

# U N T E R S U C H U N G E N

## Ideengeschichte der ältesten christlichen Kunst.

Von Friedrich Gerke

Berlin-Friedenau, Wielandstr. 6.

### I.

Es ist heute nicht mehr gängig, den Beginn der spätantiken Kunst ins Jahr 275 zu setzen. Vielmehr liegen ihre Wurzeln im 5. Jahrhundert. Der Umbruch, der sich zur Zeit des Commodus in Stil und Geist der Marcussäule<sup>1)</sup> und in der gesamten spätantoinischen Kunst<sup>2)</sup> feststellen läßt, ist für die römische Kunstgeschichte entscheidender als der nach dem Tode des Gallien. Gegen 200 kommen künstlerische Gesetze zur Entfaltung, die latent immer in der römischen Kunst vorhanden waren, die sich in der republikanischen und vor allem in der flavischen Zeit als volkstümlich gebundene Unterströmung Geltung verschafften, die nun aber auch das historische Relief und die große Kunst überhaupt formten und damit das weitere Schicksal der römischen Plastik entscheidend bestimmten. Die Sarkophage werden nunmehr in ganz anderem Maße als im 2. Jahrhundert Träger der künstlerischen Entwicklung. Sie übernehmen die Rolle, die im 2. Jahrhundert dem historischen Relief zukam, von dem sie thematisch und in der Komposition beeinflusst werden. Die große Wende in der Kunstgeschichte läßt sich nicht nur am Stil und an der Komposition erkennen; gewandelt hat sich vor allem auch die Thematik<sup>3)</sup>.

1) M. Wegner, Jahrb. des Deutschen Archäolog. Inst. 46, 1951, S. 64 ff. — NB.: Die großen Corpora zur christlichen Archäologie sind in dieser Arbeit stets so abgekürzt: WMM. = J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 15. Jahrhundert, 2. Aufl. (Freiburg 1917); WMK. = derselbe, Die Malereien der Katakomben Roms (Freiburg 1905); WS. = derselbe, I sarcofagi cristiani antichi (Rom 1928—1935).

2) G. Rodenwaldt, Über den Stilwandel in der antoinischen Kunst (Abh. Berl. 1935).

3) Die wichtigsten neueren Forschungen zur Sarkophagplastik des 5. Jahrhunderts sind: G. Rodenwaldt, Zur Kunstgeschichte der Jahre 220—270 (Jahrb. des Deutschen Archäolog. Inst. 51, 1936, S. 82—113); Marg. Gütschow, Das Museum der Praetextat-Katakombe (Atti Pont. Acc. ser. III Mem. vol. IV 2, 1938); F. Gerke, Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, Bd. 11, 1940).

3. Jhd.  
 Überblicken wir die Periode vom Tode des Marc Aurel bis zur Thronbesteigung des Konstantin, so ergibt sich ein verwirrendes Bild. Das 3. Jahrhundert ist das problematischste in der Kunstgeschichte der römischen Kaiserzeit. Es ist eine gärende Krisenzeit: mit dem Willen zur Neuschöpfung und zum Bruch mit der Tradition, aber auch mit allen Reaktionserscheinungen, die solchen Krisen zu eignen pflegen. Es ist das Jahrhundert, in dem sich Rom am radikalsten mit dem Osten, besonders mit der griechisch-kleinasiatischen Kunst auseinandersetzt. Die Kompositionen sind aufs größte Format gestellt, und zugleich reicht das handwerkliche Können und das organische Stilgefühl für solch gigantische Würfe nicht mehr aus. Es wird der Mensch in seinem stolzesten Triumph gezeigt; aber man glaubt diesem heroischen Übermenschen nicht mehr, weil sein Gegner als der von vornherein verlorene, erbärmliche Mensch geschildert ist. So klappt in dieser Kunst eine Polarität des Menschentums auf, die ihr zunächst eine ungeheure Spannung gibt, dann aber zu ihrem Ende führen muß. Auf dem Hintergrund der politischen Wirren, in denen fast jeder erbärmliche Kaiser Mörder war und wieder gemordet wurde, zeigt die Kunst einen neuen Menschentypus, der um die Nichtigkeit des Seins weiß und von dieser Nichtigkeit angefressen ist. Die Darstellung des Triumphators wird immer unglaublicher. Aber wo in verreckenden Barbaren, angstflehenden Weibern und im Todeskampf stehenden Jägern und Kriegern die *passio humana* gestaltet wird, erreicht diese Kunst ein Format, das den Kreuzfixdarstellungen der Spätgotik verwandt ist<sup>4)</sup>. Hier liegt die Achse der Kunst des 3. Jahrhunderts, ihre Einheit bei aller Gegensätzlichkeit der Strömungen. Sie zeigt den Menschen nicht mehr eindeutig und humanistisch, sondern in seiner polaren Existenz, in seiner Gebrochenheit und Todesbestimmtheit. Dahinter steht der Gegensatz Tod—Leben, d. h. die zur Religion gewordene Philosophie, die schon am Hof der Julia Domna Anhänger unter Hofleuten und Künstlern fand, als Dion und Philostrat dort lehrten, und die dann seit Plotin in Rom nicht nur die erregten Gemüter der Philosophenschüler und einer gläubigen Masse beherrschte, sondern auch Thematik und Komposition der Kunst. Das 3. Jahrhundert brachte nicht nur die Wende in der Kunst, sondern auch die Wende in der Philosophie. Die heroische Resignation, die sich durch die Selbstbetrachtungen des Marc Aurel über seine und des Kosmos Nichtigkeit zieht, war nicht Sache der Menschen des 3. Jahrhunderts. Die Zeit seit der Thronbesteigung des Commodus zeigte mit jedem neuen Kaiser

4) Vgl. G. Rodenwaldt, *Kunst der Antike*, 5. Aufl., Abb. 621.

deutlicher und erschreckender, was die letzten Kriegsjahre Marc Aurels ihn selbst schon ahnen ließen, daß immanent keine Rettung mehr sei, daß die illusionsfreie Erkenntnis des Endes der Weisheit letzten Schluß bedeute. Der Kaiser und wenige Aristokraten des Geistes zogen diesen Schluß und bejahten soldatisch das Ende. Die Masse aber schrie in der Verzweiflung dieser Verlorenheit nach der Unsterblichkeit. Daß Peregrinus Proteus sich selbst auf dem Scheiterhaufen verbrannte, um vor den Augen der Volksmassen in die Unsterblichkeit einzugehen, war das Fanal für die neue Weltanschauung des 3. Jahrhunderts. Der Schrei nach Unsterblichkeit hat das geistige Antlitz dieses Jahrhunderts geformt. Die Kunst um 250 zeigt uns den Menschen, dessen Physiognomie zerrissen, aufgewühlt und oft formlos geworden ist; und je mehr wir uns dem Jahrhundertende nähern, desto erschütternder enthüllt uns die Porträtkunst das Antlitz dieser Menschen der sterbenden Antike: es sind Menschen der Angst, besorgt oder bedrängt wie von gewitterhaftem Schicksal, Menschen mit faltendurchzogenen Stirnen und asymmetrischen Physiognomien, Menschen, die nicht mehr um das Gleichmaß der makrokosmischen Kräfte wissen und darum auch die Gesetze des Makrokosmos nicht kennen, aber fürchten, Menschen, die die Harmonie verloren haben und unter der εἰμαρμένη zittern, manchmal Skelette, über die maskenhaft die Menschenhaut gezogen ist, oft durch und durch kranke Gesichter, aus denen der Tod blickt. Erbarmungslos hat die Kunst diesen Menschen immer wieder vors Auge gestellt, den Menschen des Zwiespalts und der Unsicherheit, den Menschen, der sich verloren hat und hier in diesem Äon radikal hoffnungslos ist, den Menschen zum Tode<sup>5)</sup>. Aber eben diese Kunst zauberte an die Wände der Grabkammern und auf die Fronten der Sarkophage ein ganz anderes Bild. Als Peregrinus sich in den Tod gab, als die Künstler der Marcussäule der neuen, aus dem Todesgefühl geborenen Ekstasik ersten Ausdruck verliehen, als die Generäle Marc Aurels sich Sarkophage meißeln ließen, auf denen der Todeskampf der Markomannen erschütternden Ausdruck gewann: da erlebte auf Sarkophagen das Thema des Dionysos einen ungeahnten Aufschwung; es stellte dem Menschen seine eigentliche, göttliche Existenz vor Augen. Um 200 ist jene Grabkammer der kleinen Octavia Paulina ausgemalt, in der der Vater seinem Töchterchen das Bild des himmlischen Rosengartens malen ließ, das Elysium,

5) Vgl. H. P. L'Orange, Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts 1935 Abb. 2, 6, 66—75; G. Rodenwaldt, Jahrb. des Deutschen Archäolog. Inst. 51, 1936, Abb. 4, 5, 9, 14.

in das Hermes die kleine Psyche führt<sup>6)</sup>. Tibulls Verse „flore odoratis terra benigna rosis“<sup>7)</sup> sind hier transzendental gefaßt und gestaltet. Die beiden Nereidensarkophage dieser Kammer<sup>8)</sup> zeigen gegenüber allen vorangehenden einen neuen Typus. Wo im 2. Jahrhundert in der Mitte der bärtige Kopf des Oceanos war, aus dessen Locken das Meer zu beiden Seiten strömte, da wird nun die Büste des Verstorbenen von den Meerkentauren über das Wasser emporgehoben. So radikal wird jetzt die Kunst auf den Menschen und seinen Tod bezogen. Die Sarkophage mit der imago clipeata symbolisieren den Aufstieg der Psyche aus der Hyle in die Ogdoas. An den Wänden erblüht das Elysium. Wie das ganze Jahrhundert, so ist also auch die Kunst doppel-  
 polig. Ihre Pole sind die der gleichzeitigen Philosophie. Philosophie und Kunst des 3. Jahrhunderts sind vom Transzendentalen her bestimmt. Beider Mittelpunkt ist die spätzeitliche Form der Religiösität, die Sehnsucht nach der Unsterblichkeit. So verwirrend auch das Bild des 3. Jahrhunderts ist, so läßt sich doch diese Achse durch alle Generationen klar erkennen. In einem so ideenbestimmten Jahrhundert läßt sich das Wesen der Generationen am besten in der Geschichte der Thematik fassen. Jede Generation hat aus ihrem Geist das ihr adäquate Thema geschaffen. Darin beruht der Unterschied zum 2. Jahrhundert, das in der Sarkophagplastik eine weit größere Gleichförmigkeit zeigt. Gemessen am Hauptthema jeder Generation lassen sich folgende fünf Perioden unterscheiden:

1. Die Zeit der spätantoninischen Kunst (Commodus bis Caracalla). Die Neuschöpfung dieser Generation ist der gigantische Schlachtsarkophag, dessen Struktur sich nicht entwicklungsgeschichtlich von den mythologischen Schlachtsarkophagen des 2. Jahrhunderts und solchen mit Gallierkämpfen ableiten läßt, sondern der in Format, Thema und geistiger Haltung vom historischen Relief bestimmt ist<sup>9)</sup>. Träger dieser Kunstrichtung ist die Generalität Marc Aurels; die in den Markomannenkriegen ruhmreichen Feldherren schaffen sich in solchen Kompositionen ein Abbild des Triumphes, wie ihn für den göttlichen Kaiser die Marcussäule darstellt. Die neuen Kunsttendenzen, die sich daraus ergeben, hat Rodenwaldt klar herausgestellt: gigantisches

6) Not. scavi 1922 S. 428 ff.; F. Wirth, Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des 3. Jahrhunderts, 1954, S. 148 f., Tafel 38.

7) Eleg. II 3, 62.

8) Not. scavi 1922 S. 428 ff.; jetzt auch in A. Rumpf, Nereidensarkophag, Tafel 19, 56.

9) Über die Entwicklung der Schlachtsarkophage, deren ältester Typus der von Portonaccio ist, vgl. G. Rodenwaldt, Stilwandel a. O.

Format des Sarkophages, seiner Höhe entsprechend Steigerung in der Figurenproportion, zunehmende Zentralisierung der Komposition durch Hervorhebung und Frontalisierung der mittleren Hauptfigur, die Figurenstaffelung, die der Dramatik und dem Pathos der dämonischen Kampfesstimmung entspricht, straffe Eckverfestigung durch die vertikal aufgerichteten Siegeszeichen, wodurch das kriegerische Temperament seine Bändigung erfährt, die Gegensätzlichkeit, die durch Größendifferenzierung und Ausgestaltung der Physiognomien erreicht wird: mühelos siegende Römer und erbärmlich sterbende oder Erbarmen flehende Barbaren, Sieg und Tod, inmitten des Schlachtgewimmels, aber darüber hinausragend und letztlich von der Todessphäre unberührt: der Triumphator. Dieses neue Thema fordert in der so gefaßten Form eine neue Haltung des Betrachters. Die Schlachtsarkophage des 2. Jahrhunderts erzählen in kontinuierlichem Zug vom Kampf, in den die Gegner mit gleichen Aussichten — Sieg oder Tod — gehen. Die triumphalen Schlachtkompositionen der severischen Sarkophage fordern für den mittleren Feldherrn Huldigung und Verehrung. Fast ist die Schlacht zum sieghaften Attribut des Triumphators geworden, und im Kleinen ist solch ein Sarkophag ein Ehrendenkmal des Feldherrn, das den gleichen Sinn hat wie die Triumphbögen und Säulen, die man zu Ehren siegreicher Kaiser errichtete<sup>10)</sup>.

2. Die Periode 220 bis 250 ist vom Thema der heroischen Löwenjagd beherrscht. Die in der vorangegangenen Stilperiode geschaffenen allgemeinen Gesetze werden übernommen, besonders was Format und Mittelfigur angeht. Das Thema der mythologischen Jagd mit tragischem Ende (Hippolytos, Adonis, Meleager) war schon im 2. Jahrhundert entwickelt, erfährt aber im 3. eine intensive Steigerung. Die meisten mythologischen Stoffe, die das philhellenische 2. Jahrhundert so geliebt hat<sup>11)</sup>, werden von der Sarkophagkunst des 3. Jahrhunderts nicht benutzt. Orestes, Niobe, Peleus und Thetis, Medea und Jason, Alcestis

10) Damit beginnt für die Sarkophagplastik ein neues Gesetz, auf das mich A. Alföldi aufmerksam macht: Die Kaisersymbolik wird auf die Grabessymbolik übertragen; der Triumphator der Schlachtsarkophage, allmählich allgemeines Abbild des Todbezwingers geworden, kann mit dieser Geste auch ins Zentrum von Jagdsarkophagen rücken; wie diese Triumphgeste im 4. Jahrhundert auf Christus rex et imperator, besonders in der Szene der himmlischen Gesetzgebung, übertragen wird, dazu vgl. F. Gerke, Christus in der spätantiken Plastik Kap. IV (maiestas Domini) Abb. 61, 70, 71, 74.

11) J. M. C. Toynbee, *The Hadrianic School*, Cambridge 1934. Zu den Sarkophagen des 3. Jahrhunderts (besonders den mythologischen) vgl. die Grundlegung in meinen *Vorkonst. Sarkophagen a. O.* S. 1—37 und den Katalog ebenda S. 330—337.

verschwinden aus dem Formenschatz der Grabeskunst. Um so bedeutsamer ist es, daß Mythologien, die in einem fruchtbaren Moment das Todesschicksal eines Menschen zusammenballen, vom 3. Jahrhundert mit gesteigertem Pathos dargestellt werden. Immer wieder zeigen Sarkophage der ersten Jahrhunderthälfte Penthesilea sterbend im Arm des Achill. In diese Reihe sind die tragischen Jagden zu stellen, die vom Tode des Helden sagen. Ähnlich wie auf den großen Schlachtsarkophagen will die Mitte solcher Jagd- und Penthesileasarkophage den Beschauer ansprechen. Wie der Feldherr tragen Achill und Penthesilea die Porträtzüge der Verstorbenen. Das 2. Jahrhundert kannte das nicht; hadrianische Sarkophage mit mythologischen Szenen haben weder die symbolisch betonte Mitte noch beziehen sie die griechische Sage auf die Verstorbenen. Das Verhältnis dieser Kunst zum griechischen Mythos ist wesentlich literarisch. Das 3. Jahrhundert bringt den Umschwung: 1. es bevorzugt Mythen, an denen der Tod des einzelnen Menschen gezeigt werden kann; 2. es setzt den fruchtbaren Moment des Todes an betonte Stelle, will also keinen Mythos erzählen, sondern den Tod vor Augen stellen; 3. es gibt den tragischen Helden Porträtzüge, symbolisiert also nicht nur den Mythos, sondern stellt in ihm das Ereignis des Todes dar. In dieser zweiten Periode, als das Thema der tragischen Jagd immer häufiger wird, ist die Kunst also noch radikaler von der Idee des Todes bestimmt. Es ist die Zeit des ludo-visischen Schlachtsarkophages, des letzten in jener großen Reihe. Gerade auf ihm aber ist die Idee des Triumphes merkwürdig gebrochen. Seine Stärke liegt in der Gestaltung der Barbarenphysiognomie; da ist die *passio humana*, das Sein zum Tode, in einer Weise gestaltet, wie es die Antike nie gekannt hat. Solche sterbenden Barbaren können, was den Ausdruck des Leides angeht, mit Köpfen von Kreuzifixen verglichen werden, wie sie die Werkstatt eines Veit Stoß hervorgebracht hat. Demgegenüber knüpft der Sarkophag mit heroischer Löwenjagd, wie Rodenwaldt gezeigt hat, an kaiserliche Symbolik, konkret wahrscheinlich an ein Jagdmonument Caracallas an. Berücksichtigt man aber, daß gerade dieser Sarkophagtypus in seinen Anfängen unter kleinasiatisch-griechischem Einfluß steht, so legt sich auch hier die Frage nach einer tieferen symbolischen Bedeutung nahe. Im Osten war die Jagd — als Erweis der *μεγαλοφυχία*<sup>12)</sup> — mit dem Thema der Philosophie und der beiden Dioskuren verbunden. Auf solchen philosophischen Jagdsarko-

12) Vgl. das Jagdmosaik von Yakto; J. Lassus, *La Mosaïque de Yakto in Antioch on the Orontes I Excavations of 1932* (edited by G. W. Elderkin) 115 ff., Fig. 1—5.

phagen findet sich auch das Motiv der Grabestür. Der Westen übernimmt das symbolische Dioskurenpaar nicht nur zur Rahmung des Jagdthemas, sondern auch für Ehedarstellungen. Die göttlichen Brüder bleiben wie die Grabestür von nun an Lieblingsmotiv der römischen Kunst bis weit ins 4. Jahrhundert hinein. Gerade in Verbindung mit der Ehe symbolisieren sie die Fruchtbarkeit als das Prinzip zwischen Werden und Vergehen, Tod und Leben. Die Dioskuren sagen im Mythos das gleiche über den Kosmos aus, was dann auf heidnischen und christlichen Sarkophagen mit den Jahreszeiten ausgedrückt wird. Es ist kein Wunder, daß die Generation, in der die Todesidee am radikalsten die Kunst bestimmt, auch die ersten Jahreszeiteusarkophage schafft. Die heroische Löwenjagd entkleidet sich indes immer mehr ihres griechisch-mythologischen Gewandes und wird zu einem realistischen Löwenkampf. Gegen 250 beherrscht der Löwe das Feld, besonders eindrucklich auf Riefelsarkophagen<sup>13)</sup>. Das majestätische Raubtier, das seine Beute zerfleischt, wird hier zum erschreckenden Abbild des Todes. Als das edle Bild der Zeussöhne aus der Komposition der römischen Löwenjagdsarkophage verschwunden ist, rückt das Bild des todbringenden Löwen an die Stelle. Wo das Sinnbild des Werdens und Vergehens, der ewigen Wandlung, stand, steht jetzt um 250 das Bild des Todes; die beiden symmetrischen Löwen fassen unheimlich die Todesjagd zwischen sich zusammen, und seitdem sind solche Löwen für eine weitere Generation der Rahmen auch anderer symbolischer Kompositionen geworden. Die Zeit des Decius war die krisenreichste. Die Porträts spiegeln einen Menschentypus wider, der endgültig unsicher geworden zu sein scheint; die Physiognomien werden aufgelöst, die Einzelformen zerstört, die Gesamtform nur notdürftig gewahrt. Das erschreckende Nachlassen des plastischen Vermögens ist in der politischen und religiösen Unsicherheit der Zeit begründet; die Malerei ist Ausdruck dieser Situation, indem sie in ihrem gebrochenen grün-roten Linearstil es unternimmt, Räume zu enträumlichen, unbegrenzte Räume zu schaffen, in denen das Auge nirgends Ruhe findet, sondern von einem Streumotiv zum anderen hastet<sup>14)</sup>. Der Stil der Auflösung ist um 250 zur letzten Konsequenz gekommen. Das Motiv der triumphalen Schlacht und des Sieges ist längst verschwunden. Die heroische Löwenjagd ist zur „Löwenhölle“ geworden. Das Antlitz des kaiserlichen Raubtieres ist zur grinsenden Maske des Todes gewandelt. Das Porträt spiegelt die Unsicherheit der Menschen.

13) G. Rodenwaldt, *Critica d'Arte* V, 1936, S. 225—228.

14) Die Entdeckung dieses Stiles und seiner Eigenart ist ein Verdienst von F. Wirth (a. O. S. 155—199), der ihn leider mißverständlicherweise den illusionistischen Stil nennt.

Wollen und Können klaffen auseinander, Ratlosigkeit ist das Zeichen der Zeit, in der sich im kaiserlichen Porträt selber alle Erbärmlichkeit und Verfallenheit des Menschengeschlechtes manifestiert<sup>15)</sup>.

5. Die nächste Generation (250 bis 280)\* steht infolgedessen in schärfster Reaktion. Ihre schöpferische Tat ist der Philosophensarkophag<sup>16)</sup>. Es ist die Zeit des Postumus und des Gallien. Rom und besonders Gallien übernehmen wiederum griechische Ideen, das Thema der Philosophie und philosophische Symbolik. So wird die Kunst erneuert. Diese Generation lehnt alle Schlacht- und Jagdmotive ab. Sie setzt bewußt, auch wenn ihre Kraft dazu nicht hinlangt, die Ordnung an die Stelle des Chaos, das Normale an die Stelle des Übersteigerten, das innere, gebändigte Pathos an Stelle einer von Dissonanzen zerrissenen, darum unglaublichen Dramatik. Die Sarkophagen gewinnen das normale Maß zurück. Sie erhalten die alte Kastenform des 2. Jahrhunderts wieder. Ihr Thema ist die philosophische Gesellschaft. Damit hat diese Generation die Konsequenz des 3. Jahrhunderts gezogen. Durch die Schaffung des philosophischen Themas hat sie sich auch in der Kunst dem großen Meister Plotin untergeordnet. Dadurch ist die Kunst in die Ordnung zurückgerufen. Sie ist fähig, alle positiven Symbole der vorangegangenen Generation aufzunehmen und zu intensivieren. Jagden und Schlachten sind bedeutungslos geworden, aber der Löwe als Symbol des Todes rückt in einen neuen Zusammenhang. Die Grabestür wird symbolisches Zentrum dieser Kunst. Der Mythos der tragischen Jagden wird weiter gestaltet. Immer öfter flankieren Jahreszeitsymbole die Mittelszene, rahmen Dioskuren das Ehepaar. Die niedliche Erzählung von Amor und Psyche gewinnt neuen Ernst und jenen Ursinn, den ihr einst Platon gegeben hat. Plotin hat dies Märchen wieder zum argumentum seiner Unsterblichkeitslehre gemacht, und so wird das liebende Paar auf philosophisch ausgerichteten Sarkophagen als Symbol der Unsterblichkeit der Psyche verwendet<sup>17)</sup>. Philosophisch sind in dieser Zeit ja nicht nur die Sarkophagen mit philosophischer Gesellschaft oder mit mittlerem Philosophen, sondern alle Sarkophagen. Symptomatisch ist die stark anwachsende Klasse mit mittlerem Cli-

15) H. P. L'Orange a. O. Abb. 2.

16) G. Rodenwaldt, *Jahrb. des Deutschen Archäolog. Inst.* 51, 1956, S. 100 ff., Tafel 516; F. Gerke a. O. Kap. 7, bes. S. 246 bis 300, Tafeln 49 bis 65.

17) Zur Verwendung und Bedeutung von Amor und Psyche vgl. F. Gerke a. O. S. 193 ff., bes. S. 193 Anm. 4, S. 194 Anm. 1, S. 195 Anm. 2; für Symbolik vgl. ebenda im allgemeinen Begriffsverzeichnis S. 400 ff., bes. S. 405 ff.



peus, in dem der Verstorbene von fliegenden Viktorien emporgetragen wird. Hier ist die Unsterblichkeitsidee aus ihrer Verhüllung in Mythos und Natursymbolik herausgetreten. Die Front solcher Sarkophage wird ganz von dem Motiv der fliegenden Erosen beherrscht; nur leise klingt in der Rahmung die Unsterblichkeitslehre im Mythos (Amor und Psyche) oder in der Natursymbolik (Jahreszeiteneros) noch nach<sup>18)</sup>. So ist der Tod durch die Unsterblichkeitslehre überwunden. Solche Sarkophage haben wieder triumphalen Charakter, nun aber auf der Grundlage der Religiosität. Sie zeigen den triumphalen Aufstieg der Seele in ihre Urheimat. Unter dem Einfluß der plotinischen Philosophie sind endlich zwei Mythen ganz neu gestaltet. Schon Snijder hat die Phaetonsarkophage unter diesem symbolischen Gesichtspunkt erläutert<sup>19)</sup>. Das Wiederaufleben der mythologischen Werkstätten in Rom, die sich bis in die Zeit Konstantins des Großen halten, wäre undenkbar gewesen, wenn es sich um eine bloße Erneuerung im Anschluß an die mythologischen Sarkophage des 2. Jahrhunderts gehandelt hätte. Aber diese späten mythologischen Sarkophage haben ihren Auftrieb nicht aus der Literatur empfangen, sondern sie sind genuiner Ausdruck der neuplatonischen Unsterblichkeitslehre. Am deutlichsten wird das am capitolinischen Prometheussarkophag, der gegen 300 entstanden ist<sup>20)</sup>. Während der alte Typus des Prometheussarkophages mehrzellig in kontinuierlicher Abfolge den Mythos erzählt, ist hier die Schöpfung in den Mittelpunkt gerückt. Der Sarkophag zeigt das Sein des Menschen im Kosmos als das Sein zwischen Geburt und Tod, d. h. plotinisch ausgedrückt: er schildert das Wesen der Psyche. Ihre Bestimmung ist, bei der Geburt einzugehen in die Hyle und den Menschen zur Existenz zu bringen. Sinn menschlichen Seins ist es aber, als vom Prometheus aus den Elementen geschaffener Erdenkloß die Sehnsucht nach der Urheimat, aus der seine Psyche im Augenblick der Geburt gekommen ist, nicht zu verlieren. Sinn des Todes ist der fröhliche Ausgang eben der Psyche, die sich nur zögernd in die Hyle einführen ließ, ihr Ausgang aus der Welt der Materie, ihr Aufstieg durch die von den Musen personifizierte Sphäre und die Rückkehr in die Ogdoads. In diesen Gestaltungen begreift sich das neue Ringen der Generation um den positiven Sinn der

18) Vgl. die Übersicht über die geriefelten Clipeussarkophage bei Gerke a. O. S. 349 ff. und über die Apotheosen-Sarkophage a. O. S. 339 f.

19) Mnemosyne 55, 1927, S. 401 ff.; eine Zusammenstellung der wichtigsten Typen bei Gerke a. O. S. 333 (dort auch weitere Verweise).

20) Robert III 3, 355; zu den tetrarchischen mythologischen Werkstätten, über die ich demnächst in den *Dissertationes pannonicae* ausführlich handeln werde, vgl. vorläufig Gerke a. O. S. 25 ff., 331 f., 333 f.

menschlichen Existenz. Die Kunst beider vorangehender Generationen war kaiserlich; Schlacht- und Jagdthema waren vom kaiserlichen Monument inspiriert; majestätisch sollte auch die Komposition werden. In dieser Bindung an die Persönlichkeit des Kaisers beruht das Schicksal dieser Kunst und die Notwendigkeit ihres Unterganges. Denn wie die Kaiser nicht mehr kaiserlich waren, so erreichte die Kunst nicht mehr das Ziel, das sie in ekstatischer Übersteigerung wollte. Politik und Kultur endeten in der Ratlosigkeit. Die neue Kunst ist von einem reineren Geiste geführt, von Plotin. Der Geist seiner Philosophie beherrschte den Kaiserhof, und für eine kurze Zeit gewinnen die Menschen ihr Gleichgewicht wieder. Die Porträts des jugendlichen Gallien und des Plotin selber<sup>21)</sup> sind bezeichnend nicht nur für die neue Verfestigung der Form, sondern auch für die neue maßvolle Haltung. Der Stil der Auflösung ist vorüber. Die Malerei rückt in einem plötzlichen Umbruch vom Dekor der gebrochenen rot-grünen Lineatur ab und schafft langsam die Grundlagen für eine klare Architekturmalerei. Die Kompositionen der Philosophensarkophage sind zentral, aber nicht mehr im Sinn der gewaltigen, triumphierenden Mitte, sondern im Sinn der stillen, schöpferischen Mitte. Im Schlachtsarkophag tritt der Triumphator die Barbaren zum Nichts zusammen. Auf philosophischen Sarkophagen ist der sitzende Pädagog der Mitte eingebettet in seinesgleichen, in seinen Schülerkreis oder in die Symbolik seiner Lehre. Die Kompositionen sind ein Bild der Harmonie. Man darf sie nicht als pazifistisch gegen die Kriegs- und Jagdthematik abgrenzen. Vielmehr ist auch auf den philosophischen Sarkophagen die Polarität Tod—Leben durchaus herrschend. Aber in dieser Spannung ist doch Harmonie, weil die Idee der Unsterblichkeit jetzt eindeutig dominiert. Diese Sarkophage kündeten die Philosophie Plotins: der Tod ist nichts anderes als die notwendige Entleiblichung der Psyche, die durch die Tür des Todes hindurch zum Himmel eingeht. Diese Idee spiegelt sich in den Physiognomien der Philosophen. Das sind Persönlichkeiten, aus deren Antlitz man die Sorge und die tiefste Frage des Menschengeschlechts lesen kann. Diese Kunst ist nicht in dem Sinne Renaissance, daß sie das griechische Schönheitsideal erneuert hätte. Vielmehr zeigt sie immer den gebrochenen Menschen; dieses Erbstück trägt sie mit und weiter, und der häßliche Zwiespalt im Antlitz des älteren Gallien zeigt deutlich den einen Grenzfall. Aber diese Generation schafft gegenüber der vorangegangenen wieder das geschlossene Antlitz einer dramatisch er-

21) Gallien: L'Orange a. O. Abb. 7; Plotin: Rodenwaldt, *Jahrb. des Deutschen Archäolog. Inst.* 51, 1956 S. 105 Abb. 10.

regten Persönlichkeit. Um 250 war die Physiognomie aufgelöst und Spiegel einer sich nicht mehr zurechtfindenden Menschheit. Die neue Generation weiß sich nicht minder vom Tode bestimmt, aber sie weiß ebenso, daß sie nicht an den Tod verloren ist, sondern daß sie durch den Tod zur wahren Existenz kommt. Repräsentant dieses Menschentypus ist der Philosoph, der sein Wissen um die Unsterblichkeit den Menschen sagt und sie gläubig macht. Nie hat sich vorher eine philosophische Strömung so deutlich in der Kunst ausgeprägt wie hier am Ende der Antike. Die auf den Sarkophagen dieser Zeit verewigten Philosophen wirken wie eine Rechtfertigung aller der in früher Kaiserzeit so verachteten Wanderprediger und Kyniker, die dem Volke die andere Welt zeigen wollten. Jetzt ist die Philosophie längst zur Religion geworden, und deshalb beherrscht sie die gesamte Grabplastik<sup>22)</sup>.

4. Schon die nächste Generation (280 bis 310) zeigt, daß trotz aller Anstrengungen das Ende nicht aufzuhalten war. Es blieb bei einer kurzen Renaissance, die schon in den letzten Jahren Galliens ihre Brüchigkeit zeigte. Die Gestalt des Philosophen verschwindet wieder aus dem Motivschatz der Grabeskunst. Seine Lehre (Symbole und Argumente) hält sich noch. Gerade die niederen Schichten des Volkes bemächtigen sich ihrer. Aber nackt und roh wirken diese letzten Kompositionen des Unsterblichkeitstriumphes. Viktorien, die einst den cäsarischen Lorbeerkrantz trugen, tragen jetzt das Bild aller Verstorbenen. Die Idee der Apotheose ist demokratisiert, und die Viktorien sind zu starren, häßlichen Gebilden geworden. Das Porträt auf Sarkophagen nimmt an Masse zu, an Qualität zunehmend ab. Aus der Fülle andeutender Unsterblichkeitssymbolik drängt sich das Motiv des Seelenaufstiegs vor<sup>23)</sup>. Es ist profaniert und proletarisiert, längst bevor die verrohten Gestalten häßlicher Viktorien durch ihre unorganisch quellenden Fleischmassen und die Erstarrung ihrer Bewegung auch dem einfältigsten Auge die ganze Trivialität der Idee und ihrer Ausformung enthüllen. Der Jahreszeitsarkophag drückt die Idee des ewigen Wandels anmutiger aus<sup>24)</sup>. Solche Kompositionen werden noch in konstantinischer Zeit mit einer gewissen Grazie gearbeitet. Diese Kunst verfügt noch über

22) Vgl. F. Gerke a. O., bes. die Philosophenköpfe auf Tafeln 55, 56, 63 und im Sachregister „Philosophie und Philosophen“ S. 405 ff.

23) Für den raschen Verfall ist die Gegenüberstellung zweier Sarkophage mit schwebenden Erosen im Prätextatmuseum lehrreich, die M. Gütschow a. O. Tafel 19 vornimmt; zur Verbürgerlichung des Apotheosenthemas vgl. Gerke a. O. S. 204 f., 227, 275, 282, 284 f.

24) Vgl. Gerke a. O. S. 340 Gruppen IV und V; Materialnachweis zur Jahreszeitsymbolik a. O. S. 403 f.

den gesamten Bereich der plotinischen Unsterblichkeitssymbole. An Erfindung ist kein Mangel, aber die Bindung an die Philosophie selber geht mehr und mehr verloren. Eklektisch werden Tod- und Lebenssymbole kombiniert: Nereiden zwischen Löwenköpfen, Jahreszeitsymbole zwischen Todeslöwen. Wenn eine Inschrifttafel zwischen fackeltragenden Todesgenien gehalten wird, so ist der Sinn nicht mehr eindeutig: es ist mehr das Andenken des Verstorbenen im Tode gemeint als seine Apotheose. Für diesen unsicheren Eklektizismus der nachgallienischen Symbolkunst lassen sich drei Gründe anführen: 1. Träger der Kunst werden immer mehr die niederen Schichten des Volkes, die den Sinn der Unsterblichkeitslehre vergrößerten (Sarkophage mit fliegenden Eroten) oder verharmlosten (späte idyllische Jahreszeitsarkophage). — 2. Die Symbolik bleibt nicht an die Gestalt des Philosophen gebunden und begibt sich ihres Symbolgehaltes, indem sie zur idyllischen Einzelfigur oder zur volkstümlichen Erzählung wird. — 3. Die einmal abgerissene Werkstatt-Tradition kann nur durch Erfindung oder Eklektizismus ersetzt werden; das führt auf der einen Seite zu einer Symbolmischung, auf der anderen Seite zu einer volkstümlichen Veranschaulichung und Verlebendigung erstarrter Schemata. Der Weg aus diesem Zwiespalt ist auf zwei diametral entgegengesetzte Weisen versucht. Einerseits blüht ein letztesmal eine große mythologische Schule auf<sup>25)</sup>, die Werkstatt der gigantischen Phaeton-, Selene- und Prometheussarkophage. Andererseits entsteht zum erstenmal eine volkstümliche Kunstströmung, die, aus der Symbolsphäre herausgetreten, auf Treibjagd- und Hirten-sarkophagen die bunte Welt des idyllischen Alltags erstehen läßt<sup>26)</sup>. In beiden Werkstätten kehrt man zu großem Format zurück. Die Zeit ist wieder unsicher geworden und übersteigert Thema und Format. Den ruhigen Kompositionen gallienischer Zeit folgen wieder bewegte. Auf der einen Seite wird die Fülle des Kosmos in Personifikationen herbeigezaubert, um die Idee der Unsterblichkeit glaubhaft zu machen. In veränderter Form und mit volkstümlicheren Mitteln wird auf den späten mythologischen Sarkophagen das Prinzip der Figurenstaffelung wieder aufgenommen, das einst auf dionysischen und auf Schlachtsarkophagen die severische Zeit geschaffen hatte. Auf der ande-

25) Darüber vgl. jetzt Gerke, a. O. S. 20 ff.; Derselbe, Zur Zeitbestimmung der mythologischen Sarkophage der tetrarchischen Kunst (Vortrag auf dem 6. Internat. Kongreß für Archäologie 1959; erscheint in den Kongreßakten).

26) G. Rodenwaldt, Röm. Mitt. 56/57, 1921/22, S. 58—110; F. Gerke, Forsch. und Fortschr. 15, 1957, Nr. 2 S. 16 ff.; derselbe, Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit S. 38 ff., 52 ff., 95 ff.

ren Seite strömte das gesamte Alltagsleben in die Kunst der volkstümlichen Sarkophagwerkstätten. Diese Sarkophage sind von einer Buntheit und Bewegung in der Komposition, dabei von einer Frische der Erfindung, wie sie die Antike nie gekannt hatte. Die Treibjagd im Walde, der Fischfang auf dem Meere, das Mahl am Ufer, das Leben der Hirten und Bauern, Arbeit und Feierabend, Lust und Leid des kleinen Mannes, die Ochsenfuhr des Waldarbeiters, der Stadtbesuch in der Staatskutsche, syrinxblasende Knaben, gebückte Alte, die sich auf den Stock stützen, Hirtenknaben, die Ziegen melken, Hirtengreise, die bedächtig ihren Hund füttern, Mütter, die ihre Kinder auf den Knien wiegen oder einen Knaben an der Brust nähren, pflügende Bauern, Getreide schneidende Knechte, Aufseher im Gespräch mit Landarbeitern, Mühlen, Bäckereien, Schafställe und Strohhütten, weidende Herden von Pferden, Kühen, Ziegen, Schafen: das ist der unerschöpfliche Motivschatz dieser Volkskunst. Wo sie nicht mehr an die philosophische Symbolik gebunden ist, wirkt sich ihr Erfindungsreichtum am schönsten aus. Das plastische Können ist gering; aber Motivfindung und Bewegungsreichtum sind unerschöpflich. Kaum gleicht je ein Motiv dem andern. Jeder Geselle gestaltete die Ochsenfuhr anders. Diese Handwerker kannten weder Tradition noch Musterbücher; ihre Lehrmeisterin war die Natur. Diese bunte Szenenwelt wurde auf die Front großformatiger Sarkophage gesetzt. Dabei wurde das Staffelungsprinzip der vorgallienischen Zeit übernommen, aber zugleich in eigentümlicher Weise schematisiert und asymmetrisch gemacht. Es entsteht der große Hirtensarkophag mit gestaffelter Geländeordnung<sup>27)</sup>. Mehrfach ist das Gelände übereinander gestaffelt, und auf diesen unregelmäßig angeordneten und unregelmäßig geschwungenen Geländelinien wurden die idyllischen Szenen verteilt. So zauberte man bei starkem Gebrauch der Polychromie eine illusionistisch bunte Landschaft vors Auge, die rein malerisch gedacht ist. Wo mythologische Themen wie die schlafende Ariadne in den Bereich dieser Volkskunst kommen, werden auch sie gänzlich entmythologisiert und in eine Idyllik verwandelt<sup>28)</sup>: Ariadne schläft in einer reizenden Umgebung, in der auf unregelmäßigem Gelände heiter-dionysische Szenen spielen. Der Grundzug aller volkstümlichen Sarkophage ist eine heitere Idyllik, hinter der eine allgemeine Paradiesesvorstellung stehen mag. Wo die Zeit sich an tiefere Probleme wagt, enthüllt sie ihre Unsicherheit. Ihre Kunst hat die Asym-

27) F. Gerke a. O. S. 52—72 Tafeln 5—5; zur Volkskunst allgemein vgl. bei Gerke a. O. im Sachregister den Abschnitt über „Volkskunst: Motive, Volkstum und Brauchtum“ S. 395—399.

