das Prinzip der Kurzszenen; sie bringen die Erweckung des Töchterchens in breiter Ausführlichkeit. Dadurch schließen sich die beiden Sarkophage ihrer Tradition nach gegen Lat. 116 und die späteren Friessarkophage erneut zusammen.

Auch ikonographisch erweist sich ihre Zusammengehörigkeit: Kline (mit Matratzel) mit Delphinlehne, Lage und Frisur des Mädchens, bittende Mutter vorm Bett liegend (vgl. dagegen die kniende auf Lat. 116!), der Vater, der die Hände hebt, Christus zwischen bärtigem und junglichem Jünger.

Die Unterschiede erweisen den Florentiner Sarkophag als sekundäre Kopie. Die jugendliche Hintergrundfigur ist von

22) Lat. 116: WS I Taf. 123, 2; Sybel, Christliche Antike II, S. 130, fig. 42 (I S. 225). De Waal, Die biblischen Totenerweckungen an den altchristlichen Grabstätten (RQ 20 1906, S. 27—48); Fig. 5. — De Waal hat die Hauptfiguren gegen Martigny und Kraus, die in der liegenden Frau die Hämorrhössa haben sehen wollen, richtig unter Hinweis auf Luk. 8, 51 gedeutet („patrem et matrem puellae“: a. a. O. S. 40 Anm. 2). Später sind die beiden Wunder tatsächlich zu einer Darstellung zusammengezogen: die Pyxis von Pesaro (Garr. 439, 1) stellt außer Vater und Mutter auch noch die Blutflüssige dar, die von hinten den Saum von Christi Pallium berührt.

rechts nach links verschoben und fällt auf dem Florentiner Sarkophag somit aus der Komposition heraus. Der Jairus ist in schematischer Weise verdoppelt. Wie rührend und vielgestaltig sind dagegen auf dem Arleser Sarkophag die drei Alten hinter dem Bett dargestellt: der eine hebt die Hand bittend aus dem Pallium, Christus entgegen; der zweite, ihm im Typ (Petrus!) verwandt, hilft dem Mädchen, das sich aufrichten will; der letzte endlich hebt die Hände. Statt dieser drei Motive gibt der Florentiner Sarkophag das letzte doppelt. Endlich fehlen eine Reihe von Vordergrunds- und Hintergrundfiguren auf dem Florentiner Sarkophag, vor allem die beiden trefflichen Gestalten mit der Buchrolle, in denen man wegen ihrer Ähnlichkeit mit Christus Johannes und Jakobus sehen möchte, ferner die prachtvolle Mittelgrundfigur zwischen ihnen. Die Arleser Komposition hat 12, die Florentiner nur 8 Personen.

Der Unterschied in der Personenzahl bedingt eine Verschiebung in der Komposition. Auf dem Arleser Sarkophag ist Christus der Mittelpunkt: den drei Bärtigen links korrespondieren die drei Hauptjünger rechts; die Fülle links, die durch Kline und Mutter bedingt ist, wird durch die Fülle der Hintergrundfiguren rechts ausgewogen (links fehlen die Hintergrundfiguren bezeichnenderweise ganz!). Also eine lockere, bewegte Symmetrie; die Bewegung steckt auch in Christus selbst.

Der Kompositionsmittelpunkt des Florentiner Sarkophags ist dagegen die Kline (Mutter und Tochter, dahinter zwei Jünger); er ist links und rechts durch je zwei Vertikalfiguren begrenzt: rechts durch Christus und seiner Jünger, links durch Jairus, der Christus entspricht, und die Hintergrundfigur, die nur als Pendant zum Jünger sich überhaupt als zur Komposition gehörig ausweist.

Diese Komposition liegt Lat. 116 zugrunde: die Begleitfiguren rechts und links sind weggefallen; zwischen Jairus und Christus steht nur noch ein Jünger. Lat. 116 knüpft also direkt an den Florentiner Sarkophag an. Es läßt sich demnach feststellen, daß das Urbild der Erweckung von Jairi Töchterlein eine vielfigurige (wohl durch malerisches Vorbild bedingte) Darstellung gewesen ist mit Christus im Mittelpunkt. Auf dem

Florentiner Sarkophag erfolgt die Verschiebung des Zentrums (Kline!) und die erste Verkürzung. So hat sich die Szene in der fünffigurigen Kurzform noch eine Zeitlang auf Friessarkophagen gehalten, ist aber schon in konstantinischer Zeit aus dem Szenekanon der Friessarkophage verdrängt worden²³).

Die Redeszene (Christus zwischen den sechs Aposteln thronend) kommt in der Form des Florentiner und Arleser Sarkophags in der altchristlichen Kunst nur dreimal vor: auf dem Arleser, dem Florentiner und dem Sarkophag des Kardinals Albani in S. Sebastiano. Letzterer, ein zweizoniger Riefelsarkophag, gehört nach seinem konsequent durchgeführten negativen Faltenstil, dem lockigen Christustyp und dem für die Haarbehandlung gelegentlich verwendeten Kurzschnitt in konstantinische Zeit²⁴).