28) a. O. Tafeln 12, 2; 13, 2.

metrie zum Grundgesetz. Früh-tetrarchische Porträts zeigen einen Menschentypus, der an sich selbst nicht mehr glaubt<sup>29)</sup>. Das Antlitz des tetrarchischen Menschen ist nicht häßlich in naturalistischem Sinne, sondern Ausdruck einer dem Ende rettungslos anheimgefallenen Zeit. Elegische Schwermut, rührende Hilflosigkeit, brutale Häßlichkeit, pathologische Verdorbenheit, an Irrsinn grenzende Gespanntheit, Zerstörtsein ohne Rettung: das sind die Nüancen tetrarchischer Physiognomien. Die Geländestaffelung spiegelt diese bewußt auf Asymmetrie gehende Haltung wider: nirgends ist auf diesen Sarkophagen ein ruhender, plastisch bedeutsamer Pol. Die ganze Fläche ist übersät mit Szenen, in denen sich die rastlose Bewegtheit der Komposition fortsetzt. Das Auf und Ab dieser Kompositionen ist weder akzentuiert noch gegliedert. Das ist nicht bloß Ausdruck einer malerischen Gesinnung oder plastischen Unvermögens, sondern Ausdruck einer inneren Haltlosigkeit. Von hier aus gesehen wirkt die dritte Generation wie eine kurze Reaktion; die Auflösung, die schon unter Decius auf dem Höhepunkt war, geht nun dem Ende zu. Der Formwille läßt soweit nach, daß ein Ohr als bloßes Loch, ein Mund als bloßer Strich zwischen zwei großen Bohrlöchern angedeutet wird. Ich habe für diesen Stil den Begriff des Negativen eingeführt, um anzudeuten, wie überall die plastische Form verzehrt wird und durch Bohrlöcher in ihrer Existenz wenigstens andeutend gerettet wird<sup>30)</sup>. In der Zeit der frühen Tetrarchie scheint die antike Kunst zu ihrem Ende gekommen zu sein.

5. Im Jahre 312 arbeitet eine der volkstümlichen Werkstätten für die Reliefs des Konstantinsbogens<sup>31)</sup>. In dieser Werkstatt ist wenige Jahre später der berühmte Trinitätssarkophag geschaffen, der in San Paolo gefunden wurde und heute im Lateranmuseum die Nummer 104 trägt<sup>32)</sup>. Eine unüberbrückbare Kluft tut sich dem unbefangenen Auge auf zwischen diesen Werken und den Reliefs der frühen Tetrarchie. Lat. 104 ist ein zweizoniger Clipeussarkophag. Die klare Zweizonigkeit steht im Kontrast zur variablen Geländestaffelung der früh-tetrarchischen Sarkophage. Sind letztere oft ohne Zentrum, so ist auf Lat. 104 der Clipeus zu einem schönen Mittelpunkt geworden. Dies wird der

29) L'Orange a. O. Abb. 66, 75.

30) Gerke a. O. Tafel 37; vgl. jetzt auch M. Gütschow a. O. Tafeln 43, 44; zum Problem der Formenauflösung vgl. den Abschnitt „Formauflösung“ bei Gerke a. O. S. 390 f. und „Bohrstil“ S. 393 f.

31) H. P. L'Orange und A. v. Gerkan, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte Bd. 10 1939).

32) WS. Tafel 96.

Grundtypus der christlichen Sarkophage konstantinischer Zeit. Sehen wir vom Thema zunächst ab, so ergeben sich folgende Charakteristika als die neuen Tendenzen der konstantinischen Kunst: die klar rechtwinklige Ausrichtung der Komposition bei betonter Mitte, erreicht durch die mittlere Leiste, die im Gegensatz zu den Geländelinien tetrarchischer Sarkophage genau horizontal geführt ist, und durch die vertikale Ausrichtung der Figuren, die in schroffem Gegensatz zu den bunt bewegten tetrarchischen Geländeszenen steht; die Uniformität der Szenen (meist Dreiergruppen, selten Sitzfiguren); das Ausschneiden aller starken Bewegungsmotive zugunsten einer einheitlichen Wirkung; das Reihungsprinzip, verstärkt durch die Frontalität der Einzelfiguren; die Uniformität in Haltung und Ausdruck; die Betonung des Gesichtes gegenüber dem Körper, aber monotone Gleichförmigkeit der Gesichter in Form und Ausdruck; die plastische Durchformung der organisch gefaßten Einzelform (Verzicht auf jede Bohrung und sonstige illusionistische Mittel); Unterordnung der plastischen Einzelform unter die Hauptform. Es äußert sich hier ein Wille zur Plastik, der sich bewußt vom optischen Stil abkehrt. Zugleich ist ein neuer Menschentypus geschaffen, dem wieder eine Idealität eignet: klare Form, bestimmter Ausdruck, aber durchaus unindividuell. Dieser Mensch hat seinen Wert nicht als Individuum, sondern als Glied einer Reihe. Das gilt auch für das Porträt. Die Porträts des Konstantinsbogens sind von einer plastischen Rundung und einer freien Idealität des Ausdrucks, sie sind der Gegenpol zum besorgten Menschentypus der frühen Tetrarchie<sup>33</sup>). Diesen zerklüfteten Physiognomien in ihrer gebrochenen Menschlichkeit steht der vollkommene Mensch gegenüber, der sich im frühen Konstantinsporträt offenbart: der Mensch mit der freien, furchenlosen Stirn, dem energischen Blick und der weichen Gesichtsform, der harmonische Mensch, um den sich die griechische, die augusteische und die trajanisch-hadrianische Kunst gemüht hat, der klassische Menschentypus, dem die Zeit Caracallas und Alexanders nicht mehr gewachsen war und den die gallienische Kunst mit literarischer Kraftanstrengung hatte erneuern wollen. Die konstantinische Kunst hat damit das Individuelle wiederum abgestreift und schafft nach dem Vorbilde des vollkommenen Menschen den Typus. Das bedingt eine Gleichförmigkeit des Antlitzes auf konstantinischen Sarkophagen. Dieser Umbruch der Kunst ist zunächst rein entwicklungsgeschichtlich bedingt. Er ist keine konstantinische Neuschöpfung, sondern in spättetrarchischer Zeit entstanden. Zugleich mit

---

33) L'Orange, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens, Tafeln 43—45, 50.

der Aufrichtung des absoluten Autoritätsstaates ist in der Kunst eine eigentümliche Ausrichtung in dem oben charakterisierten Sinne festzustellen. Man kehrt zur plastischen Form zurück, man verzichtet mehr und mehr auf den Bohrer<sup>54)</sup>. Die Sarkophage mit staffelnder Kompositionsweise zeigen diese Straffung besonders deutlich. Schon daß die späteren Hirten-sarkophage mit gestaffeltem Gelände einen Figurenstil plastischerer Prägung haben, ist symptomatisch. Wichtiger aber ist die Uniformierung der Komposition. Das führt zu einem gewissen Schematismus. Die Geländelinien gleichen sich an die Horizontale an, die Mannigfaltigkeit der Bewegung wird durch symmetrische Kompositionen abgestellt. Wichtig ist vor allem die Verfestigung der Komposition, die dadurch erreicht wird, daß durch die gestaffelte Idyllik drei vertikale Einzelfiguren durchgezogen werden: eine in der Mitte und zwei in den Ecken. So hat sich dem bunten Reliefgemälde eine fast architektonisch zu nennende Struktur aufgeprägt, die vom System dreifeldriger Riefelsarkophage entlehnt ist<sup>55)</sup>. Dieser vertikalen Ausrichtung geht die horizontale parallel. Die Geländelinien werden zur Horizontale eingeebnet und dann in Leisten verwandelt. So entsteht in tetrarchischer Zeit der älteste Typus des zweizonigen Sarkophages mit drei schmalen hohen Feldern mit Vertikalfiguren und zwei Stockwerken für ebenso vertikal gereichte Figurenszenen. Auch für einzonige Sarkophage setzt sich das Prinzip der Symmetrie und der Rechtwinkligkeit durch; es entsteht der Friessarkophag mit vertikal gereihten Figuren<sup>56)</sup>. Man könnte den Geist dieser Kunst fast soldatisch nennen; zumindest prägt sich eine ähnliche Uniformität in Haltung und Ausdruck der spättetrarchischen Porträts aus. Um 300 entwickeln sich also die Kompositions- und Stilgesetze der konstantinischen Kunst. Die beiden Grundtypen der frühkonstantinischen Sarkophage (der einzonige Friessarkophag mit dichtgedrängten Vertikalfiguren und der zweizonige Friessarkophag) sind in spättetrarchischer Zeit entstanden. Soweit läßt sich die künstlerische Entwicklung erklären, ohne daß die Frage der Christianisierung gestellt zu werden braucht. Die neuen Stilgesetze entsprechen der Konstitution des tetrarchischen Staates, der neuen Staatsauffassung und der neuen Auffassung vom Menschen, der nicht mehr als Einzel-existenz, sondern als notwendiges Glied im Staatsgefüge angesehen wird. Aber damit ist der Prozeß nicht voll erklärt. Es bleiben drei Probleme offen: 1. Trotz der neuen Menschauf-

54) Vgl. Gerke a. O. S. 64 ff., Tafeln 45—46.

55) Gerke a. O. Tafeln 5—6.

56) Zeitschr. f. Kirchengesch. 54, 1935, S. 18 ff.



fassung kommt es innerhalb der Sarkophagplastik im ganzen 4. Jahrhundert nicht mehr zu einer halbwegs ansehnlichen Porträtleistung. Für die Belange der Sarkophagplastik bleibt die menschliche Persönlichkeit also entwertet; die Sarkophagporträts spiegeln in ihrer Allgemeinheit das Gesetz der Gleichförmigkeit wider. Sie zeigen aber darüber hinaus, daß der Mensch nicht mehr Mittelpunkt der Grabeskunst ist. — 2. Die späten mythologischen und Jahreszeitensarkophage spielen in der Entwicklungsgeschichte keine Rolle. Das gilt vor allem von den Hippolytos-Sarkophagen; diese Werkstätten sind typisch spätzeitliche Reaktionserscheinungen. — 3. Träger der großen Kunst ist allein die christliche Sarkophagplastik. Ihr verdanken wir die Fülle der zweizonigen Prachtsarkophage, an der die besten Meister des 4. Jahrhunderts gearbeitet haben. Gegenstand dieser Kunst ist aber Christus im Kreise seiner Heiligen. Weder Mensch noch Heros, weder Feldherr noch Herakles, weder Mythos noch Geschichte, weder Todes- noch Unsterblichkeitssymbolik spielen eine Rolle in der neuen Kunst. Sie zeigt vielmehr in monotoner Gleichförmigkeit immer wieder den Wundertäter Christus, der Lazarus erweckt, Wasser in Wein verwandelt, Brot und Fisch segnet, den Blinden heilt und die andern Kranken. Zu ihm tritt Petrus, der die Soldaten der römischen Legion durch das Quellwunder zu Christen macht. Der Mensch (im Clipeus) wird gezeigt in der Todessphäre, aus der er nach der Verheißung des Alten Testaments gerettet wird wie Daniel aus der Löwengrube, die drei Männer aus dem Feuerofen und Jonas aus dem Rachen des Ketos. Das ist der Sinn der alttestamentlichen Szenen im Rahmen der Christus-Petrus-Sarkophage. Das Gesetz der Gleichförmigkeit gewinnt hier eine tiefere Bedeutung; es ist das Antlitz Christi, das alle Menschengesichter des Sarkophages formt. Da hat auf solchen Sarkophagen der Mensch keinen Raum, auch nicht der heroische oder gläubige Mensch. Hier ist vielmehr die gesamte anthropologische Sphäre mit Raum und Zeit, mit Mythos und Natur in ihrer Ganzheit übersprungen. Motiv dieser neuen Kunst ist der durch die Bibel geoffenbarte göttliche Christus. Seine heilige Geschichte wird nun in der Kunst gestaltet<sup>37)</sup>. Petrus und die Apostel sind seine Heiligen; sonst haben nur seine Patienten Zugang zu diesem heiligen Raum. Auch über Adam und Eva, ja über dem Antlitz

37) F. Gerke, Christus in der spätantiken Plastik, Kap. I und II (S. 7—34); dazu derselbe, Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit, Kap. 6: „Der Ursprung der christologischen Friessarkophage“ S. 207—255; vgl. ferner Riv. di arch. crist., 1953, S. 507—529.

des trinkenden Soldaten liegt der Schein christlicher Heiligkeit<sup>38)</sup>. Die Monotonie des Antlitzes bedeutet also nicht nur eine neu-gewonnene Idealität, obwohl man sagen muß, daß Christus im 4. Jahrhundert in der Kunst von Generation zu Generation schöner wird, weil alle Generationen ihn nach dem Bilde des vollkommenen Menschen formen. Die schöpferische Tat dieser neuen Kunst ist vielmehr darin begründet, daß sie die Gestalt und das Antlitz des Heiligen gefunden hat in Christus. Ihre Aufgabe ist also, dem Menschengeschlecht, das aus sich zu keiner Rettung gekommen ist, den rettenden Christus gegenüberzustellen. Darin erfüllt sich in letzter Reinheit das Prinzip, um das die Kunst des 5. Jahrhunderts vergeblich gerungen hat. Als die Schlachtsarkophage den Triumphator in die Mitte stellten, bereiteten sie zum erstenmal die Umstellung des Beschauers vor. Er sollte nicht mehr das Relief lesen und deuten, sondern es verehren und ihm huldigen. Der Versuch scheitert, weil es der Zeit an Männern und Heroen fehlt. Die Philosophensarkophage stellten das Unsterblichkeitssymbol vor Augen, frontal, repräsentativ und eindringlich. Und vielen war diese Grabeskunst göttliche Tröstung, weil sich die Religiosität daran entzündete und die Hoffnung aufstieg, auch einst in die Ogdoas getragen zu werden. Auch dieser Versuch versank langsam. Das Christentum in seiner Form als Staatsreligion negierte beide Versuche: sowohl den der Heroenvergötterung wie den philosophischen, der aus dem Glauben an die Vergottung des Menschen entsprang. Die christliche Grabesplastik stellt den Menschen den von Gott gesandten Christus vors Auge, den ganz anderen, den wirklichen Retter. Die letzten künstlerischen Versuche des 5. Jahrhunderts führten erbarmungslos ins Ende. Daß die Antike um 300 nicht starb, liegt an dieser schöpferischen Tat der jungen christlichen Kunst, die ein neues Zeitalter heraufführte: die christliche Antike, die kein Ende war, sondern der Anfang der europäischen Kunstgeschichte.

## II.

Überblicken wir die Kunstgeschichte vom Tode des Commodus bis zum Regierungsantritt Konstantins, so ergibt sich eine Generationsabfolge, die sich in der Sarkophagplastik durch die Entstehung großer Sarkophagtypen so fixieren läßt:

1. 190—220: Großer Schlachtsarkophag
2. 220—250: Sarkophag mit heroischer Löwenjagd
3. 250—280: Sarkophag mit philosophischer Thematik

38) Pantheon, 1936, H. 7 S. 215 ff.; zur Entstehung und Frühgeschichte des heiligen Antlitzes vgl. mein Buch „Köpfe altchristlicher Plastik“ (Florian Kupferberg Verlag, Berlin 1940).

4. 280—312: Hirtensarkophag mit staffelnder Kompositionsweise

5. 312—340: Ein- und zweizoniger christlicher Friessarkophag. Sehen wir nun von den Überschneidungen der Perioden ab, so ergeben sich drei große Einschnitte:

1. Als Marc Aurel in düsteren Zeiten starb, ging nicht nur eine edle Dynastie zugrunde, sondern eine ganze Welt griechischer Bildung. Für die Sarkophagkunst bedeutete das, daß der unerschöpfliche Quell griechischer Mythologie abgesperret wurde und daß in der Kunst nun eine neue Idee polarer gestaltet wurde. Der Thematik von Krieg und Jagd liegt die Spannung Tod—Leben zugrunde. Diese Kunst hat die Grundlage geschaffen für die Gestaltung des gebrochenen Menschen an Stelle des heroischen und hat zuerst das Elysium der todverfallenen Menschheit gegenübergestellt. Am Ende dieser Entwicklung steht das Bild des todbringenden Löwen und das Bild des ratlos gewordenen Menschen. In zwei Generationen ist nun aber die *passio humana* in schon mittelalterlichem Sinne Gegenstand der Kunst geworden.

2. Gegen diese Auflösung erfolgt um 250 eine von der plotinischen Philosophie ausgehende künstlerische Reaktion. Diese Generation lehnt die Kriegs- und Jagdthematik ab und macht die Philosophie und ihre Unsterblichkeitssymbolik zum Thema der Sarkophagkunst. Auch diese Richtung währt nur kurze Zeit. In dem Maße, wie die Gestalt des Philosophen hinter der Unsterblichkeitssymbolik wieder zurücktritt, erlebt sie einerseits (in den höheren Schichten) eine neue Annäherung an den Mythos und führt eine kurze Blüte mythologischer Kunst herauf, andererseits (in den unteren Schichten) verflüchtigt sich diese Symbolik und wird zur erzählenden, idyllischen Volkskunst. Wieder haben zwei Generationen sich am Problem der transzendentalen Kunst versucht. Ihr Verdienst liegt darin, über die Gestaltung der *passio humana* hinweggeführt zu haben zu einer objektiven Darstellung religiöser Unsterblichkeitssymbolik.

3. Den tiefsten Einschnitt bedeutet das frühe 4. Jahrhundert. Hier geht die Kunst ganz aus der anthropologischen Sphäre heraus und ist in diesem Punkte den mythologischen Sarkophagen des 2. Jahrhunderts näher als der Kunst des 3. Wie auf Orestes-, Medea- und Heraklessarkophagen der Mensch keinen Raum hat, so ist Christus mit seinen Heiligen, in der Verherrlichung seiner Wundertaten, alleiniger Herr auf den christologischen Friessarkophagen. Das Kompositionsprinzip ist doxologisch wie das der Herakles-Sarkophage<sup>39)</sup> in der Zeit des

39) Vgl. Robert III 1, 103 ff.

Commodus. Wie dort in jeder neuen Szene immer neu Herakles in einer Wundertat gezeigt wird, so kehrt der eine Christus in allen Szenen wieder. Hier erst kommt die transzendental gerichtete Kunst zu ihrer Erfüllung: 1. Sie gestaltet Christus als den göttlichen Gesandten Gottes und schneidet so alle Beziehungen zum Menschentum durch. — 2. Sie verherrlicht diesen Christus nicht nur, sondern zeigt seine Herrlichkeit in der Vollmacht, die sich in seinen Taten erweist. Das doxologische Kompositionsprinzip ist also zugleich Gestaltung des nichtmenschlichen Gegenüber. — 3. Diese Generation schafft nicht wie die erste ein repräsentatives Huldigungsbild, auch nicht wie die zweite eine argumentative Unsterblichkeitssymbolik, sondern das Bild des rettenden Christus, das Glauben und Andacht fordert.

Es ist dennoch nicht so, daß die christliche Kunst innerhalb dieser drei Etappen der transzendental gerichteten Kunst eine einfache Ablösung bedeutete. Die Wurzeln der christlichen Kunst liegen vielmehr in der Ideengeschichte des 3. Jahrhunderts. Unsere Aufteilung ermöglicht uns, nach dem Ursprung zu fragen. Wie kam es, daß im 4. Jahrhundert Christus mit seinen Aposteln auf den Plan der Kunstgeschichte treten konnte? Christus kam nicht als *deus ex machina*, sondern die Entstehung der christlichen Kunst ist entwicklungsgeschichtlich bedingt. Wir fragen also nach dem Anteil der fünf Generationen an der Entstehung der christlichen Kunst und hoffen so, eine Ideengeschichte der ältesten christlichen Plastik vor Konstantin dem Großen zu geben.

In der Zeit der großen Schlacht- und Jagdsarkophage gibt es noch keine christliche Plastik. Zwar werden von diesen Generationen die Grundlagen für Struktur und Komposition der späteren christlichen Sarkophage geschaffen, etwa der Wannentypus (besonders der geriefelte) mit Löwenmotiven und die staffelnde Kompositionsweise. Die Ideen der severischen und nachseverischen Kunst hätten der Entstehung christlicher Grabesplastik günstig sein können. Wir erkannten die Beziehung dieser Kunst zu Todes- und Unsterblichkeitsgedanken. Schon das große Thema der Schlacht und der Jagd rückt im Laufe des 3. Jahrhunderts mehr und mehr unter den Gedanken der *passio humana*. Neben diesen Entmythologisierungstendenzen zugunsten einer repräsentativ-transzendentalen Gestaltung erfolgt in severischer Kunst eine neue Sinnggebung des Mythos. Der Mythos wird nicht mehr erzählt, sondern als Symbol gefaßt. Er hat keine selbständige Existenz mehr, sondern rückt unter den Aspekt der Weltanschauung. Es gibt keine heldischen Mythosdarstellungen mehr; vielmehr bleibt vom trojanischen Mythenkreis nur noch Achill mit der sterbenden Penthesilea. Der Einzelmensch im Mythos

wird für diese Kunst wichtig, und zwar nicht in seiner heroischen Existenz, sondern in seinem Sein zum Tode. Die Kunst des 3. Jahrhunderts will nicht die heroischen Taten der Vergangenheit erzählen, auch nicht Völkerschicksale versinnbildlichen, sondern sie sucht im Mythos das Symbol für das wahre Sein der Psyche. Sie sieht es in der Tragik ihres Todes und dem Glück ihres Aufstiegs zur Unsterblichkeit. Mythologische Sarkophage des 2. Jahrhunderts erzählen Heldentaten und Schicksal der Heroen; auf Medea- und Jasonsarkophagen wird das von Schicksal und Schuld, Leidenschaft und Rache bestimmte Menschendasein sichtbar fast noch wie in einer antiken Tragödie; auf Herakles-Sarkophagen werden die rettenden Taten des Heros, der sich seine Göttlichkeit erringt, aufgereiht wie im Epos. Die Kunst des 3. Jahrhunderts faßt den Mythos weder dramatisch noch episch. Solche Stoffe werden vielmehr abgestoßen. In Hippolytos, Meleager und Adonis gestaltet sie das Symbol des Todes, und zwar konkret, indem sie diesen tragischen Jägern das Antlitz der Verstorbenen gibt<sup>40</sup>). Mit Vorliebe wird eine Todesszene in den Mittelpunkt gerückt; das verstorbene Ehepaar erscheint im Bilde des Achill, der die sterbende Penthesilea im Arm trägt. So radikal kann der Mythos umgestaltet werden, da er seinen Sinn nicht mehr in sich selbst trägt, sondern von einer Weltanschauung her empfängt, deren Zentralproblem das des Todes ist. Auf früheren Achillsarkophagen ergreift der starke Held die Penthesilea in wildem Kampfgetümmel bei den Haaren, um ihr den Todesstoß zu versetzen. Im 3. Jahrhundert ruht das sterbende Mädchen im Arm des starken Mannes. Im Mittelpunkt des dramatischen Schlachtgewühls steht hier das stille, ernste Symbol des Todes, das noch dadurch eigentümlich vertieft wird, daß zwei in concordia zusammengeschlossene Eheleute sich in diesem Bilde darstellen<sup>41</sup>). So ist es kein Wunder, daß im 3. Jahrhundert auch der Endymionmythos auf großformatigen Sarkophagen immer wieder dargestellt wird. Er war schon von Cicero unter dem Gesichtspunkt des Todes gedeutet und fand daher in severischer Zeit nicht nur bereitwillige Aufnahme, sondern eine ungewöhnliche Intensivierung. Der ruhige Schläfer, zu dem nächtens Luna herabsteigt, wird zum Sinnbild des Schlafes und zum Bruder des θάνατος<sup>42</sup>). Die severische mythologische Kunst ist eindeutig vom

40) Über das Aufkommen des Porträts auf mythologischen Sarkophagen vgl. Gerke, Vorkunst. Sarkophage S. 11 ff., bes. S. 11 Anm. 2.

41) Über die Entwicklung der Achill-Penthesilea-Sarkophage, die gerade jetzt in einer Berliner Dissertation monographisch behandelt sind, vgl. vorläufig Gerke a. O. S. 7 Anm. 10 und die Übersicht S. 330 f.

42) Die Geschichte der Endymion-Sarkophage wird demnächst von N. Mossolow vorgelegt werden; vgl. vorläufig die Chronologie bei Gerke a. O. S. 331 f.

Todgedanken bestimmt, sehen wir. Man könnte einwenden, daß es dem Wesen des Mythos überhaupt entspreche, durch den Gegensatz von Leben und Tod die Tragik alles menschlichen Seins aufzureißen. Auch die Orestes- und die Niobidensarkophage des 2. Jahrhunderts kreisen um das Problem des Todes; in der Dramatik des Leukippidenraubes drückt sich das gleiche Grundgesetz aus, und erschütternd ist das ehernen Gesetz Bild geworden in der Gigantomachie. Der Gegensatz zwischen dem 3. und 2. Jahrhundert muß also noch tiefer gefaßt werden. Eine Gigantomachie hat das 3. Jahrhundert nicht hervorgebracht; es wehrte sich gegen das „eherne Gesetz“, das in der antiken Tragödie verkörpert ist, gegen die illusionslose Schau, in der die Zerstörung mit eingeschlossen wird in den Prozeß ewiger Wandlung und für die eine Götterdämmerung nichts ist als der Gegenpol zum dionysischen Triumph. Auch den Tod der Niobiden hat das 3. Jahrhundert nicht gestaltet, denn es meinte nicht den durch menschliche Rache und menschliche Leidenschaft bedingten Tod. Durch diese Gegensätze kann das Verhältnis des 3. Jahrhunderts zum Mythos folgendermaßen bestimmt werden:

1. Der Mythos wird nicht in seiner dramatischen oder epischen Eigengesetzlichkeit belassen, sondern wird zum Symbol einer vom Todesmysterium her bestimmten Weltanschauung. Die mythologischen Sarkophage des 3. Jahrhunderts nehmen darum die Prinzipien der nichtmythologischen Sarkophage an: Steigerung des Formates, Zentralkomposition. Wesentlich ist nicht mehr die dramatische Abwicklung der Konflikte oder der kontinuierliche Fluß der Erzählung, sondern das in die Mitte gestellte Todessymbol. Der Beschauer soll nicht mehr dem inneren Verlauf des Mythos folgen und durch ihn erschüttert werden, sondern in dem ihm gegenüberstehenden Symbol der Mitte sein eigenes Schicksal sehen. Die Idee ist nicht im dramatischen Geschehen verhüllt, sondern klar und eindeutig in die Mitte gestellt. Die Wirkung ist nicht mehr mittelbar religiös, sondern unmittelbar. Wichtig ist nur die Mitte, d. h. das den Menschen direkt ansprechende Symbol des Todes.

2. Der Mythos ist nicht mehr raum- und zeitloses Gleichnis, sondern direkt auf den Tod des im Sarkophag beigesetzten Menschen bezogen. Der Held des Mythos trägt das Porträt des Verstorbenen; das bedeutet aber, daß der Mythos entheroisiert wird. Alle Urmotive des Mythos (Schicksal und Schuld, Sieg und Tod) werden wesenlos; im 3. Jahrhundert herrscht allein der Gedanke des Todes.

3. Der Tod ist auf den mythologischen Sarkophagen des 3. Jahrhunderts anders gefaßt als im 2. Der Ereignischarakter

ist stärker betont. Seine objektive Mächtigkeit ist stärker herausgestellt. Aber auch der Sinn ist ein anderer geworden. Die neue Kunst ringt um die Reinheit eines abstrakten Todesgedankens. Vatemord, Mord der Niobidenkinder, Kindermord der Medea: das sind gerade die Todesmotive, die im 3. Jahrhundert nicht dargestellt werden. Die Ursache des Todes ist der symbolisch-mythologischen Kunst unwesentlich. Im Mythos ist der ewige Krieg die Ursache des Todes. Giganten werden von Göttern erschlagen, und den Göttern erstehen in höheren Göttern neue Feinde, die ihnen Tod bringen. So ist das ehernen Gesetz alles Werdens der Tod. Es ist vom Schicksal bestimmt, daß Menschen sterben müssen, aber zugleich, daß sie durch Menschen sterben müssen. Der Mythos bejaht unter dem Gesetz der ewigen Wandlung den Tod als Ende und verherrlicht die Zerstörung und den Krieg als Vater aller menschlichen Leidenschaften. Durch die Kompositionen hadrianischer Sarkophage zieht sich diese Grundstimmung: Sieg oder Tod. Der Tod selbst ist völlig unproblematisch. Er ist die Chance dessen, der nicht siegt. Er ist aber das absolute Ende. Diese Idee, daß es das Schicksal des Menschen ist, zu töten und zu sterben, hat das 3. Jahrhundert nicht mehr gestaltet. Wenn Achill die Penthesilea im Arm trägt, so ist da nicht mehr Krieg, sondern da bricht inmitten des Krieges die Frage nach dem Tod auf. Auf den tragischen Jagdsarkophagen fallen nicht mehr Helden im Zweikampf, sondern da ist der frühe Tod eines liebenden Jünglings gestaltet. Und noch stiller und tiefer führt die Frage, wenn im Bilde des schlafenden Endymion der Tod dargestellt wird. Diese Kunst fragt nicht mehr nach dem Woher des Todes; ihr ist der Krieg nicht mehr wesentlich. Sie fragt nach dem Sinn des Todes und nach seinem Wohin. Niobidensarkophage schildern das große Sterben, veranlaßt durch die maßlose Rache einer mächtigen Göttin. Die mythologischen Sarkophage des 3. Jahrhunderts stellen den einen Tod vor Augen, den Tod, der bei dem Beigesetzten Ereignis geworden ist und nun für seine Angehörigen Gleichnis sein soll. Dieser Tod ist nicht das Ende. Er ist weder Schicksal noch Menschenmord, sondern Frage und Anruf.

4. Hinter dieser verschiedenen Todauffassung steht eine tiefe Gegensätzlichkeit in der Sicht des Menschen. Der Mensch, wie ihn die mythologischen Sarkophage hadrianischer Zeit darstellen, ist noch heroisch im griechischen Sinn. Er bejaht jenseits von Gut und Böse das Schicksal und den Gesamtbereich der menschlichen Leidenschaft. Es ist der Mensch, der furchtlos auf dem schmalen Grat zwischen Sieg und Tod, Grund und Abgrund geht; der Mensch, der infolgedessen kämpft, bis er fällt, weil er weiß,

daß der Mensch des Menschen Feind ist. Er lebt in Haß und Liebe; er umschlingt sein sterbendes Kind und raubt erbarmungslos das Kind der Mutter. Mann und Frau sind von gleicher Tapferkeit, gleicher Polarität und darum gleicher Leidenschaft und Entschlossenheit. Die Frau verrät ihr Vaterland um des Mannes willen und ermordet dessen Kinder. Der Mensch zwischen Sieg und Tod, der Mensch des Zweikampfes ist das Motiv der mythologischen Sarkophage hadrianischer Zeit. In der Gigantomachie ist die Tragik dieses Heroismus in göttlichem Gleichnis auf den endgültigen Ausdruck gebracht. Götter und Menschen unterliegen dem ehernen Gesetz der ewigen Wandlung. Beiden ist nur die Wahl gegeben zwischen Sieg und Tod. Daraus wächst mit Notwendigkeit der Krieg als Grundmotiv des Mythos. Das 5. Jahrhundert hat in diesem Punkte den Mythos gebrochen. Es gab seit der Thronbesteigung des Commodus zuviel blutige Bürgerkriege in Rom, als daß sich diese heroische Spannung hätte halten lassen. Es gab seit Commodus besonders unter den Kaisern zu wenig Zweikampfnaturen, und die Parität der Gegner ist nun einmal Voraussetzung für die mythische Schau des Todes. Es gab seit Commodus zuviel Mord: auf den großen Schlachtsarkophagen sprengt der Triumphator über das Nichts verreckender Barbaren hinweg, ohne selbst dem Tode ins Auge geschaut zu haben. Aus den Gesichtern der Sterbenden spricht aber ein erbärmlicher Tod. Diese Generation wußte um einen andern Tod als die philhellenisch gesinnte Kunst des 2. Jahrhunderts. Der Tod war nicht mehr Gegenpol des Sieges. Den Barbaren der großen Schlachtsarkophage war nie die Chance des Sieges gegeben, und damit wurde der Tod *passio humana*. Wo der Sieg als Agens des Todes fehlt, wird der Tod Selbstzweck. Er wird ein qualvolles Rätsel. Der heroische Mensch der mythologischen Sarkophage ist in dem Sinne tragisch zu nennen, daß es für ihn zwischen Sieg und Tod keine Sicherung gibt. Im letzten Grunde ist er nicht tragisch, weil die radikale Ungesicherheit ihn zum entschlossenen heroischen Menschen macht, der ohne Furcht mitten durch geht. Kennzeichen der neuen Generation ist, daß sie dem Tod verfällt. Schon Marc Aurel war in seinen letzten Kriegsjahren von den Gewittern solcher Todesstimmung umgeben. Er hat sie in seine Tagebücher eingezeichnet. Er müht sich in seinen Selbstbetrachtungen, den Tod als das Ende zu sehen und dabei die *ἀραξία* zu wahren. Wenn er von der ewigen Wandlung des Kosmos spricht, so vollzieht sich in diesem Gedanken doch deutlich der Umbruch zu einer neuen Zeit. Marc Aurel sieht das Leben vom Tod her. Vom Tod her postuliert er die Pflicht. Und andererseits machen seine Fragen vorm Tode nicht halt, sondern rühren an Dinge, die da-



hinter liegen<sup>43)</sup>. Die Generation nach ihm fragt in ihren Darstellungen immer wieder nach dem Sinn des Todes. Hier beginnt das heroische Lebensgefühl abzusterben. Eine tragische Weltanschauung tritt an die Stelle. Die Augen dieser Generation hatten in der Wirklichkeit und in der Kunst den Tod als erbärmliches Ende und feigen Meuchelmord gesehen. Dieser Generation fehlte das Verständnis für Niobiden-, Orestes- und Medeasarkophage. Nur in einer aus der heroischen Weltanschauung stammenden und polar denkenden Grabeskunst konnten der Bogen schießende, grausame Apoll, die Kinder mordende Artemis oder gar eine Medea Sinn haben. Dem 5. Jahrhundert mußten diese Heroen als Mörder erscheinen, verwandt den Kaisermördern der Zeit. So kehrte sich diese Generation von der Mythologie in eigentlichem Sinne ab. Sie übernahm lediglich Mythen, in denen die Todessymbolik rein zur Darstellung kommen konnte, und wandelte diese Mythologie zur Symbolik um. Sie blieb also nicht bei der Negation stehen. Daß sie in buchstäblichem Sinn aus der heroischen Weltanschauung heraus dem Tode zugefallen war, bedeutete für sie einen Gewinn. Die Grabeskunst ist nun nicht mehr auf den Menschen bezogen wie im 2. Jahrhundert, sondern auf seinen Tod. Damit beginnt eine neue Epoche der Grabeskunst. Einst hatte Paulus für die Christen das paradoxe Wort geprägt, daß Tod Leben sei. Jetzt, als Marc Aurel stirbt, beginnt der Todgedanke das Leben der Kunst radikal umzuformen. Die Todessymbolik ist künftig das schöpferischste Prinzip in der Grabeskunst.

In der Generation, die mit der heroisch-diesseitigen Sicht des Todes gebrochen hatte, beginnt die Kunst transzendental zu werden. Für die Grabeskunst kann das Motiv des Todes nicht Selbstzweck sein. Immer gehört zu ihm ein Gegenpol. Denn die Grabeskunst ist ihrem Wesen nach polar. Die Polarität im 2. Jahrhundert war Sein — Nichtsein, ihre Gestaltung also der Krieg. Die brutale Wirklichkeit der Kriege, die den wirklichen Menschen in seiner gebrochenen Existenz enthüllt, hat auch die heroische Haltung in Kunst und Philosophie gebrochen. Aus dem weiten Feld der griechischen Mythologie werden die Todessymbole aufgelesen. Der Tod wird in seinem Ernst dargestellt: nicht als Prinzip der kosmischen Ordnung, sondern als Schicksal des Einzelmenschen, nicht in seiner mythischen Gleichnishaftigkeit, sondern in seiner realen Mächtigkeit, nicht in seiner Notwendig-

43) Es ist unnötig, auf einzelne Stellen der „Selbstbetrachtungen“ zu verweisen, da sie vom Gedanken des Todes ganz durchzogen sind; vgl. u. a. II 17; IV 5, 5; VII 50; IX 3.

keit als Korrelat des Lebens, sondern als Ereignis, nicht als das eine Motiv aller menschlichen Geschichte, sondern als das große eine Gegenüber, das dem lebenden Menschen frontal und voller Anspruch gegenübersteht, nicht als Pol zum Diesseits, sondern als die radikale Verneinung des Diesseits. Diese Generation pflanzt in buchstäblichem Sinne am Grabe die Hoffnung auf. Sie hat die Polarität Sein — Nichtsein abgestoßen, und der mythische Krieg spielt in ihrer Kunst keine Rolle mehr. Die neue Kunst lebt von einer neuen Polarität, die sich mit Tod — Jenseits umschreiben läßt. Ihr Agens ist die Hoffnung auf das Paradies. Es ist ein eigentümliches Paradoxon in der Geschichte: in der politisch sicheren und kulturell hochstehenden Zeit Hadrians ist der mythische Krieg das Hauptmotiv einer heroischen Sarkophagkunst; in der unsicheren Zeit der Bruderkriege nach Marc Aurel, als der Mythos entmythologisiert wird und gigantische Schlacht- und Jagdsarkophage entstehen, wird die elysische Kunst geboren. In der Zeit der Todessymbolik, in der die Kunst den gebrochenen Menschen zeigt, wird die Frage nach der anderen Welt neu lebendig und die Frage nach dem Schicksal der Psyche bei ihrer Entleiblichung.

So wird das Mysterium der Unsterblichkeit Inhalt der Kunst. Die dionysischen Sarkophage nehmen einen ungeahnten Aufschwung<sup>44)</sup>. Bei großem Format werden ihre Mittelszenen repräsentativ im Sinne der Dionysosscene, die einst in republikanischer Zeit in der Villa Iamilla bei Pompeji im Kultsaal des dortigen Mysterienvereins gemalt war. Der Gläubige läßt sich auf seinen Sarkophag das Sinnbild des Mysteriums setzen, in das er bei Lebzeiten vom Mystagogen eingeführt war. Im Leben hatte er gleichnishaft seine Vergottung erlebt und hatte dadurch das Wissen um die Unsterblichkeit seiner Psyche gewonnen. Im Mysterium hatte er sich dem Gotte vermählt, hatte in dionysischer Existenz im Kreise der Götter am Mahl der Seligen teilgenommen. Auf seinem Sarge ist dann der Gott mit seinem dionysischen Kreis dargestellt als Zeichen dafür, daß die Seele des Verstorbenen nun wirklich zu den Göttern eingegangen ist. Die Mystagogie war gleichnishaft und zugleich glaubenweckend. Der wirkliche Mystagoge ist der Tod, der allein die Psyche einläßt in die Unsterblichkeit. Es kann kein Zweifel sein, daß diese elysische Kunst mit dem neuen Aufblühen der Mysterienkulte im 3. Jahrhundert zusammenhängt. Wie massiv die Kunst den Vergottungsgedanken formen konnte, zeigt ein dionysischer Riefelsarkophag in Praetextat aus der Mitte des Jahrhunderts<sup>45)</sup>. Der selige Dio-

44) Vgl. Gerke, Vorkunst. Sarkophage S. 335 VIII.

45) M. Gütschow a. O. Tafel XVII.

nysos der Mitte trägt das Porträt eines etwas griesgrämigen Bürgers, dessen Gesicht nichts von der Schönheit seiner dionysischen Existenz verrät, sondern durchfurcht und häßlich ist wie die meisten Gesichter in der Kunst der Deciuszeit. Aber die Idee ist desto eindeutiger: der Verstorbene, der in seinem Kultverein durch viele Ekstasen seine Vergottung gleichnishaft erlebt hat, ist im Tode zum Gott geworden, und er zeigt sich auf seinem Sarkophag seinen Angehörigen in seiner göttlichen Existenz. Hier ist die Polarität Tod — Jenseits zur äußersten Konsequenz Mensch — Gott getrieben. Der dionysische Sarkophag von Praetextat zeigt die Polarität des Menschen, wie sie im 3. Jahrhundert oft beschrieben ist: im Antlitz spiegelt sich seine irdische, todverfallene Leiblichkeit; die Gesamtkomposition aber zeigt die dionysische Existenz der Seele nach ihrer Entleiblichung.

Von der Idee der Vergottung her ist auch die gegen 200 einsetzende Umformung der Nereidensarkophage zu verstehen. An Stelle des mittleren Oceanos wird die imago clipeata gesetzt, die von Meerkentauren emporgetragen wird als Zeichen des Aufstiegs der Seele zur Ogdoas<sup>46</sup>). Von dieser Idee aus erklären sich auch die vielen Sarkophage mit fliegenden Viktorien oder Eroten, die im Zentrum die gleiche imago clipeata haben. Die Mythen, die einen Raub schildern, werden infolgedessen als Symbole der Entraffung der Seele ins Jenseits der Kunst des 3. Jahrhunderts übernommen: Proserpina, die Leukippiden, vor allem der auf dem Adler emporgetragene Ganymed. Die Mythologie ist hier zur Unsterblichkeitssymbolik geworden. Dahinter steht der Geist etwa des Neupythagoreismus, wie er sich schon im 1. Jahrhundert in der unterirdischen Basilika vor der Porta Maggiore Roms manifestiert. Alle Symbole der ins Jenseits entrafften Seele sind in diesem Kultraum sozusagen eingefangen, gedeutet und erhöht durch die Apsiskomposition. Sappho ist hier das Bild der Psyche, ihr Sprung vom leukalischen Felsen das Bild des Todes, in dem die Seele aller vom Eros geborenen Leidenschaften ledig wird und als reiner Strahl in die Urheimat zurückkehrt.

Das 3. Jahrhundert ist freilich weiter in die Geheimnisse der jenseitigen Welt gedrungen und ist zu einer wirklich transzendentalen Kunst gekommen. Sie malt das Elysium in der Art, wie seit altersher die Dichter es besungen haben. Orpheus der Sänger ist der Beglückter im Reich der elyseischen Felder. Die

46) Über diesen Wandel in Komposition und Symbolik vgl. A. Rumpf im 95. Berliner Winkelmannsprogramm 1935; Gerke a. O. S. 335 IX; soeben ist im Robertschen Corpus von Rumpf der Band der Nereidensarkophage erschienen, der einen interessanten Einblick in den Kompositions- und Stilwandel des 3. Jahrhunderts gibt.

Grabkammer der Octavia zeigt in Plastik und Malerei die neue Einstellung der Kunst am deutlichsten. In ihr befanden sich die beiden ältesten Nereidensarkophage des neuen Typus (mit Unsterblichkeitssymbolik), die heute im Thermenmuseum stehen<sup>47)</sup>. Der ganze Raum spiegelt die Idee wider. Der Streifen- und Liniendekor ist ganz auf rote und grüne Farbigkeit beschränkt und muß von einer unräumlichen Weite gewesen sein. Das schönste Gemälde stellt das Elysium als einen Rosengarten dar: die segnende Erde hat die Fülle duftender roter Rosen hervorgebracht. Die Seelen im Rosengarten sind mit den Blumen beschäftigt. Hermes Psychopompos tritt in eiligem Schritt in den Garten und bringt die Seele der kleinen Octavia Paulina. Eros hält sie im Arm wie Pluto die Proserpina; aber er steht auf dem Taubenwägelchen seiner Mutter Venus. Eine Umformung des Proserpina-Raubes: kindlicher, idyllischer, ohne die Dämonien des Mädchenraubes, elysischer. Eros und Psyche bleiben durchs 5. Jahrhundert hindurch besonders in der Plastik das Symbol für die Unsterblichkeit der Seele<sup>48)</sup>. Es wird gern als Rahmenmotiv benutzt und deutet da an, daß die Psyche in die Heimat zurückkehren muß, aus der Eros gesandt ist, um sie zu holen. Ganz greifbar ist dieser Sinn noch auf dem Gemälde in der Grabkammer der Octavia. Eros hat hier die Seele der sechsjährigen Octavia Paulina im Arm, und hat sie, von Hermes geführt, auf seinem Taubenwagen in den Rosengarten des Paradieses gebracht. Die Komposition und die Farbigkeit (rot-grün, braunviolett) sind voller Weite und voller Harmonie wie der weiße Raum, dessen rot-grüner Dekor reine Freude ausstrahlt. In dieser Jenseitsvorstellung fehlt jede Andeutung der Dämonien virgilscher Unterweltsschilderung. Es fehlt auch die Erhabenheit sphärischer Harmonie. Hier ist das wahre Kinderparadies: voller Schönheit und Glück, voller Frieden und Unschuld. Hier ist in der ganzen Grabkammer eine paradiesische Einheit von Raum, Plastik und Malerei. Der Raum ist ohne Schwere. Die Wände sind ohne Sockel und haben eine Decke, die nicht lastet. Die Gesetze der Schwere und des Maßes gelten nicht; das Gesetz der Begrenztheit, ein Grundgesetz der Architektur, ist aufgehoben. Die Sarkophage zeigen entzückende Kinder bei Spiel und Sport, so wie auf den elyseischen Feldern nach Virgil der friedliche Wettkampf zu den Freuden des elysischen Daseins gehört, und sie zeigen die Verstorbenen in ihrem Aufstieg über die Elemente ins Elysium. Die Malerei beherrscht den Raum, indem sie ihn zur

47) Vgl. Wirth, a. O. Tafel 58 (Malerei) und Rumpf a. O.

48) Über Amor und Psyche und ihre Symbolik in Literatur und Kunst vgl. Gerke a. O. S. 405.

Unendlichkeit weitet und die Heimat zeigt, in die die Verstorbenen aus ihren Sarkophagen aufsteigen<sup>49)</sup>.

Hier sind die Grundlagen der Paradieseskunst geschaffen. Das Motiv der Unschuld ist nicht nur kindlich gemeint, sondern ethisch. Die ethische Haltung ist ein weiteres Kennzeichen der transzendental ausgerichteten Kunst. An diesem Punkte kommt der Zwiespalt der Zeit ähnlich klaffend zutage wie an dem Mißverhältnis von Wollen und Können in der rein künstlerischen Sphäre. Die Zeit, in der die gigantischen Reliefs brutalen Schlachtgewimmels entstehen, ist zugleich die Zeit der dionysischen Sarkophage und der elysischen Gemälde. Die Zeit der radikalen Unordnung und der bewußten Asymmetrie ringt sich auf der andern Seite zu einer strukturhaften Architekturmalerei und einer organischen, malerischen Flächengliederung durch. Die Sphäre des Todes wird als die Sphäre des Unrechts und der Schuld erkannt; darum folgert die Zeit aus dem Gedanken der Todüberwindung zugleich das Postulat des guten Menschen. Pluto entführt Proserpina allererst zum Gericht, und nur die Guten passieren das Tor zum Paradies. Hier gewinnt das 5. Jahrhundert ein neues, ganz eigenartiges Verhältnis zum Mythos. Alcestis etwa wird aus dem dramatischen Geschehen als symbolische Einzelfigur herausgelöst und auf einem Gerichtsgemälde der vor den göttlichen Richtern stehenden Frau zur Seite gestellt<sup>50)</sup>. Die Frau wird ins Paradies eingelassen, weil sie gut ist wie Alcestis. Nur dies ist dem Maler am griechischen Mythos wichtig, daß Alcestis eine gute Ehefrau war. Er charakterisiert durch sie die Seele vor dem Richter. Alcestis ist hier keine mythische Figur mehr, sondern Symbol, Charakterisierung und darum Schutzpatronin der guten Seele, die nun vom *bonus angelus* bei der Hand genommen und ins Paradies geführt wird.

Wir sahen, daß in der Zeit zwischen 190 und 250 die inneren Voraussetzungen für das Aufkommen einer christlichen Kunst geschaffen wurden. Sie liegen in der Todessymbolik und der Paradieseskunst, deren Haltung transzendental und ethisch bestimmt ist. Um so auffälliger ist die Tatsache, daß beide Generationen in

49) Im 4. Jahrhundert ist in der Domitilla-Katakombe in einer kleinen Grabkammer ein ähnliches Elysiumbild mit Amor und Psyche gemalt (WMK. Tafel 52—53); dieser Raum, in dem sich im Gegensatz zur sonstigen Gepflogenheit in den Grabkammern von Domitilla keinerlei biblisch-christliche Malerei findet, wiederholt die heidnische Paradiesidee am eindeutigsten, nur daß die Mythologie auf Amor und Psyche beschränkt ist; aus dem Elysium ist ein christliches Kindermärchen gemacht.

50) Vgl. die schon dem 4. Jahrhundert angehörenden Malereien der Vibia-Katakombe, WMK. Tafel 152, 2.

Rom eine christliche Plastik nicht entwickelt haben. Ich habe in meinen Untersuchungen zu den christlichen Sarkophagen der vor-konstantinischen Zeit nachweisen können, daß es nirgendwo vor 250 eine Spur christlicher oder auch nur krypto-christlicher Plastik gibt. Der Ursprung der christlichen Kunst liegt nicht in der Plastik, sondern in der Malerei der Katakomben. Auch diese kann indes nach den neueren Forschungen nicht mehr vor 200 zurückgeführt werden<sup>51</sup>). Im 1. Jahrhundert, aber auch in der philhellenischen Zeit des 2. Jahrhunderts sind christliche Male-reien nicht nachweisbar. Es ist den Forschungen von Fritz Wirth zu danken, daß er die ältesten Katakombenfresken in der Flavie-galerie von Domitilla, in der Lucina-Katakombe, in den Sakramentskapellen und der Papstregion in S. Callisto in den sog. rot-grünen Lineaturstil des 3. Jahrhunderts eingeordnet hat, der uns durch eine Fülle von datierbaren Häusern und Grabkammern belegt ist<sup>52</sup>). Die Villa unter S. Sebastiano, die Grabkammern der Aurelier am viale Manzoni, die jüdische Katakombe bei der Villa Randanini, Teile des Pädagogiums am Palatin, die Taverne am Kapitol, die Innozenzier-Gräber unter S. Sebastiano und die im 5. Jahrhundert zugefügten Teile im Grabe des Clodius Hermes zeigen den gleichen Stil wie die ältesten Katakomben<sup>53</sup>).

Dieser Stil ist in der römischen Kunstgeschichte durchaus einmalig. Nach dem Tode des Gallien stirbt er aus, wengleich im 4. Jahrhundert seine Tendenzen (besonders in eklektischen Deckenkompositionen) noch nachleben. Die früh-tetrarchische und konstantinische Zeit stehen wieder im Zeichen einer schweren Architekturmalerei<sup>54</sup>). Nach unten ergibt sich die Abgrenzung zunächst gegen den antoninischen ornamentalen Architekturstil. Der rot-gelbe Architekturstil der Commoduszeit wird, wie die Ausmalung des Dianahauses in Ostia zeigt<sup>55</sup>), durch die rot-grüne oder auch rot-blaue Streifendekoration auf weißem Grund mehr und mehr verdrängt. Die Grabkammer der Octavier, das Columbarium Polimanti und vor allem die unter dem Lateran wiederentdeckten Fresken zeigen den neuen Stil, der charakte-

51) P. Styger und vor allem F. Wirth sind bahnbrechend an der Entstehung einer neuen Chronologie der Katakombenmalerei beteiligt, nachdem sich das chronologische System Wilperts als nicht haltbar erwiesen hat.

52) F. Wirth, Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis Hadrian (Röm. Mitt. 44, 1929, S. 164); derselbe, Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des 3. Jahrhunderts (Berlin 1934) S. 155 ff.

53) Wirth a. O. Tafeln 59—51, im Text Abb. 83—101.

54) Vgl. darüber bei Gerke, Vorkonst. Sarkophage, bes. im Monumentenkatalog S. 382 f.

55) Wirth a. O. S. 121 ff. Abb. 58 f.; S. 154 f. Abb. 66.

ristisch für die Generation von 190 bis 220 ist<sup>56</sup>). Das Dekorsystem ist rein geometrisch (Quadrate, Rauten, Kreise, Mandorlen); abstrakt-geometrisch wird auch die Ornamentation (Zahnschnitt, Linie), während die antike Ornamentik (besonders die Kymatia) je länger je mehr aufgegeben wird. Das geometrische Feldersystem ist nicht mehr flächengliedernd und strukturbildend; die Rechwinkligkeit des Dekors verschwindet; Symmetrie ist nicht mehr Prinzip, Asymmetrie oft bewußt gefördert. Das Streifenprinzip wird in der Weise durchgeführt, daß der rote Hauptstreifen meist von zwei grünen oder blauen Linien begleitet wird. In die geometrischen Felder werden impressionistische Streumotive eingelassen. Diese Kunst kennt das große Wandgemälde so wenig wie das gerahmte, komponierte Bild. Die Streumotive schweben auf weißem Grund und haben kein Verhältnis zu ihrem Feld. Hier wird die Entmythologisierung des Motivschatzes noch radikaler durchgeführt als in der zeitgenössischen Plastik. Das Figürliche wird mehr und mehr reduziert auf fliegende Erosen und Genien, Tänzerinnen und andere Einzelgestalten; daneben kommen ruhende Schäfchen, Delphine, Cantharoi, Blumenkelche, Masken, Jahreszeitsymbole, Vögel und andere Streumotive vor. Die Malweise ist immer nur andeutend. Auch diese Streumotivik reduziert sich mehr und mehr, die Blumen werden abstrakter und werden teilweise schon in dieser Zeit durch geometrische Abstraktionen ersetzt.

In diesem Dekorstil vollzieht sich die entscheidende Wendung zur Raummalerei des 3. Jahrhunderts. Die Struktur der Wand wird durch die Gleichmäßigkeit der Streifung negiert, die alte Zoneneinteilung aufgegeben, die Absetzung von Fries und Sockel nicht mehr markiert und der Deckencharakter durch Einbeziehung der Decke in das Feldersystem der Wand verwischt. In diesen Stil ist keine einzige der römischen Katakombenmalereien zu setzen, wohl aber läßt sich das Ergebnis der Untersuchungen Wirths dahin korrigieren, daß die guterhaltene Deckenmalerei der ersten Katakombe in Neapel hier einzuordnen ist<sup>57</sup>). Sie entspricht in der rot-grünen Streifendekoration wie in der Streumotivik den severischen Stilprinzipien. Unter der Streumotivik

---

56) Grabkammer der Octavier: Not. scavi 1922, S. 428 ff.; Wirth a. O. Tafel 58. — Polimanti: Not. scavi 1919, S. 49 ff.; Styger in Rendic. Pont. Accad. 1926/27, S. 104; Wirth a. O. S. 158 f. Abb. 69/70. — Lateran: Wirth a. O. Abb. 72—73; seit den durch Josi vorgenommenen neuen Ausgrabungen sind ganze Räume dieses Stiles mit schönen Streumotiven entdeckt.

57) In farbiger Reproduktion veröffentlicht in H. Achelis, Die Katakomben von Neapel (Leipzig 1936) Tafeln 2—4; von Achelis ins 2. Jahrhundert (zu früh) datiert.

findet sich kein einziges christliches Motiv, sondern sie schließt eng an den neuen abstrakten Formenschatz an, der in flüchtig-impressionistischer Weise gemalt ist. Der Streifendekor wandelt sich noch in severischer Zeit zum reinen Lineardekor. Dieser Prozeß scheint mit einer Verdünnung des Streifens einzusetzen, wie er schon im Columbarium Polimanti zu verfolgen ist. Von da aus ist nur noch ein kleiner Schritt bis zum System der gleichmäßig dünnen Lineatur. Zugleich ist die Palette auf die Komplementärfarben Rot-Grün reduziert. Haupt- und Nebenlinien sind künftig von gleicher Stärke, die Hauptlinie indes rot und die gebrochenen Nebenlinien grün. Voll ausgebildet ist dieser grün-rote Linearstil von der nächsten Generation (220 bis 250). Das ist der Stil der genannten ältesten Katakomben Roms.

Er bedeutet die Abkehr von jeglicher Tradition bisheriger Wandmalerei. Wie der Jagdsarkophag bei zunehmender Romanisierung seines Stiles zum Träger künstlerischer Auflösungs-tendenzen wird, die zu dem Ergebnis des Kopenhagener Balbinus-sarkophags führen<sup>58)</sup>, und wie das Porträt gegen 250 (auch das des Decius selber) die Struktur der Physiognomie auflöst und so den irrenden Blick eines ratlosen Menschen zeigt, so wird die Wandmalerei der Jahre 220 bis 250 in Rom in zunehmendem Maße raumauflösend. Die Weißgründigkeit gibt diesen Räumen schon etwas Strukturloses. Und das wird unterstützt durch unarchitektonische Verstuckungen in Ecken, Zwickeln und Deckenübergängen. Durch solche Strukturverschleierung entstehen Räume ohne Wände und ohne Decke. Die Enträumlichung wird vollendet durch das Liniensystem. Das rote Hauptnetz ist asymmetrisch und wirkt für das Auge netzartig im Sinne einer Raumdurchlöcherung. In diesem Netz finden sich in unübersehbarer Fülle grüne Nebenlinien, Striche, Halbkreise, Punkte, Dreiecke, Rauten, Rechtecke, alle möglichen geometrischen Formen, kaum eine wie die andere und ohne irgendein Formengesetz. So werden diese kleinen Räume synkretistischer Kultvereine und christlicher Grabstätten zu unendlichen Räumen erweitert. Das grün-rote Lineatursystem ist schon an sich ein transzendentes Prinzip und daher nicht ohne Zufall an die eine Generation gebunden, die im 3. Jahrhundert in der Kunst mit Hilfe der Unsterblichkeitssymbolik das Transzendente zum Durchbruch brachte. In diesen Räumen erwachte die christliche Kunst.

Was bedeutet das? 1. Die Malerei geht der Plastik voran. — 2. Die Malerei ist ihrem Wesen nach römisch; sie entsteht in der römischsten Epoche der römischen Kunstgeschichte. — 3. Die

58) Ny Carlsberg Glyptotek, Fortegnelse 274 Nr. 786; Billedtavler Taf. 67; Rodenwaldt, Kunst der Antike, 3. Aufl. 644—645; derselbe, Jahrb. des Deutschen Archäolog. Inst. 51, 1936, S. 96 f.



älteste christliche Malerei kann weder Gemälde in pompejanischem Sinne noch gerahmte Komposition sein; sie ist vielmehr dem Gesetz der römischen Wanddekoration unterworfen, das zwischen 220 und 250 nur Streumotive kennt; auch das Bild wird in dieser Zeit zum Streumotiv. — 4. Das von uns herausgestellte Gesetz der Wandmalerei gilt für alle Räume in gleicher Weise: für Villen und Columbarien, für Salons und Korridore, für gnostische Kulträume und jüdische Begräbnisstätten, für heidnische Gräber und christliche Katakomben. Der transzendente Stil ist also weder kultisch von einer bestimmten Religionsform her zu erklären noch aus den Bedürfnissen der Grabeskunst. Er ist vielmehr in seiner profanen und seiner kultischen Ausformung vom allgemeinen, radikal transzendental gerichteten Zeitgeist her zu verstehen. Er ist die Schöpfung der einen Generation, die es zur Aufgabe der Kunst machte, das Paradies der gebrochenen Menschlichkeit gegenüberzustellen.

Welches sind die Motive der ältesten christlichen Kunst? Daß in den Katakomben die ganze Welt der römischen Streumotive wiederkehrt (vom einfachen Strich bis zur fliegenden Taube, von der abstrakten Blüte zur bunten Girlande, vom abstrakten Meerungeheuer zum idyllischen Tierstillleben), das wird uns nun nicht mehr wundern. Das allen Räumen Gemeinsame ist diese heitere Idyllik einer bunten Pflanzen- und Tierwelt. Und auch da, wo sich diese Welt geometrisch abstrahiert, bleibt sie durch das rotgrün-weiße Farbenspiel von paradiesischer Heiterkeit. In dieser Farbigkeit fehlt alles Negative und alles Schwere. Auf dem Weiß schwebt die Welt der Vögel, Tiere und Genien wie in einem unendlichen Raum.

Unter diesen Motiven finden sich die ältesten christlichen Szenen: die Taufe Christi im Jordan, ein Angler, das Quellwunder des Mose, der Gichtbrüchige, der sein Bett heimträgt, die Auferweckung des Lazarus, Abrahams Opfer, vor allem aber das eucharistische Mahl und die Rettung des Jonas (der Meerwurf, die Ausspeieung und die Kürbislaube), auch Daniel zwischen Löwen<sup>59</sup>). Dieser Motivschatz an den Wänden der Sakraments-

59) Taufe: in den Sakramentskapellen A 5 (WMK. Tafel 27, 5) und A 2 (WMK. Tafel 59, 2) und in Lucina (WMK. Tafel 29, 1); vgl. Gerke a. O. S. 417. — Angler: in der Sakramentskapelle A 5 (WMK. Tafel 27, 3) und A 2 (WMK. Tafel 27, 2); dazu Gerke a. O. S. 276 Anm. 2 und S. 409. — Quellwunder: in den Sakramentskapellen A 6 (WMK. Tafel 46, 1) und A 2 (WMK. Tafel 27, 2); dazu Gerke a. O. S. 144 Anm. 6 und S. 420. — Gichtbrüchiger: in Sakramentskapelle A 5 (WMK. Tafel 27, 3); Gerke a. O. S. 212 Anm. 1 und S. 418. — Lazarus: in den Sakramentskapellen A 2 (WMK. Tafel 59, 1) und A 6 (WMK. Tafel 46, 2); dazu Gerke a. O. S. 41 und 419. — Abrahams Opfer: in Sakramentskapelle A 5 (WMK. Tafel 41, 2). — Mahl: in den Sakramentskapellen A 2 (WMK.

kapellen und der Lucinagruff ist der Bibel entnommen, aber er ist mit den übrigen Streumotiven und Einzelfiguren gemischt. Fossoren sind an den Wänden ihrer Arbeitsstätten gemalt<sup>60</sup>), und zwischen den Szenen der Bibel sitzen oder stehen Philosophen<sup>61</sup>). Die biblischen Darstellungen haben also den idyllischen Charakter der sonstigen Streuszenen und Stilleben. Nirgendwo kommt in diesen ältesten Katakomben eine ausführliche Bibelillustration vor und nirgendwo ein gerahmtes Bild. Alle Kompositionen sind auf die knappste Formel gebracht. Da steht Moses neben dem Felsen, den er mit dem Stab berührt; da läuft irgendwo ein Mann mit einer Kline auf der Schulter: es ist der Gichtbrüchige; da hilft ein bekleideter Mann einem nackten Jüngling aus dem Wasser: es ist die Taufe Christi; da ruht zwischen fliegenden Tauben ein nackter Schläfer unter grüner Laube: es ist der gerettete, selige Jonas. Die Formulierungen sind von einer stillebenartigen Kürze, die fast den Sinn rätselhaft macht. Der symptomatische Grenzfall für diese Kompositionsweise ist das eucharistische Stilleben in der Lucinagruff: der Brotkorb mit dem roten Weinfleck auf dem Rücken des grünen Fisches<sup>62</sup>). Das Motiv ist zweifellos aus der biblischen Erzählung der Brotvermehrung genommen, aber in dieser stillebenartigen Fassung ist es das Zeichen der *φάρμακα τῆς ἀθανασίας*. Wir haben hier in solchen symbolisch gemeinten Stilleben den Gegenpol zur Bibelillustration.

Letztere ist zum Glück in dieser Zeit an zwei Orten erhalten, so daß wir zeitgenössisches Vergleichsmaterial haben. Die Wände der im Jahre 232 ausgemalten christlichen Kapelle in Dura-Europos<sup>63</sup>) sind mit biblischen Szenen kontinuierlichen Stiles bedeckt. Das Prinzip der Wandaufteilung ist zwar nicht mehr deutlich erkennbar; aber es läßt sich noch feststellen, daß in der Wandenteilung, dem Streifendekor und der Bildrahmung und ihrer Ornamentierung (wenn auch nicht in der gleichen Klarheit)

Tafel 27, 2), A 5 (WMK. Tafel 41, 5), A 5 WMK. Tafel 41, 4), A 6 (WMK. Tafel 15, 2); dazu Gerke a. O. S. 135 f. und 411. — Jonas: in den Sakramentskapellen A 6 (WMK. Tafel 47, 2), A 3 (WMK. Tafel 26, 2), A 2 (WMK. Tafel 38), Lucina (WMK. Tafel 26, 1); dazu Gerke a. O. S. 42 Anm. 1 und S. 412 ff. — Daniel: Decke Lucina (WMK. Tafel 25), Flaviergalerie (WMK. Tafel 5, 1); dazu Gerke S. 169 Anm. 2 und 3 und S. 415. — An den angegebenen Stellen meiner vorkonstantinischen Sarkophage ist jeweils die Urform fixiert und chronologisch eingeordnet.

60) Sakramentskapelle A 4 (WMK. Tafel 48, 1).

61) A 2: WMK. Tafeln 59, 2; 40, 3.

62) WMK. Tafeln 27, 1; 28, 1. 2.

63) Excavations at Dura-Europos, Preliminary report of 5<sup>th</sup> season of work, New Haven 1934. Ansicht der Rekonstruktion jetzt auch bei Wulff, Bibliographisch-kritischer Nachtrag zur altchristlichen und byzantinischen Kunst, Abb. 534.

die persischen Gesetze der Wandmalerei und Reliefgestaltung angewandt sind, die sich in den spätantiken Malereien im Tempel der palmyrenischen Götter und der 245 datierten Synagoge gerade ebenso finden wie auf den Reliefs in Persepolis, auf sassanidischen Felsreliefs und endlich auf dem Bogen von Saloniki<sup>64</sup>). Die Struktur dieser persischen Wandmalerei ist auf klare Horizontalgliederung der Wand, straffe und breite Rahmung geschlossener Bildkompositionen und kontinuierliche Reihung der Rahmenbilder eingestellt. In allem also ein krasser Gegensatz zur römischen Wandmalerei. In der christlichen Kapelle finden sich infolgedessen auch die ältesten christlichen Bildkompositionen: die große Meerszene mit der Meerwandlung Christi, die zweiszenige Darstellung der Gichtbrüchigenheilung, gegenüber welcher der Gichtbrüchige in S. Callisto wie eine symbolische Einzelfigur wirkt, die Frauen am Grabe, der Kampf Davids mit Goliath. Von dieser Welt der biblischen Komposition führt kein Weg in die römische Katakombenkunst mit ihren Kurzscenen.

Nur an einer Stelle sind in Rom zwei biblische Szenen in ausführlicher Komposition gemalt: an der Attika des Grabes des Clodius Hermes<sup>65</sup>). Links ist in gestaffelter Geländekomposition das biblische Gleichnis vom Guten Hirten dargestellt, der mit dem verlorenen Schaf zu seiner Herde zurückkehrt und dem zwei Nachbarn mit ausgestreckten Armen entgegenläuft, um ihre Mitfreude über das gerettete Schaf zu bekunden. Dies Bild, vielleicht um 220 gemalt, hat seine nächste Parallele in dem Apsisgemälde von Dura<sup>66</sup>), übertrifft letzteres aber noch an innerer Bewegung und in der Vorliebe für detaillierte Anschaulichkeit. Dem Bilde steht die wunderbare Speisung der Fünftausend am See Genesareth gegenüber. Hier ist das alte Motiv des Seligenmahles am sigmaförmigen Tisch als künstlerisches Grundmotiv für die Ausgestaltung der biblischen Wundererzählung verwendet: fünf solcher Tische staffeln sich übereinander und deuten

64) Palmyrenische Götter: Cumont, Fouilles de Doura-Europos, Tafel 55. — Synagoge Dura: Rostovtzev, Excavation at Doura-Europos, Preliminary report of 6th season (New Haven 1936) Tafeln 47; 48; 49; 50. — Persepolis: vgl. F. Sarre, Die Kunst des alten Persien, Berlin 1922, Tafeln 15; 14; 18; 20; 22—26; 33. sassanidische Felsreliefs: Sarre a. O. Tafel 77. — Galeriusbogen Saloniki; Kinch, L'arc de triomphe de Salonique, Paris 1890; vgl. Wulff, Altchr. und byzantinische Kunst I, Abb. 157 bis 159. — Das altpersische Streifensystem, das sich im 3. Jhd. auf sassanidischen Denkmälern und in der Malerei in Dura findet, ist in tetrarchischer Zeit einmal also auch im Westen zu finden; der Galeriusbogen ist der westlichste Ausläufer dieser Kunstrichtung.

65) Wirth a. O. Abb. 101 S. 174 f. und bes. S. 190 ff.

66) Excavations Tafel 49.

die Menschenmenge an, die sich am See im Grünen gelagert hat. Christus und seine Apostel gehen durch die Reihen, Speise schaffend und Speise segnend. Das sind die beiden ältesten biblischen Kompositionen der christlichen Kunst; ihre antithetische Gegenüberstellung mag einen symbolischen Sinn haben. Die Gemeindeglieder, die auf dem Wege zu ihren Begräbnisstätten die beiden Bilder sahen, haben sie sicher von der Symbolik der Katakomben her gedeutet: das Hirtengleichnis erzählte ihnen ausführlich die Tat, die sie für ihre Seele im Tode vom rettenden Hirten erwarteten, der an den Decken ihrer Grabkammern gemalt war; in der Erzählung vom Speisungswunder erkannten sie das christliche Geheimnis der Unsterblichkeitselemente, das sich für sie in dem Stilleben des Fisches mit dem Brotkorb verkörperte. Die künstlerische Gestaltung der beiden Gemälde aber ist ein Fremdkörper in der römischen Kunstgeschichte des 3. Jahrhunderts. Die illustrative Komposition hat in der Katakombenkunst und in der frühen Plastik keine Parallele. Vielleicht sind solche Kompositionen von der Miniatur her auf die Wand übertragen; sie haben jedenfalls keinerlei Wirkung auf die Wandmalerei ausgeübt, sondern sind ohne Nachfolge geblieben. Seit die ältesten christlichen Streumotive entstanden sind, bleiben sie für die weitere Katakombenmalerei verbindlich, auch wo sie später in Rahmen oder Architektur eingegliedert werden.

Wie sich solche Kurzscenen entwickelt haben, ist noch feststellbar am Motiv des Seligenmahles. Die antoninische Malerei liebte die paradisische Landschaft, die mit kultischen Einzelmotiven besetzt wird und dionysische Symbolik enthält. Auf einer solchen Landschaft in einer Grabkammer in Caivano<sup>67)</sup> findet sich eine Meerlandschaft mit vordergründigem Ufer und in den Äther vergehendem Horizont. In der Landschaft fallen geschlossene Gruppen auf, die sich fast silhouettenhaft erheben: das Schiff, die bukolische Szene mit dem Hirten, das Opfer vor der Priaposherme unter dem kultischen Baum, der Angler am Gestade, das Symposion am sigmaförmigen Tisch im Freien, der Tripodus davor. Die Einheit der Landschaft ist gewahrt, aber diese Motive sind einprägsame Punkte in ihr. Fast jedes dieser Motive ist aber zwischen 220 und 250 als Streumotiv einzeln im Rahmen des grün-roten Lineaturstiles verwandt. Da liegt der Ursprung jener Kurzscenen, die in ihrer Verlorenheit im Raum idyllisch und symbolisch zugleich sind.

67) O. Elia in *Monum. Lincei*, 1952, Sp. 421 ff. (farbige Reproduktion); Wirth a. O. S. 87 ff. Abb. 45 Tafel 18; dazu Gerke, *Vorkunst. Sarkophage* S. 154 Anm. 1; die Datierung von O. Elia (flavisch) ist unhaltbar; man wird den Argumenten Wirths zustimmen müssen.

Die christliche Kunst hat das Seligenmahl übernommen und es unter dem Eindruck der Erzählung von der wunderbaren Speisung zu einem eucharistischen Mahl umgestaltet. Es bleibt das Mahl im Freien, und in S. Callisto findet es sich in enger Verbindung mit der Gestalt des sitzenden Anglers<sup>68</sup>). Dem Gesetz der Streumotivik entsprechend kommt die christliche Kunst zu vier symbolischen Ausformungen der hinter dem christlichen Mahl stehenden christlichen Idee: 1. Die ausführlichste Form begreift sich als Umformung des antiken Symposions und als Verkürzung des Gemäldes am Grabe des Clodius Hermes<sup>69</sup>). — 2. Der antike Tripodus, der sich auch in dem Symposion von Caivano befindet, wird zwischen Zelebranten und Beterin gestellt<sup>70</sup>). Das ist die radikal christliche Fassung, die man liturgisch nennen muß. Sie verkörpert das christliche Dankgebet um die Rettung. — 3. Der Tripodus wird Mittelpunkt einer abstrakten Symbolszene, in der alles Figürliche fehlt: der Tisch steht zwischen den sieben Körben des eucharistischen Mahles<sup>71</sup>). — 4. Letzte Abstraktion endlich und zugleich höchste Steigerung des Symbolgehaltes finden wir in dem schon erwähnten Stilleben Fisch und Brot<sup>72</sup>).

Daß solche vier Fassungen gleichzeitig entstehen können, ist charakteristisch für den transzendentalen Charakter dieser ältesten christlichen Kunst. Sie kreist um die Idee der in Christus gegebenen Unsterblichkeit. Der beim eucharistischen Mahl sitzende Fischer ist der Menschenfänger; seine Fischelein sind die Christen, die schon von Tertullian als *pisces Christi* bezeichnet werden<sup>73</sup>). So erklärt sich, daß der Fischer als Streumotiv dieser Malerei so wichtig ist. Er wird auch mit dem andern Sakrament zu einer Komposition zusammengefaßt: mit der Taufe<sup>74</sup>). Das ist um so auffälliger, als sonst Zusammenziehungen von Kurz-szenen in dieser Kunstrichtung nicht üblich sind. Zunächst erklärt sich diese Zusammenziehung aus der vorangehenden Landschaftsmalerei: am Gestade, wo der Fischer sitzt, findet auch das Mahl statt<sup>75</sup>). Die Zusammenziehung von Fischer und Taufe ist

68) WMK. Tafel 27, 2.

69) WMK. Tafel 27, 2; 41, 3; 41, 4; 15, 2.

70) WMK. Tafel 41, 1 (Sakramentskapelle A 5); Wirth a. O. Tafel 41 b.

71) Sakramentskapelle A 2: WMK. Tafel 58.

72) Vgl. auch Wirth a. O. Abb. 95, 96.

73) de bapt. cap. 1; vgl. F. Gerke, Das Siegel des Kreuzes, Zur Symbolik der Baptisterien im christlichen Altertum (Kunst und Kirche 1937, H. 2 S. 15 ff.)

74) WMK. Tafel 27, 5; vgl. dazu Gerke, Vorkonst. Sarkophage S. 276 Anm. 2, S. 409.

75) Vgl. die Landschaft in der Grabkammer von Caivano (Wirth a. O. Tafel 18).

dagegen genuin christlich, aber sie war durch die Analogie des eucharistischen Mahles nahegelegt: am Ufer des Jordan, wo Christus getauft wird, sitzt wieder der Fischer. In Eucharistie und Taufe sind aber die beiden Garantien der Unsterblichkeit in Christo versinnbildlicht. Von da her erhält die Gestalt des Fischers ihren symbolischen Sinn. Es ist nicht der Missionar gemeint, sondern das Geheimnis des Christwerdens. Die biblische Szene daneben erklärt dem Eingeweihten das allgemeine Symbol: die Christwerdung geschieht durch die Taufe, in der die Unsterblichkeit zugesagt wird. Sie macht den Menschen unsterblich je und je durch den Genuß der eucharistischen Elemente.

Vom Mysterium der Unsterblichkeit in Christo her erklärt sich die ganze Welt der christlichen Streumotive. Taufe und Abendmahl sind die objektiven Garantien. Das Quellwunder des Mose ist das Zeichen der aqua vitae; es steht folgerichtig mit Mahl und Fischer an einer Wand<sup>76</sup>). Die Wunder Christi sind Zeichen der Rettung (Lazarus, Gichtbrüchiger). Die alttestamentlichen Szenen sind gemalte Gebete um Rettung (Daniel) oder Propädeutika des Weges, den der Mensch in der Christwerdung geht: Tod und Schuld, Rettung aus der Todessphäre, Dasein in der ewigen Seligkeit (Jonastrilogie). Das Opfer Abrahams bezeichnet das Opfer, das Christus Gott für unsere Schuld bringen mußte. Der Samariterin<sup>77</sup>) sagt Christus die geheimnisvollen Worte vom Wasser des Lebens. Im Angler ist für diese frühen Christen das Mysterium der Christwerdung beschlossen.

Wenn also die alte Symbolforschung in der christlichen Archäologie auch den Rahmen zu eng gespannt hat, vor allem weil sie die Chronologie nicht überschaute, so gibt ihr die exakte kunstgeschichtliche Forschung nunmehr doch recht gegenüber allen realistischen Deutungsversuchen, die zur Erklärung der ältesten christlichen Kunst unternommen sind<sup>78</sup>). Diese christlichen Streumotive geben dem transzendentalen Raum der älte-

76) Vgl. z. B. die Sakramentskapelle A 6; WMK. Tafel 46; 15, 2.