Es springt sofort in die Augen, daß die Szenen auf dem Arleser und dem Florentiner Sarkophag gegenüber der des Riefelsarkophages zusammengehören. Christus hält auf den beiden

23) Die Darstellung, wie sie uns in der 2. Hälfte des 4. Jahrh. auf der Lipsanothek von Brescia entgegentritt, stammt aus einer ganz anderen Auffassung (J. Kollwitz, Die Lipsanothek von Brescia Tf. 3; S. 23 f.). Es fehlen Vater und Mutter, ferner das Apostelkollegium. In der Komposition sind zwei Gruppen nebeneinander gestellt: Christus am Bett des Töchterchens und die vier (nach klassischen Vorbildern gearbeiteten) Klagefrauen. Das Fresko in der Priscillakatakombe (Wilpert, Katakombenmalerei Tf. 123, 2) stellt daraus nur die linke Gruppe dar. Diese beiden Kompositionen fließen aus gleicher Quelle; sie folgen der Bibel insofern treuer, als beim Wunder Christus mit dem Mägdlein allein ist. Die Darstellungen auf den Sarkophagen haben eine gesonderte Tradition.

24) Riefelsarkophag in der Kapelle des Kardinals Albani in S. Sebastiano: WS I Tf. 40; s. Abb. 3 dieses Aufsatzes; zuerst veröffentlicht von G. Bonavenia, Insigne sarcofago inedito dell'ipogeo Albani a S. Sebastiano sull'Appia (Rom 1910); seit Garrucci wird die Szene „Christus zwischen den sechs Aposteln“ immer zur Interpretation des Arleser Sarkophags herangezogen, zuletzt von Levi (a. a. O.) im Anschluß an Wilperts Deutung. Die Szene der drei genannten Sarkophage ist zu unterscheiden von den späteren Formen der 2. Hälfte des 4. Jahrh., dem Caelus-Christus (Lat. 174, Bassus) und dem himmlischen Apostelkonzil (Sarkophage um den Arleser Elfnischensarkophag: WS I Tf. 34, 3). In solchen Fällen handelt es sich um repräsentative Darstellungen, während die Dramatik der Arleser und der Florentiner Szene für eine biblische Interpretation spricht; die nächste Parallele wäre etwa die Bergpredigt auf den polychromen Fragmenten im Thermenmuseum (WS II Tf. 220; vgl. auch RQ 35, 1927, S. 275—287; Tf. XI bis XII), die ich in meiner Arbeit über die christlichen Sarkophage des 3. Jahrh. ans Ende des 3. Jahrh. gesetzt habe.

Friessarkophagen die halboffene Buchrolle vor dem Leib; auf dem Riefelsarkophag hält er die geschlossene Rolle mit der Linken empor. Auf ersteren ist die Abschiedsrede dramatisch gestaltet; auf dem Riefelsarkophag ist eine ruhige Repräsentation daraus geworden. Auf den Friessarkophagen sind die Gegensätze der Bewegungen (Liegende, Heraneilende, Stehende) betont; die Szene ist dadurch in die Breite gezogen. Auf dem Riefelsarkophag sind die drei Apostel auf jeder Seite genau senkrecht übereinander gestaffelt, so daß sie wie ruhige Vertikalen die Mittelfigur rahmen. Das Hintereinander ist in ein Übereinander verwandelt. Der Aktus der Weinenden ist kaum noch verdeutlicht, auch wenn man in Rechnung stellt, daß die Bossen nicht ganz fertig sind.

Diese Änderung auf dem konstantinischen Sarkophag hat ihre Ursachen: auf Fries- und Riefelsarkophagen, die jetzt in mannigfachste Wechselbeziehung treten, braucht man Kurzscenen mit vertikal reihbaren Einzelfiguren. Die Redeszene auf dem Sarkophag des Kardinals Albani ist der darunter befindlichen Arbeitszuweisung angepaßt: dem Adam entspricht die vertikale Jüngerstaffelung links, der Eva diejenige rechts. Wie eine Dreiergruppe mit betonter Mitte wirkt jetzt die Abschiedsrede.

Mit dieser konstantinischen Komposition stehen wir bereits am Endpunkt der Entwicklung. Nur zur Not ließ sich die dramatische Szene dem Schema der Fries- und Riefelsarkophage einpressen. Sie verschwindet daher für immer aus der Kunstgeschichte. Ihre Urgestalt ist auf den Friessarkophagen von Florenz und Arles erhalten. Ersterer scheint in der Mitte der Entwicklung zu stehen. Sind die Apostel auf dem Arleser Sarkophag alle bärtig, auf dem des Kardinals Albani alle bartlos, so sind sie auf dem Florentiner Sarkophag teils bärtig, teils unbärtig. Bei der Christusfigur ist auf dem Florentiner Sarkophag der Kontrapost etwas schematisiert: die Buchrolle, die Christus mit der linken, aus dem Pallium herausgestreckten Hand zusammennimmt, liegt horizontaler; Christus sitzt frontaler.