77) Sakramentskapelle A 3; WMK. Tafel 29, 2; Wirth a. O. Tafel 46 a; dazu Gerke a. O. S. 144 und 418.

78) Die alte Kontroverse, ob der Ursprung der altchristlichen Kunst im Symbol oder in der realistischen Darstellung zu suchen sei, die — oft von konfessionellen Einstellungen stark überschattet — allzulange ihr unfruchtbares Leben im Bereich der christlichen Archäologie geführt hat, kann heute als erledigt angesehen werden. Was J. P. Kirsch (Röm. Quartalschr. 1928 S. 1 ff.) gegen Styger anführt, besteht im allgemeinen zu Recht. Zur Orientierung über die vergangene Methode dieser Art vgl. H. Achelis, Der Entwicklungsgang der altchristlichen Kunst, Leipzig 1919; H. Lother, Realismus und Symbolismus in der altchristlichen Kunst, Tübingen 1931; W. Elliger, Zur Entstehung und frühen Entwicklung der altchristlichen Bildkunst, Leipzig 1934.

sten Katakomben die besondere Note. Die Räume sind meist zentral viereckig. Das gibt ihnen das Schwebende. Der Eindruck ihrer Ausweitung ins Grenzenlose wird durch die christliche Symbolik genauer bestimmt. Die Idee der Unsterblichkeit des Christenmenschen ist überall gemalt. Diese Symbole wirken auf dem immateriellen weißen Grunde wie irgendwo im Himmel oder in den Wolken schwebend. Wohin das Auge des Gläubigen auch schweift, überall bleibt es haften an einem Gebet, an einer Gestalt, an einer Szene, die alle nur das eine verkündigen: die Unsterblichkeit in Christo.

Hebt sich aber das Auge zum Zenit des Raumes, so sieht es das zentrale Symbol des Glaubens. Von den Ecken der Wände und ihren Mitten führt ein rot-grünes Achsensystem zu den konzentrischen Kreisen der Decke. Dieses Achsensystem hat die christliche Kunst aus der spätantoinischen Zeit übernommen. Der Weg führt von der Decke des Nasoniergrabes über die des Columbarium Polimanti zu den Fassungen der Flaviergalerie in der Domitilla-Katakombe<sup>79)</sup>. Hier ist das Achsensystem mit dem mittleren quadratischen oder kreisförmigen Zentrum auf die einfachste Formel gebracht. Die Diagonaltreapeze sind mit schlanken Pflanzen oder hohen Blumenkelchen mit tänzelnden Eroten besetzt, die eine klare Richtung zur Mitte hin haben. In den Bildfeldern und Zwischenräumen findet sich ein den Streumotiven der Wände entsprechendes System einer abstrakten Welt von Girlanden, Blüten, Vögeln und Masken. Hier vereinheitlicht sich die wirre Streumotivik der Wände zu einem blumenhaft-elysischen Diagonalsystem, dessen künstlerische Bestimmung es ist, die ganze Welt des Raumes zum Zenit zu führen. Im Zenit aber schwebt ein geflügelter Erot zwischen Wolken. Auch ohne die illusionistisch-kalligraphische Wolkenandeutung würden wir den Sinn dieser Zenitkomposition begreifen. Hier ist der Himmel. Es ist lehrreich, das Streumotiv dieses Zenitfeldes in Räumen des 3. Jahrhunderts mit solchen des 2. zu vergleichen. In Caivano und im Columbarium Polimanti ist ein beliebiges Streumotiv der Wand (das Schaf) in das Zenitfeld gerückt; im Grabe der Nasonier ist es vom geflügelten Pegasus eingenommen. Die Zenitfelder der Flaviergalerie zeigen den Umbruch zur transzendental-elysischen Kunst besonders deutlich. Immer kehrt hier der leicht schwebende Erot wieder, der am ehesten dem fliegen-

79) Nasoniergrab: nur in der Zeichnung des P. S. Bartoli (Wirth, a. O. Abb. 57) erhalten; ihr Stil kann auf Grund der in London befindlichen Wandgemälde des Nasoniergrabes, die freilich stark überarbeitet sind, ergänzt werden (G. Rodenwaldt in Röm. Mitt. 1917, S. 1 ff.). — Polimanti: Wirth a. O. Abb. 70; Stil nach Abb. 69 vorzustellen. — Flaviergalerie: WMK. Tafeln 2—4; vgl. auch Wirth a. O. Abb. 87.

den Genius in den Leibungen severischer Räume<sup>80)</sup> vergleichbar ist. Das Schwebende des Raumes findet in diesen Eroten seinen schönsten Ausdruck. Die naiven Gläubigen müssen in solchem Raum sich wirklich in den Himmel versetzt gefühlt haben: durch die Ausweitung der Räume, die Zenitgestaltung mittels des Diagonalsystems und durch den fliegenden Eroten im Zenit zwischen Wolken.

*Lucina*  
*Decke*

Das Christentum hat an dieser Deckengestaltung, an ihrem Koordinatensystem und am Gesetz der Zenitsymbolik, wie ich sie nennen möchte, festgehalten und bei zunehmender Christianisierung weitergearbeitet. Die prachtvolle Decke in Lucina<sup>81)</sup> steht in ihrem reichen Figuren-, Masken-, Girlanden- und Ornamentenschmuck antoninischen Deckenkompositionen noch sehr nahe. Das vertikal-horizontale Koordinatensystem ist mit der antiken Symbolik belegt: im inneren Kreis Masken, in den Segmenten Cantharoi und Blumen, im äußeren Kreuz schwebende Eroten. Das geometrische System ist durch Girlanden verbunden und dadurch etwas entschwert. Der elysische Charakter der Decke ist durch die Eroten angedeutet; der Akzent liegt auf dem Diagonalsystem, das zur Mitte führt. Durch die beiden konzentrischen Kreise und die Wiederholung des doppelten Koordinatensystems im Kreisring ist der Zenitcharakter eindeutig betont. Im Zenit aber steht eine der eindrucklichsten Rettungssymbole, die wir an den Wänden der Katakomben finden: Daniel zwischen den Löwen. Das Heben des Auges zum Zenit bedeutet also in dieser Grabeskammer Blick auf die Rettung in Christo. Die eigentlich schöpferische Tat aber, zu der die Kunst im Rahmen solcher Deckenkomposition kommt, sind die Symbolgestalten, mit denen hier die trapezoidförmigen Felder des Diagonalsystems belebt sind. Auf Blumenkelchen, auf denen sonst an gleicher Stelle Eroten tanzen oder Pfauen stehen oder schlanke Bäume sprießen, schweben hier in Gegenüberstellung die schlanken Gestalten des rettenden Hirten und der betenden Frau.

Soweit unsere Materialkenntnis heute reicht, haben pastor bonus und Orans hier ihren Ursprung. Es ist ja die Zeit, in der Clemens Alexandrinus das Aufkommen christlich-paradiesischer Motive im Kunstgewerbe bezeugt<sup>82)</sup>. Fraglich muß bleiben, ob sich diese Symbolgestalt aus einer Komposition, wie sie sich am

80) Vgl. z. B. den Torbogen der Wache der Vigiles (Wirth a. O. Abb. 65) und stilistisch auch den schwebenden Jüngling in der Gruft der gens Aurelia (Wirth a. O. Abb. 97).

81) WMK. Tafel 25; Wirth a. O. Tafel 59; dazu Gerke, Vorkunst. Sarkophage S. 517 und zum Problem allgemein S. 594 „Zenitkompositionen“.

82) Paidagogos III 11.



Grabe des Clodius Hermes und in der „Apsis“ von Dura findet, herausgelöst hat, oder ob sie gleichzeitig als selbständige Symbolgestalt geschaffen ist. Jedenfalls ist der Typus in beiden Fällen ähnlich; es handelt sich jeweils um den rettenden Hirt, der sein Schaf zur Herde zurückträgt. In den meisten Katakombenbildern ist die Herde auch durch zwei Schafe zu Füßen des Guten Hirten angedeutet. Auf der Lucina-Decke ist der Hirt wohl nach Analogie der Orans isoliert und zugleich mit erhobener Hand dargestellt, während er sonst im 3. Jahrhundert durchgängig das Schaf mit beiden Händen zu fassen pflegt. Hier hebt er seine Hand zum Aufruf wie später Christus, und diese Bewegung korrespondiert der Gebetshaltung der Frau. Sicher ist, daß die Symbolgestalt des Guten Hirten in vortetrarchischer Zeit häufiger ist als das Hirtenbild, und daß das Gleichnis vom Guten Hirten in der Katakombenmalerei überhaupt ebenso fehlt wie das Gleichnis vom Hirten und Mietling. Endlich ist der Gute Hirt gleich bei seinem Ursprung in einem Verhältnis zur Orans dargestellt, und da er zentrales Motiv der Katakombenmalerei des 3. Jahrhunderts bleibt und als solches von der Plastik übernommen wird, so wird es allerdings wahrscheinlich, in ihm eine genuine Schöpfung der christlichen Grabeskunst zu sehen. Er ist hier das Symbol für die rettende Tat Christi<sup>83)</sup>.

Mit ihm zugleich entsteht die Beterin. Über ihre Bedeutung ist wie über die des Hirten viel gestritten<sup>84)</sup>. Eine Lösung ist erst möglich, nachdem wir ihren Ursprung chronologisch fixieren können. Sie ist aus dem Typ der antiken Beterin entwickelt. Mit erhobener Rechten pflegen auf Sarkophagen andächtige Menschen vor der Grabestür oder anderer Symbolik zu stehen. Es ist die Gebetshaltung, mit der Priester und Laien sich dem Gotte oder dem Opferaltar nahten; mit betend erhobener Rechten stehen in der Osternacht die drei Frauen am Grabe (in der christlichen Kapelle zu Dura). Schon im Heidentum ist diese Beterin mit pietas umschrieben, und bekannt ist die Beischrift EYXH<sup>85)</sup> bei einer christlichen Orans. Eine sichere Deutung ergibt eine Analyse der Decke von Lucina auf dem Hintergrunde der gesamten Rettungssymbolik, wie wir sie in den ältesten Katakomben fanden. Die Orans ist nichts anderes als die Verkörperung der dem Tod verfallenen Menschheit, die betend die Arme aufhebt zum rettenden Hirten. Wir hatten erkannt, daß seit severischer Zeit der gesamten römischen Grabeskunst ein neues

83) Zur Ikonographie und Geschichte des Guten Hirten vgl. bei Gerke a. O. S. 407 f. und 409.

84) Zum Gesamtproblem vgl. Gerke a. O. S. 408 f. und 409.

85) Auf einem Kuppelfresko einer Grabkapelle in El Bagawat (Wulff a. O. Abb. 79).

polares Prinzip zugrundeliegt, das wir mit Tod — Unsterblichkeit umschreibend der heroischen Polarität der mythologischen Kunst des 2. Jahrhunderts entgegenstellten. Die Streumotive der Katakomben zeigen diese Polarität in christlicher Brechung. In Jonas verkörpert sich Verlorenheit und Rettung. Das Opfer Abrahams vertritt das Opfer des Gottessohnes, das die schuldige Menschheit herausreißen mußte aus der Sphäre des Todes in die Sphäre des Lebens. Eine klare Auferstehungslehre kennt das Christentum schon seit Ignatius von Antiochien nicht mehr. Der Auferstehungsglaube ist längst zur Unsterblichkeitslehre umgewandelt und damit der spätantiken Religiosität genähert. Aber in der Kunst des 3. Jahrhunderts wird der feine Unterschied der elysischen Kunst und der christlichen doch deutlich. Heidnische Elysium- und Dionysosdarstellungen und erst recht die Motive des Seelenaufstieges sind bestimmt von der Idee der Vergottung. Die kennt die junge christliche Kunst gerade nicht. Auch sie pflanzt am Grabe die Hoffnung auf, aber nicht die Hoffnung auf die Vergottung des Verstorbenen, sondern auf Rettung durch Christus. Der Anhänger des Mysterienvereins läßt sich auf seinem Sarkophag als Gott darstellen. In der christlichen Kunst identifiziert sich der Verstorbene mit Noa, so wie es die Juliane tat oder die Familie des Gärtners in Trier<sup>86</sup>); Noa aber steht wie die Orans in Gebetshaltung als Zeichen der verlorenen Menschheit<sup>87</sup>). Hier bricht die Kluft zwischen der christlichen und der transzendental gerichteten heidnischen Kunst gleich in der Zeit des Ursprungs beider auf. Der antike homo religiosus sieht sich im Bilde seines Gottes; der gläubige Christ aber sieht sich mit allen Menschen im Bilde der Rettung flehenden Orans. Die Polarität dieser ältesten christlichen Kunst läßt sich also nur mit den Worten ihrer Theologie umschreiben: θάνατος — ζωή, Verlorenheit und Rettung, Schuld — Gnade<sup>88</sup>). Es ist letztlich die Polarität der paulinischen Theologie, wenn auch in der Verhüllung theologischer Unsterblichkeitsspekulationen. Die Decke von Lucina zeigt diese Polarität der christlichen Kunst in concreto: rettender Hirt — betende Frau, Christus — Menschheit, Erlösung — Gebet. Wir stehen vor der Schöpfung der beiden zentralen Symbolgestalten der ältesten christlichen Kunst. Die betende Menschheit vor dem rettenden Gott: das ist das Urthema der christlichen Kunst. Es wird, wie wir sehen werden, in mannigfachen Brechungen durch das ganze 3. Jahrhundert tradiert.

86) Juliane: Gerke a. O. Tafel 6, 1. — Trier: a. O. Tafel 47, 1.

87) Zur ältesten Ikonographie des Noa orans vgl. Gerke a. O. S. 79 (bes. Anm. 4), S. 188 Anm. 1 und S. 415.

88) F. Gerke, Das Grab — der Ursprung der christlichen Kunst (Kunst und Kirche 1938, H. 6 S. 10 ff.).

Pastor bonus und Orans beherrschen die Katakombenmalerei und die vorkonstantinische Plastik. Ihr Ursprung erklärt sich aus der Zenitsymbolik christlicher Deckenmalerei.

Das objektive Symbol ist der rettende Hirt. Er ist in der ältesten Katakombenkunst ganz der Decke vorbehalten. Die vielfache biblische Rettungssymbolik fängt sich sozusagen in der zentralen allgemeinen und eindeutigen Symbolgestalt: Christus, dem rettenden Hirt. Er trägt die Psyche durch den Tod ins Paradies. Da aber der Raum, in dem er Symbol sein soll, grenzenlos ist und doch der Unendlichkeit gleicht, da ferner die Fülle der Rettungssymbole in diesem imaginären Raum verstreut ist, so kann der Retter nicht irgendwo in der Unendlichkeit seinen Platz haben; sein Platz ist ja der verlorenen Menschheit gegenüber, so wie er in Lucina der Orans gegenübersteht. Sein eigentlicher Ort im unendlichen Raum vielgestaltiger Rettungssymbole kann nur da sein, wohin diese Rettungssymbolik weist und wohin der Blick des Menschen vom Grab aus sich hebt: der Zenit. Die Decke von Lucina ist also nicht die klassische Lösung, so eindrucksvoll die Polarität Hirt — Orans auch wirkt. Der Retter im Zenit — das wird in der entscheidungsreichen Zeit zwischen 220 und 250 das Thema der Deckenkomposition. In einer Sakramentskapelle von S. Callisto<sup>89)</sup> steht er zwischen vier biblischen Rettungssymbolen, von denen das eucharistische und die Kürbislaube noch deutlich erkennbar sind.

Die spätere Decke in Lucina und die in der Kammer des Guten Hirten in Domitilla führen das diagonale Achsensystem konsequenter und schematischer durch<sup>90)</sup>. Auch hier erfolgt wie in der älteren Decke von Lucina der Auftrieb zur Mitte von den vier Zwickeln her, die mit dem Motiv des fliegenden Vogels (Tauben mit Ölweig) sinnvoll belegt sind. Von da führen mandorlaartig und trapezoidförmig zusammengefaßte Lineaturen diagonal durch die konzentrischen Kreise zum symbolischen Kreis im Zenit. Der rettende Hirt im Mittelkreis ist hier das einzige christliche Symbol der Decke. Inmitten fliegender Tauben, schlanker ornamentaler Bäume, angedeuteter Blumen, Girlanden und Vogelstilleben steht durch die Kreislinie umschlossen und isoliert das Bild des Retters. Der Grenzenlosigkeit des Wanddekors steht die zentrale, zum Zenit führende Deckenstruktur gegenüber. So steht über der Vielfalt der symbolischen Streumotive das eine Zenitsymbol. Während die Rettungssymbole irgendwo im imaginären Raum sich verlieren, ist das Symbol des Retters

89) WMK. Tafel 58.

90) Lucina, spätere Decke: Wirth a. O. Tafel 40; vgl. die farbige Detailwiedergabe: WMK. Tafel 66, 2. — Domitilla: WMK. Tafel 9.

von der Kreislinie allseitig umschlossen und steht in der Grenzlosigkeit des Raumes am einzig festen, zugleich am höchsten Ort. Diese Verteilung der symbolischen Motive erklärt sich aus der Polarität der christlichen Unsterblichkeitslehre: überall argumenta, Gebete, Zeichen, Garantien, Möglichkeiten, Hoffnungen und Gewißheiten der Rettung; im Zenit der Retter Christus selbst. Wer den Sinn dieser Zenitkompositionen begriffen hat, dem wird die Deutung der Orpheusdecke in S. Callisto<sup>91)</sup> nicht mehr schwer fallen. Der Sänger des Elysiums kann hier nur das Bild Christi sein. Orpheus ist eine seltenere Variante zum Sinnbild des Guten Hirten. Sein Attribut ist hier wie auf den späteren Sarkophagen das Schaf. Wie der Sänger im Elysium, so ruft Christus vom Zenit des Himmels her die gestorbene Menschheit ins Leben<sup>92)</sup>.

Fassen wir das Ergebnis zusammen. Die Generation von 220 bis 250 hat in Rom die erste christliche Malerei geschaffen; gleichzeitig scheint die christliche Malerei im Osten entstanden zu sein. Die westliche Malerei hat ihren Ursprung in den Katakomben; ihre Einheit beruht in ihrem Charakter als Grabeskunst. Mit der zeitgenössischen religiösen Malerei teilt sie den transzendentalen Charakter; sie steht im allgemeinen Zusammenhang einer Paradieseskunst, die vom Mysterium der Unsterblichkeit her bestimmt ist. Der Gegensatz zur elysischen Kunst besteht darin, daß die Todbestimmung des Menschen ernst genommen wird und daß infolgedessen die Idee der Vergottung, die sonst für die Motive der religiösen Malerei so außerordentlich fruchtbar wurde, für die christliche Kunst wesenlos blieb. An Stelle der Vergottungsidee trat die Idee der Rettung, an Stelle der Idee von der menschlich-göttlichen Polarität des homo die urchristliche Idee, daß die verlorene Menschheit den göttlichen Retter nötig habe. Das ist das fruchtbare Prinzip der ältesten christlichen Kunst, und deshalb wird es verständlich, daß sie sofort in den Motivschatz der Bibel vorstieß, andererseits aber nicht biblizistisch war; vielmehr ist der gesamte Motivschatz der Bibel der Idee vom Mysterium der Rettung untergeordnet.

So läßt sich die Motivik der ältesten christlichen Kunst einheitlich verstehen: 1. Das zentrale Motiv ist der rettende Hirt, mit dem die Erlösungstat Christi gemeint ist. Der trägt die Seele ins Paradies. — 2. Der Gegenpol zum pastor bonus ist die Orans; sie vertritt die verlorene Menschheit, die gläubig im Gebet die

91) WMK. Tafel 37.

92) Vgl. dazu die Schilderung des wahren Orpheus im 1. cap. der cohort. ad gentes des Clemens Alexandrinus; dazu Gerke, Vorkonst. Sarkophage S. 275 Anm. 2.

Hände emporstreckt zum rettenden Gott. — 3. Von dieser in pastor und orans Gestalt gewordenen Idee her lassen sich die ältesten Darstellungen der Sakramente im Rahmen dieses Kunstkreises begreifen. Taufe und eucharistisches Mahl sind für den Christen der Weg der Rettung. Es sind die Mysterien Christi: Zusage und Verwirklichung der Unsterblichkeit. — 4. Mit den Sakramentsmotiven ist die Symbolgestalt des Fischers verknüpft, der wie pastor und orans auch isoliert werden kann. Er ist der Hinweis auf die christlichen Sakramente und zugleich das geheimnisvollste Symbol der ältesten christlichen Kunst. In ihm verkörpert sich die Idee, daß die Christwerdung Voraussetzung der Unsterblichkeit ist (die Fische müssen gefangen werden für das aquarium Christi). — 5. Die Szenen des Alten Testaments (Jonas und Daniel) verkörpern das Gebet um Rettung oder bilden dieses gleichnishaft vor (Jonas, Abraham, Quellwunder des Mose). In den alttestamentlichen Szenen wird die Idee lebendig, die in der Orans eindeutige Gestalt gewonnen hat. — 6. Die neutestamentlichen Szenen zeigen den anderen Pol, der im Zenitsymbol des rettenden Hirten klassische Formulierung gefunden hat. Sie zeigen den Retter Christus, der den Gichtbrüchigen heilt und Lazarus vom Tode erweckt. So sind die biblischen Motive der ältesten christlichen Kunst Ausdruck der Urpolarität pastor — orans. — 7. Gegenüber diesen zentralen Motivgruppen sind die übrigen von untergeordneter Bedeutung. Wenn hier und da ein Philosoph gemalt ist, so mag die christliche Gemeinde damit andeuten, daß ihr Evangelium und ihre in diesen Räumen Bild gewordene Unsterblichkeitslehre die „wahre Philosophie“ seien<sup>95</sup>). — 8. Gelegentlich gemalte Fossoren sind die einzigen Motive figürlicher Art, die sich in die sieben Gruppen der symbolischen Motive nicht direkt einfügen. In ihnen verkörpert sich der einzige Gegenklang gegen die Paradiesesstimmung der Rettungssymbolik. Aber diese Grabes- und Todesstimmung geht unter in dem reinen Klang, der voller Hoffnung aufsteigt zum Retter im Zenit. — 9. Aller ornamentaler Schmuck der Katakombenmalerei (Vögel und Blumen, Masken und Eroten, Papageien und Pfauen, Lämmer und Tauben, Sakrallandschaften und ländliche Idylle) ist Ausdruck der paradiesischen Idee, die sich in Raum und Symbolik verkörpert, und von der gleichen elysischen Heiterkeit wie die geometrische Formenwelt und die grün-rote Farbigkeit des Linearsystems. In diesen ausgemalten Räumen der Katakomben hat die Hoffnung der Christen auf das Paradies, aus dem der

95) Begriff von Tertullian (apolog. 46, 47). Vgl. zur Idee der „wahren Philosophie“ in Literatur und Kunst: Gerke, a. O. S. 407.

rettende Hirt kommt und in das er führt, klassische Gestalt gewonnen<sup>94)</sup>.

### III.

In der Generation, in der die christliche Katakombenmalerei geschaffen wurde, ist die christliche Plastik noch nicht erwacht. Sie ist an die Tradition der Sarkophagwerkstätten gebunden. Daher hat sie sich nicht in der Plötzlichkeit entwickelt, mit der die christliche Malerei ins Leben tritt, vielmehr beginnt um 250 ein langsamer Christianisierungsprozeß in den Sarkophagwerkstätten, der durch die transzendente Haltung der vorangehenden Generationen vorbereitet war. Wir erkannten ferner, daß um 250 die Todes- und Unsterblichkeitssymbolik in der heidnischen Kunst sich durchsetzt. Die Generation von 250 bis 280 hat eindeutig die plotinische Philosophie als Motivquelle benutzt. Es ist nicht nur die Zeit der Philosophensarkophage, sondern auch der kosmologischen Sarkophage mit ihrer Vergottungssymbolik. Hier setzt der Christianisierungsprozeß ein. Träger der Entwicklung werden besonders zwei Typen heidnischer Sarkophage: die Wannen mit antithetischen Löwenprotomen oder dem gegenübergestellten, das Wild zerfleischenden Löwenpaar und die Philosophensarkophage der Gallienzeit<sup>95)</sup>.

„Wollte man für die Zeit um 250 ein Werk von symbolischer Bedeutung wählen, so müßte es eine Löwenjagd oder ein Löwenhaupt sein“<sup>96)</sup>. Kein anderes Symbol drückt in der paganen Kunst dieser Zeit die Kampf- und Todesstimmung so aus wie die leidenschaftliche, zerstörerische Physiognomie des todbringenden Löwen. Die Komposition der Löwenwanne ist auf dem Höhepunkt und hat folgende Entwicklung durchlaufen: 1. Aus den Riefelwannen, an deren Struktur und Löwenprotomen mit Ringen im Maul man noch das Vorbild des Keltertroges erkennt, wird in spätantoinischer und severischer Zeit die dionysische Wanne großen Formates, die zwischen den Löwenköpfen Dionysos und seinen Kreis zeigt<sup>97)</sup>. Zweifellos ist hier schon das dionysische Mysterium gemeint, wenn auch die symbolische Bedeutung der Löwenköpfe dunkel bleibt. — 2. Im 3. Jahrhundert wächst, wie Rodenwaldt gezeigt hat, den Löwen der Leib. Aus den klassi-

94) Zur Idee des wiedergewonnenen Paradieses und ihrer Auswirkung auf die christliche Kunst vgl. Gerke a. O. S. 246 Anm. 4. Cyprian, de mortalitate cap. 26: „patriam nos nostram paradysum contamus.“

95) Löwenwannen: G. Rodenwaldt, Römische Löwen (Critica d'Arte V 1936, S. 225 ff.). — Philosophensarkophage: Gerke a. O. S. 271 ff. und im Monumentenkatalog S. 356.

96) G. Rodenwaldt, a. O. S. 228, vgl. Fig. 1—9.

97) Gerke a. O. Tafel 13, 1.

zistischen Physiognomien des 2. Jahrhunderts werden wirkliche Raubtiere, majestätisch und furchtbar. Daß es Zirkuslöwen sind, vergißt man angesichts der Dämonie ihres Ausdrucks. Zwischen den Pranken halten sie ein flüchtiges Wild, eine Gazelle, einen Steinbock, ein Pferd oder einen Bären. Im Ausdruck dieser Löwenköpfe verkörpert sich mehr und mehr die Aggressivität und die Furchtbarkeit des Todes<sup>98</sup>). — 5. Als auf dem Sarkophag im Museo Capitolino<sup>99</sup>) zwischen diesen todbringenden Löwenmasken das Thema der heroischen Löwenjagd eingekeilt wird, da macht sich der Stimmungsumschwung der Kunst und ihre Romanisierung deutlich bemerkbar. Als das Thema der Löwenjagd geschaffen wurde, war es noch heroisch-griechisch beeinflusst; den Rahmen bildeten die Dioskuren. Zur Zeit des Decius ist daraus ein mörderischer Kampf zwischen todbringenden Löwenmasken geworden. Diese Komposition ist nicht nur durch und durch römisch, sondern in ihr offenbart sich auch die Krisenstimmung der Deciuszeit<sup>100</sup>).

Von hier aus begreift sich die weitere Entwicklung des Motivs. Die rahmenden Löwen werden in der Kunst der 2. Jahrhunderthälfte Symbol der Todessphäre. Im vatikanischen Museum steht ein Kindersarkophag, der dafür charakteristisch ist<sup>101</sup>). Der verstorbene Knabe steht in einem dionysischen Zentrum zwischen Pan und Amor, während den äußeren Rahmen Löwenprotome mit Ringen in den Mäulern bilden. Die Komposition ist kosmisch gemeint; die Eroten der dionysischen Welt symbolisieren die ewige Seligkeit göttlicher Existenz mitten im Werden und Vergehen, die Löwenköpfe sind Zeichen des notwendigen Todes, der nichts anderes ist als die Wiedereingliederung des Menschen in den unendlichen Prozeß des Weltganzen. Auf einem Clipeusarkophag im Praetextatmuseum<sup>102</sup>) ist eine Apotheose dargestellt: die Seele wird von fliegenden Viktorien sieghaft über Poseidon und Gää aufwärts getragen; der Akt des Aufstiegs der Seele ist durch zwei Gazellen zerfleischende Todeslöwen gerahmt, welche die Sphäre der Hyle (Erde und Wasser) als Sphäre des

98) Vgl. die schönen Detailaufnahmen bei Rodenwaldt, a. O. Tafeln 155—156 im Gegensatz zum Kopf des 2. Jahrhunderts (Fig. 8).

99) Stuart-Jones, Catalogue 85 Nr. 2; Rodenwaldt a. O. Fig. 2.

100) Zur Entwicklung des Löwenthemas vgl. G. Rodenwaldt, Zur Kunstgeschichte der Jahre 220—270; Zusammenstellung des Materials nach chronologischen Gesichtspunkten bei Gerke, Vorkonst. Sarkophage, Monumentenkatalog XI S. 356. G. Rodenwaldt wird diese Sarkophagklasse in dem nächsten Band des Robertschens Sarkophagcorpus behandeln.

101) Amelung, Skulpturen des Vatikanischen Museums (Berlin 1905), Textbd. I S. 296, Tafelbd. I Tafel 29; Katalog-Nr. 188 (Galleria lapidaria).

102) WS. Tafel 296, 1.

Todes kennzeichnen. Auf anderen Apotheosensarkophagen dieser Art steht das Motiv der die imago clipeata tragenden Viktorien zwischen Jahreszeiteneroten, die den Wechsel und Wandel in Natur und Menschenleben symbolisieren, oder zwischen Todesgenien, die die Fackel senken<sup>103</sup>). In diese Todessymbolik gehört auch der Löwe, bei den Griechen das Bild des Mannes schlechthin, bei den Römern das Abbild der kaiserlichen virtus, seit dem 3. Jahrhundert das Symbol der Mächtigkeit des Todes. Marc Aurels Selbstbetrachtungen über Heilsamkeit, Notwendigkeit und Verachtung des Todes passen zu dieser Komposition und ebenso seine Gedanken über die Veränderungen der Grundstoffe zur Erhaltung des Weltganzen: „Also ist auch der Rachen des Löwen ein Zubehör der würdevollen guten und schönen Welt“, wenn man die Verkettung aller Dinge in der Welt begriffen hat und das Grundgesetz der Harmonie<sup>104</sup>).

An solchen Sarkophagkompositionen wird die neue, durch die Philosophie bestimmte Weltanschauung sichtbar. Die neue Generation kehrt sich von Kampf und Jagd ab und der Philosophie zu. Der Tod wird anders angesehen, die Sphäre des Schreckens wird eingeordnet in die Sphäre der Harmonie. Es beginnt die große Zeit der Jahreszeitensarkophage. Unter dem Gesetz der Harmonie werden Frühling und Winter, Pflügen und Ernte die Symbole der Polarität von Werden und Vergehen, in der sich die Ordnung des Kosmos äußert. Auf einer Wanne im Kloster S. Paolo zu Rom wird der Philosoph zwischen die Löwen gesetzt<sup>105</sup>). Philosoph sein heißt: den Tod mit Frieden im Herzen erwarten und darin nichts anderes sehen als die Auflösung in die Urstoffe<sup>106</sup>). Die Generation nach 250 wußte, daß Marc Aurel recht hatte, wenn er die Philosophie als einzige sichere Leiterin des Menschen bezeichnete<sup>107</sup>). Sie hatte aber in Plotin den Führer gefunden, der die Frage nach der Urheimat des homo als die brennendste seines Zeitalters erkannte und Antwort darauf gab. So wird die Kunst dieser Zeit gegenüber der übersteigerten Dramatik und den Divergenzen der vorangehenden Epoche harmonisch, auch da, wo sie nicht in die transzendente Richtung vorstieß.

103) Vgl. WS. Tafeln 296, 4; 275, 1; 195, 1.

104) Considerationes VI 36: „... πάν τὸ ἐνεστώσ τοῦ χρόνου στιγμή τοῦ αἰῶνος ... καὶ τὸ χάσμα οὖν τοῦ λέοντος καὶ τὸ δηλητήριο καὶ πᾶσα κακουργία ὡς ἄκανθα ὡς βόρβορος ἐκείνων ἐπιγενήματα τῶν σεμνῶν καὶ καλῶν ...“

105) WS. Tafel 3, 2; Gerke, Vorkonst. Sarkophage S. 249 Anm. 1, S. 275, S. 286 Anm. 1, S. 347.

106) Vgl. Considerationes z. B. VII 9 ff. oder die wundervolle Stelle II 17; IV 5.

107) Considerationes VII 16; VI 12.



Die Malerei war der Plastik in der elysischen Haltung vorgegangen. Jetzt wird auch die Vergottungs- und Aufstiegs-  
 motivik der Sarkophage immer symbolischer. Das wird deutlich  
 an einer scheinbar eklektischen Komposition eines Fragmentes in  
 Praetextat, das Wilpert rekonstruiert hat<sup>108</sup>). Es zeigt die von  
 Viktorien getragene imago clipeata über dem Meer zwischen  
 Poseidon und Gaa. Dieser Aufstieg der Psyche ist eingefaßt von  
 Bären zerfleischenden Löwen. Zugrunde liegt ein normaler Sarko-  
 phag mit fliegenden Eroten wie der in S. Maria antica<sup>109</sup>).  
 Die Komposition des Aufstiegs der Seele ist ursprünglich im Um-  
 kreis der Nereidensarkophage entstanden. Während aber hier  
 der Clipeus noch über einer organisch gemeinten Landschaft  
 schwebt, ist die Komposition des Sarkophags in S. Maria antica  
 ganz anders gefaßt: 1. Vorherrschend ist das Motiv der Apotheose.  
 Die Viktorien nehmen den größten Platz der Sarkophagfront ein.  
 Wie auf den Triumphbögen halten sie den Clipeus oder den  
 Lorbeerkranz der Apotheose. Wo sie allein den Lorbeerkranz  
 tragen und die ausschließliche Komposition der Front sind, wer-  
 den sie zum Symbol des Triumphes der Seele über den Tod. Eine  
 solche Triumphdarstellung auf einem Sarkophag in S. Maria  
 antica nimmt im 3. Jahrhundert in einer allgemeinen Apotheose  
 das Motiv des Istanbuler Prinzensarkophags voraus, das Tod  
 und Auferstehung Christi im Bilde der Apotheose darstellt<sup>110</sup>).  
 — 2. Auf den Sarkophagen in Praetextat und S. Maria antica ist  
 aber der Aufstieg der Seele stärker symbolisch gefaßt. Gemeint  
 ist nicht so sehr der Triumph, sondern der Aufstieg über die hier  
 personifizierten Elemente. Die Szene unter dem Clipeus ist also  
 nicht selbständig, sondern auf die imago clipeata zu beziehen.  
 So bedeutet diese Komposition, daß die Seele — wie Plotin lehrt  
 — die Hyle unter sich zurücläßt<sup>111</sup>). — 3. Der Aufstieg der Seele  
 wird durch Todessymbole gerahmt. Auf Sarkophagen in der  
 Lucinagrufft und im Praetextatmuseum<sup>112</sup>) trauern zwei kind-  
 liche Todeseroten an beiden Seiten. Auf dem Frauensarkophag  
 in S. Maria antica<sup>113</sup>) ist die Szene des Aufstiegs wie auch sonst  
 üblich von Jahreszeiteroten flankiert. Auf dem Fragment in  
 Praetextat<sup>114</sup>) endlich ist die Todessphäre durch das alte Motiv  
 der Löwen charakterisiert.

108) WS. Tafel 296, 1; vgl. bei Gerke a. O. im Monumentenkatalog  
 S. 359 f.: II. Gruppe der Apotheosen-Sarkophage.

109) WS. Tafel 296, 4.

110) Vgl. Gerke a. O.: Apotheosen-Sarkophage I. Gruppe. — Istan-  
 buler Prinzensarkophag (um 350): WS. Tafel 299.

111) Über die Aufstiegslehre vgl. bei Gerke a. O. im allgemeinen  
 Begriffsverzeichnis bes. den Abschnitt „Kunst und Philosophie“ S. 400.

112) Lucina: WS. Tafel 193, 1. — Praetextat: WS. Tafel 275, 1.

113) WS. Tafel 296, 4. 114) WS. Tafel 296, 1.

Hier ist die Symbolik des Löwenpaares eindeutig. Zugleich erkennt man die Sinnhaftigkeit der neuen Kompositionsweise. Man kann sie eklektisch nennen. Aber richtiger ist, sie vom Symbolismus der Zeit her zu verstehen. Dieser Komposition werden Raum und Zeit als künstlerische Kategorien unwesentlich. Es fehlt die Einheit des Ortes, die noch auf den Nereiden-, Schlacht- und Jagdsarkophagen durchaus gewahrt war. Hier wird vielmehr von der Idee des Aufstiegs her komponiert, d. h. zugleich vom Zentrum aus. Gewiß ist der Augenblick des Todes gemeint, aber er ist symbolisch gestaltet. Der Clipeus bedeutet die Seele; die Viktorien versinnbildlichen den Aufstieg; die Personifikationen darunter stehen für die Hyle; die Löwen bedeuten den Tod.

Hier setzt die christliche Entwicklung an. Auf einer Reihe von Riefelwannen und ovalen Sarkophagen ist das Bild des rettenden Hirten in die Mitte gesetzt<sup>115)</sup>. Es lassen sich drei Gruppen unterscheiden: 1. die hochformatige Wanne mit realistischen Löwenmasken, die in Typus, Format und Ausdruck noch an die großformatigen, vorgallienischen Löwenwannen erinnert<sup>116)</sup>; 2. der niedrige ovale Riefelsarkophag mit ganzfigurigen, Steinböcke zerfleischenden Löwen in den Ecken oder Eckfeldern<sup>117)</sup>; 3. eine niedrige Riefelsarkophagform mit klassizistischen Löwenprotomen, die wieder den Ring im Maul tragen wie im 2. Jahrhundert<sup>118)</sup>. Die letztere Gruppe ist unter den christlichen Löwen-sarkophagen die späteste; sie steht schon unter dem Einfluß des früh-tetrarchischen Klassizismus. Der Hirt steht immer in der Mitte. Er ist entweder den Riefeln vorgesetzt oder in ein besonders betontes Mittelfeld gesetzt. Es kommt aber auch vor, daß er als kleine Füllfigur der ausgesparten mittleren Mandorla erscheint<sup>119)</sup>.

Der Typus dieses Guten Hirten kehrt ohne größere Abwandlungen im 3. Jahrhundert in der Plastik immer wieder. Er ist jugendlich und hat windbewegtes Lockenhaar; das Schaf trägt er mit beiden Händen. Seine Tracht ist ausnahmslos die tunica exomis. Er pflegt gern durch zwei Bäume gerahmt zu werden; zu seinen Füßen stehen meist zwei Schafe als Andeutung der Herde. Der Gute Hirt unterscheidet sich von den mannigfachen Typen

115) Vgl. bei Gerke a. O. S. 344 f. im System der vor-konstantinischen Riefelsarkophage die vollständige Materialsammlung der in acht Gruppen geteilten I. Klasse: „Christliche Riefelsarkophage mit zentralem Guten Hirten“: Gruppe I.

116) Wanne im Louvre: WS. Tafel 66, 3.

117) Tipasa: WS. Tafel 67, 5.

118) S. Saba: WS. Tafel 66, 2; S. Trinità Florenz: WS. Tafel 66, 1.

119) S. Saba: WS. Tafel 66, 2.

des 4. Jahrhunderts. Auf Sarkophagen der spätrömischen und konstantinischen Zeit pflegt der Gute Hirte, der hier statt des langen Haares die Frisur des konstantinischen Kurzchnittes trägt, das Schaf mit einer Hand zu tragen, während die andere einen Krummstab, eine Syrinx, eine Hydra oder ein anderes Gefäß hält. Hier ist der Gute Hirt im Hirtenmilieu. Wo er dagegen im 3. Jahrhundert zwischen Löwen steht, faßt er stets das Schaf mit beiden Händen. Und auf manchen Sarkophagen scheint die Schreitbewegung des eilends heimkehrenden Hirten noch nachzuklingen. Bei diesem konstanten Typus bleibt das 3. Jahrhundert<sup>120)</sup>. Auch der Schaftypus ist festgelegt und unterscheidet sich sowohl von dem der konstantinischen Zeit wie auch von dem der allegorierenden Kunst unter Theodosius und seinen Nachfolgern<sup>121)</sup>. Das Schaf des 3. Jahrhunderts hat ein locker-stoffliches, fiederartig geschupptes Fell und einen strickartigen, meist doppelten Halskragen. Der Typus ist durch den Kybelealtar der Villa Albani (295) und die Dezennalienbasis auf dem Forum Romanum (305) in seinem spätesten Schema datiert. Durch das Tacitus-Fragment (276) und die gallienische Wanne von der via Salaria ist die frühere Stilstufe belegt<sup>122)</sup>.

Der rettende Hirt zwischen den Löwen: mit diesem Thema beginnt eine erste Reihe christlicher Sarkophage. Vom Zenit der Katakombendecken ist das zentrale christliche Symbol heruntergeholt und zum Mittelpunkt der Sarkophagkompositionen gemacht. Auf Löwensarkophagen ist der Gute Hirt zuerst als Symbol der Rettung in die Todessphäre hineingestellt. Ein Kindersarkophag aus Ponzian, der sich jetzt im Thermenmuseum befindet<sup>123)</sup>, zeigt eine mildere Variante des Themas. Das Motiv des rettenden Hirten ist hier als symmetrisches Rahmenmotiv verwandt, aber noch deutlich auf der Grundlage der Todesstimmung der Löwensarkophage. Das kleine Mädchen steht in der Mitte zwischen den Zirkuslöwen. Die haben allen Schrecken verloren; sie werden von geflügelten Putten geschmückt. Das ist indes keine Verharmlosung der Todessymbolik, sondern zu begreifen von jenem Gedanken Marc Aurels, daß auch der Rachen

120) Zum Typus des Guten Hirten im 3. und 4. Jahrhundert vgl. Gerke a. O. S. 252 Anm. 1 und bes. S. 253 Anm. 6, wo eine lückenlose Übersicht über das Material und seine Chronologie gegeben ist; vgl. ferner im Monumentenkatalog S. 344 f. und 349 sowie im ikonographischen Sachregister S. 407 f. und 409.

121) Darüber vgl. Gerke a. O. S. 257 Anm. 1 und S. 399 unter „Tierdarstellungen“.

122) Kybele-Altar: Gerke a. O. Tafel 44, 1. — Dezennalienbasis: a. O. Tafel 43, 3. — Tacitusfragment: a. O. Tafel 43, 1. — Wanne von der via Salaria: a. O. Tafel 51, 1.

123) WS. Tafel 67, 4.

des Löwen ein Zubehör der schönen Welt sei. Der Tod hat in der Tat für die kleine Christin, die inmitten dieser Löwen steht, jeden Schrecken verloren; denn die Todessphäre ist von der Rettungssphäre gefaßt. Die zur Mitte gewandten Schafträger symbolisieren die Rettung des Mädchens aus dem Rachen des Todes. Diese Komposition hat sicher nicht mehr die Eindringlichkeit der ursprünglichen Fassung, in der der rettende Hirt im Zentrum steht. Sie hat auch nicht mehr die Objektivität. Aber dafür spricht aus ihr eine eigenartige Gläubigkeit und zugleich die Liebe der Eltern, die hier in kindlicher Vorstellungswelt den Gedanken des Urmotives abwandeln lassen.

Bis in konstantinische Zeit hinein bleibt der zentrale Gute Hirte eines der fruchtbarsten Motive der christlichen Grabplastik. Eine zweite Gruppe von Sarkophagen stellt ihn zwischen Todeseroten mit gesenkter Fackel<sup>124</sup>). Die heidnischen Parallelen dazu sind die späten Apotheosenbilder; die den Clipeus oder den Lorbeerkranz tragenden Viktorien pflegen durch die trauernden Fackelträger gerahmt zu sein<sup>125</sup>). An Stelle des objektiven Todesbildes tritt hier die stille Trauer, und damit geht zusammen, daß sich je länger je mehr die Viktorien selbst in kindliche Putten verwandeln. Der Tod ist harmlos geworden, weil die Seele über ihn triumphiert. Ein christlicher Clipeussarkophag im Hof des Palazzo Farnese<sup>126</sup>) wendet diese Idee ins Christliche. Das Ehepaar ist in concordia vom Clipeus umschlossen. Aber der Clipeus wird nicht mehr von Viktorien gen Himmel getragen; dagegen findet sich unter ihm die Symbolgestalt des rettenden Hirten. Die trauernden Todesgenien in den Seitenfeldern deuten den Tod an. In der Mitte ist der Glaube Bild geworden, daß Christus als rettender Hirt das verstorbene Ehepaar ins Paradies tragen wird.

Vor dem rettenden Hirt wird der Tod wesenslos. Es ist daher nicht verwunderlich, daß im Laufe der Entwicklung die Todesymbolik mehr und mehr verschwindet. Eine große Gruppe von Riefelsarkophagen hat den zentralen Guten Hirten als einziges Motiv<sup>127</sup>). Wie es gemeint ist, zeigt die Lokulusplatte der Livia Primitiva<sup>128</sup>), die diesem Kunstkreis zugehörig ist. Hier ist die Idee des mit dem geretteten Schaf heimkehrenden Hirten (Schreit- und Armbewegung!) noch besonders deutlich. Die Szene ist gerahmt von Fisch und Anker. Der Anker ist das Hoffnungszeichen,

124) WS. Tafel 76, 2; 61, 2; 68, 6; 71, 4; Gerke a. O. S. 247 Anm. 1 S. 255 Anm. 2 und S. 341.

125) WS. Tafel 193, 1; 275, 1.

126) WS. Tafel 71, 4; Gerke a. O. S. 345 unter X A.

127) Vgl. die Materialzusammenstellung bei Gerke S. 247 Anm. 1 und S. 341 (III. Gruppe).

128) WS. Tafel 76, 1; Gerke a. O. S. 255 Anm. 2.

der Fisch (μέγας ἰχθύς) der Inbegriff des Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Ὁ σωτήρ<sup>129</sup>), also das Bekenntnis zum Soter, zum rettenden Hirten.

Die drei besprochenen Gruppen haben den zentralen Hirten als eindeutiges Symbol. Wie in der Malerei die Orans mit ihm verknüpft ist, so zieht der rettende Hirt auch in den Sarkophagkompositionen die betende Frau nach sich. Später steht er nicht mehr zwischen Todessymbolen, sondern zwischen seinesgleichen. Die Gruppe dieser Riefelsarkophage mit variablen Eckszenen ist fast ganz an das Ende des 5. Jahrhunderts zu setzen<sup>130</sup>). So entsteht der früheste Hirtensarkophag. Er hat den mittleren Guten Hirten zwischen sich stützenden, ruhenden und andern Hirrentypen. Im Gegensatz zu den konstantinischen Hirtensarkophagen waren diese frühen darin noch das Erbe des 3. Jahrhunderts, daß sie den rettenden Hirten im Zentrum belassen, wenn sie auch die symbolische Wirkung durch das Hirtenmilieu und die asymmetrische Rahmung abschwächen.

Der wichtigste Sarkophag dieser Gruppe steht im Camposanto in Pisa<sup>131</sup>). Der mittlere Gute Hirt hat links zur Seite einen alten Hirten, der sich auf seinen Stab stützt und in einem Tuch ein Schaf auf dem Rücken trägt. Auf der rechten Seite ruht sich ein Hirt aus, zu dem sein Hund aufsieht. Das Ganze ist eine durchsonnte, elegische Idyllik, wobei dennoch der Symbolcharakter der breiten Mittelszene gewahrt wird. Das Neue dieses Sarkophages liegt nun aber darin, daß auf den Nebenseiten in einer Schiffsszene und dem Schläfer in der Kürbislaube das Schicksal des Jonas angedeutet wird. Hier haben wir in der Gruppe der Hirtensarkophage das älteste Beispiel, das die Assimilation des biblischen Motivschatzes zeigt. Die Jonasdarstellung ist in der Katakombenmalerei als Rettungssymbol geschaffen. Auf dem Sarkophag in Pisa rahmt die alttestamentliche Rettungsszene zum erstenmal in der Plastik die zentrale Symbolgestalt des rettenden Hirten. Diese Urgestalt der christlichen Kunst hat also den Motivschatz der Bibel erschlossen. Während sie auf krypto-christlichen Sarkophagen im Mittelpunkt heidnischer Todessymbolik steht, ist sie hier Mittelpunkt biblischer Rettungssymbolik.

In welchem Sinne ist unter dem Guten Hirten des 3. Jahrhunderts Christus zu verstehen? Das lehrt ein Vergleich mit den Denkmälern des 4. Jahrhunderts. In tetrarchischer und konstantinischer Zeit ist der biblische Christus das eigentliche Thema

129) Zur Fischsymbolik vgl. J. Dölger, Ichthys; vgl. Gerke a. O. S. 111 Anm. 1.

130) Vgl. die Zusammenstellung des Materials in den Gruppen IV bis VI bei Gerke a. O. S. 341 und 255 Anm. 2.

131) WS. Tafeln 88, 1—3. 5. 7; bei Gerke a. O. S. 341 Nr. 26 (VI. Gr.).

der Sarkophagkunst. In dieser Kunst gibt es den zentralen Guten Hirten nicht mehr. Kristus Soter hat die Symbolgestalt des rettenden Hirten verdrängt. Augenscheinlich sind die beiden Gestalten zu verwandt, als daß sie nebeneinander bestehen können. Das bestätigt die Motivverteilung in den Katakomben des 3. Jahrhunderts. Dort ist Christus da und tut an den Wänden der Katakomben seine Wunder. Der rettende Hirt aber hat seinen Ort da, wo Christus nicht ist: an der Decke. Die älteste christliche Plastik kennt, soweit sie den Guten Hirten im Zentrum hat, die Gestalt Christi nicht. Die christologischen Sarkophage des 4. Jahrhunderts stoßen umgekehrt das alte Symbol des rettenden Hirten ab. Erst am Ende des 4. Jahrhunderts taucht der zentrale Gute Hirt wieder auf: nun aber nimbiert, mit dem Symbol des Weinstockes, nicht mehr inmitten von Todessymbolen oder Hirten, sondern zwischen heiligen Aposteln, die ihm in Ehrfurcht huldigen<sup>132)</sup>. In diesen repräsentativen Akklamationsszenen ist unter dem Hirten der Christus verstanden, den die konstantinische Zeit in seiner biblischen Gestalt dargestellt hat. Von dieser Auffassung ist es nur noch ein Schritt bis zum Christus-Hirten im Mausoleum der Galla Placidia<sup>133)</sup>. Diesen Christus-Hirten der theodosianischen Zeit, der die konstantinische Entwicklung voraussetzt, hat das 3. Jahrhundert nicht gekannt. Die ältesten Katakomben und Sarkophage haben die Urgestalt des rettenden Hirten geschaffen, bevor Christus selber in der Kunst in Erscheinung trat. Die älteste christliche Kunst verhüllt die Rettungstat Christi in das Gleichnis vom rettenden Hirten. Unter seiner Gestalt verbirgt sich Christus. In diesem Sinne ist der rettende Hirt von der Unsterblichkeitsidee her zu begreifen; er hat andeutenden Charakter. Der Christus-Hirt des 4. Jahrhunderts dagegen ist die erneute Verkleidung des Christus der konstantinischen Kunst. Seine Züge sind von Christus her auszudeuten. Der Gute Hirt des 5. Jahrhunderts hat seinen Gegenpol in der betenden Menschheit, die er retten soll. Der Gute Hirt der theodosianischen Kunst hat seinen Gegenpol in den heiligen Aposteln, die ihm huldigen. Der Gute Hirt des 3. Jahrhunderts ist die Urgestalt der christlichen Kunst, der des 4. eine spätzeitliche Allegorie des Christus. Im 3. Jahrhundert ist der Hirt das Hauptmotiv der christlichen Kunst, in theodosianischer Zeit ein allegorisierender Seitenzweig.

In den Katakomben fanden wir unter den Streumotiven der Wände vereinzelt die Gestalt des christlichen Philosophen, der im wahren Evangelium liest. Zentrum der christlichen Philosophie ist aber die Rettung vom Tode. So ist der rettende Hirt in der

132) VII. Gruppe bei Gerke a. O. S. 255 Anm. 2 und S. 341.

133) WMM. III Tafel 48.

Kunst als summa der wahren Philosophie zu verstehen. Er ist daher auch in der Plastik mit philosophischen Kompositionen verknüpft, ja, er ist nicht selten Zentrum philosophischer Szenen. Die Generation von 250 bis 280 hat den Philosophensarkophag geschaffen. In dieser Klasse kommt die Christianisierung zur Vollendung. Hier ist die Plastik gegenüber der Malerei am selbständigsten.

Der Grundtypus des Philosophensarkophages ist der im Museum Torlonia Nr. 424<sup>154</sup>). Es ist die Komposition einer philosophischen Gesellschaft. Die Musen sind in den Hintergrund gerückt, so daß der Akzent ganz auf der philosophischen Diskussion ruht. In der Mitte sitzt das philosophische Ehepaar; die Zentralkomposition ist noch durch die zur Mitte gewandten sitzenden Eckfiguren verstärkt. Diese Kunst zeigt einen neuen Menschentypus<sup>155</sup>), den gespannten Ekstatiker, der sich von der Philosophie leiten läßt, um den Tod zu überwinden. Die mittlere Leseszene meint also, daß die Philosophie allein die Unsterblichkeit garantiert. Sie wird in der Folgezeit oft wiederholt. Man rahmt sie gern durch philosophische Standfiguren, die dann nichts anderes sind als eine Abwandlung des Motivs. In diesen philosophischen Szenen hat die Frau mit erhobener Rechten ihre Heimat. Angesichts des Todes drückt sich in diesem Gestus die pietas aus. Diese Sarkophage mit rein philosophischem Thema deuten den Inhalt der Philosophie nicht an. Dennoch können wir ihn fassen; denn andere Gruppen von Philosophensarkophagen verbinden das Motiv des sitzenden Philosophen mit der Todesymbolik. Wir fanden den sitzenden Philosophen mit der Muse und der Sonnenuhr schon zwischen Steinbock zerfleischenden Löwen auf dem Sarkophag im Kloster S. Paolo zu Rom<sup>156</sup>). Auf einem eigenartigen Sarkophag im Thermenmuseum<sup>157</sup>) steht eine frontale Philosophenszene zwischen Amor und Psyche. Wie auf dem Plotinrelief<sup>158</sup>) ist auf diesem späteren Sarkophag der Philosoph dem Beschauer frontal gegenübergestellt. Er wird so zum Kündler der Unsterblichkeitsphilosophie. Der Mythos von Amor und Psyche ist für ihn wie für Plotin eines der schönsten Gleichnisse, das er aus der Tradition der vorangegangenen Künstlergeneration überkommen hat. Aller epischen Details entkleidet ist das liebende Paar formelhaftes Sinnbild der Philosophie geworden<sup>159</sup>).

154) Gerke a. O. Tafel 49; gründliche Analyse bei Rodenwaldt, Zur Kunstgeschichte der Jahre 220—270, S. 101 ff. Tafel 5.

155) Gerke a. O. Tafel 63, 1.

156) WS. Tafel 3, 2.

157) Tafel 25, 4.

158) Gerke a. O. Tafel 50.

159) Zur anima-Symbolik der Amor-Psyche-Darstellungen im 5. Jahrhundert vgl. Gerke a. O. S. 193 Anm. 4, S. 195, S. 400.

Diese Generation übernimmt das Symbol der Todestür. Auf Sidamarasarkophagen der 1. Jahrhunderthälfte ist die Grabestür der einen Schmalseite unlösliches Stück im architektonischen Aufbau. Rom entkleidet das Motiv seines architektonischen Zusammenhangs, macht die Grabestür zum Todessymbol und rückt sie wie die Symbole des Löwen und der Psyche in die philosophischen Kompositionen<sup>140)</sup>. Auf großformatigen Sarkophagen, die heute im Vatikan und in Florenz stehen, steht die Todestür in der Mitte philosophischer Sitzszenen oder sie dient gar als Rahmen einer mittleren Frau mit Pietasgebärde<sup>141)</sup>. Die Verwendung ist durchaus unorganisch, und wie bei den Kompositionen der Apotheose könnte man geneigt sein, von eklektischer Manier zu sprechen; aber auch hier muß man die Grabestür als Todessymbol sehen. Der Reliefschmuck der Tür ist manchmal das Motiv der Löwenmasken. Wie in der christlichen Kunst der Gute Hirte alleiniges Motiv des Sarkophages sein kann, so kündigt im Palazzo Buoncompagni<sup>142)</sup> auf einem Riefelsarkophag mit Ecksäulen die einsame Grabestür der Mitte den Tod in unheimlicher Eindringlichkeit. Später haben die Christen zu dem Todessymbol der Grabestür die Gestalt des rettenden Hirten hinzugefügt. In der geöffneten Tür kann auf heidnischen Monumenten wohl Hermes Psychopompos erscheinen. Die Christen aber gehen durch diese Tür nicht in den Tod, sondern werden vom rettenden Hirt ins Paradies getragen.

Wir sehen, daß das Thema der Philosophie in gallienischer Zeit von der Kunst unter den Gedanken der Unsterblichkeit gestellt wird. Der Inhalt der Philosophie wird in kurzformigem Symbol (Löwen, Amor und Psyche, Grabestür) dargestellt. Die Gesamtkomposition meint, daß allein die Philosophie vom Schrecken des Todes befreit. In dieser Zeit entstehen die christlichen Philosophensarkophage. Sie sind jedermann bekannt als die sog. ältesten christlichen Sarkophage: die Wanne von der via Salaria, der ovale Sarkophag in S. Maria antica, der Sarkophag von La Gayolle, der Kindersarkophag in Ravenna<sup>143)</sup>. Die ersten drei habe ich aus stilistischen Gründen der Gallienzeit zugewiesen.

140) Monumentenübersicht bei Gerke a. O. S. 344 IV Nr. 1—9.

141) Amelung, Skulpturen des Vatikanischen Museums, Textb. II Nr. 60 Tafel 17; vgl. a. O. Nr. 68 Tafel 18; (vgl. auch den Arkadensarkophag mit mittlerer Todestür in Florenz (G. Rodenwaldt, Säulensarkophage, Röm. Mitt. 19, 23/24 Abb. 8).

142) WS. Tafel 150, 2.

143) Via Salaria: Gerke a. O. Tafeln 51, 1; 55; 56; 65, 2; S. 295 ff. — S. Maria antica: Gerke a. O. Tafeln 52, 2; 58, 3; 58, 4; 59; 60; S. 259 ff. — La Gayolle: Gerke a. O. Tafeln 52, 1; 54, 2; S. 265 ff. — Ravenna: Gerke a. O. Tafel 51, 2; 57; 58, 1; 58, 2; S. 278 ff.



Die Wanne von der via Salaria knüpft an den heidnischen Typus im Hof des vatikanischen Belvedere an<sup>144</sup>): Zwei seitliche philosophische Sitzszenen, zur Mitte gewandt, rahmen ein philosophisches Symbol. Hier wie dort ist das philosophische Ehepaar gemeint. Während auf dem vatikanischen Sarkophag das mittlere Symbol die Todestür ist, steht hier in der Mitte der rettende Hirt, genau in dem Typus der zentralen Guten Hirten auf Riefelsarkophagen, nur eine frühere Stilstufe darstellend. Dadurch (und nicht durch die Eckfiguren der zahmen Widder) erweist sich der Sarkophag als christlich. Das verstorbene Ehepaar sitzt einander gegenüber. Die Frau hört zu, wie der Mann aus seiner Rolle vorliest. Wo liegt der Unterschied zu den heidnischen Philosophensarkophagen des gleichen Typus? 1. Die Zentralidee der Philosophie ist hier der rettende Hirt, also die der christlichen Katakomben. — 2. Der Philosoph ist infolgedessen der wahre Philosoph; denn das Buch seiner Philosophie ist das Evangelium, seine Weisheit hat er also von Christus. Die Weisheit führt ihn aber zum einzigen Retter, der imstande ist, die Seele wirklich durch den Tod ins Paradies zu führen. Der rettende Hirt ist der Inhalt der wahren Philosophie, weil Christus der Inhalt des Evangeliums ist. — 3. Die Frau hebt in der Gebärde der pietas ihre Hand; sie wie der Mann haben den Habitus des kynischen Philosophen bzw. der musisch gerichteten Frau, Torlonia Nr. 424 gegenüber höchstens verklärter und stiller im Sinne der pax christiana. Die neben ihr stehende Freundin aber ist zur Orans gewandelt. Pastor bonus und Orans sind im Blick aufeinander bezogen. In der Komposition dieses christlichen Philosophensarkophages spiegelt sich also bereits die Polarität, die wir in der Deckenkomposition der Lucinagruf fanden: die betende Menschheit vor dem rettenden Gott — das ist die Weisheit der christlichen Philosophie und der Angelpunkt der christlichen Kunst in gallienischer Zeit.

In der Zeit des Postumus ist in Gallien der schönste christliche Sarkophag dieser Zeit gearbeitet, der von La Gayolle. Ich habe ihn als ein von griechisch-kleinasiatischen Strömungen beeinflusstes Meisterwerk der ganz römischen Wanne von der via Salaria gegenübergestellt. In diesen Sarkophagen spiegeln sich zwei Verhaltensweisen des Westens gegenüber der griechischen Renaissance. Die mittlere Dreiergruppe des Sarkophages ist die klassische Schöpfung der christlichen Kunst im 3. Jahrhundert: der lesende Philosoph zwischen Gutem Hirten und betender Frau. Zu solch klarer Formulierung ist die transzendental gerichtete heidnische Kunst nicht gekommen. Der wahre Philosoph liest

144) Gerke a. O. S. 297; Literatur ebenda Anm. 2.

im Evangelium. Der Inhalt der wahren Philosophie ist in zwei symbolische Einzelfiguren gefaßt: betende Menschheit — retten-der Gott. Inmitten dieser Pole weiß sich der christliche Philosoph. Das Wissen darum ist das Geheimnis seiner Philosophie. Das verstorbene Ehepaar, das sich im Bilde des christlichen Philosophen und der christlichen Beterin porträtieren läßt, weiß, daß es den Tod nicht schmecken, sondern auf den Schultern des Hirten ins Paradies getragen wird. Die urtümliche christliche Dreiergruppe steht auf dem Sarkophag von La Gayolle noch inmitten antikischer Personifikationen: zwischen Helios und dem Berggott. Neben der Orans liegt indes das geheimnisvolle Symbol christlicher Hoffnung, der Anker, den wir auf der Sarkophagplatte der Livia Primitiva zusammen mit dem Fisch als Rahmenmotiv des pastor bonus fanden. Dem Fisch entspricht auf dem Sarkophag von La Gayolle etwa der Angler. Damit ist auch die dritte symbolische Einzelfigur der Katakombenmalerei in den Bereich der Plastik einbezogen. Ihr Sinn muß der gleiche sein wie in der Malerei; denn ihre symbolische Umgebung ist die gleiche.

Träger der weiteren Entwicklung sind die christlichen Riefelsarkophage mit mittlerem Philosophen<sup>145)</sup>. Die Eckfelder werden durch je zwei christliche Symbolszenen belegt. So entsteht der eine Typus, der durch die im Palazzo Sanseverino<sup>146)</sup> eingelassene Sarkophagfront vertreten wird: Philosoph zwischen orans und pastor bonus, also die Dreiergruppe von La Gayolle. Der andere Typus ist auf einem Sarkophag der Villa Doria Pamfili<sup>147)</sup> zu sehen. Der Philosoph sitzt hier zwischen dem Guten Hirten und dem Angler. Die Gegenüberstellung der letztgenannten beiden Symbolgestalten ist auch sonst in der christlichen Plastik belegt. Der Angler pflegt dann in nähere Beziehung zum Sakrament der Taufe zu treten, während der Gute Hirte durch die Herde im Paradies näher charakterisiert wird<sup>148)</sup>. In pastor und Angler ist also Anfang und Vollendung der Christwerdung umschrieben. Der Angler bedeutet die Herauslösung des Menschen aus der Welt und seine Eingliederung in die ecclesia militans; der Hirt verkörpert die endgültige Rettung und die Eingliederung in die ecclesia caelestis. Der Angler ist Symbol für die Zusage der Rettung, so wie die Taufe Aufnahme in die piscina bedeutet. Der Verheißung steht im Symbol des Hirten die Verwirklichung gegenüber, die im Tode Ereignis wird.

145) Vgl. bei Gerke a. O. im System der Riefelsarkophage Klasse III S. 343 f. (Nr. 1—23).

146) WS. Tafel 2, 3; Gerke a. O. Nr. 3.

147) WS. Tafel 4, 2; Gerke a. O. Nr. 4.

148) Vgl. den Riefelsarkophag von der via Lungara im Thermenmuseum: WS. Tafeln 19, 5. 5. 6; Gerke a. O. S. 341 Klasse II Nr. 1.

Auf den christlichen Philosophensarkophagen entstehen unter dem Einfluß des zentralen Philosophen und unter Verwendung der drei Symbolgestalten der Katakombenmalerei drei bedeutende christliche Zweiergruppen, die auf Riefelsarkophagen bis zum Beginne der konstantinischen Zeit weitertradiert werden: 1. Guter Hirt — Orans, 2. Guter Hirt — Angler, 3. christlicher Philosoph — Orans. Die beiden ersten Zweiergruppen sind die urtümlichsten und symbolkräftigsten. Sie setzen den zentralen Philosophen voraus.

Auf dem Sarkophag von S. Maria antica ist die Komposition von La Gayolle erweitert. Im Zentrum steht auch hier die christliche Dreiergruppe in der gleichen Reihenfolge: Orans — Philosoph — Guter Hirte. Aber die beiden Symbole der christlichen Philosophie sind durch biblische Darstellungen intensiviert. Wie auf dem Sarkophag in Pisa<sup>149)</sup> das Symbol des Guten Hirten den Motivschatz alttestamentlicher Rettungssymbolik erschloß, so dringt auch die christliche Philosophie in den Motivschatz der Bibel vor. Wieder sind es die Szenen, die schon die Katakombenmalerei gewählt hatte. Eigenartig aber ist, wie sie an die Ursymbole angeschlossen werden. An die Orans schließt sich die nur in der Plastik vorkommende zweiszenige Jonasdarstellung, d. h. neben der Beterin steht das Paradigma ihres Gebetes. An den rettenden Hirten schließt sich die Jordanlandschaft mit der Taufe Christi und der symbolischen Fischerszene, d. h. neben dem rettenden Gott steht die Voraussetzung für seine Rettung im Bilde des Neuen Testaments: den durch die Taufe „gefangenen“ Christenmenschen wird Christus in das Paradies tragen<sup>150)</sup>. Auf dem Sarkophag in S. Maria antica haben wir die älteste bewußt theologische Komposition der christlichen Kunst vor uns. Zum erstenmal sind hier Altes und Neues Testament antithetisch gegenübergestellt wie orans und pastor, Verheißung und Verwirklichung, Not und Heil, Gebet und Rettung. Wie von selbst hat sich der Motivschatz der Bibel für die Plastik erschlossen. Altes und Neues Testament sind die Vergegenständlichung polarer Ursymbole der christlichen Kunst. Welchen Sinn die biblischen Szenen im Rahmen der Philosophensarkophage haben, wird besonders deutlich, wenn man damit die christologischen Friesarkophage des 4. Jahrhunderts vergleicht. Sie zeigen immer wieder in einer Fülle neutestamentlicher Szenen die Wundertaten Christi und sind eine Doxologie seines Rettungswerkes<sup>151)</sup>. Das

149) WS. Tafeln 88, 1. 2. 3. 5. 7.

150) Zur Verbindung von Gutem Hirten und Taufe vgl. jetzt auch J. Quasten in der Dölger-Festschrift „Pisciculi“ (1939) S. 220 ff.

151) Darüber vgl. das II. Kapitel („miraculum Dei“) in meinem Buche „Christus in der spätantiken Plastik“, Berlin 1940.

Zentrum der gallienischen Sarkophage ist der christliche Philosoph, und die wenigen biblischen Motive sind seine argumenta<sup>152)</sup>. Sie sollen nicht Christus vorstellen, sondern die beiden Pole der christlichen Unsterblichkeitslehre veranschaulichen. Sie sollen der christlichen Philosophie letzte Weisheit als Forderung und Verheißung darstellen: die verlorene Menschheit vor dem göttlichen Retter. Es wird verständlich, daß diese Kunst nur langsam den Motivschatz der Bibel erschließt. Ihre Symbolik bleibt allgemein. Erst die nächste Generation stößt da radikaler vor. Am Ende des 3. Jahrhunderts wird das philosophische Sujet (auf Lat. 172)<sup>153)</sup> auch neben das eucharistische Mahl gestellt. Der wahre Philosoph liest im Evangelium von dem Geheimnis des φάρμακον τῆς ἀθανασίας.

In der nächsten Generation ist das Schicksal des christlichen Philosophensarkophags besiegelt. Je mehr die Bibel die Motive liefert, desto wesensloser wird die Gestalt des christlichen Philosophen. Auf den Friessarkophagen des 4. Jahrhunderts, die in dichtgedrängter Fülle die Wundertaten Christi erzählen, gibt es die Gestalt des Philosophen ebenso wenig wie die des Guten Hirten. Mit dem Eintritt Christi in die Kunst ist sein Schicksal erfüllt. Symptomatisch für diese Entwicklung ist die capitolinische Lokulusplatte<sup>154)</sup>: 1. Der Philosoph ist aus dem Zentrum herausgerückt. — 2. Die Ursymbole (Hirt und Orans) fehlen. — 3. Das argumentum seiner Philosophie ist die Auferweckung des Lazarus; damit tritt Christus zum erstenmal in den Bereich der christlich-philosophischen Komposition. — 4. Der Philosoph steht nicht inmitten seiner argumenta, sondern steht nicht inmitten seiner argumenta, sondern dem Hauptargument gegenüber. — 5. An Stelle einer vielgestaltigen Unsterblichkeitssymbolik steht ein eindeutiges Auferstehungssymbol.

Das bedeutet das Ende des christlichen Philosophen in der Kunst. Christus ist auf den Plan getreten. In seiner Hand ist die Evangelienrolle, nicht als Buch der Weisheit, sondern als Ausweis seiner Vollmacht. In der andern Hand hält er den Zauberstab, mit dem er Tote erweckt. Dieser Christus ist der ewig wiederkehrende Retter auf den Friessarkophagen<sup>155)</sup>. Zugleich

152) Inwieweit diese Ideen auf Tertullian zurückgehen, habe ich in meinen „Vorkonstantinischen Sarkophagen“ untersucht; vgl. ebenda S. 204, S. 246 Anm. 2 und 4, S. 248 Anm. 1, die Übersicht über den Begriffskomplex der wahren Philosophie auf S. 407 und die Stellennachweise aus Tertullian S. 423.

153) Gerke, Vorkonst. Sarkophage Tafel 52, 1; S. 281 ff.

154) Gerke a. O. Tafel 52, 2; S. 284 ff.

155) Zum Christus philosophicus vgl. Kap. I meines Buches „Christus in der spätantiken Plastik“.

dringt nun die alttestamentliche Symbolik ein. Die Welt der biblischen Motive verselbständigt sich. Damit wird die Gestalt des christlichen Philosophen für die Kunst wesenlos. Auf dem Sarkophag von Velletri<sup>156)</sup> führt er ein kümmerliches Nachleben in der bunten Welt von Daniel, Jona, Adam und Eva, Noa. So taucht für die Kunst eine neue Welt auf: die Bibel. Es gibt künftig den christlichen Philosophen nicht mehr in der Kunst. Viel später kleidet man die Evangelisten in die Gestalt heidnischer Philosophen. Der christliche Philosoph war kaum mehr als ein Menschenalter Motiv der Kunst.

#### IV.

In der gallienischen Sarkophagplastik sind, wie wir sahen, zu dem christlichen Philosophen die drei Ursymbole der Katakombenmalerei getreten: Guter Hirt, Orans und Angler. Ihre Verwendung ist verschieden: 1. Das ursprüngliche Zentralmotiv der christlichen Philosophensarkophage ist die Gestalt des sitzenden Philosophen. — 2. Auch der Gute Hirt kann als das objektive Symbol der christlichen Philosophie in den Mittelpunkt philosophischer Kompositionen treten, so wie er überhaupt in der ältesten Plastik Kompositionsmittelpunkt ist. — 3. Der Angler hat in der christlichen Sarkophagplastik nie im Mittelpunkt gestanden, sondern hat in der Plastik die gleiche Rolle gespielt wie in der Katakombenmalerei. — 4. Auch die Stellung der Orans ist auf Philosophensarkophagen nie zentral. Sie ist wie an der Decke von Lucina dem Guten Hirten beigegeben oder ihm gegenübergestellt. Daneben kommt sie als Ersatz der pietas neben dem Philosophen vor. — 5. Die beiden klassischen Ausformungen der Philosophensarkophage sind also die Wanne von der via Salaria mit zentralem Hirt inmitten christlich-philosophischer Szenen und der Sarkophag von La Gayolle mit der mittleren Dreiergruppe: Orans — Philosoph — Guter Hirt.

Nachdem diese vier Symbole feste Typen im Motivschatz der Sarkophagplastik geworden sind, vollzieht sich eine vielfache Kombination. Die Symbole werden besonders auf Riefelsarkophagen in den Eckfeldern gegenübergestellt. Solange die Komposition noch philosophisch bestimmt ist, sind diese Gegenüberstellungen in den Eckfeldern symbolkräftig im alten Sinn. Sie richten sich nach dem Mittelpunkt. Die drei ältesten symbolischen Zweiergruppen sind also, wie wir sahen: Guter Hirt — Orans, Guter Hirt — Angler und Orans — Philosoph. Je mehr der Philosoph seit 280 seine zentrale Stellung in der Komposition verliert, desto weniger gebunden sind die symbolischen Eckgegenüber-

156) Gerke, Vorkonst. Sarkophage Tafel 6, 2; S. 75 ff.

stellungen. Träger dieser Entwicklung sind vor allem die zweiszenigen Riefelsarkophage und die Riefelsarkophage mit mittlerem Clipeus<sup>157</sup>). Auf einem Clipeussarkophag in S. Crisogono<sup>158</sup>) steht der Gute Hirt dem Philosophen gegenüber. Solche Sarkophage gehören dem ausgehenden 3. Jahrhundert und beginnenden 4. an und setzen die Dezentralisierung des philosophischen Themas voraus, die wir an der capitolinischen Lokulusplatte konstatierten. In dieser Kunst kann auch die Orans (bzw. pietas) dem Angler gegenübergestellt werden. Das sind spätzeitliche Erscheinungen. Aber in allen fünf symbolischen Eckpaaren zeigt sich das Grundgesetz des 3. Jahrhunderts. Wo in konstantinischer Zeit die allgemeine Symbolik des 3. Jahrhunderts fortlebt, ist sie nicht nur auf die Kombination pastor — orans reduziert, sondern die Eckgegenüberstellungen sind auch bewußt symmetrisch (fast ausschließlich Guter Hirt rechts und links)<sup>159</sup>). Demgegenüber sind die symbolischen Eckgegenüberstellungen im 3. Jahrhundert variabel.

Wie ist die Entwicklung verlaufen? Um 280 rückt die Orans ins Zentrum der Sarkophage. Damit ist die Abkehr vom philosophischen Thema am klarsten gekennzeichnet. Die frühesten Orantensarkophage, wie wir die Gruppen mit zentraler Orans nennen wollen<sup>160</sup>), verraten zwar noch den Zusammenhang mit den Philosophensarkophagen. Die Orans wird hier vom kynischen Philosophen und Guten Hirten gerahmt. Aber dieser Typus, der durch den tetrarchischen Riefelsarkophag im Museum Torlonia<sup>161</sup>) vertreten wird, ist so selten wie die Gegenüberstellung Christus — Philosoph. Er ist eine typische Übergangserscheinung und stirbt rasch ab.

Die schönste Ausprägung hat die zentrale Oranskomposition in dem Sarkophag gefunden, der an der via Lungara<sup>162</sup>) gefunden ist und der zugleich den ältesten Typus der Orantensarkophage darstellt. Seine Symbolik ist genuin christlich, und darum kann sich an ihm eine längere Entwicklung ansetzen. Im Zentrum steht, von Tauben umgeben, die christliche Beterin. Ihre zentrale Stellung ist symptomatisch für den Bedeutungs-

157) Gerke a. O. Klasse IX und X im System der christlichen Riefelsarkophage S. 345 ff.

158) WS. Tafel 136, 5; Gerke a. O. S. 346 B Nr. 10.

159) Gerke a. O. S. 346 A III Nr. 7—15.

160) In meinem System der vorkonstantinischen christlichen Riefelsarkophage und ihrer Nachfolge im 4. Jahrhundert (a. O. S. 340 ff.) habe ich als Klasse II („Geriefelte Sarkophage mit Orans im Mittelfeld“) die 42 heute bekannten Stücke in 6 Gruppen systematisch und chronologisch geordnet.

161) WS. Tafel 19, 1; Gerke a. O. Nr. 2 (S. 342).

162) WS. Tafel 19, 5. 5. 6; Gerke a. O. Nr. 1 (S. 341).

wandel. In der Lucinagruff und auf den Philosophensarkophagen ist die Orans dem Hirten gegenübergestellt. Hier verkörpert sie das Gebet um Rettung, das von der verlorenen Menschheit an den rettenden Gott gerichtet wird. Im Zentrum der Sarkophage ist sie nicht mehr das Gebet aus Not, sondern aus Zuversicht und Gewißheit. Sie ist Ausdruck der christlichen Glaubensgewißheit. Ihre Darstellung ist im ganzen die gleiche geblieben. Sie hat den Typus des 3. Jahrhunderts. Während in konstantinischer Zeit und später die Orans gewöhnlich zwischen zwei Aposteln dargestellt ist, ist sie im 3. Jahrhundert ihrem Wesen nach symbolische Einzelfigur<sup>163</sup>). Gegenüber nichtzentralen Oranten der vorangegangenen Zeit sind überdies feine neue Nuancen zu beobachten: 1. Die Stellung der Orans wird durch Arkadenbögen betont. — 2. Sie wird zwischen Bäume gestellt, so wie der Gute Hirt zwischen Ölbäumen steht, an dessen Stelle sie ja gerückt. — 3. Endlich wird sie von Tauben umgeben, also dem Symbol der pax christiana. Bei der nichtzentralen Orans, die ihr Notgebet vor den rettenden Hirten trägt, kommt das Motiv der Taube nie vor<sup>164</sup>).