Die Dramatik der Arleser Szene ist auf dem Florentiner Sarkophag erstarrt. Aus den Liegenden sind Kniende geworden; dadurch ist die Entwicklung zur Komposition des Riefelsarko-



Abb. 1. Friessarkophag Florenz, Museo Archeologico.



Abb. 2. Friessarkophag Arles, Musée lapidaire.

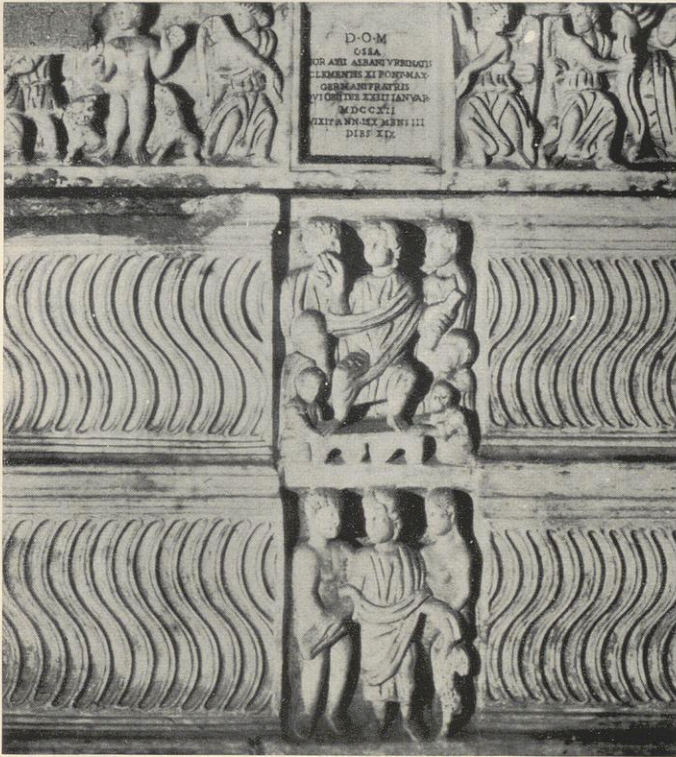


Abb. 3.

Sarkophag in der Kapelle des Kardinals Albani, Mittelstück.

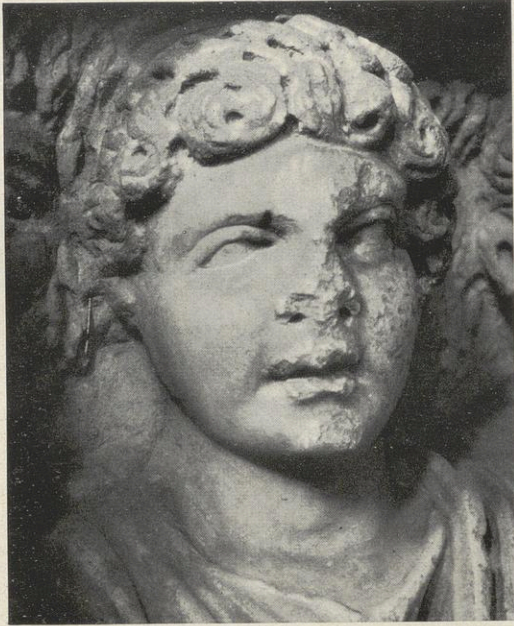


Abb. 4. Christuskopf
von der Jairusszene des Arleser Friessarkophags.



Abb. 5.

Brot- und Fischsegnung von Lat. 191.

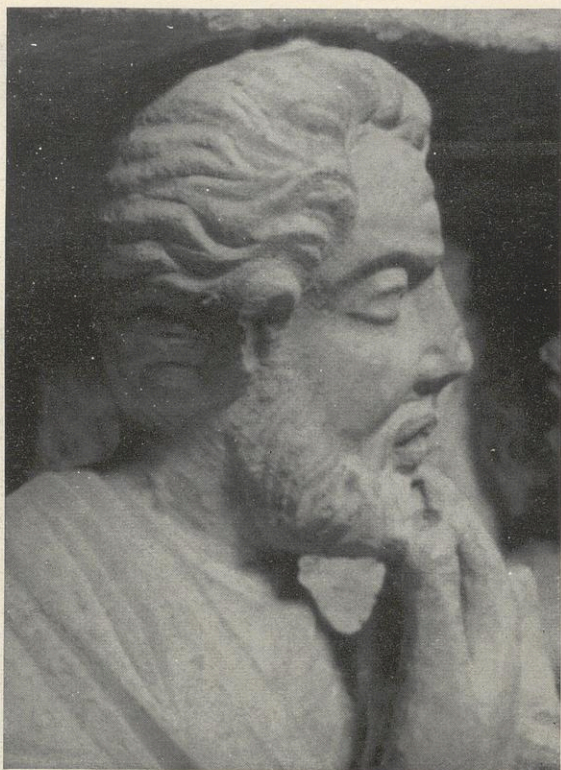


Abb. 6.