Die Symbole der Eckfelder machen diese neue Deutung der Orans vollends klar. Sie steht zwischen dem Angler und dem Guten Hirten, also zwischen den Symbolen der Christwerdung und der Unsterblichkeit. Deutlich wird diese Polarität durch die Kompositionen der Schmalseiten. Wieder ist dem Angler die Taufe Christi beigefügt, dem Guten Hirten seine ganze Herde. Hier ist die alte Polarität der christlichen Kunst überwunden; denn der Tod ist wesenlos geworden. Die Orans steht zwischen *introductio in ecclesiam* und *introductio in caelum*. Die Orans in der Kunst zwischen 220 und 280 war Sinnbild der dem Tode verfallenen Menschheit, Verkörperung der Sehnsucht nach dem Paradies, Notgebet an den rettenden Gott. Die neue Orans ist der Todessphäre entrückt; sie ist Sinnbild der in der Taufe ausgewählten Christenheit, Verkörperung der Glaubensgewißheit und der pax christiana, nicht Hilferuf, sondern Bekenntnis und Anbetung.

Hier offenbart sich die schöpferische Tat der Generation um 280. Die Kunst wird nun Paradieseskunst im eigentlichen Sinn. Mit der zentralen Orans ist die Glaubensgewißheit und die Paradiesesstimmung zum beherrschenden Prinzip der neuen Kunst gemacht. Die Spannung und der Ernst gallienischer Kunst schwin-

163) Zur Orans-Ikonographie und -Symbolik sowie zum Bedeutungswandel dieses Motivs vgl. bei Gerke im ikonographischen Sachregister der „Vorkonstantinischen Sarkophage“ den Abschnitt „Orans“ S. 408 f.

164) Ein besonders schönes Oransfragment mit Tauben vom Typus derjenigen auf dem Sarkophag von der via Salaria wird heute im Lateranmuseum aufbewahrt: WS. Tafel 62, 2.

den; der grübelnde Philosoph tritt zurück. Die gesamte Tod-symbolik wird abgestreift. Auch der Angler ist auf die Dauer nicht paradiesisch genug im Sinne der neuen Kunst. So bleiben von der Fülle der alten Symbolik nur die beiden Ursymbole: der rettende Hirt und die betende Frau. Die Orantensarkophage der tetrarchischen Zeit zeigen fast ausschließlich die Orans zwischen zwei Guten Hirten<sup>165</sup>). Die Mannigfaltigkeit ist abgeschnitten. Ein kanonischer Typus ist entstanden, der bis weit ins 4. Jahrhundert hinein erhalten bleibt. Worin liegt der Unterschied zur ursprünglichen Fassung? 1. An Stelle der asymmetrischen Eckgegenüberstellung tritt die streng-symmetrische. — 2. Der Gute Hirt wird hier erstmalig doppelt dargestellt; er rahmt das Mittelmotiv, d. h. symbolisch gesprochen: er trägt es. — 3. An Stelle der polaren Spannung tritt die Harmonie, an Stelle des Gegensatzes Tod — Leben die Seligkeit der Rettungsgewißheit. — 4. Was sich schon in der Herdendarstellung des Sarkophages von der via Lungara andeutete, wird immer klarer ausgeformt. Die Symbolgestalt des Hirten wird zur Darstellung des Paradieses erweitert. — 5. So ist der Sinn der neuen Orantensarkophage, die pax christiana in paradiso zu zeigen.

Der Grenzfall dieser Kunst, die nicht mehr von der Urpolarität lebt, aus der sie kam, ist das Idyll. Kein Wunder, daß sie in einer Zeit entsteht, als im Gesamtbereich der Kunst die Bindung an die Philosophie wieder verlorengeht, als die Motive erzählerisch erweitert werden und eine neue Strömung in Rom entsteht: die spätantike Volkskunst<sup>166</sup>). Sie kehrt zum Hochformat der Sarkophage zurück und knüpft an das Prinzip der Geländestaffelung an, das die severische Kunst entwickelt hatte, aber sie vereinfacht es in einem neuen Stil<sup>167</sup>): 1. Die Geländelinien werden in asymmetrischer Ordnung über die Sarkophagfront verteilt, so daß der illusionistische Eindruck einer bunten Landschaft entsteht. — 2. Das Verhältnis der Figuren zum Grund ist gleichförmig parallel; nirgendwo findet sich mehr eine Spur von der Kompositionsweise etwa des Parissarkophages der Villa Me-

165) Gerke, a. O. III. Gruppe Nr. 7 ff. (S. 342).

166) Vgl. G. Rodenwaldt, Röm. Mitt. 36/37, 1921/22, S. 58 ff.; F. Gerke, Die Anfänge der christlichen Plastik (Forsch. und Fortschr. 12, 1936, Nr. 35/36 Sp. 440 ff.); in meinen vorkonstantinischen Sarkophagen sind Kap. II—VI (S. 38—233) der Volkskunst gewidmet.

167) Es sind die Sarkophage mit der Darstellung des Hirtenparadieses, die ich (a. O. S. 338 f.) im System der vorkonstantinischen christlichen Sarkophage als Klasse IV zusammengestellt habe (Tafeln 3, 1; 3, 2; 4, 1; 4, 2; 5, 1; 5, 2), die Jonassarkophage (a. O. Klasse VI S. 339) und die biblischen Sarkophage mit staffelnder Kompositionsweise (a. O. Klasse VII S. 339).



dici<sup>168</sup>), auf dem die Dramatik der Komposition durch die mannigfaltigen Beziehungen der Figuren zum Grund und durch die Gegensätzlichkeit von Staffelung und Tiefenwirkung erreicht ist. Auf den gestaffelten Sarkophagen der Übergangszeit (280 bis 312) ist alles in eine ideale Vorderfläche eingeebnet. Diese Kompositionen sind nicht von einer inneren Dramatik, sondern von einer idyllischen Buntheit und Bewegtheit. — 3. Der idyllischen Komposition entspricht der entzückende Stil einer naiven Darstellung: die Welt der kleinen Leute in kleinfigurigen, frisch erfundenen Szenen des Alltags. Idyllisch ist auch die Motivik, die dem Leben der Hirten, Bauern und Jäger entnommen ist. — 4. Die malerische Komposition solcher Sarkophage mit gestaffeltem Gelände benötigt eine Verfestigung ihrer Struktur. Sie wird durch vertikale Eckfiguren und eine vertikale Mittelfigur erreicht. Diese isolierten Standfiguren stehen in Größe, Vertikalität, Haltung und Ausdruck in einem merkwürdigen Gegensatz zur kleinen, buntbewegten Welt, die sie einschließen. Sie akzentuieren die Komposition.

Die eindrücklichste Schöpfung dieser Zeit ist der Hirtensarkophag mit gestaffelter Geländekomposition<sup>169</sup>). Er ist von vornherein christlich und zeigt den Paradiesescharakter der neuen Kunst am klarsten. Es lassen sich drei Grundtypen unterscheiden, die zugleich einen Einblick in die Entwicklung der neuen Idee gestatten.

Der älteste Typus ist Lat. 150<sup>170</sup>). Bei unbetonter Mitte breitet er über die Fläche auf asymmetrischen Geländelinien die bunte, unschuldige Welt des Hirten- und Bauernlebens aus: ruhende Herden, schlafende Lämmer, fressende Ziegen, kämpfende Böcke, melkende Hirten, hackende Winzer, eine Ochsenfuhr (wohl ein Weintransport); puttenartige Menschlein, die den Schulterkragen tragen, momentan gesehene Szenen, Augenblicksbilder aus der Arbeit im Weinberg und auf der Weide; Arbeit und Freude, eingetaucht in eine bunte Landschaft, deren heitere Idyllik noch erhöht ist durch die Polychromie, aus der das Gold im Fell der Tiere und im Haar der Menschen, im Blattwerk der Bäume und im Gefälte der menschlichen Gewänder aufleuchtet. Die Komposition ist die Verklärung der armen Welt, das heitere Idyll, gestaltet mit den naiven Mitteln einer an keine Tradition gebundenen Volkskunst.

Diese Komposition ist nun aber akzentuiert durch die vertikalen Eckfiguren. Da stehen die beiden Ursymbole der christlichen

168) Gerke a. O. Tafel 11, 1.

169) Gerke a. O. Tafeln 3—5.

170) Gerke a. O. Tafel 3, 1; S. 52 ff.

Kunst: der rettende Hirt und die betende Frau. Sie stehen einander gegenüber wie in den ältesten Kompositionen von La Gayolle und S. Maria antica. Sie haben also noch den polaren Ursinn ihrer Entstehungszeit. Hier rahmen sie eine heitere Welt. Groß, ernst, senkrecht, rahmend und sinngebend stehen die alten Symbole als die Fassung des Idylls. In dieser Gegensätzlichkeit liegt der Reiz der Komposition: bunte Landschaft — isolierte Einzelfigur, richtungslose malerische Geländelinien — vertikale, fast architektonisch wirkende Eckfigur, bewegte Szenen — isolierte Standfigur, realistisch gemeinte Schulterkragenmännlein — große symbolische Hirtengestalt in der tunica, mannigfach bewegte und gerichtete Figuren — frontal auf den Beschauer gerichtete Eckfiguren, Heiterkeit — Ernst, Idyll — Symbol, Unschuld — Wissen. Die symbolischen Eckfiguren geben dem zwischen ihnen befindlichen Idyll einen christlichen Sinn. So wie sie den Sinn des Menschsein enthüllen als dem Tode verfallen, aber durch Christus fürs Paradies bestimmt, so akzentuieren sie das Idyll der Armut. Sie machen es zum Paradies.

Lat. 150 ist noch eng an den volkstümlichen Stil angeschlossen. Die Komposition wird in tetrarchischer Zeit fortgesetzt. Das Ergebnis ist ein Sarkophagtypus wie der in der Villa Doria Pamfili<sup>171</sup>). Er zeigt das Hirtenparadies: wieder sind Herden und Hirten in drei Zonen übereinander gestaffelt. Das Hirtenmotiv herrscht nun eindeutig vor: die alte Strohütte ist in die Komposition aufgenommen; außer dem melkenden Hirt befindet sich auf dem Sarkophag ein ausruhender Hirt; daneben kommt eine Holzfuhr und ein Holz schleppender Waldarbeiter vor. Nicht sicher ist, ob der Sarkophag vertikale Eckfiguren gehabt hat. Neu gegenüber Lat. 150 aber ist die vertikale Mittelfigur des Guten Hirten. Sie durchschneidet wie ein großes Rufezeichen die gestaffelte, bunte Welt und erweist sich als der Mittelpunkt: der rettende Hirt inmitten des Hirtenparadieses. Danach können die Eckfiguren nur Hirten gewesen sein. Worin besteht der Fortschritt dieser Komposition? 1. Der Gute Hirt steht wie an der Decke der Lucinagruf und auf den alten Löwensarkophagen im Zentrum. Er wird aber nicht mehr in der Sphäre der Todes gezeigt, sondern in der Welt der unschuldigen armen Leute, denen das Himmelreich gehört. — 2. Die Symbolik ist darum nicht mehr eindeutig. Das Paradies ist ebenso wichtig wie der rettende Hirt. Die großen vertikalen Eckfiguren müssen zwar Hirten gewesen sein, aber nicht ohne weiteres Lammträger. So geht die Ursymbolik in eine allgemeine Paradiesvorstellung über. Der urtümliche Gute Hirt war immer jugendlich und gelockt. Der

171) Gerke a. O. Tafel 3, 2; S. 58 ff.

mittlere Hirt auf dem Sarkophag der Villa Doria Pamfili ist zum erstenmal bärtig und alt. Damit sind die Möglichkeiten erweitert. Hirtenmotive, die eigentlich ins Idyll gehören, können auch als Eckfiguren verwendet werden. — 3. Der Gegensatz zwischen Symbolfigur und Idyll beginnt sich zu mildern. — 4. Dem entspricht, daß gegenüber Lat. 150 die Komposition beruhigter und klarer geworden ist. Während Lat. 150 keine betonte Mitte hatte, hat der Sarkophag von der Villa Doria Pamfili eine eindeutige vertikale Mitte. Die Geländelinien haben ihre Richtungslosigkeit aufgegeben und sind fast zur Horizontalen geebnet, so daß die Gesamtkomposition auf exakte Rechtwinkligkeit sich auszurichten beginnt. Wir erkennen am Gegensatz dieser beiden Paradies-sarkophage den allgemeinen Gegensatz zwischen früh- und spä-tetrarchischer Kunst. Wir führten das Aufkommen der neuausgerichteten spättetrarchischen Kunst zurück auf die neue politische und weltanschauliche Sicherung, die das autoritäre Staatsgefüge der Tetrarchie geschaffen hatte. Die Auswirkung zeigt sich auch in dem Wandel der christlichen Paradiessarkophage. Hinter der klaren Komposition des neuen Typus steht die Tatsache, daß sich die christliche Kunst mehr und mehr von der Ursymbolik entfernt hatte und nun eindeutig von der positiven Paradiesvorstellung her bestimmt wurde.

Mittelpunkt der spättetrarchischen Paradiessarkophage ist die Orans. Wir hatten erkannt, daß mit der Zentralisierung der Orans in tetrarchischer Zeit ein Bedeutungswandel zusammengeht. Die Paradiessarkophage in der Villa Medici zu Rom und in S. Callisto zeigen die Orans inmitten des Hirtenparadieses<sup>172)</sup>. Sie ziehen damit die Konsequenz aus der vorangehenden Entwicklung. Dieser dritte Typus zeigt folgende Charakteristika: 1. Die Geländestaffelung wird zweizonig und horizontal ausgerichtet. Damit ist die Grundlage zum zweizonigen Friessarkophag geschaffen. — 2. Das vertikale Dreiersystem ist aufrecht erhalten, hat aber nicht mehr die symbolkräftige Wirkung. Das Format der Sarkophage wird niedriger. — 3. Die Zonenszenen werden schematisiert; aber der Charakter des Hirtenparadieses wird dabei immer eindeutiger. — 4. Die einzige Symbolgestalt dieser späten Paradiessarkophage ist die mittlere Orans. Sie pflegt durch das Antependium isoliert zu werden und das Kästchen mit den Evangelienrollen neben sich zu haben. Das Attribut des Evangeliums definiert ihren Symbolgehalt. — 5. Die vertikalen Eckfiguren sind Hirten, aber meistens keine Schafträger. Es kommen eine Fülle von Varianten vor: der bärtige Alte, der

172) Villa Medici: Gerke a. O. Tafel 4, 1; S. 58 ff. — S. Callisto: Gerke a. O. Tafel 5, 1; S. 64 ff.

am Stab geht, der jugendliche Hirt, der sich auf seinen Stab stützt, bärtige Hirten mit übereinandergeschlagenen Beinen und großer Manteltasche, ja sogar sitzende Hirten und statt der Einzelfigur ein diskutierendes Hirtenpaar<sup>173</sup>). Wo der Schafträger vorkommt, rückt er in eine Linie mit den übrigen Hirten. Diese Hirten an den Ecken tragen nicht nur die tunica, sondern auch den Schulterkragen, der von den Menschen der Zonenszenen getragen wird. Die Angleichung an die Welt der Idylle ist in die Augen springend: Das vertikale Standmotiv wird vernachlässigt; das lässige Stützmotiv wird eingeführt. Wo in früh-tetrarchischer Zeit die ernste, ehrfurchtgebietende Gestalt des rettenden Hirten steht, führen jetzt Hirten ein nachbarliches Gespräch. Wo die Orans ihren Platz gehabt hat, sitzt jetzt nachdenklich mit hochgezogenem Bein, das Kinn in die Hand stützend, ein sinnender Hirt. Wo sonst dem Beschauer der Ernst und die Dringlichkeit des Rettungsgebetes vor Augen gestellt war, ruht sich nun ein bärtiger Alter aus, dessen Hund die heranfahrende Ochsenfuhr anbellt. Der Gegensatz ist kraß. Diese Hirten haben mit der alten Symbolgestalt nichts mehr zu tun. Sie gleichen in Haltung und Ausdruck, in Tracht und Gebärde den Menschen der heiter-idyllischen Welt, die sich zwischen ihnen tummelt und aus der sie genommen sind. Sie akzentuieren diese Welt als die Welt der Hirten. Eins unterscheidet sie von den Figuren der Szenen, die nach wie vor voller Bewegung und Munterkeit sind: die Hirten in den Ecken verkörpern die Ruhe und den Frieden; es sind alles ausruhende Gestalten; ihre Haltung weicht nur wenig von der Vertikalen ab. So geben sie dem Hirtenparadies den Akzent einer friedlichen Existenz. Transzendental ist diese Akzentuierung nicht. Erst die Orans inmitten der Hirten gibt ihrer Welt den Sinn des himmlischen Paradieses.

Wohin führt diese Entwicklung? Es lassen sich zwei Linien aufzeigen. Die eine führt zum reinen Hirtensarkophag des 4. Jahrhunderts. Ein Fragment in S. Maria in Trastevere<sup>174</sup>) zeigt den Endpunkt der Entwicklung der Paradiessarkophage. Das zweizonig gestaffelte Hirtenparadies ist durch das Dreiersystem von Hirtenfiguren verfestigt. Es fehlen pastor bonus und orans. In der Mitte steht das Hirtengespräch. Die Paradieskomposition ist hier zum reinen Idyll geworden. Der Typus des Paradiessarkophages hört damit auf. Auf Riefelsarkophagen des 4. Jahrhunderts lebt das Hirtenmotiv noch weiter, sowohl in der Form mit mittlerer Orans als auch in der Form der reinen Hirtensarkophage.

173) Vgl. den Abschnitt „Hirtentypen“ im Sachregister bei Gerke a. O. S. 396 ff.

174) Gerke a. O. Tafel 5, 2; S. 65 ff.

Neue Ideen sind in diesem Kunstkreis nicht mehr entstanden. Der pastor bonus ist nicht nur in die Reihe der Hirten eingegliedert, sondern auch nach ihrem Typus geformt. Die alte Form des 3. Jahrhunderts kehrt nicht wieder. Der Gute Hirt des 4. Jahrhunderts trägt den Schulterkragen wie alle Hirten. Er steht nicht mehr oft zwischen seinen Schafen, sondern hat nach Hirtenbrauch seinen Hund bei sich. Wie die übrigen Hirten trägt er die Hydra oder den Hängetopf, die Hirtentasche und die Syrinx; den Krummstab hält er teils in der Hand, teils stützt er sich darauf; sein Schaf trägt er infolgedessen immer mit einer Hand. In dieser neuen Form besetzt er als symbolisches Rahmenmotiv die Riefelsarkophage des 4. Jahrhunderts. Im Zentrum steht ein Hirtenidyll oder eine Rettungsszene. Das ist gleichzeitig möglich. Denn diese spätzeitliche Kunst kennt kein Entweder-Oder. Ihr Guter Hirt ist kein Ursymbol mehr, sondern eine allgemeine Symbolgestalt, die alle Paradiesesvorstellungen in sich schließt.

Den andern Weg zeigt ein eigenartiger Sarkophag im Museum Velletri<sup>175)</sup>. Er hat die staffelnde Kompositionsweise und das vertikale Dreiersystem der übrigen Paradiessarkophage und ist eng an deren dritte Gruppe anzuschließen: die Orans steht in der Mitte; der Gute Hirt ist der Sitzfigur eines sinnenden Hirten gegenübergestellt, die ihre nächste Parallele auf dem Paradies-sarkophag in S. Maria in Trastevere hat. Das Paradies der Hirten ist auf ein Minimum reduziert und um die rechte Eckfigur gruppiert. Sein ursprünglicher Ort, das gestaffelte Gelände zwischen den Vertikalfiguren, ist ganz mit biblischen Szenen besetzt: Daniel in der Löwengrube, die drei Jonasszenen, Noa, Adam und Eva, eine Verkürzung der Brotvermehrung. Hier lebt die Tod-, Rettungs- und Unsterblichkeitssymbolik der Katakombenmalerei auf. Wir hatten gesehen, daß letztere immer wieder im Laufe des 3. Jahrhunderts auf die Komposition der Philosophen-, Hirten- und Orantensarkophage eingewirkt hat. Der Sarkophag von Velletri aber ist das treueste Abbild des Geistes, der sich in der Katakombenmalerei des 3. Jahrhunderts manifestiert hat. Die Komposition der biblischen Szenen entspricht der Streumotivik an den Katakombenwänden; das symbolische Dreiersystem ist ein Nachklang der Deckensymbolik, wie wir sie etwa in der Lucinagruf gefunden haben. Der Reiz der Komposition beruht in beiden Fällen auf dem Spannungsverhältnis von symbolischen Einzelfiguren und biblischen Rettungsszenen.

Es nimmt also nicht wunder, wenn auf dem Sarkophag in Velletri die Gestalt des Philosophen völlig unbetont ist und in der Welt der biblischen Szenen untertaucht. Das ist in der Plastik

175) Gerke a. O. Tafel 6, 2; S. 73 ff.

ganz singular und aus der Entwicklung der Sarkophage gar nicht zu begreifen. In der Klasse der Philosophensarkophage steht er stets an betonter Stelle: in der Mitte oder in einem durch sein Gegenüber betonten Eckfeld. In der Klasse der Paradiessarkophage fehlt er ganz. Dagegen finden wir ihn in der Katakombenmalerei (z. B. in den Sarkramentskapellen) als Streumotiv an den Wänden zwischen den biblischen Szenen. Wie er dort nie für die Decke verwendet wird, so ist er auf dem Sarkophag von Velletri nicht den vertikalen Symbolfiguren des pastor und der orans zugeordnet, obwohl diese Lösung auf Grund der Sarkophagtradition am nächsten gelegen hätte, weil in ihr die urtümliche christliche Dreiergruppe von La Gayolle wieder aufgelebt wäre. Der Philosoph ist an seinen ursprünglichen Ort zurückgekehrt: er ist inmitten der Rettungssymbole, die er aus dem Evangelium herausliest und hinter denen er zurücktritt.

Die wichtigste Symbolgestalt ist nun eindeutig die Orans. Sie ist zum Mittelpunkt biblischer Szenen geworden. Das hat jenen Bedeutungswandel zur Voraussetzung, den wir im Laufe der tetrarchischen Entwicklung feststellten. Dem Sarkophag mit biblischen Szenen gehört die Zukunft. Der Friessarkophag mit den Wundern Christi ist in dieser Zeit geschaffen und ist der Grundtypus der konstantinischen Zeit<sup>176</sup>). Das Zentrum ist die Orans. Sie steht als Symbol der Glaubensgewißheit inmitten des christlichen Heilsgeschehens, repräsentativ nicht nur für den verstorbenen Gläubigen, sondern für ihn als Glied der gläubigen Kirche Christi. Die Friessarkophage sind Ausdruck einer autochthon gewordenen christlichen Kunst, die alle allgemeine Symbolik des 3. Jahrhunderts abgestreift hat. Jetzt hätte die Gestalt des rettenden Hirten inmitten der rettenden Taten Christi die Wundertaten der Heilungen und Totenerweckungen nur im blassen Bilde wiederholt. Das 3. Jahrhundert hatte Christus in das Bild des rettenden Hirten gehöhlt. Als Christus dieser Verhüllung entstieg und Motiv der Kunst wurde, verschwand der Gute Hirt aus seinem Umkreis. Desgleichen hatte der Philosoph auf Friesarkophagen keinen Platz, wie wir sahen. Von den Ursymbolen des 3. Jahrhunderts hielt sich nur die Orans. Sie war im Laufe der Entwicklung immer mehr ins Zentrum gerückt, nicht nur kompositorisch, sondern auch theologisch. Je autochthoner und theologischer die christliche Kunst wird (besonders seit 312), desto eindeutiger zeigt sie das christliche Gebet inmitten des Evangeliums.

Blicken wir auf die Kunst des 3. Jahrhunderts zurück, so erkennen wir, daß drei Ursymbole ihre Gestalt und ihre Wand-

176) Vgl. die Übersicht bei Gerke a. O. S. 351 ff.

lung bestimmten: Guter Hirt, Orans, Philosoph. Ihre Geschichte verliert in folgenden Etappen: 1. In der ältesten Kunst ist der Gute Hirt das zentrale, objektive Symbol. Er wird mit der Orans zu einer Zweiergruppe verbunden, die das Geheimnis des christlichen Glaubens (betende Menschheit vorm rettenden Gott) versinnbildlicht. Diese Symbolschicht ist von der mit ihr gleichzeitig entstehenden biblischen Rettungssymbolik in Idee und Komposition abgesetzt. Wo die Gestalt des Philosophen vereinzelt auftritt, bleibt sie im Rahmen der biblischen Szenen als Andeutung, daß das Christentum die wahre Philosophie sei und das Geheimnis der Unsterblichkeit ganz aus dem Evangelium Christi ableite. — 2. In der Plastik ist der Philosophensarkophag der älteste Träger der christlichen Kunst. Hier ist gerade die Gestalt Mittelpunkt, die in der Katakombenmalerei am wenigsten hervortrat: der Philosoph. Da die Plastik biblische Szenen nur langsam aufnahm, so vollzog sich hier die Christianisierung der Kunst durch die Aufnahme der beiden Ursymbole des Guten Hirten und der Orans. Die schöpferische Tat dieser Generation ist die Dreiergruppe: Orans — Philosoph — Guter Hirt (Sarkophag von La Gayolle). Die beiden Ursymbole werden in ihrer neuen Funktion innerhalb des philosophischen Themas zu Magneten, die den Motivschatz der Bibel in die Plastik hineinziehen als Sinnbilder des Gebets und der Rettung. — 3. Die Urkomposition dieser Dreiergruppe ist die von La Gayolle mit mittlerem Philosophen. Die Plätze können, wenn auch selten, vertauscht werden, so daß auch Orans und Guter Hirt ins Zentrum rücken können. In diesen Möglichkeiten liegen die Tendenzen der weiteren Entwicklung. Jedes der drei Ursymbole kann selbständiger Mittelpunkt einer Komposition werden. Im gleichen Maße verliert die Dreiergruppe in nachgallienischer Zeit an Bedeutung. — 4. So ergeben sich nach dem Mittelpunkt drei Gruppen von Sarkophagen: die christlichen Philosophensarkophage, die Sarkophage mit mittlerem Guten Hirten und die Orantensarkophage. In jeder dieser drei Klassen prägen sich zwei Grundformen aus: eine ältere mit allgemeiner Symbolik (Hirt, Orans, Fischer, Philosoph) und eine entschieden christliche, die biblische Szenen aufnimmt (Jonas, Taufe). — 5. Die älteste Gruppe ist die der Philosophensarkophage. Sie hat in gallienischer Zeit zwei Grundformen entwickelt: die mit zentralem Philosophen inmitten seiner christlichen Symbole (und biblischer Argumente) und die philosophische Komposition mit symbolischer Mitte. In nachgallienischer Zeit hat die in der ersten Grundform entstandene christliche Dreiergruppe noch ein Nachleben. Der Philosoph rückt indes aus dem Zentrum heraus; das führt zur Auflösung der Dreiergruppe. Die philosophische Kom-

position wird dezentralisiert. Das Motiv des Hirten wird auf solchen späteren Philosophensarkophagen nach Art der Hirten-sarkophage bukolisch erweitert. Wo das Hirtenmotiv durch ein anderes ersetzt wird, entsteht die Zweiergruppe Philosoph — Orans. Auf den philosophischen Sarkophagen mit Koordinationsprinzip wird dem wahren Philosophen ein Symbol seiner Unsterblichkeitslehre (Eucharistie, Lazaruserweckung) gegenübergestellt. Auf diesen späten Sarkophagen fehlt die Gestalt des rettenden Hirten. Die alte Dreiergruppe ist endgültig gesprengt. Die drei Urgestalten kommen zwar ein letztes Mal auf dem Sarkophag von Velletri vor, aber sie stehen in keinem Verhältnis mehr zueinander: Hirt und Orans sind keine Gegenpole mehr, und der Philosoph hat sich dahin zurückgezogen, woher er ursprünglich kam. Sein Sinn in der christlichen Kunst kann am besten mit den Worten Tertullians umschrieben werden. Er soll als Christ „discipulus caeli“ und nicht „discipulus Graeciae“, nicht „verborum“, sondern „factorum“, „operator“, nicht „veritatis interpolator“, sondern „integrator“ sein. Darum steht er im Anfang mitten unter den biblischen „facta“ und zieht sich schnell dahin zurück, sobald die Plastik mit dem Grundsatz der wahren Philosophie radikal ernst macht und sich motivisch allein durch die facta bestimmen läßt. Der Philosoph ist die eigenartigste Gestalt der christlichen Kunst des 3. Jahrhunderts; aber sie ist für die weitere Entwicklung nicht fruchtbar gewesen. Ihrem Wesen nach strebt die christliche Kunst nach objektiver Symbolik. Daher sind pastor und orans die beiden kunstgeschichtlich wirksamen Ursymbole der christlichen Plastik. — 6. Die Sarkophage mit mittlerem Guten Hirten haben ihren Ursprung wie die christlichen Philosophensarkophage in der Idee der Unsterblichkeit. Im ältesten Typus steht der rettende Hirt inmitten der philosophischen Komposition. Wie im Zenit der Katakombendecken ist er auch in der Plastik öfters das einzige Motiv. Er versinnbildlicht die Heimholung der Seele, besonders wenn er zwischen Löwen oder Todesgenien gestellt wird. Die in diesen drei Gruppen eindeutig ausgedrückte Beziehung des Hirten zur Todes-sphäre wird seit tetrarchischer Zeit nicht mehr dargestellt. Das Löwenmotiv stirbt in der christlichen Kunst schnell ab, und auch die trauernden Todeseroten passen auf die Dauer nicht zum Paradiesescharakter der Kunst. Der Tod ist für die Christen der Freudentag der Heimholung, und man wünschte sich für die Reise ins Paradies guten Wind<sup>177</sup>). So erklärt es sich, daß mehr und mehr alle antiken Todsymbole ausgeschieden werden. Die

177) Cyprian, de mortalitate; vgl. die Stellennachweise unter Benutzung des Registers bei Gerke a. O. S. 425.



Darstellung des pastor bonus aber erweitert sich zum Hirtenparadies. Das einzige Symbol, das hier noch neben ihm Platz hat, ist die Orans, die auch ihrerseits unter dem Einfluß der Paradieskomposition alle Todbeziehung abstreift und buchstäblich „in paradiso“ dargestellt wird. Das Ergebnis sind die Hirten-sarkophage des 4. Jahrhunderts. Das Ursymbol der Rettung hat im Lauf seiner Kompositionswandlungen die biblischen Rettungsmotive nach sich gezogen. So steht der rettende Hirt im frühen 4. Jahrhundert zweimal inmitten biblischer Szenen. Aus diesen Kompositionen hat er indes ebenso radikal wie der Philosoph weichen müssen. Die facta verdrängten nicht nur den „interpretator verborum“, sondern auch das symbolum. — 7. Gerade umgekehrt verlief die Entwicklung des dritten Ursymbols: der Orans. Im Anfang ist sie der Gegenpol zum Guten Hirten und ohne ihn nicht denkbar. Auch als dann die Dreiergruppe pastor-Philosoph-orans entsteht, bleibt sie zunächst an die Gestalt des Guten Hirten gebunden, mit dem sie entweder zu einer Gruppe zusammengeschlossen wird oder dem sie gegenübersteht. Einmal in den philosophischen Umkreis aufgenommen, verselbständigt sie sich indes sehr rasch und kann sich auch mit den andern Symbolgestalten (Philosoph, Angler) zu Zweiergruppen verbinden. Mittelpunkt ist sie auf den älteren Sarkophagen, besonders auf solchen mit philosophischem Thema, nie. In nachgallienischer Zeit wird die Orans dann Mittelpunkt ganzer Kompositionen, und zwar steht sie anfangs zwischen allgemeinen Rettungssymbolen (pastor, Angler). Im Laufe der Entwicklung dieser ältesten Orantensarkophage vollzieht sich der Bedeutungswandel. Die Todbeziehung wird aufgehoben, die Beziehung zum Guten Hirten ist nicht mehr eindeutig. Symptomatisch für die Entwicklung ist, daß um 500 schon der Grundtypus festliegt, der dann das 4. Jahrhundert beherrscht: die Orans zwischen Hirten. Hier kommen die mannigfachsten Varianten vor. Während die Orans ursprünglich noch zwischen zwei Guten Hirten des alten Typus steht, mischen sich bald andere Hirtentypen ein. Diese Gruppen von Orantensarkophagen mit asymmetrischen Hirtenmotiven in den Eckfeldern werden dann im 4. Jahrhundert durch symmetrische Kompositionen abgelöst. Die Orans steht entweder zwischen Guten Hirten vom Typ der Hydraträger oder zwischen sich stützenden Hirten. Das Motiv der Rettung ist in all diesen Gruppen nicht mehr ausgedrückt. Die Orans ist in das Paradies der Hirten eingesetzt. Die einzelnen Etappen dieser Entwicklung haben wir am gestaffelten Hirtensarkophag verfolgt. Aus der Verkörperung des Notgebets ist die orans in paradiso geworden, so wie gleichzeitig aus der Symbolgestalt des rettenden Hirten das Hirten-

paradies. So kommt es, daß die Orans als einziges Ursymbol der christlichen Kunst im 4. Jahrhundert zentrales Motiv bleibt. Inmitten der facta des Neuen Testaments hat sie ihren Platz genau so wie inmitten des Paradieses. Sie bezieht das neutestamentliche Heilsgeschehen auf den jeweils Verstorbenen, der den Kampf in der ecclesia militans bestanden hat und nun in die Seligkeit eingeht. In diesem Sinne verkörpert sie die Glaubensgewißheit der Kirche. So erklärt es sich, daß sie jetzt von Aposteln gerahmt wird, daß ihr mehr und mehr Heiligkeitsqualitäten zukommen und daß endlich auf theodosianischen Sarkophagen Apostel ihr in Ehrfurcht akklamieren, so wie sie Christus zu akklamieren pflegen. Im Anfang war die Orans Verkörperung des Notgebets der Menschheit gewesen, am Ende ist sie zur Heiligen im Paradies geworden.

## V.

Die Geschichte der drei Ursymbole der christlichen Kunst hat gezeigt, daß die Plastik vom Streben nach objektiver Symbolik und Motivik beherrscht wird. Sie entwindet sich in steigendem Maße in ihren Motiven der Sphäre des Todes. Die allgemein-transzendente Ausrichtung wird immer eindeutiger von der Vorstellung des himmlischen Paradieses bestimmt. Die Idee der Unsterblichkeit wird nicht mehr im Spiegel der menschlichen Polarität gestaltet. Die Dialektik der Philosophie ist überwunden. Der Mensch wird dieser Kunst unwesentlich nicht nur in seiner Persönlichkeit, sondern auch sein Tod. Die Kunst will die andere Welt zeigen, die von der anthropologischen Sphäre durch den Tod getrennt ist. Der Mensch konnte sich mit den spätantiken Darstellungen der Apotheose noch identifizieren. Die Paradieseskunst dagegen zeigt ihm eine andere Welt. Sie will die Sehnsucht nach der wahren Heimat wecken und kann das um so besser, je weniger sie ihre Motive der menschlichen Sphäre entnimmt. Sie will es der Philosophie gleichen und „factorum operator“ sein. Ihre facta waren doppelter Art. Einerseits ist allein das Paradies wahrhaft seiend. An ihm gemessen gibt es nur zwei objektive Symbole: den rettenden Hirten, der das Abbild des Soter ist, und die Orans, soweit sie ihre ursprüngliche Bedeutung verloren hat und selbst im Paradies ist. Auf Paradiessarkophagen haben daher Philosoph und Angler keinen Platz mehr; sie sind sozusagen Mittler zwischen Mysterium und Mensch und in diesem Sinne nicht wirklich objektiv transzendent. Andererseits weiß sich die junge christliche Kunst als Kündlerin der Wahrheit an die facta der Bibel gebunden. Wie die göttliche Schrift die Quelle aller philosophischen Systeme ist, so strebt die Kunst im Laufe des 5. Jahrhunderts danach, sie mehr und mehr auch

zur alleinigen Quelle ihrer Motivik zu machen. Das Resultat ist der konstantinische Friessarkophag mit dichtgedrängten biblischen Szenen. Der Weg dahin läßt sich feststellen, nachdem wir die Entwicklung der allgemeinen Symbolik geklärt haben.

Wir haben erkannt, daß die biblischen Motive in der Katakombenmalerei entstanden sind, und zwar in der kritischsten Periode des 3. Jahrhunderts. In der Zeit zunehmender Unsicherheit auf politischem und geistigem Gebiet, als Seuchen und Bürgerkriege die Welt verheerten, spiegelt auch die Kunst diesen Krisencharakter wider. Aus dem Porträt eines Decius blickt uns ein Mensch an, der dem Schicksal nicht mehr gewachsen ist; die Physiognomien des Kopenhagener Balbussarkophags sehen aus, als habe sie die Pest zerfressen. In Stil und Komposition befindet sich die Kunst in einer Auflösung. Die Grenze der Plastik ist überschritten; das Relief wird nicht etwa malerisch verneint und zerstört aber die plastischen Formen. In der Wandmalerei wird die Struktur des Raumes, die Wandgliederung und das Verhältnis von Wand und Decke zerstört. Der Stil der sog. gebrochenen rot-grünen Lineatur und der Streumotivik löst alle Struktur auf und ist selbst Kriterium der Maß- und Grenzenlosigkeit des Lebensgefühls. Es ist eine Zeit, die ihr Ende nahen sieht und die von Weltuntergangsstimmungen durchzuckt war. In dieser Zeit entsteht die christliche Kunst. Die Christen malen in den Katakomben die Bibel an die Wand. Ganz plötzlich kommt dieser Durchbruch zu biblischen Motiven. Worin lag die innere Nötigung zur Schaffung einer biblischen Kunst? 1. Die Christen fühlten, wie die Schriften Cyprians lehren, das drohende Ende der Welt wie alle ändern, aber sie sahen im Weltuntergang allein das Kommen des göttlichen Reiches. So sahen sie ihre Aufgabe in einer altgewordenen, zusammenbrechenden Welt darin: unter den Trümmern des Menschengeschlechtes aufrecht zu stehen und nicht mit denen, die ohne Hoffnung auf Gott sind, zu Boden gestreckt darnieder zu liegen<sup>178)</sup>. Sie setzten gegen die ratlos gewordenen philosophischen Systeme das sichere Wissen um Gott, gegen das sinnlos gewordene Suchen die objektive Wahrheit der christlichen Erlösungslehre, gegen die Spekulationen der Philosophie die Tatsachen der Schrift<sup>179)</sup>. Die christliche Philosophie bejahte die immanente Ratlosigkeit und suchte die Philosophie zu objektivieren, indem sie alle Systeme aus der Urquelle der göttlichen Schrift ableitete. Dahinter steht das Streben nach unbedingter Sicherheit. Die antike Philosophie hat nach Meinung

---

178) Vgl. Cyprian, de mortalitate, bes. cap. 25, 18, 26; vgl. auch cap. 2 f., 14.

179) Tertullian, apolog. 46 ff.

der Christen versagt. Sie ist zu einem System menschlicher Meinungen geworden, und ihr fehlt infolgedessen das Moment der Notwendigkeit. Sie ist bestenfalls „*verborum operator*“, kann aber ihr Urziel, Wahrheit und Sinn des Kosmos zum Heil des Menschengeschlechtes zu erkennen, nicht mehr erreichen. Soll die Philosophie wieder „*veritatis integrator*“ werden, so muß sie sich außermenschlich fundieren, d. h. aus dem Zögling Griechenlands muß der Zögling des Himmels werden. Wo es in der Krise der Zeit um Sein oder Nichtsein geht, reicht das Gebäude menschlicher Meinungen nicht mehr aus. Aufgabe der christlichen Philosophie ist also nicht mehr die Forschung, sondern das Herausstellen der von allen menschlichen Meinungen unabhängigen *facta*, die in den „*divinae scripturae*“ durch den Logos selbst geoffenbart sind. — 2. So wird auch die Kunst dieser Zeit „*factorum operator*“. Sie malt ihre Motive an Wände, die von der gleichen Struktur und vom gleichen Dekor sind wie alle andern der Zeit. Auch die Kunst bejaht wie die christliche Philosophie die Grundstruktur der Zeit. So teilt die Katakombenmalerei mit der römischen Wandmalerei den rot-grünen Linearstil. Aber die christliche Kunst malt in dieses System, das sie selbst als eine zusammenstürzende Welt erkennt, die *facta* der Bibel. Mehr und mehr tritt aller andere Dekor hinter den biblischen Szenen zurück. In diesem Punkte ist die christliche Kunst gleich bei ihrem Entstehen autochthon. Dem Elysiumbild setzte sie das Bild des rettenden Hirten entgegen, so wie die zeitgenössische Philosophie sich mühte, die abgeirrte Vorstellung von den elyseischen Feldern zur reinen Paradiesesvorstellung zurückzuführen<sup>180</sup>). Charakteristisch für die junge christliche Kunst ist, daß eines der wichtigsten Motive heidnischer Malerei — die Darstellung des Kultes im Bilde — für die christliche Kunst ohne jede Bedeutung ist. Statt dessen werden die Offenbarungen der Schrift gemalt. Hier zeigt sich, wie die anthropologische Sphäre verlassen ist. Nie ist der *homo religiosus* Inhalt der Kunst, sondern die *facta* der göttlichen Offenbarung. Die frühe christliche Kunst ist also positivistisch wie die tertullianische Philosophie. — 3. Unsere Analyse des biblischen Motivschatzes der Katakomben hat ergeben, daß er weder illustrativ gemeint noch Selbstzweck ist. Es ist kein Zufall, daß an diesen Wänden auch die Gestalt des christ-

180) Tertullian (apolog. 47 f.) bemüht sich nachzuweisen, daß die Vorstellung der elyseischen Felder eine verderbte Nachbildung der christlichen Uridee sei; aus der Idee der Hölle haben die heidnischen Dichter und Philosophen den Pyriphlegeton — einen Feuerstrom für die Toten — gemacht, und dem Tribunal der Unterwelt, wie es in den Dichtungen und philosophischen Systemen vorkommt, liegt als originales Urbild die christliche Idee des jüngsten Gerichtes zugrunde.

lichen Philosophen erscheint. Er ist der Hinweis darauf, daß die Malereien dieser Wände Ausdruck der wahren Philosophie sind, daß sie der wahren Quelle der Philosophie entstammen, nämlich dem Evangelium, in dem der Philosoph liest, daß sie infolgedessen die sicheren *facta* der göttlichen Offenbarung sind und in allen Varianten auf die „*salus vitae*“ hinweisen sollen. — 4. Daraus ergibt sich eine weitere Bedeutung der ältesten biblischen Motivik. Wie die Bibel den Philosophen auf die Heilsgewheimnisse hinlenkt und die Urheimat der Seele ihm offenbart, so sind die biblischen Motive am Ort des Todes Hinweis auf die Geheimnisse der Unsterblichkeit, die dem Menschen in der Taufe zugesagt, in der Eucharistie gegeben und im Tode verwirklicht wird. In den Katakombenräumen stand der gläubige Christ des 5. Jahrhunderts inmitten der göttlichen Offenbarung. Hier war er sicher eingehüllt, und zugleich wurde sein Blick aufwärts gelenkt zum Himmel. Darin liegt die Einheit und das Ziel des ältesten biblischen Motivschatzes. Man erzählte sich spottend von den Christen, sie pflegten die Wolken zu zählen<sup>181</sup>). Gemeint ist der Aufblick zum Himmel im Gebet. Im Zenit des Katakombenraumes stand in ältester Zeit allein der rettende Hirt. Auf ihn ist der biblische Motivschatz der Wände der Hinweis, so wie die Bibel Hinweis ist auf das Endziel aller Philosophie. Hier erst enthüllt sich der tiefste Sinn der ältesten biblischen Szenen. In einer Zeit radikaler Ratlosigkeit richtet sich das Christentum eindeutig aus. Es ist in allen Lebensäußerungen eindeutig vom Paradies bestimmt und hat daher den durchgängigen Zug zum Aufwärts. Nicht nur die Philosophie, sondern auch die Kunst ist ein Zögling des Himmels. Beide haben die Aufgabe, das Heil des Paradieses zu zeigen, beide lenken den Blick nach oben, beide leben von der Spannung „rettender Gott — betende Menschheit“, beide sind Ausdruck christlicher Hoff-

181) Tertullian, apolog. 30; apolog. 24: „... nubes numeret orans...“; vgl. auch de oratione; apolog. 40 kommt der bezeichnende Ausdruck „*deum tangimus*“ für das Gebet vor. Diese Auffassungen entsprechen den Gebetsdarstellungen in der Kunst; andererseits ist nicht zu verkennen, daß Tertullian (de oratione cap. 17) eine neue Gebetshaltung propagiert, wenn er empfiehlt, die Hände nur mäßig und anständig hochzuheben, den Blick nicht allzu zuversichtlich zu erheben, die Stimme zu dämpfen und das demütige Beten im Knien zu pflegen (vgl. auch a. O. cap. 23). In der Kunst hat sich indes in der Gestalt der betenden Frau der Geist des „*deum tangimus*“ (des „Wolkenzählens“) noch lange gehalten, bis ins Mittelalter hinein. Im 6. Jahrhundert ist dann einmal (auf dem Langhausmosaik in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna) diese urtümliche Gebetshaltung zur Charakterisierung des falschen, d. h. hoffärtigen Gebetes benutzt: hier ist der Pharisäer als Orans dem demütigen Zöllner gegenübergestellt (Berchem-Clouzot, Mosaïques chrétiennes Abb. 153).

nung inmitten rettungslos verfallener Welt. Die Entstehung der biblischen Motive ist somit eindeutig aus dem Zeitgeist abzuleiten: Die Christenheit wußte sich auf dem Trümmerfeld einer alten Welt. Sie stand aufrecht und reckte betend die Hände zum rettenden Gott empor. Ihre Sicherheit gründete sich auf die Offenbarung der göttlichen Schrift. Aus dieser geistigen Haltung entstanden die beiden polaren Ursymbole des pastor und der Orans. Die Gläubigen umgaben sich in den Grabräumen ihrer Toten mit den Bildern der göttlichen Schrift. Die biblischen Motive sind die Sicherung des menschlichen Heils; sie lenken den Blick der betenden Menschheit auf den rettenden Hirten.

Als wenig später die Plastik die biblischen Motive aufnimmt, da geschieht es noch unter den gleichen Voraussetzungen. Auch in der Plastik sind die biblischen Motive zunächst nicht selbständig, sondern an die beiden Ursymbole gebunden. Dementsprechend kommen sie zunächst auf den drei großen Gruppen der Philosophen-, Oranten- und pastor-Sarkophage vor. Wir haben in allen Fällen festgestellt, daß sie sich an die Orans und den Guten Hirten anschließen. Die ältesten biblischen Szenen in der Plastik sind Jonas und die Taufe. Dem Philosophen kann aber auch in späterer Zeit eine andere Szene gegenübergestellt werden: das Seligemahl oder die Auferweckung des Lazarus. In dieser Motive ist die älteste Plastik also nicht selbständig, sondern sie übernimmt den Motivschatz der Katakombenmalerei, wenn sie ihn auch in vielen Fällen umgestaltet. Wie in den Katakomben ist Jonas bei weitem die häufigste Szene. Sie ist geradezu das klassische Rettungssymbol in der christlichen Kunst des 3. Jahrhunderts. In der ältesten Plastik werden Bibelmotive nur zögernd eingeführt; hier bleibt das antike Thema der Philosophie in christianisierter Form zunächst herrschend.

In nachgallienischer Zeit werden biblische Motive auf Sarkophagen häufiger. Träger der Entwicklung sind hauptsächlich die Jonassarkophage<sup>182)</sup>. Auch hier handelt es sich zunächst nicht um eine christliche Neuschöpfung, sondern um eine langsame Christianisierung spätantiker Motive. Die meisten Jonassarkophage sind vom Typus der Riefelsarkophage mit mittlerer imago clipeata. Sie sind abzuleiten von den Sarkophagen mit zentraler

182) Lateran Nr. 119: Gerke a. O. Tafel 1; S. 38 ff. — Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek: Gerke a. O. Tafel 2, 1; S. 38 ff. — Fragment in S. Maria in Trastevere: Gerke a. O. Tafel 2, 2; S. 49 ff. — Fragment des 4. Jahrhunderts in S. Sebastiano: WS. Tafel 175, 5; S. 51. — Riefelsarkophage mit Jonasdarstellungen: WS. Tafel 166, 3; Textb. II Abb. 136; WS. Tafeln 87, 6; 166, 1; 95, 4; konstantinische Gruppe: WS. Tafeln 260, 3; 154, 2; 195, 6; bei Gerke a. O. im System der geriefelten Clipeussarkophage Abt. D S. 347.

Darstellung des Aufstiegs der Seele. Wir hatten erkannt, daß der Clipeus mit der verstorbenen Psyche, der von Viktorien oder Eroten getragen wird, in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts mit Vorliebe zwischen Todessymbole (Löwen, Jahreszeiten, trauernde Genien, Amor und Psyche) gestellt wird<sup>183</sup>). An diesen Typus setzt die Entwicklung der Jonassarkophage an. Jonas rückt immer unter den Clipeus, und zwar wird hier im 3. Jahrhundert ausnahmslos die Kürbislaube aus der Trilogie ausgewählt. Dargestellt wird also nicht die Meerszene. Nur der Ketoskopf pflegt der Kürbislaube beigegeben zu sein. Er deutet die Todessphäre an, aus der Jonas kam. Diese Verkürzung hat in ihrem Zusammenhang mit dem Clipeus einen eindeutigen Sinn: die Seele wird von den Viktorien oder Eroten ins Paradies getragen, wo sie selig sein wird wie Jonas in der Kürbislaube. Ein Fragment in der Priscilla-Katakombe<sup>184</sup>) zeigt am deutlichsten den Anschluß an die antike Apotheosenkomposition. Im Laufe der Entwicklung schematisiert sich dann die Clipeuskomposition wie überall so auch auf den Jonassarkophagen. Von der Aufstiegszene bleibt allein der Clipeus übrig. Fragmente aus der Callist-Katakombe und dem sog. Coemeterium der Cyriaca<sup>185</sup>) zeigen den Übergang besonders deutlich. Wie auf Lat. 104<sup>186</sup>) sind hier die fliegenden Eroten zu kleinen Büsten zusammengeschrumpft, die in den Zwickeln sichtbar werden. Das Verhältnis zum Clipeus ist spielerisch geworden. Um so eindeutiger wird das Verhältnis von der imago clipeata und den Symbolsszenen unterm Clipeus. Auf christlichen Sarkophagen des 3. Jahrhunderts kommt neben dem Hirtenmotiv nur Jonas in der Kürbislaube unter dem Clipeus vor. Auf einem Frauensarkophag im Lateranmuseum<sup>187</sup>) wird seine symbolische Bedeutung besonders klar, weil er hier das einzige Motiv außer der imago ist.

Die Clipeussarkophage mit dem seligen Jonas spiegeln die allgemeine Entwicklung der christlichen Kunst (von der Todesymbolik zur eindeutigen Paradiesvorstellung) wider. Auf einem Sarkophag, der heute in der Villa Medici eingemauert ist<sup>188</sup>), haben wir den ältesten Typus. Der Clipeus befindet sich zwischen dem symmetrisch rahmenden Paar Amor und Psyche. Zugrunde liegt also der Typus des Apotheosensarkophages, der den Sinn des Seelenaufstieges am klarsten wiedergibt, weil er den Aufstieg mit dem Symbol der Entleiblichung der Psyche vereint

183) Materialübersicht bei Gerke a. O. S. 345 ff.

184) WS. Tafel 166, 1.

185) S. Callisto: WS. Tafel 95, 4. — Cyriaca: WS. Tafel 195, 6.

186) WS. Tafel 96.

187) WS. Tafel 87, 6.

188) WS. Textb. II Abb. 136.

und so nicht nur den fruchtbarsten Moment gewählt hat, sondern zugleich durch seine elysische Gesamthaltung die Todüberwindung glaubhaft gestaltet. Die gleiche Idee drückt der Jonassarkophag in der Villa Medici aus. Die ihres Leibes ledige Psyche tritt die Reise ins Paradies an. Lediglich durch den schlafenden Jonas ist das Paradies als christliches charakterisiert. Der Sarkophag zeigt zwei einander ähnliche Welten im Kampf: die heidnische und die christliche Paradieseskunst. An dieser Komposition wird der Reaktionscharakter der ältesten christlichen Kunst deutlich. Man wird an die Argumentation in Tertullians Apologeticum erinnert: die elyäischen Felder der heidnischen Mythologie seien nichts anderes als spekulative Abirrungen von der Idee des Urparadieses, die vom Christentum allein in Wahrheit aufgezeigt werden können<sup>189</sup>). Die Philosophie des 3. Jahrhunderts sieht ihre Aufgabe darin, die Uridee des Paradieses gegenüber dem Wirrwarr antiker Vorstellungen wieder in ursprünglicher Reinheit herzustellen. Die christliche Kunst drückt der Idee vom Aufstieg der Seele den christlichen Stempel auf durch ein scheinbar kleines Motiv. Aber der selige Jonas unterm Clipeus bedeutet eine ganz neue Welt. Wie Jonas aus dem Rachen des Ketos und aus dem Meer des Todes wieder aufstieg, um in Seligkeit in der Kürbislaube auszuruhen, so wird die verstorbene Seele im Augenblick ihrer Entleiblichung aufsteigen aus der Sphäre des Todes in das Paradies. Wie sonst an keinem Punkte sind wir hier in der Lage, den Prozeß der Christianisierung innerhalb des Apotheosenthemas zu erkennen.

Der Riefelsarkophag in Lucca<sup>190</sup>) zeigt eine neue Entwicklungsstufe. Der mittlere Clipeus steht hier nicht mehr zwischen Todessymbolen, sondern zwischen Hirten. Die variablen Typen (jugendlicher Lammträger und sich auf seinen Stab stützender alter Hirt) zeigen, daß wir nicht mehr in der Periode sind, in der der rettende Hirt als einziges Symbol oder zwischen Löwen die Komposition beherrscht. Vielmehr sind wir in der Zeit der tetrarchischen Paradiessarkophage. Die Rettungssymbolik ist gesteigert, im Clipeus findet sich statt der imago der Verstorbenen im Bilde des Daniel in der Löwengrube, darunter die Kürbislaube ohne Ketos. Das Ende dieser Entwicklung zeigt ein Clipeusarkophag in S. Prassede<sup>191</sup>), auf dem zwei symmetrische Gute Hirten vom Typus der spättetrarchischen und frühkonstantinischen Hydraträger die mittlere imago mit Kürbislaube tragen.

189) apolog. 46, 47.

190) WS. Tafel 166, 3; dazu Gerke a. O. S. 547 D Nr. 1.

191) WS. Tafel 134, 2; Gerke a. O. Nr. 7.



Die Komposition des Clipeus mit dem seligen Schläfer hat dann noch ein weiteres Nachleben in konstantinischer Zeit. Aber weder Todessymbole noch rettende Hirten fassen ihn jetzt ein, sondern biblische Szenen. Eindrucksvoll ist ein Sarkophag im Musée Borély in Marseille<sup>192)</sup>, wo die Szene durch zwei Taten des Moses gerahmt wird: das Quellwunder, das hier schon zur Petruszene geworden ist und so eine gegenüber der Katakombenmalerei sekundäre Symbolschicht verkörpert, und den Gesetzesempfang des Mose. Auf frühen Friessarkophagen mit biblischen Szenen und auf zweizonigen Clipeussarkophagen kommt die Jonasszene unterm Clipeus noch öfters vor<sup>193)</sup>. Aber sie ist nicht mehr die ausschließliche Symbolszene unterm Clipeus; an ihre Stelle können andere Rettungssymbole treten wie Daniel oder der Feuerofen. Damit löst sich der alte Zusammenhang zwischen imago und Clipeussymbol auf, und auch die Magier können unter den Clipeus treten. Schließlich wird die Szene des Frieses kontinuierlich bis unter den Clipeus fortgeführt. Das bedeutet das Ende der alten Form. Auf Riefelsarkophagen mit mittlerem Clipeus pflegen im 4. Jahrhundert Hirtenidylle zu stehen wie etwa das Motiv des seinen Hund fütternden alten Hirten<sup>194)</sup>.

Wir können also drei Etappen in der Entwicklung der Clipeuskomposition mit symbolischer Kürbislaube erkennen: 1. Sie entsteht im Bereich der heidnischen Apotheosensarkophage, die sie zur Komposition des Aufstiegs der Seele ins Paradies umwandelt (Villa Medici). — 2. Im Bereich der christlichen Paradies-sarkophage wird die Komposition aus der Sphäre der Todessymbolik in die des Paradieses gerückt. Damit ist das Spannungsmoment aufgegeben, und diese Gruppe der Jonassarkophage ist den eindeutigen Paradiessarkophagen zuzurechnen (Lucca). — 3. In der letzten Periode steht die Komposition inmitten biblischer Szenen. Hier wird ihre Paradiesessymbolik abgeschwächt. Jonas verkörpert auf christologischen Fries- und Riefelsarkophagen mehr den Gedanken der Rettung und kann infolgedessen einerseits durch Rettungssymbole wie Daniel oder den Gichtbrüchigen ersetzt werden, wie andererseits statt der Kürbislaube der Meerwurf und die Ausspeigung unter den Clipeus gesetzt werden können. Der Gegensatz zwischen 3. und 4. Jahrhundert wird auch hier deutlich. Clipeussarkophage des 3. Jahrhunderts kennen nur die paradiesische Fassung der Kürbislaube unterm

192) WS. Tafel 98, 3.

193) Vgl. Lat. 178 (WS. Tafel 86, 5) und einen Arleser zweizonigen Clipeussarkophag (WS. Tafel 122, 5).

194) Gerke a. O. S. 546 Abt. B.

Clipeus. Die zweizonigen Clipeussarkophage des 4. Jahrhunderts setzen die mehrszellige Erzählung, immer aber den Meerwurf unter den Clipeus. Die paradiesische Komposition stirbt in frühkonstantinischer Zeit aus.

Das Jonasthema, das in der Katakombenmalerei des 3. Jahrhunderts bei weitem das überwiegende Motiv war, hat in der Plastik noch eine zweite Rolle gespielt. Die Plastik hat ja nicht ohne weiteres die Trilogie übernommen, sondern hat die Jonasymbolik in mannigfaltigsten Nuancen neu gestaltet. Den verbreitetsten Typus, den wir in seiner Entwicklung verfolgt haben, bezeichneten wir als Paradiesekomposition. Träger sind im allgemeinen die symbolischen Clipeussarkophage. Aber auf dem Berliner Jonassarkophag<sup>195)</sup>, einem Baumsarkophag vom Typus der Wanne von S. Maria antica, ist uns die paradiesische Kürbislaube in ausführlicher Komposition erhalten. Der Sarkophag gehört stilistisch und motivisch in den Umkreis der zweiten Gruppe (Lucca) und der Paradiessarkophage mit staffelnder Kompositionsweise. Die Sarkophagplastik hat aber aus der Jonastrilogie der Katakomben noch eine zweite Form der Jonasdargestellungen entwickelt, die in der Malerei nicht nachweisbar ist. Es ist die zweiszenige Form von S. Maria antica (Meerszene ohne Meerwurf und Ausspeigung, kombiniert mit der Kürbislaube)<sup>196)</sup>. Hier ist die Plastik in bezug auf die Jonasdargestellungen am selbständigsten. Sie hat in dieser Komposition die Erzählung verkürzt und auf ihre polare Spannung gebracht: θάνατος-ζωή. Diese Szene ist ganz auf das 3. Jahrhundert beschränkt. Soweit das 4. Jahrhundert eine zweiszenige Jonasdargestellung kennt, stellt sie den Meerwurf und eine aus der Ausspeigung und der Schläferszene kombinierte Rettungsszene dar; das 4. Jahrhundert verkürzt also die Trilogie, während das 3. Jahrhundert eine selbständige polare Komposition geschaffen hat<sup>197)</sup>. Diese älteste zweiszenige Jonasdargestellung ist sehr häufig belegt, besonders auf Deckeln des pointillistischen Stilkreises<sup>198)</sup>. Auf der ältesten Fassung, der Wanne von S. Maria antica, ist sie dem Sakrament der Taufe gegenübergestellt. Zu ihm scheint sie eine besondere symbolische

195) Gerke a. O. Tafel 53, 1; S. 234 ff.; im System der vorkonstantinischen Baumsarkophage a. O. II Nr. 4 S. 338.

196) Gerke a. O. Tafel 52, 2; Kopf des Jonas a. O. Tafel 59.

197) Über die Geschichte der Jonasikonographie orientiere man sich in meinen vorkonstantinischen Sarkophagen unter Benutzung des Sachregisters zur Ikonographie des Alten Testaments Abt. Jonas S. 412 ff.

198) Die 36 vorkonstantinischen Jonasdeckel und ihre Nachfahren im 4. Jahrhundert sind chronologisch systematisiert bei Gerke a. O. S. 366 f. Abt. VII A; dort sind (S. 367 ff.) auch die Jonasdeckel des 4. Jahrhunderts lückenlos aufgeführt und klassifiziert.

Beziehung zu haben. In dem Untertauchen und Wiederauftauchen ist das Geheimnis der Christwerdung versinnbildlicht.

Wird diese Deutung schon durch die enge Verbindung mit der Taufe nahegelegt, so wird sie erst recht durch die weitere Geschichte bestätigt. Während die paradiesische Komposition der Kürbislaube zum zentralen Motiv gemacht wird, ist die zweiszenige Darstellung stets mit einer anderen symbolischen Szene verbunden, und zwar wird ihr fast immer die Mahlszene gegenübergestellt, also jenes Symbol des Altarsakramentes, das schon in der Katakombenmalerei das fruchtbarste Motiv neben der Jonasdarstellung gewesen ist<sup>199</sup>). Der Sarkophag der Hertofile<sup>200</sup>) zeigt diesen Zusammenhang deutlich. Es ist ein Clipeus-sarkophag, der unter den Porträts die Hirtenidylle eines sitzenden, seinen Hund fütternden Alten zeigt. Die Komposition ist von einer allgemein-paradiesischen Idyllik. Nur der Deckel ist betont christlich. So wie auf dem Hirtensarkophag in Pisa<sup>201</sup>) die Jonasszenen auf den Seiten erscheinen, so sind die biblischen Motive hier allein dem Deckel zugewiesen. Es hat eine Menge solcher Sarkophage gegeben, die durch die Deckelkomposition die allgemeine Symbolik der Front christlich akzentuierten. Auf diesen Deckeln ist die zweiszenige Jonasdarstellung stets mit der Mahlszene konfrontiert. Das heißt: es wird die Christwerdung in geheimnisvollen Symbolen der beiden Sakramente gezeigt. Jonas steht hier symbolisch für das Geheimnis der Taufe, so wie das Mahl die Erlangung der Unsterblichkeit versinnbildlicht. Die Kirchenväter sahen in der Taufe Tod und Auferstehung zugleich<sup>202</sup>): das Untertauchen bedeutet, daß der Täufling den Tod stirbt wie Christus, und das Empортаuchen, daß er wie Christus auferstehen wird. Eben diese Polarität meint die eigenartige älteste Jonaskomposition der Plastik: In der Meerszene, die den Augenblick nach dem Meerwurf darstellt, als Jonas verschwunden war, das Meer stillstand und die Männer in große Furcht vor Jahwe gerieten (Jona 1, 15—16), verkörpert sich eindringlich die theologische Idee, daß der Mensch vom Tod verschlungen sei. Dem Meere des Todes ist das Ufer der Rettung gegenübergestellt, das Paradies der Kürbislaube. Das Ketos hart am Ufer

199) Monumentenübersicht bei Gerke a. O. S. 366 f.

200) Gerke a. O. Tafeln 26, 1. 2; S. 366 unter VII A Nr. 5 (WS. Tafel 53, 3).

201) Gerke a. O. Tafel 30, 1. 2.

202) Vgl. Tertullian, de baptismo, der (cap. 11) Christi Tod und Auferstehung als Voraussetzung der Taufe bezeichnet; das „sacramentum aquae“ (cap. 1) bewirkt, daß der Täufling den Geist Gottes, der dem Menschengeschlecht in Adam eingehaucht war, zurückerhält und so wieder imago des Urbildes wird (cap. 5).

deutet an, daß der selige Schläfer den Wassern des Todes entronnen ist.

Hier haben wir die älteste und eigenartigste Fassung der Jonaserzählung in der Plastik. Sie kommt im 4. Jahrhundert nie vor. Von allen Jonassfassungen ist sie am stärksten an die allgemeine Ideenwelt des 5. Jahrhunderts und namentlich an die Unsterblichkeitsphilosophie gebunden. 1. Im Gegensatz zur Trilogie ist die zweiszenige Fassung ganz auf den Gegensatz Tod—Leben gestellt. Es ist nicht die Rettung der Psyche im alttestamentlichen Gleichnis erzählt, sondern es sind im Sinne der Philosophie zwei Momente der alttestamentlichen Erzählung umgedeutet. — 2. Für die Schiffsszene läßt sich der Umkreis, aus dem sie abzuleiten ist, noch feststellen. Ist es schon auffällig, daß in dieser Fassung der Jonasszene Meerwurf oder Ausspeieung nie dargestellt wurden, so ist andererseits auch die Komposition des Schiffes auf dem Meere keineswegs immer so eindeutig wie auf dem Sarkophag der Hertofile, wo sie sich aus dem Text erklärt. Auf andern Deckeln ist deutlich ein Fischfang auf hoher See dargestellt, der genaue Parallelen in Ruderszenen unter dem Clipeus von Nereidensarkophagen hat<sup>203</sup>). Auch daß geflügelte Putten als Ruderer in diesen Jonasskompositionen vorkommen, läßt die gleiche Beziehung deutlich werden. Auf Nereidensarkophagen ist das Meer die Sphäre des Todes, aus der die Psyche herausgehoben wird. So ist das Meerbild der ältesten Jonasskompositionen Abbild des Todes, aus dem Jonas ans Ufer gerettet wird. Diese ältesten Szenen kann man nur von der Kürbislaube her deuten; an sich unterscheiden sie sich nicht von anderen Meerbildern. Die Christianisierung erfolgte dann auf die einfachste Weise: Der eine Bootsinsasse wirft die Arme empor und blickt gen Himmel, weil ihn die große Furcht ankommt<sup>204</sup>). Auch in dieser Form würde die Darstellung unverständlich bleiben, wenn nicht die Kürbislaube am Ufer ihr gegenüber stände. — 3. Auch die Darstellung der Kürbislaube gliedert sich in eine allgemeine Rettungsidee ein. Der Gegensatz Tod — Leben ist im Bilde des todbringenden Meeres und des rettenden Ufers dargestellt. Schon auf Nereidensarkophagen der 1. Jahrhunderthälfte wurde es mehr und mehr üblich, der Oceanosdarstellung das selige Ufer zuzufügen, an dem Angler sitzen und Hirten ihre Herden hüten. Für die Jonassdarstellungen ist es bedeutsam, daß sich auf einer der ältesten Fassungen zwischen Meer und Kürbislaube der Leuchtturm befindet, der den Fischern in Seenot den

203) Vgl. Gerke a. O. Tafel 25, 4; über die Zusammenhänge mit den profanen Schiffsszenen vgl. a. O. S. 414.

204) Vgl. die Beispiele bei Gerke a. O. Tafel 28, 1—3; 30, 1. 5.

Weg zum rettenden Ufer zeigt<sup>205</sup>). Auf dem Hirtensarkophag in Pisa schläft Jonas mit einem Krummstab im Arm wie ein jugendlicher Hirt oder Endymion selber. Das Motiv des schlafenden Hirten als Sinnbild der seligen Ruhe ist also vorbildlich gewesen für die Idee der Kürbislaube. Die älteste Jonaskomposition ist erwachsen auf dem Hintergrunde einer bukolisch-maritimen Szenerie von symbolischer Bedeutung. Im Bilde der Seenot der Fischer und der Idyllik des Hirtenlebens hat die polare Rettungsidee ihren Ursprung. Dem schlafenden Jonas wird das Ketos beigefügt, das ihn nach Jona 2, 11 ans Land gespien hat. Aus Jona 4, 6 erklärt sich die Kürbislaube. Wieder zeigt sich, wie die älteste christliche Kunst dem Bibeltext souverän gegenübersteht. Sie kombiniert unzusammenhängende Motive zu einem einheitlichen Sinnbild der paradiesischen Ruhe, um die Idee der Rettung vom Tode plastisch gestalten zu können. Diese Kunst ist also nicht biblisch im Sinne des 4. Jahrhunderts; sie ist noch nicht einmal auf der Stufe, daß sie die facta der Bibel als Zeugen der wahren Philosophie autoritativ hinstellt. Vielmehr ist sie noch ganz an das polare Denken der allgemeinen Unsterblichkeitsphilosophie gebunden und ordnet ihm die biblischen Motive unter. — 4. Daß diese polare Hintergründigkeit der ältesten Jonaskompositionen ernst zu nehmen ist, geht aus ihrem Kompositionszusammenhang hervor. Während die Jonasdargestellungen des 4. Jahrhunderts durchweg in die Reihe der biblischen facta (Noa, Quellwunder, Lazarus, Adam und Eva, Daniel, Magier, Feuerofen) hineingestellt werden<sup>206</sup>), ist der Kompositionszusammenhang im 3. Jahrhundert eindeutig philosophisch. Das älteste Beispiel ist der christliche Philosophensarkophag in S. Maria antica. Wir wiesen ihn der Gruppe zu, in der die Polari-tät Tod—Leben in den beiden christlichen Ursymbolen der Orans und des Guten Hirten christlich umgewandelt ist und zum erstenmal biblisch motiviert wird. Der Sarkophag zeigt noch den ursprünglichen Kompositionszusammenhang der Jonasdargestellung. Die Schafe über der Kürbislaube erinnern daran, daß die älteste Jonasdargestellung einmal als maritimes Motiv einem bukolischen gegenüber gestanden hat; eine solche Komposition ist in dem schönen Deckel in der Villa Doria Pamfili erhalten<sup>207</sup>). Auch die Fischer an der rechten Nebenseite machen diesen bukolisch-maritimen Zusammenhang noch deutlich. Der symbolische

205) Gerke a. O. Tafel 28, 1; vgl. auch „Die christliche Strömung in der spätantiken Volkskunst“ (Forsch. und Fortschr. XIII, 1937, Nr. 2 S. 17 ff.).

206) Katalog in den Vorkonst. Sarkophagen S. 367 ff.

207) Gerke a. O. Tafel 23, 4; vgl. im System der Sarkophagdeckel a. O. S. 366 unter VII A Nr. 1.

Gegensatz Todesmeer — rettendes Ufer, der sich in der Jonaskomposition ausdrückt, wiederholt sich in dieser alten Gegenüberstellung von Meernot und Rettungsidyll. Zugleich stellt aber der Sarkophag von S. Maria antica Jonas in einen neuen Zusammenhang. Die Rettungsszene steht der Taufe Christi gegenüber. Hier nimmt auch diese Sarkophagklasse die Katakombenmotivik auf. Wir sahen, daß eine innere Beziehung zwischen der zweiszenigen Jonasdarstellung und der Taufe besteht. Sie fügt sich wie von selbst in den bukolisch-maritimen Zusammenhang, der von der wahren Philosophie, die im Zentrum verkörpert ist, gedeutet werden muß. — 5. In der Folgezeit ist dann der eigentliche und ausschließliche Gegenpol dieser Jonasdarstellung gefunden: das Mahl am Sigmatisch. Durch die Geländeandeutung ist der Zusammenhang hergestellt: die Agape mit Brot, Fisch und Wein ist im Freien zu denken. Im Bilde der christlichen Agape ist das Geheimnis des Altarsakraments versinnbildlicht. Hier hat die älteste Jonasdarstellung ihre klassische Ausformung erfahren. Gewöhnlich findet sich die Gegenüberstellung von Agape und Jonas auf Deckeln. Der bukolische Zusammenhang ist auch hier deutlich, wie der Sarkophag der Hertofile gezeigt hat. Hirtensarkophage scheinen mit Vorliebe solche Deckel gehabt zu haben. Charakteristisch ist, daß diese Komposition nicht erweitert wird. Weder wird die Jonasdarstellung durch zusätzliche biblische Symbolszenen bereichert, noch wird die eindeutige Symbolik der Gesamtkomposition gestört. Offenbar hatte die Zeit ein klares Gefühl für die Ausschließlichkeit solcher Symbolik. Dadurch gewinnt unsere These höchste Wahrscheinlichkeit, daß in der zweiszenigen Jonasdarstellung eine Andeutung des Taufgeheimnisses zu sehen sei (mit Christus begraben in den Tod, um mit ihm aufzuerstehen) und damit zugleich ein Symbol der christlichen Unsterblichkeit (Tod und Auferstehung). — 6. Die Gegenüberstellung von Agape und Jonas findet sich vornehmlich auf Deckeln, aber ein Fragment in Neapel<sup>208)</sup> zeigt, daß sie auch auf die Sarkophagfront übertragen wurde. Auf diesem Sarkophag ist der mittlere Ehepaar-Clipeus von den Symbolen der beiden Sakramente gefaßt. Mann und Frau wissen, daß sie im Tode heimgeholt werden (über ihnen steht im Mittelpunkt des Deckels der rettende Hirt), und daß sie in der Heimat als zwei neue Blumen dem Kranz der ewigen Kirche eingeflochten werden<sup>209)</sup>. Denn sie sind wie Jonas

208) Gerke a. O. Tafel 31, 1; im Katalog der vorkonst. Sarkophage III 2 S. 358.

209) Zur Blumensymbolik bei Cyprian und in der Kunst des 3. Jahrhunderts vgl. bei Gerke a. O. S. 402, bes. „rosa“ (corona purpurea): de passione und „lilia“ (corona candida): de opere.

in der Taufe durch den Tod zum Leben gekommen, und ihnen ist das Siegel der Unsterblichkeit aufgedrückt, da sie schon auf Erden im Kreise der Brüder<sup>210)</sup> die Unsterblichkeitsarznei genossen haben. In welchem Sinn ist diese Kunst biblisch? Jetzt ist der biblische Motivschatz nicht mehr der bloßen Idee untergeordnet, sondern er dient der Symbolisierung der beiden Sakramente. Es ist ein weiterer Schritt zur Objektivierung der christlichen Kunst getan. Biblisch im Sinne des 4. Jahrhunderts wird sie in diesem Umkreis nie. Der Sarkophag von Neapel ist der Paradieseskunst der frühtrarchischen Zeit zuzuschreiben. Der Scheindeckel zeigt neben dem rettenden Hirten das Paradiesidyll und Daniel. Wie auf dem Sarkophag in Lucca ist also auch hier eine neue biblische Rettungsszene hinzugekommen. Aber sie ist der Grundkomposition nicht eingegliedert, sondern ist zum Guten Hirten in Beziehung gesetzt. Daniel und der Hirt schauen sich an wie pastor und orans auf der Wanne von der via Salaria. Also auch hier haben wir ein eindeutiges Verhältnis der Kunst zur Bibel: das biblische Motiv steht an Stelle der Orans und übernimmt deren Funktion. In biblischem Gewande ist hier die Urídee der christlichen Kunst neu geformt, die todverfallene Menschheit in ihrem Gebet vorm rettenden Gott zu zeigen. — 7. Im Umkreis dieser Paradieseskunst stirbt die älteste Fassung des Jonasthemas ab, zugleich mit dem Mahl am Sigmatisch. Beide Szenen waren zu fest in der Rettungssymbolik der ältesten christlichen Kunst verankert, um auf den biblischen Sarkophagen des 4. Jahrhunderts weiterleben zu können. Die Jonasdarstellungen der Friessarkophage haben anderen Charakter.

Die beiden besprochenen Formen der Jonasdarstellung im 3. Jahrhundert haben nicht zu einer Verselbständigung und Erweiterung des biblischen Motivschatzes geführt. Sie sind zwei Ausdrucksformen der Paradieseskunst. Die paradiesische Komposition (mit der einen Szene der Kürbislaube) bedeutet die Verchristlichung des Apotheosenthemas. Die polare Komposition (mit der Meerszene und der Kürbislaube) ist in ihrer klassischen Ausformung sakramental zu nennen. In der Zeit der volkstümlichen Kunstströmung entsteht die dritte große Klasse der Jonassarkophage. Es sind die dreiszenigen mit staffelnder Kompositionsweise, am besten durch den berühmten Sarkophag Lat. 119 vertreten<sup>211)</sup>.

210) Über das Verhältnis von Eucharistie und Agape, wie es sich in den Mahldarstellungen spiegelt, vgl. Tertullian, apolog. 39.

211) WS. Tafel 9, 3; Gerke a. O. Tafel 1; S. 38 ff.

Das dreiszenige Thema ist von der Katakombenmalerei übernommen und daher in gleichem Sinne zu interpretieren. Auch hier ist nicht die alttestamentliche Erzählung illustriert, sondern im Sinne der urchristlichen Theologie, die im Jonas Tod und Auferstehung Christi allegorisch vorgebildet sah, auf Tod und Auferstehung des Christenmenschen bezogen. Das ist der Grund dafür, daß nunmehr das Ketos in seiner Doppelfunktion ins Zentrum rückt. In der zweiszenigen Fassung war das Meer des Todes bedeutsamer als das Meerungeheuer; das Interesse dieser Komposition war nicht auf den Meerwurf und die Auspeigung gerichtet, sondern auf die Wasser des Todes. Jetzt wird das Ketos Mittelpunkt; in seinen Bauch gelangt Jonas (entgegen dem Text) unmittelbar vom Schiff aus, und aus seinem Bauch wird er nach der andern Seite ans Land gespien. Auf diesen beiden Szenen ruht nun der Akzent. Dagegen rückt die Kürbislaube aus dem Zusammenhang ein wenig heraus und wird isoliert. Sie ist nicht mehr wie in der alten Komposition der Gegenpol zum Tode, sondern die Polarität Tod — Leben ist jetzt in der neuen Symbolik des Meerwurfs und der Auspeigung gestaltet.