Petruskopf vom Trinitätssarkophag Lat. 104.



Abb. 7.

Kopf eines bärtigen Jüngers vom Arleser Friessarkophag.

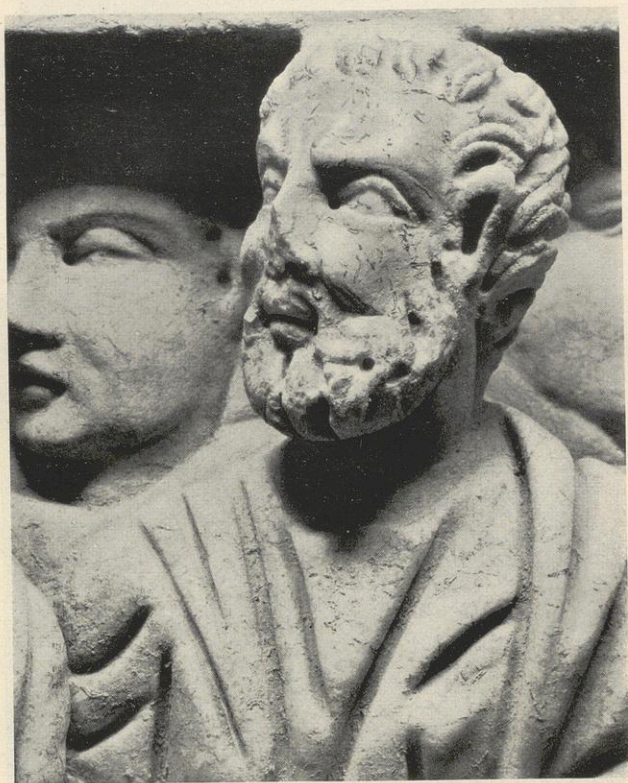


Abb. 8.

Kopf eines bärtigen Jüngers von Lat. 161.

phags vorbereitet: einerseits sind die Figuren jetzt notwendig kleiner geworden, andererseits werden durch den Ausgleich der Bewegungen die Figuren mehr in eine Vertikale zusammengesoben. Auch der Sturmschritt der Weinenden ist entsprechend gemildert; die leidenschaftliche Schräge, durch die sie mit Christus zur Dreieckskomposition zusammengeschlossen waren, ist auf dem Florentiner Sarkophag gebrochen. Man vergleiche das Bein des rechten Jüngers auf dem Arleser Sarkophag mit dem gleichen auf dem Florentiner: dort männlicher Schwung und glaubhafte Bewegung, hier erstarrte Bewegung und Körperformen ohne Funktion. Während die Mantelenden, mit denen die Jünger das Gesicht verhüllen, auf dem Arleser Sarkophag bewegt sind und die Kurvik der Falten aufnehmen, hängen sie auf dem Florentiner Sarkophag lahm herunter.

Auf dem Arleser Sarkophag überschneiden die Figuren die Sockelleiste und scheinen aus dem Reliefgrund nach vorn herausdrängen zu wollen. Auf dem Florentiner Sarkophag hat sich die Komposition enträumlicht und ist dem Reliefrahmen so eingepaßt, daß Spannungen nicht mehr entstehen. Die Figuren des Arleser Sarkophags sind raumbildend, weil sie noch voluminös sind. Man beachte etwa auf dem Schemel das Hintereinander von Füßen, Händen und Armen: keine plastische Einzelform verschwindet im Nichts; selbst Beine oder Gewandteile von Hintergrundfiguren sind in Flachrelief präzise ausgeführt. Auffallend plastisch ist das Hintereinander z. B. auf der linken Seite gegeben: wie der liegende Apostel in dem Raum zwischen dem vorstürmenden Bein des weinenden und der Figur des stehenden verschwindet oder wie die Gestalt des Petrus aus dem durch den Oberkörper des Soldaten und die Kurve des weinenden Apostels gebildeten Dreieck herauswächst.

Liegefiguren wie auf dem Arleser Sarkophag begegnen nur einmal noch in ähnlicher Bewegtheit: auf dem lateranensischen Jonassarkophag; dort haben wir ja auch eine Fülle von bewegten Figuren: die Laufenden, die Kniende, die malerisch um den Quell gelagerten Trinkenden und das entzückende Genre der beiden sich begegnenden Fischer in der Unterzone links²⁵⁾.

25) WS I Tf. 9, 3.

Auf Friessarkophagen des 4. Jahrhunderts hat das neue Prinzip der Vertikalität eine Reduktion der plastischen Posen auf zwei Grundformen veranlaßt: Stand- und Sitzfigur. An Bewegungsmotiven blieb kaum mehr übrig als der breitbeinige Petrus, dessen Flucht nicht zu gelingen scheint, und der zum Schwertstreich ausholende Abraham. Die Liegefigur kommt nur noch in Erweckungsszenen vor; Jonas rückt für immer auf den Deckel. Eine Zwischenstufe ist der Florentiner Sarkophag; aus dem wechsellvollen Bewegungsspiel des liegenden Apostelpaares auf dem Arleser Sarkophag ist eine starre antithetische Gruppe geworden: beide Apostel ins gleiche Profil gerückt, beide in gleicher Weise kniend, beide in gleicher Weise verkleinert.

Die weinenden Männer des Arleser Sarkophags scheinen den ganzen Fries sprengen zu wollen. Ihre Dramatik wird gesteigert durch ihr Verhältnis zu den beiden Liegenden. Der linke Weinende ist im Sturmschritt vor dem Körper des Liegenden dargestellt; der rechts ist dem Liegenden zuerst in der Körperkurve parallelisiert: bis zum Knie ist er in gleicher Reliefebene mit ihm, dann aber zwingt die Stellung des weit vorgesetzten rechten Beines ihn in die Tiefe. So entsteht bei aller Symmetrie ein wechsellvoll bewegtes Gegenspiel: parallel zur sanften Kurve der Liegenden stoßen steile Schrägen dem Kopfe Christi zu, und ein drittes Mal wird die Bewegung dramatisch umgebogen zur Vertikalität der Standfiguren. Es ist kein Zweifel: hier kristallisiert sich alles, was auf christlichen Sarkophagen des 3. Jahrhunderts noch nachklingt aus der Zeit des severischen Barock, noch einmal zu heroischer Dramatik. Die Thronrede des Arleser Sarkophags ist ein Meisterstück räumlicher Figurenkomposition. Was dem 4. Jahrhundert trotz Schaffung eines wirklichen Raumes für vollplastische Figuren nur mühsam gelingt, wird hier ohne Raum allein durch das Gedränge verschieden bewegter Figuren mühelos gestaltet. Friessarkophage vom Typ Lat. 161 geben diese Mehrgründigkeit zugunsten der Reihung vertikaler Einzelfiguren auf: da gibt es nur noch zwei Gründe, die beide parallel mit dem Reliefgrund liegen, das sind der Grund der Vordergrunds- und der der Hintergrundfiguren.

Der Florentiner Sarkophag ist ein Markstein auf diesem Wege: die Figuren seiner Thronszene sind in das vertikal-horizontale Schema eingepaßt; durch Angleichung der Bewegungsmotive ist die Zusammenziehung zur Dreiergruppe ermöglicht, zudem agieren alle Figuren jetzt parallel zum Reliefgrund.

An der Gestalt Christi wird das besonders deutlich. Christus ist auch auf dem Arleser Sarkophag schon in frontaler Haltung dargestellt. Hier haben wir eine der frühesten frontalen Sitzfiguren der altchristlichen Kunst vor uns, die nach dem erst kurz vorher geschaffenen spätantiken Typus, wie er uns im Plotinrelief erhalten ist, komponiert wurde: zentral, in Vorderansicht, von seitlichen Gestalten symmetrisch gerahmt²⁶). Ein Vergleich des sitzenden Christus auf dem Arleser und dem Florentiner Sarkophag zeigt, daß ersterer dem „Plotin“ noch näher steht. Der Kontrapost ist stärker: vergleiche den rechten Fuß, die Rolle in der Rechten Christi, die Kopfwendung. Auf dem Florentiner Sarkophag ist Christus noch stärker in die Frontalität gerückt: die Füße stehen parallel; es fehlt z. B. auch das raumbildende Motiv des zwischen den Knien hängenden Mantelendes, das der Arleser Sarkophag und das Plotinrelief haben.

III.

Der Vergleich der beiden Szenen hat gezeigt, daß der Florentiner Sarkophag die Hauptszenen des Arleser kopiert hat. Dabei ist ein — nicht nur durch die mindere Qualität bedingter — Stilwandel eingetreten: die räumliche Komposition ist zugunsten der Zweigründigkeit aufgegeben, und ferner sind die dramatisch bewegten Motive zugunsten der Reihung ausgeschieden.

Dieser Gegensatz läßt sich auch stilistisch — in der Körperauffassung und der Faltengebung — feststellen. Die Köpfe des Arleser Sarkophags (vgl. Christus und die beiden ihm äh-

26) G. Rodenwaldt, *Ara pacis* und S. Vitale (Bonner Jahrbücher H. 133, 1929) Tf. XXI, 2. Rodenwaldt, der das Sarkophagfragment aus stilistischen Gründen in die Zeit des Todesjahrs des Plotin datiert, sieht in dieser frontalen Sitzfigur den Umbruch zur Spätantike manifestiert. Vgl. auch seinen Aufsatz „Porträts auf spätrömischen Sarkophagen“ (Zeitschr. f. bild. Kunst, N.F. XXXII H. 9/12, S. 119—123.) Der kynische Christus der polychromen Bergpredigt-Fragmente überträgt das Motiv zum ersten Male auf die christliche Kunst.

lichen Jünger) sind plastischer und charakteristischer. Im Ausdruck herrscht eine (manchmal ins Schmerzhafteste gesteigerte) Pathetik vor, der gegenüber der Ausdruck der Figuren des Florentiner Sarkophags normalisiert wirkt; hier ist der Ausdruck durch das äußere Mittel des stark gewölbten Oberlids erreicht. Der Florentiner Sarkophag steht darin dem expressionistischen Kunstkreis näher; die Einzelformen auf dem Arleser sind naturalistischer: die Stofflichkeit der Haarmassen ist hier natürlicher²⁷⁾, die Formen besonders von Auge und Mund sind organischer ins Ganze gefügt und lebendiger.

Die gleiche männliche Kraft zeigt sich auf dem Arleser Sarkophag in der Faltengebung. Der Florentiner steht der Stilstufe von Lat. 191 schon sehr nahe; doch bohrt er die Kanäle noch nicht wie letzterer unorganisch in die Flächen, ohne auf die Körperformen Rücksicht zu nehmen. Eher gehört der Florentiner Sarkophag, wie wir sahen, zum näheren Umkreis von Lat. 161, wo die Körperformen sich noch herausrunden und durch die Faltenfurchen noch betont werden (vgl. vor allem die Nebukadnezar-Szene).

Der Arleser Sarkophag dagegen zeigt keine Spur dieses negativen Faltenstils im engeren Sinn. Andererseits entspricht sein Faltenstil auch nicht der auf den negativen Stil folgenden Renaissance, die zusammen mit der plastischen Form das positive Faltenssystem zurückerobert. In der Renaissance sind die Falten gleichsam mit Vorsicht aus der Oberfläche herausmodelliert, wobei Spuren des negativen Stils selbst auf Meisterwerken wie dem Sarkophag der beiden Brüder oder dem des Bassus noch nachwirken²⁸⁾. Welch mächtiges Eigenleben führen dagegen die

27) Dagegen ist die Haarbehandlung auf dem Arleser Sarkophag mit der der drei Philosophen auf dem Plotinrelief noch sehr verwandt. Vgl. dagegen einen schon schematischer gehaltenen Kopf wie den auf Abb. 7 wiedergegebenen mit solchen auf Lat. 191 (Abb. 5) und Lat. 161 (Abb. 8). Abb. 8 nach Negativ 54. 1601 des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom.

28) Vgl. außer diesen Sarkophagen noch das schöne Fragment des sitzenden Christus in S. Sebastiano (Säulensarg), das Maiestasfragment ebendort (WS. I Tf. 149), den Friessarkophag von Clermont-Ferrand (WS I Tf. 99, 1) und den von Praetextat (WS II Tf. 207, 2). Die Gewänder scheinen (besonders auf letzterem) aus dünnerem Stoff zu sein; die Falten sind aus der Oberfläche wie aus tonigem Material mit Vor-

Falten auf dem Arleser Sarkophag! Sie haben ihren Sitz in schwerem Stoff und umhüllen voluminöse Gestalten. Tief geschnitten, oft unterschritten, oben gerundet, wie schwerer Samt sich rundet, manchmal kurz abgeknickt, oft radial von einem Punkte ausgehend oder ein halbes Dutzend konzentrische Halbkreise einen um den andern schlagend, manchmal das Pallium von der Hüfte bis zum Fußende durchfurchend, dann wieder in spitzen Dreiecken vor der Brust sich bauschend: so spielen die Falten ganz im Stoff verhaftet ein wechselvolles Licht- und Schattenspiel und wiederholen im Großen die fast bunt anmutende Schwarzweiß-Wirkung der Haarperücken. An dieser Faltengebung, die vorm Original immer wieder überrascht, verhält sich ein Künstler, hinter dem selbst die Verfertiger des Sarkophags des Annona-Vorstehers und des Plotinreliefs zurückbleiben. Gegenüber der klassizistischen Kälte ihrer Falten-systeme hat eher noch der Neapeler Brudersarkophag etwas von der warmen Stoffschwere der Falten, die den Arleser Sarkophag als ein Meisterwerk spätantiker Plastik kennzeichnet²⁹⁾.

Der Übergang zum Florentiner Sarkophag ist in diesem Punkte schwer zu finden. Hier muß die Qualität des Künstlers in Rechnung gesetzt werden. Aber vielleicht erklärt ein Friessarkophag wie Lat. 135, der an der Grenze zur konstantinischen Zeit steht, den Übergang³⁰⁾. Auf ihm sind die Faltenkanäle so gefurcht, daß sie große runde Stoffmassen hervorwölben. Gegenüber dem Arleser Sarkophag aber ist das Relief bereits in die Fläche projiziert. Auf dem Florentiner Sarkophag erinnern lange Falten in den Gewändern der Hebräer noch von fern an die Stilstufe der stofflich gegebenen Falten; im übrigen herrscht

sicht und Eleganz herausmodelliert. Typisch sind die vielen kleinen Halbkreisfalten, die sich im Stoff verlieren; sie passen zu den zierlich-puppenhaften Körperformen.

29) Zu dem Sarkophag des Annona-Vorstehers im Thermenmuseum und dem der beiden Brüder in Neapel vgl. Rodenwaldt, a. a. O. (Z. f. b. K. N. F. XXXIII, H. 9/12, S. 119—123). Eine neue Abbildung des ersteren jetzt bei F. Wirth, Römische Wandmalerei vom Untergang Pompeii bis ans Ende des 3. Jahrh., Berlin 1934, Abb. 104; Wirths Stilanalyse ist nicht überzeugend; den für die Erkenntnis der 2. H. des 3. Jahrh.s wichtigen Neapeler Prometheussarkophag datiert er in antoninische Zeit.

30) WS II Tf. 206, 7.

der negative Stil. Insofern steht der Florentiner Sarkophag der großen Masse der Sarkophage des frühen 4. Jahrhunderts nahe. Das Verhältnis von Körper und Gewand, das den Stil des Arleser Sarkophags geradezu bestimmt, ist ins Wanken gekommen.

Endlich ist in der Komposition ein entscheidender Wandel eingetreten. Die Einzelszenen des Arleser Sarkophags sind durch mannigfache Überschneidungen sozusagen ineinander verhakht. Dazu kommt, daß der Sarkophag kein Zentrum hat, sondern wie der ravennatische Kindersarkophag oder Lat. 172 die Szenen von links nach rechts fortlaufen läßt³¹⁾. Das kann als Nachwirkung des 3. Jahrhunderts angesehen werden.

Der Florentiner Sarkophag dagegen ordnet die drei Szenen zentral. Die Thronszene steht im Mittelpunkt. So ist es beim normalen Friessarkophag des 4. Jahrhunderts. Diese Anordnung zieht die Verkürzung der Jairusszene und die Vertikalisierung der Figuren nach sich, ein Prozeß, der dann zur Ausscheidung der Jairusszene und zur Entstehung des Frieses mit dichtgedrängten Kurzszenen führt.

IV.

Der neue Friessarkophag in Florenz gliedert sich nach unseren Untersuchungen der frühesten Stilperiode der altchristlichen Friessarkophage ein. Da der Arleser Friessarkophag eine frühere Fassung der Komposition bewahrt hat, so ist er nicht ins Ende des 4. Jahrhunderts, sondern an den Anfang der Entwicklung altchristlicher Friessarkophage, also um 500, anzusetzen. Diese Entwicklung wird durch den Florentiner Fund neu beleuchtet. Wir fassen die Ergebnisse, die sich aus der kunstgeschichtlichen Stellung des neuen Sarkophags ergeben, zusammen:

1. Vor dem Normaltyp des tetrarchischen Friessarkophags mit dichtgedrängten Szenen und gleichzeitig mit ihm ist ein anderer Typus entstanden, der die Tendenzen der Zentralkomposition, der Eckverfestigung und der vertikalen Standfiguren nicht kennt, sondern wenige, aber ausführliche Szenen aneinanderreihet (Lat. 172, Arles).

³¹⁾ Ravennatischer Kindersarkophag: WS I Tf. 2, 2. Lat. 172: WS I Tf. 2, 1.

2. Vor der Kurzform der im Szenekanon der Friessarkophage des 4. Jahrhunderts gebräuchlichen Wunderszenen waren ausführlichere Darstellungen üblich. Am Beispiel von Jairi Töchterlein läßt sich die Entwicklung von der breiteren epischen zur andeutenden Kurzform verfolgen. Dadurch ist wahrscheinlich gemacht, daß es sich bei den Szenen der Friessarkophage auch sonst um Abbrüviaturen handelt.

3. Die Szenen mit Bewegungen und Kontraposten (wie die Abschiedsrede und Jairi Töchterlein) wurden den Bedürfnissen der streng gebauten Friessarkophage angepaßt; als die Schematisierung der biblischen Szenen zu vertikalen Standfiguren die Struktur der Friessärge definitiv bestimmte, wurden solche Szenen (wie auch die Bergpredigt und die Jonasszenen) von der Sarkophagfront verdrängt³²). Diese Szenen sind deshalb auf Sarkophagen sehr selten.

4. Innerhalb der Entwicklung des dreiszenigen Typs stellt der Florentiner Sarkophag das Stadium dar, in dem der zentral komponierte Fries entsteht.

5. In der gleichzeitigen Werkstatt von Lat. 161 entstehen die 7- oder 9-szenigen normalen Friessarkophage, deren Szenenzahl sich in konstantinischer Zeit nach und nach auf 5 reduziert, wobei gleichzeitig die Isolierung der Einzelszene stärker durchgeführt wird. Dreiszenigkeit kommt selten einmal auf Kindersarkophagen vor³³). Der Typus des Arleser und des Florentiner Sarkophags kommt in konstantinischer Zeit nicht mehr vor.

6. Der Christustyp der beiden Sarkophage ist der des expressionistischen Kunstkreises. Soweit man bei dem Erhaltungszustand urteilen kann, scheint auf dem Florentiner Exemplar noch der Typ des 3. Jahrhunderts nachzuwirken; doch hat auch der Florentiner Christus bereits die rundliche Physiognomie des schönen Arleser Christus mit den kontinuierlich gereihten Ringellocken an Stirn und Schläfen.

32) In der 2. Hälfte des 4. Jahrh. ist die Auferweckung der Tabitha durch Petrus eine freie Nachahmung unserer Jairusszene.

33) Z. B. Lat. 112; vgl. auch Lat. 137 und den Kindersarkophag in S. Lorenzo (WS II Tf. 179, 2), beide vierszenig. — Das klassische Beispiel eines fünfszenigen Friessarkophags mit streng isolierten Einzelszenen ist der in den Umkreis des Bassussarkophags gehörige Friessarkophag von Clermont-Ferrand (WS I Tf. 99, 1).

So ist der neue Sarkophag in Florenz einer der wichtigsten Funde der letzten Jahre. Er gibt die Möglichkeit, den Kompositionswandel zweier altchristlicher Szenen lückenlos aufzuzeigen, und ist in seiner Struktur die unmittelbare Vorstufe des kanonischen Friessarkophags mit dichtgedrängten Szenen. Zugleich aber stellt er die Schönheit des Arleser Sarkophags in das hellste Licht.

Wir werden also unser Urteil über die chronologische Entwicklung der altchristlichen Friessarkophage gründlich revidieren müssen:

1. Der Arleser Typus gehört nicht an das Ende, sondern an den Anfang der Entwicklung.

2. Die Gruppen der Friessarkophage mit dichtgedrängten Szenen, in denen W. Neuß eine „Verrohung und Verwilderung des klassischen Kunstvermögens“ sieht (wegen der Auflösung der Formen durch den Bohrer und des negativen Faltenstils) und die er deshalb als „spät“ chronologisch hinter die Durchzugs- und Bethesda-Sarkophage reiht und ins 5. Jahrhundert datiert (Beispiel: Lat. 180)³⁴⁾, sind im Gegenteil an den Stil von Lat. 161 und an den des neuen Florentiner Sarkophags anzuschließen und daher ins früheste 4. Jahrhundert zu datieren als eine der ältesten christlichen Sarkophagklassen mit biblischen Szenen. In der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts ist diese Klasse der Friessarkophage bereits im Absterben.

3. Die Gruppe der (meist fünfszenigen) Friessarkophage vom Typ Clermont-Ferrand, die Wulff (a. a. O.) als „frisch und in der Formgebung blühend“ bezeichnet und daher ins 5. Jahrhundert datiert, geht der unter 2 genannten Gruppe (mit 7 oder 9 Szenen) nicht voraus, sondern folgt ihr. Seit 540 etwa gibt es nur noch fünfszenige altchristliche Friessarkophage. Die Rieglsche Dekadenlehre, wie sie durch Wulff und Roosval³⁵⁾ am

34) W. Neuß, Die Kunst der alten Christen (1926), S. 56; Abb. 63. Es gibt nur einen späten Nachfahren der Friessarkophage, den im Museum Marseille Nr. 506 (Neg. Pont. Ist. arch. crist. 12 685); gerade durch den Gegensatz zu ihm verrät sich der vorkonstantinische Charakter unserer Gruppe.

35) Vgl. seine Argumente für die Datierung des Bassussarkophags (um 260!) in *Arkeologiska Studier* 1932, H. 1/2, S. 273 ff.

rigorosesten vertreten wird, übersieht für das 4. Jahrhundert das Problem der Regeneration der Plastik und das der Renaissance. In konstantinischer Zeit setzt gegen die formauffösenden Tendenzen nachgallienischer Kunstübung eine Reaktion ein, die Schritt für Schritt zuerst die klassische Form (bis zur rundplastischen Figur des Brüder- und des Bassussarkophags), dann aber auch (wenn auch langsamer) den positiven Faltenstil zurückerobert. Das 4. Jahrhundert steht keineswegs im Zeichen zunehmender Verwilderung des klassischen Vermögens, sondern ist ein Jahrhundert größter Spannungen und Kämpfe um das klassische Ideal der Plastik; zwischen 340 und 370 liegt der Höhepunkt dieser Bewegung, deren Stufen vom Trinitätssarkophag über den der beiden Brüder im Lateran zum Bassussarkophag führt. Erst gegen 400 ist der Kampf negativ entschieden: jetzt fällt das Relief (auf späten Stadttor- und Durchzugssarkophagen z. B.) erneut in die Fläche, die Faltengebung ins negative System zurück.

Mit dem Friessarkophag von S. Pietro in Vincoli aus dem Ende des 4. Jahrhunderts endet die Entwicklung der einreihigen Friessarkophage, deren Anfänge uns jetzt durch den neuen Fund in Florenz geklärt sind.

Abgeschlossen am 1. Dezember 1934.