Nichtsdestoweniger ist auch auf diesen Sarkophagen der maritim-bukolische Rahmen deutlich erkennbar, aber er hat nicht die Kraft der polaren Symbolik, die ihm innerhalb der philosophischen Gruppe eignet. Vielmehr ist es unter dem Einfluß von volkstümlichen Sarkophagen mit staffelnder Kompositionsweise zu einer idyllischen Ausgestaltung einer Meerlandschaft gekommen: am Ufer wird die Sumpfffauna und Flora lebendig; Schnecken und Eidechsen kriechen am Gelände empor; Watvögel suchen nach Fischen und Würmern; Fischer sind mit Angeln beschäftigt und zeigen sich gegenseitig ihre Beute; vor massivem Schafstall steht der Hirt bei seiner ruhenden Herde. Diese Ausgestaltung wird im Rahmen der frühetrarchischen Volkskunst verständlich, und in ihrer staffelnden Kompositionsweise, der Buntheit ihrer Szenen und dem pointillistischen Stil sind diese Jonassarkophage die maritimen Gegenstücke zu den Paradiessarkophagen. Am Jonassarkophag, der an der Porta Angelica zu Rom gefunden wurde und sich jetzt in der Ny Carlsberg-Glyptothek befindet<sup>212)</sup> läßt sich auch das gleiche Prinzip der Eckverfestigung feststellen, wie wir es auf den Paradiessarkophagen fanden. Die Mitte ist durch die beiden ornamental gestalteten großen Ketoschwänze eingenommen; an den Ecken stehen in streng symmetrischer Haltung die rettenden Hirten. Wie auf den Paradiessarkophagen sind sie in Haltung, Isolierung, Größe und Symbolgehalt der bunten Welt der kleinfiguri-

212) Gerke a. O. Tafel 2, 1; S. 58 ff.



gen Szenerien entgegengesetzt. Sie haben nicht mehr den Typus des 5. Jahrhunderts, und der ganze Sarkophag hat bereits die Ansätze zu jener neuen Ausrichtung, die wir als Kriterium der späteren tetrarchischen Kunst feststellten. Das Wesen dieses neuen Kunstwillens ergab sich uns als Wille zur Struktur, Regeneration der Plastik, strenge Symmetrie bei betonter Mitte und rechtwinklige Ausrichtung in Figurenstil und Komposition. So ist es kein Wunder, daß sich in dieser Klasse der dreiszenigen Jonassarkophage sichtbar der Übergang vom Staffelnprinzip zur Zweizonigkeit vollzieht.

Die Zweizonigkeit dient der Aufnahme neuer Szenen. Diese sind nun durchweg biblisch. Damit wird die Struktur der dreiszenigen Jonassarkophage aufgehoben. Der Sarkophag von der Porta Angelica zeigt noch deutlich die Urfassung. Dieser älteste biblische Sarkophagtypus kennt das Prinzip der biblischen Sarkophage des 4. Jahrhunderts noch nicht. Während im 4. Jahrhundert die Sarkophagfront mit einer Fülle biblischer Kurzscenen besetzt wird, ist auf den Jonassarkophagen ein einziges Geschehnis in einheitlicher Landschaft gestaltet. Das dramatische und zugleich symbolische Geschehen (Konflikt: Meerwurf, Tiefpunkt: das mittlere Ketos, Lösung: Ausspeigung, und glückliches Ende: Kürbislaube) ist nach der Gesetzmäßigkeit eines abrollenden Dramas (Einheit der Handlung) in der Einheit des Raumes durchgeführt. Damit ist zum erstenmal, wenn auch in theologischer Umformung, ein biblisches Ereignis wirklich gestaltet. Das Verhältnis zur Bibel ist ein anderes geworden. Diese dreiszenigen Jonassarkophage haben sich gänzlich vom philosophischen Thema der Kunst emanzipiert. Die biblischen Szenen wurden im Umkreis der christlich-philosophischen Kunst als *facta* oder *argumenta* der Unsterblichkeitssymbolik zugefügt. Jetzt wird ein einziges Motiv der Bibel die Hauptkomposition, während die allgemeine Symbolik nur noch Rahmenfunktion hat. Damit ist die Bibel zum erstenmal in einem Motiv autoritativ vor das Auge des Gläubigen gestellt. Andererseits aber ist die Komposition dieser Jonassarkophage von der biblischen Sarkophage des 4. Jahrhunderts grundverschieden. Prinzip der konstantinischen Kunst ist es, die Fülle der *facta* und *argumenta* Alten und Neuen Testaments in unendlicher Reihe sichtbar zu machen. Eine Kontinuität des Geschehens gibt es hier nicht; die Verbindung der Szenen geschieht nicht nach dem Gesetz der Einheit der Handlung, sondern die einheitsstiftende Tendenz liegt darin, daß man in den Wundern Christi immer wieder das Heil des Christentums sichtbar machen will. Die Einheit des Raumes ist durch die Einheit der Wunderidee abgelöst. So steht der dreiszenige Jonas-

sarkophag in seiner ursprünglichen Gestalt zwischen zwei Zeiten. Die Kompositionsprinzipien der gallienischen Philosophensarkophage und der konstantinischen biblischen Sarkophage sind einander verwandt, wenn man sie mißt an dem radikal anderen Kompositionsprinzip, das die Jonassarkophage zeigen. Das 4. Jahrhundert hat die hier geschaffenen Ideen nicht fortgeführt; erst in theodosianischer Zeit leben sie in den Durchzugs- und Bethesda-Sarkophagen wieder auf. Aber die innere Geschlossenheit der Jonassarkophage, die sich aus der Einheit von Handlung und Raum ergibt, ist nie wieder erreicht. Auch in ihrer eigenen Zeit nehmen diese Jonassarkophage eine besondere Stellung ein. Sie sind einzuordnen in den Bereich der Volkskunst. Die Einheit der Landschaft ist ja auch auf den Sarkophagen mit staffelnder Kompositionsweise erreicht. Aber sie sind mehr Schilderungen des Zuständlichen. Auf den großen Hirtensarkophagen ist die idyllische Waldwiese der Tummelplatz der Herden, der Arbeitsplatz der Waldarbeiter und der heimelige Ort, wo der Hirte seine Flöte bläst. So kann auch die Arbeit im Weinberg Gegenstand der Schilderung werden, und um den Bäcker gruppiert sich in kontinuierlicher Folge die Vielfältigkeit der Szenen seines Berufs<sup>213</sup>). Trotz aller Bewegtheit der Szenen im einzelnen ist der Grundcharakter der volkstümlichen Landschaftskunst doch lyrisch-zuständlich. Die epische Gruppe dieser volkstümlichen Reliefs wird vertreten durch die vielen Treibjagdsarkophage, die eine wilde Jagd auf Rotwild und Hasen auf einheitlichem Schauplatz eines Waldes gestalten<sup>214</sup>). Die Einzelheiten der Jagd, besonders ihre Höhepunkte wie der Kampf mit dem Bären oder der Fang des Hirsches im Netz, sind mit frischer Erfindungsgabe und Sinn für das Momentane geschildert. Gegenüber diesen beiden Gruppen der Volkskunst liegt das Besondere der dreiszenigen Jonassarkophage darin, daß sie das Geschehen dramatisch gestalten. Diese Dramatik liegt nicht in der alttestamentlichen Erzählung selber. Vielmehr sind auf diesen Sarkophagen drei fruchtbare Momente des Jonasbuches zu einem einheitlichen Geschehen zusammengezogen, die in der Bibel keineswegs eine Einheit bilden. Daran mag man die ungeheure Leistung dieser volkstümlichen Kunstströmung erkennen. Es kann kein Zweifel sein, daß die zuerst in der Theologie durchgeführte Rettungssymbolik zu dieser dramatischen Komposition der Jonassarkophage geführt hat. Im philosophischen Umkreis war die Kunst nicht dramatisch, sondern polar. Wo die biblische Szene eindrang, kam ihr dieselbe Bedeutung zu wie den symbolischen

213) Gerke a. O. Tafeln 7; 8, 2; S. 81 ff.

214) G. Rodenwaldt, Röm. Mitt. 56/57, 1921/22 S. 58—110.

Einzelgestalten. Sie hatte den Charakter eines Zeichens. Die Jonassarkophage gestalten dagegen die Idee der Rettung als Drama. Sie führen den Weg der Seele zur Unsterblichkeit im alttestamentlichen Beispiel vor. Sie richten nicht das Zeichen der Rettung auf, sondern schildern das Wesen der Rettung in den einzelnen Stufen. In der zweiszenigen Jonasdarstellung hatte die Urpolarität Tod—Leben in christlicher Form Gestalt gewonnen. Die dreiszenigen Jonassarkophage schildern den Weg der Seele vom Erdenleben durch den Tod und die Auferstehung zum ewigen Leben. Hier hat die alte Idee der christlichen Rettung im Rahmen der Volkskunst eine ganz neue Schöpfung herbeigeführt. Die Jonassarkophage stellen nichts anderes dar als das Drama der christlichen Rettung. Sie sind der Höhepunkt der spätantiken Volkskunst.

Die Struktur der dreiszenigen Jonassarkophage hält sich nicht lange. Nachdem einmal der Durchstoß in die biblische Motivik erfolgt ist, zeigt sich die Unerschöpflichkeit der „göttlichen Schrift“<sup>215)</sup> auch als Motivquelle der Kunst. Seit tetrarchischer Zeit strömen biblische Szenen in reicher Fülle ein, und in den volkstümlichen Werkstätten schaffen sie ganz neue Möglichkeiten. Auch die Jonassarkophage erliegen den neuen Einflüssen. Zuerst wird die Arche Noa übernommen, die sich noch gut dem Meerstück einfügt. Dann überträgt man das zweizonige System, um die Möglichkeit zu gewinnen, andere biblische Szenen aufzunehmen: die Lazaruserweckung, das Quellwunder, den Feuerofen. Es sind die Motive der Katakombenmalerei, die gelegentlich auch schon im Umkreis der philosophischen Sarkophage Eingang fanden. Das Kennzeichen der neuen Kunst aber ist die Fülle der Szenen. Es kann kein Zweifel sein, daß die späteren Typen der dreiszenigen Jonassarkophage unter den Einfluß einer anderen Sarkophaggruppe geraten sind. Ich habe in meiner Arbeit über die vorkonstantinischen Sarkophage nachgewiesen, daß im Anschluß an die volkstümliche Kunstströmung der ein- und zweizonige Sarkophag mit biblischen Szenen entstanden ist, dessen ältester Typus uns in den polychromen Fragmenten des Thermenmuseums erhalten ist<sup>216)</sup>. In der Zeit der späten Tetrarchie bildet sich in der Werkstatt von Lat. 161<sup>217)</sup> dann der Typus aus, der in konstantinischer Zeit zur Alleinherrschaft kommt. Diese Sarkophage mit dichtgedrängten Szenen (anfangs sind es

215) Tertullian, apolog. 46 f.

216) a. O. S. 207 ff.

217) WS. Tafel 127, 1; zum Werkstattproblem vgl. Gerke in Riv. di arch. crist., 1935, S. 307 ff. und in der Zeitschr. für Kirchengesch. 54, 1935, S. 18 ff.

sieben bis neun) haben die Wundertaten Christi und Petri zum Inhalt; dazwischen sind alttestamentliche Szenen als Voraussetzung oder Hinweis eingestreut<sup>218</sup>). Damit stehen wir an der Schwelle des 4. Jahrhunderts. Zwar setzt sich in diesen Szenen der Gedanke der Auferstehung fort; aber die philosophisch orientierte christliche Kunst des 5. Jahrhunderts ist hier endgültig überwunden. Hier endet die Ideengeschichte der ältesten christlichen Kunst.

Die Jonassarkophage sterben in dieser Zeit aus. Auf Deckeln von Fries- und Säulensarkophagen des 4. Jahrhunderts lebt aber das Jonasmotiv weiter, ebenso unter dem Clipeus einiger zweizoniger Sarkophage. Eine zentrale Bedeutung kommt der Jonasdarstellung nicht mehr zu. Sie fügt sich weder kompositorisch noch ihrem Gehalt nach in die vertikalen Figuren christologischer Szenen ein und hat daher im 4. Jahrhundert ihren Hauptsitz auf Deckeln. In der Komposition wird das Erbe des 3. Jahrhunderts übernommen und eklektisch verwertet. Dreiszenige Jonasdarstellungen kommen nicht mehr vor; aber auch die alte polare zweiszenige Form findet im 4. Jahrhundert keine Fortsetzung. Dagegen haben sich zwei neue Formen herausgebildet, die beide zweiszenig sind: 1. Die eine setzt den Meerwurf neben die Kürbislaube. Die Form der Laubenkomposition ist dann nicht die der dreiszenigen Fassung, sondern die, die im 3. Jahrhundert für die zwei- und einszenige Fassung üblich gewesen war: Zwischen Meerwurf und Laube findet sich das Ketos. — 2. Gegenüber dieser eklektischen Komposition des 4. Jahrhunderts steht eine originellere, die aus der dreiszenigen Fassung abzuleiten ist. Sie gibt den Meerwurf in der üblichen Form. Dagegen kontrahiert sie die Ausspeieung und die Kürbislaube in der Weise, daß das Ungeheuer Jonas direkt in die Laube speit. Das führt zu originellen Lösungen. Das Ketos hat manchmal noch den halben Jonas im Rachen; ein anderes Mal ruht er schon im seligen Schläfe, während das Ketos nur noch einen Fuß im Maul hat<sup>219</sup>). Der Deckel des Jagdsarkophages in Osimo<sup>220</sup>) zeigt eine Zwischenlösung. Auf einem Deckel im Lateranmuseum<sup>221</sup>) endlich macht der kleine Jonas wie ein graziöser Putto einen großen Sprung aus dem Rachen in die Laube.

218) Vgl. in den Vorkonst. Sarkophagen die Listen der ein- und zweizonigen Friessarkophage S. 351 ff.

219) Vgl. zu den Varianten dieser Fassung: Gerke a. O. S. 181 Anm. 6 und die Jonasionographie a. O. S. 415.

220) WS. Tafel 177, 2; Gerke, Jonasdeckel des 4. Jahrhunderts, Klasse IV (Jonas-Magier-Deckel) Nr. 23 S. 368.

221) WS. Tafel 177, 3; Gerke a. O. S. 181 Anm. 6.

In diesen späten Fassungen kommen originelle Abwandlungen vor, die dem 3. Jahrhundert ganz fern gelegen haben. Der eindrucksvolle Mann, der in der symbolischen Meerszene seine Arme emporstreckte und den Blick gen Himmel wandte, wird, zum normalen Orans umgewandelt, dem Boot der Meerwurfszene zugefügt<sup>222</sup>). Einmal ist dem Meerwurf sogar eine Sirene beigegeben, die sich hierher aus einer Odysseuskomposition verirrt hat, die in den Werkstätten des frühen 4. Jahrhunderts ebenso beliebt war wie das Jonasmotiv. Das sind Zeichen des Eklektizismus. Neu ist im 4. Jahrhundert ein Mann im Boot, der sich während des Meerwurfes die Augen zuhält<sup>223</sup>). An diesem Gestus wird der Gegensatz zum 3. Jahrhundert besonders deutlich. Der Gestus in der urtümlichen Meerszene (ohne den Auswurf des Jonas) ist Ausdruck der Furcht vor Jahwe und eine Parallele zum erregten Notgebet der Zeit. Die Kunst des 4. Jahrhunderts dagegen psychologisiert, wenn sie dem Meerwurf den Mann hinzufügt, der sich vor Entsetzen die Augen zuhält. Diese Kunst trägt menschliche Empfindungen in die biblischen Szenen hinein, deren Symbolgehalt nun stark gemindert ist. Der alte Orantengestus hat seine Parallele im Daniel von Lucca<sup>224</sup>). Dem Mitleidsmotiv des 4. Jahrhunderts entspricht etwa die Darstellung der Lazaruserweckung auf dem Biüdersarkophag, in der Maria Christus in Dankbarkeit die Hand küßt<sup>225</sup>). Dem Ernst polarer Symbolik steht eine von menschlich-religiösem Empfinden durchtränkte biblische Motivik gegenüber.

Endlich ist auch der Kompositionszusammenhang ein radikal anderer geworden. Jonas steht nie mehr der Mahlszene gegenüber, sondern biblischen Rettungssymbolen. Die beiden ältesten Szenen, die hinzukommen, sind Noa und der Feuerofen. Dieser Zuwachs ist noch aus der Tradition der dreiszenigen Jonassarkophage zu erklären. Jonas und der Feuerofen: das ist die weit häufigste Gegenüberstellung auf den Deckeln des 4. Jahrhunderts<sup>226</sup>). Diese Komposition ist für das 4. Jahrhundert ungefähr das, was für das 3. Jahrhundert die Gegenüberstellung von Jonas und Mahl ist. In letzterer kam die Auferstehungsidee im Bilde einer Sakramentssymbolik zum Ausdruck. Im 4. Jahr-

222) Gerke a. O. S. 178; zur Entwicklung des „Orans“ im Schiff orientiere man sich nach der Übersicht auf S. 414.

223) Vgl. darüber Gerke a. O. S. 179 ff.

224) WS. Tafel 166, 3.

225) Vgl. die Detailaufnahmen in Gerke, Christus in der spätantiken Plastik Abb. 30 und 34 und S. 29.

226) Vgl. im System der Jonassdeckel des 4. Jahrhunderts bei Gerke, Vorkonst. Sarkophag S. 368 Klasse III (Nr. 13—20).

hundert ist dagegen die Rettung in zwei alttestamentlichen Symbolen veranschaulicht. Mit Vorliebe pflegt diese neue Komposition für Deckel von Hirten- oder christologischen Sarkophagen verwendet zu werden. Das gibt einen neuen Kompositionszusammenhang. Im 3. Jahrhundert waren Altes und Neues Testament gemeinsam auf die Unsterblichkeitsidee bezogen. Auf den Jonasdeckeln des 4. Jahrhunderts zeigt man dagegen die argumenta des Alten Testamentes, während auf der Front die facta des Neuen Testamentes dargestellt sind. Diese alttestamentlichen Deckelkompositionen des 4. Jahrhunderts setzen aber, wenn auch an unbetonter Stelle, am reinsten die Rettungssymbolik des 3. Jahrhunderts fort, auch was die Sparsamkeit der Motive angeht.

Die Jonasdeckel des 4. Jahrhunderts werden dann aber nach dem Bilde der Friessarkophage umgestaltet, d. h. der zweiseitigen Jonasdargestellung werden eine Fülle anderer Motive gegenübergesetzt<sup>227</sup>): 1. Daniel, Adam und Eva, das Quellwunder des Mose, die Jünglinge vor Nebukadnezar — eine Erweiterung der Feuerofenerzählung — treten hinzu. Dabei kann der alttestamentliche Charakter des Deckels noch durchaus gewahrt bleiben. Dieser Motivschatz geht auch noch bis in die tetrarchische Zeit zurück. Leider sind zu den Deckeln dieser Art meist die Sarkophage nicht mehr vorhanden. Aber man wird damit zu rechnen haben, daß auch diese alttestamentlichen Deckel zu christologischen Sarkophagen gehört haben werden, so daß auch hier in dem Verhältnis von Sarkophag und Deckel sich das Verhältnis von neu- und alttestamentlicher Symbolik spiegelt. — 2. Ganz aufgelöst wird die Struktur der Jonasdeckel durch die Aufnahme neutestamentlicher Motive: Magier, Quellwunder des Petrus, Brot- und Fischsegnung. Die Verteilung der Szenen ist nun an keine feste Regel mehr gebunden. In einer Gruppe von Deckeln sind die alttestamentlichen Szenen auf die Jonasseite gezogen und so in ihrer Gesamtheit der neutestamentlichen Seite gegenübergestellt. Meist aber ist das gleiche Durcheinander der alt- und neutestamentlichen Motive festzustellen, wie wir es auf den Friessarkophagen finden, an deren Komposition sich die Deckel immer mehr anschließen<sup>228</sup>). Auf einem Fragment ist die Brot- und Fischsegnung Christi zwischen Meerwurf und Kürbislaube gestellt<sup>229</sup>). Hier kann man ein

227) Vgl. im System der Jonasdeckel des 4. Jahrhunderts Gerke a. O. S. 368 Klasse IV—V (Nr. 21—53).

228) Vgl. im System der althristlichen Sarkophagdeckel mit biblischen Szenen die Klasse biblischer Deckel mit Struktur und Szenekanon einzoniger Friessarkophage (Gerke a. O. S. 378 II Nr. 17—35).

229) WS. Tafel 174, 7.

letztes Mal die alte Symbolik ahnen: das  $\varphi\alpha\rho\mu\alpha\kappa\acute{o}\nu\ \tau\eta\varsigma\ \acute{\alpha}\theta\alpha\nu\alpha\sigma\acute{\iota}\alpha\varsigma$  steht zwischen Grab und Paradies. Sonst ist die christliche Kunst des 4. Jahrhunderts ganz andere Wege gegangen. Die Christus-Petrus-Sarkophage sind nun die Träger der Entwicklung.

Überblicken wir die Anfänge der biblischen Motivik vor der Entstehung der biblischen Sarkophage im eigentlichen Sinn, so ergeben sich für die Plastik folgende Gesetze: 1. Die biblische Motivik ist hier (im Gegensatz zur Katakombenmalerei) sekundär. Sie ist entstanden im Rahmen des Themas der wahren Philosophie. — 2. Die biblischen Motive werden als „*facta divinae scripturae*“ der allgemeinen Unsterblichkeitssymbolik zugefügt. Träger dieser Entwicklung sind die christlichen Philosophensarkophage, die Sarkophage mit zentralem Guten Hirten und die Sarkophage mit mittlerer Orans. — 3. In der nachgallienischen Paradieseskunst beginnt die Verselbständigung der biblischen Thematik. Sie geht parallel mit der Loslösung der Ursymbole (pastor, orans) vom Thema des wahren Philosophen. — 4. Die symbolische Bindung der biblischen Motive bleibt aber erhalten. Sie gehen einen neuen Kompositionszusammenhang mit der Agapedarstellung ein (Jonas, Noa und die Taufe können mit dem Seligenmahl verbunden werden). Dadurch werden die biblischen Szenen statt philosophisch sakramental akzentuiert. Sie drücken die Idee der Christwerdung als Rettung aus und fügen das Symbol der Eucharistie als des einzig sicheren Mittels zur Erlangung der Unsterblichkeit bei. Hier liegt der Anfang der sakramentalen Komposition. — 5. Neben diesen beiden Verwendungsarten der biblischen Motive (philosophisch und sakramental) entwickelt sich eine dritte, die wir als die polare bezeichnet haben. Sie macht den elementaren Gegensatz von Tod und Leben, wie er sich in der heidnischen Plastik im Apotheosenmotiv zwischen Löwen und in der ältesten christlichen in den Ursymbolen manifestierte, im biblischen Gleichnis sichtbar (älteste zweiszenige Jonasfassung). — 6. Große Bedeutung gewinnt das biblische Motiv in der Entwicklung der späten Apotheosensarkophage. Hier wird ein eindeutiges Symbol des Paradieses (meist Jonas in der Kürbislaube) unter den Clipeus gesetzt. Die Apotheose wird dadurch christianisiert und als Reise des Christen ins Paradies gekennzeichnet. Gegenüber der polaren Komposition haben wir diese als biblisch-paradiesische bezeichnet, weil in der Kürbislaube als dem einzigen Motiv die gleiche Idee ausgedrückt wird, die mit heidnischen Elysiumsbildern und dem rettenden Hirten im Zenit der Katakombenräume gemeint war. — 7. Auf der Entwicklungsstufe der Paradiessarkophage erfolgt die radikale Emanzipation des biblischen Motivs. Die eine, durch die drei-

szenigen Jonassarkophage belegte Verwendungsart haben wir als die symbolisch-dramatische bezeichnet. Das dramatische Geschehen eines biblischen Ereignisses wird Abbild des Dramas der Seelenrettung. — 8. In den Gruppen der Jonas- und Paradiessarkophage vollzieht sich die Wendung innerhalb der Entwicklung der biblischen Motive. Statt eines biblischen Motivs im Rahmen der allgemeinen Unsterblichkeitsidee werden jetzt eine Fülle biblischer Szenen in die Komposition eingelassen. Symptomatisch dafür ist der Sarkophag von Velletri, der die Struktur der großen Paradiessarkophage hat, aber die Geländelinien mit den Szenen Alten und Neuen Testaments belegt<sup>250</sup>). Das ist bereits das Prinzip der Friessarkophage mit dichtgedrängten biblischen Szenen. Nun zerfällt die Struktur des 3. Jahrhunderts endgültig; Guter Hirt und Angler verschwinden ganz aus dem Bereich der biblischen Sarkophage; nur die Orans bleibt noch im Mittelpunkt. Es ist ein Prinzip entwickelt, das dem 3. Jahrhundert fremd ist. Der ältesten christlichen Plastik war das biblische Gleichnis bedeutend im Sinne ihrer Ursymbolik. Daher wählt sie jeweils eine biblische Darstellung aus oder stellt zwei gegenüber. Ihr Anliegen ist, die Idee der Unsterblichkeit philosophisch oder im Sakrament eindrucklich sichtbar zu machen. Dem polaren Denken dieser Plastik und ihrer paradiesischen Ausrichtung entspricht es, das Einzelmotiv zu bevorzugen, und auch da, wo sie das Gleichnisgeschehen dramatisch komponiert, ist die Einheit des Motivs immer gewahrt. So kennt das 3. Jahrhundert nicht den biblischen Sarkophag, der das 4. Jahrhundert beherrscht. Die Verhaltungsweise der ältesten christlichen Kunst zum Motivschatz der Bibel kann philosophisch oder sakramental, polar von der Unsterblichkeitsidee oder paradiesisch vom Apotheosenmotiv bestimmt sein; immer ist sie einheitlich wie die Uridee des rettenden Hirten und seines Paradieses, auch da, wo der rein biblische Sarkophag geschaffen wird, der die Rettungsidee im Bilde des biblischen Dramas gestaltet. Die Friessarkophage reihen statt dessen die facta des Neuen und Alten Testaments, Christi und Petri in unendlicher Reihe und stellen sie als „argumenta vitae salutis“ hin. Wie die positivistische Philosophie Tertullians, so stellt sich hier die Kunst zur Bibel. Die Kunst steht nicht mehr in der Auseinandersetzung mit der Philosophie, ist auch nicht mehr von der christlichen Philosophie bestimmt. Hier ist in der Plastik das erreicht, was sich in der Urzeit der Katakombenmalerei an deren Wänden anbahnte. Die Malerei war einen klaren Weg gegangen; sie war von Anfang an autochthon gegenüber der paganen Malerei. Die Plastik ist dagegen in der kurzen Zeit ihrer vor-

250) Gerke a. O. Tafel 6, 2; S. 73 ff.



konstantinischen Existenz viele Wege gegangen. Um 300 wird ihre Motivik rein theologisch-biblich. Man braucht nur den Ny Carlsberger Jonassarkophag neben einen Friessarkophag wie Lat. 135 zu stellen, um den Gegensatz der Zeiten zu begreifen<sup>231</sup>). Auf der einen Seite steht die einheitliche Erzählung als Abbild der Rettung, auf der andern Seite die Fülle biblischer Szenen: Adam und Eva, Hochzeit zu Kana, Heilung des Blinden, Auferweckung der Toten, Christus und Petrus in der Mitte, Heilung des Gichtbrüchigen, Isaaks Opferung, Christus und Petrus zwischen den Soldaten. Die Heilsgewißheit des Christentums drückt sich in beiden Kompositionen aus. Aber auf der einen Seite ist das biblische Motiv auf den Zustand der Seele bezogen, auf der andern Seite ist diese Beziehung zur anthropologischen Sphäre durchschnitten. Die Grundstimmung der Kunst des 3. Jahrhunderts ist die christliche Sehnsucht, verkörpert im christlichen Gebet. Die biblischen Sarkophage des 4. Jahrhunderts gestalten weder Hoffnung noch Notgebet, sondern haben Verkündigungscharakter. Sie zeigen das objektive Heilsgeschehen in Voraussetzung und Erfüllung. Darum reihen sie ein biblisches Motiv an das andere.

Dieser Gegensatz zwischen dem 3. und 4. Jahrhundert ist tief begründet. An ihm wird klar, warum der biblische Motivschatz im 3. und 4. Jahrhundert in der Plastik so verschieden ist. Die Kunst des 3. Jahrhunderts kreist um die Idee der Rettung, steht also zwischen Tod und Paradies. Sie will Tod und Leben, Gebet und Rettung, Christwerdung und Unsterblichkeit sichtbar machen. Die Kunst des 4. Jahrhunderts will dagegen das gesamte, in der göttlichen Schrift geoffenbarte Heilsgeschehen vors Auge hinstellen. Das 3. Jahrhundert wählt aus, das 4. Jahrhundert stellt zusammen. Das 3. Jahrhundert denkt von der Psyche her, die in den Tod verloren ist wie Jonas im Meer oder Daniel zwischen den Löwen, die in der Not die Hände zum Gebet emporstreckt wie Daniel oder Noa in ihrer Not, die in der Taufe die *εὐλογία τοῦ ἰορδάνου* empfangen hat als Zusage (*σφραγίς*), daß sie im Tode vom rettenden Hirt heimgeholt wird und wie Jonas in der Kürbislaube im Paradies selig sein wird beim großen Abendmahl, dessen Vorgeschmack sie schon in der Agape mit den Brüdern auf der Erde gehabt hat. Der Weg der Psyche ist der des Jonas: sie muß vom Leben in den Tod kommen, um aus dem Grabe wieder aufzuerstehen, so wie sie in der Taufe mit Christus begraben wird, um mit ihm in Ewigkeit zu leben. Die älteste Plastik kennt daher zwei biblische Motivgruppen: die alttestamentliche Rettungssymbolik (Jonas, Noa, Daniel; etwas später Feuerofen,

231) Ny Carlsberg: WS. Tafel 59, 3. — Lat. 135: WS. Tafel 206, 7.

Susanna) und die neutestamentlichen Auferstehungsargumente. Auf den ältesten Sarkophagen mit biblischen Szenen kommt als neutestamentliche Szene nur die Taufe vor, die mit Jonas oder der Symbolgestalt des Anglers verbunden wird. Neben der direkten Symbolik (Taufe Christi) ist in dem Quellwunder des Mose und der ältesten zweiszenigen Jonassfassung das Geheimnis der Christwerdung angedeutet. Dann wird als eindeutiges Argument der christlichen Auferstehung die Szene der Auferweckung des Lazarus eingefügt<sup>232</sup>). Das Alte Testament überwiegt also in der Kunst des 3. Jahrhunderts gegenüber dem Neuen. Die Auswahl der neutestamentlichen Szenen ist an das Mysterium der Unsterblichkeit geknüpft.

Am radikalsten ist die Umwandlung des Speisungswunders. Hier wird das Verhältnis der Paradieseskunst zur Bibel grell beleuchtet. Das antike Symposion ist unter dem Eindruck der biblischen Erzählung von der Speisung am See Genezareth in eine christliche Agape verwandelt, in der Brot und Wein genossen wird und Hymnen zur Ehre Gottes gesungen werden. Das zur Agape gewandelte biblische Motiv wird in den Kompositionszusammenhang des philosophischen Themas gerückt und so zum Symbol für die Unsterblichkeit der Christen, die Leib und Blut Christi genießen. Als Symbol der Eucharistie rückt die Mahlszene in den Zusammenhang der alttestamentlichen Rettungssymbolik (Jonas, Noa), ja, es kommt auf einem Fragment im Lateranmuseum<sup>233</sup>) zu einer eindeutigen sakramentalen Komposition: im Jordan tauft Johannes der Täufer Christus; am Ufer des Jordan findet das eucharistische Mahl statt. Die εὐλογία τοῦ ἰορδάνου steht der εὐλογία τοῦ ἄρτου gegenüber, Taufe und Abendmahl als die beiden Mysterien Christi. All diese Motive, die für die Kunst des 3. Jahrhunderts zentrale Bedeutung haben, werden im 4. Jahrhundert bedeutungslos. Die neue Kunst denkt weder polar im Sinne der christlichen Ursymbole noch von der Psyche her. Sie hat nicht Sehnsuchts- oder Gebetscharakter, sondern will demonstrieren, d. h. den Gesamtbereich der heilsgeschichtlichen facta vors Auge stellen. Sie denkt von Christus und Petrus her. Diese Kunst fragt nicht nach dem spezifischen Sinn eines biblischen factum, sondern sie weiß, daß alle facta der Bibel göttliche Offenbarung sind und daß sie alle unterschiedslos gezeigt werden müssen. Die Kunst des 3. Jahrhunderts hat das Sein der Psyche in ihrer Rettungssymbolik mitgestaltet. Selbst da, wo die Ur-

232) Vgl. bei Gerke (a. O. S. 419) den Abschnitt „Auferweckung vom Tode“ im Sachregister zur neutestamentlichen Ikonographie.

233) Gerke a. O. Tafel 25, 3 und im System der Sarkophagdeckel mit christlichen Mahldarstellungen Gruppe B Nr. 1.

polarität „Tod und Leben“ zugunsten einer eindeutigen Paradiesvorstellung aufgegeben ist, bleibt die Polarität „rettender Gott — verlorene, betende Menschheit“ gewahrt. Auf dieser Spannung beruht letztlich die gesamte christliche Plastik des 3. Jahrhunderts. Auch wo die Orans fehlt, ist ihre Idee im alttestamentlichen Bilde inbegriffen. Wenn die christliche Kunst auch im Gegensatz zur heidnischen das Vergottungsmotiv nicht kennt und in diesem Sinne allein transzendental ist, so nimmt sie doch die Psyche als Kompositionsmotiv mit auf. Der Gläubige, der vor solchen Sarkophagen stand, konnte sich mit den Hauptpersonen identifizieren, zwar nicht in seiner Existenz als homo religiosus, so wie sich etwa der Heide im Bilde des Dionysos darstellen ließ, wohl aber fand er sich wieder im Bilde des Philosophen und der Orans, des Jonas und des Noa, des Daniel und der Männer im Feuerofen. Er wußte sich unter den Männern der Agape und unter den Geretteten in der Arche Noa. So wie auf dem Sarkophag von Le Mas d'Aire<sup>234)</sup> die Großmutter ihre kleine Enkelin dem Guten Hirten zuführt, weil sie gestorben ist und er sie mitführen soll ins Paradies, so läßt sich Juliane auf ihrem Sarkophag<sup>235)</sup> an Stelle des Noa in die Arche setzen, weil sie gewiß ist, daß ihre Seele gerettet wird wie Noa; denn sie war in ihrem Leben Orans wie Noa Orans war in der Not. Die biblischen Sarkophage des 4. Jahrhunderts haben diese Beziehungen des Retters zur Psyche nicht mehr innerbildlich gestaltet. Vielmehr sind die facta nun vertikal gereiht, frontal ausgerichtet, repräsentativ eindrücklich gemacht und dem Gläubigen als die andere Welt, die er verehren, preisen und anbeten soll, gegenübergestellt. Wie die Tetrarchen auf dem Galeriusbogen oder wie Konstantin auf den repräsentativen Reliefs seines Bogens, so steht jetzt der Wundertäter Christus vor seinen Gläubigen. Diese Kunst hat die Aufgabe, die göttliche Schrift zu vertreten, d. h. das Heil zu verkündigen und Glauben zu fordern. Wie Christus jetzt an die Stelle des rettenden Hirten tritt, so treten die göttlichen Tatsachen der Bibel an die Stelle der alten Rettungssymbole, die Auferstehung des Lazarus an die Stelle der Unsterblichkeitssymbole, Christi Brot- und Fischsegnung an die Stelle der alten Agape, die Sichtbarmachung der Offenbarung an die Stelle der alten Sehnsuchtsmotive, die Glaubensgewißheit an die Stelle des Notgebets, die Schrift an die Stelle der Symbolik, die Theologie an die Stelle der christlichen Philosophie. Die transzendental-philosophisch gerichtete Kunst wird abgelöst durch die neue objektive biblische Kunst, deren Grundmotiv Christus selber ist.

234) WS. Tafel 65, 5; Gerke a. O. S. 306 ff.

235) Gerke a. O. Tafel 6, 1; S. 141 ff.

Aus der Ideenwelt der ältesten christlichen Kunst erklärt sich eine eigenartige Schöpfung des frühen 4. Jahrhunderts, die bis heute ein Rätsel ist: der Noasarkophag in Trier<sup>236</sup>). Seine Komposition zeigt die Arche Noa von zwei nackten Girlandenbindern gerahmt. Man hat seine Eigenheiten meist realistisch erklärt: während man in der Fassung des Archenbildes im allgemeinen einen sich aus Miniaturvorbildern ergebenden Ausschnitt aus einem Zyklus von Genesisdarstellungen sieht, pflegt man in den nackten Girlandenbindern eine Anspielung auf den Beruf des Sarkophaginhabers zu sehen. Beides scheint mir unhaltbar zu sein<sup>237</sup>).

Sicher ist zunächst, daß die Arche wie sonst in der Kurzfassung auch Symbol der Rettung ist. Die Insassen begrüßen die Taube mit dem Ölweig als Boten der Rettung. Die Familie des Verstorbenen hat sich, wie die Frisuren zeigen, im Bilde der Familie Noa darstellen lassen. Eine genaue Parallele ist also der Sarkophag im Lateranmuseum, auf dem sich Juliane im Bilde des Noa darstellen läßt. Das Neuartige des Trierer Sarkophages liegt darin, daß die gesamte Sippe sich in der Arche befindet, während sonst in der römischen Kunst die Arche immer nur die eine betende Psyche enthält. Während die normale Fassung der Arche in eine Linie mit den übrigen alttestamentlichen Rettungssymbolen zu stellen ist, geht der Trierer Sarkophag über die einfache Idee des Notgebetes augenscheinlich hinaus. Hier ist nicht das Notgebet der Psyche dargestellt, sondern die sichere Familie im Kasten, die das kommende Heil begrüßt.

Wie ist diese Komposition zu verstehen? Es liegt nahe anzunehmen, daß der Verstorbene aus dem Trevererstamm seine Sippenschaft mit in die Heilsgewißheit einschließen wollte. Aber diese Erklärung genügt noch nicht; dagegen führt eine Untersuchung der Personenzahl weiter. In der Arche befinden sich acht Menschen, das ist die Kopffzahl der Noafamilie. Während sie indes in der Genesis gar keine Rolle spielt, gewinnt sie im 1. Petrusbrief symbolischen Sinn<sup>238</sup>). Die acht Menschen der Arche sind die Urbilder der auserwählten Seelen, die durch die Taufe gerettet werden. Während also im allgemeinen das Noabild des

236) Gerke a. O. Tafel 47, 1; S. 500 ff.

237) Über die Kontroverse sowie über Struktur und Idee des Sarkophages (bes. auch zur näheren Begründung des Folgenden) verweise ich auf meine Ausführungen in den Vorkonst. Sarkophagen S. 500 ff.

238) 1. Petr. 3, 20: in qua (i. e. in arca) pauci, id est octo animae salvae factae sunt per aquam. Quod et vos nunc similis formae salvos facit baptisma.

3. Jahrhunderts aus der Grundidee der Sintflutgeschichte abgeleitet werden kann (Noa = Psyche, Flut = Wasser des Todes), scheint der Trierer Noadarstellung eher die Symbolidee des 1. Petrusbriefes zugrunde zu liegen. In der Tat hat die Theologie des 3. Jahrhunderts die Arche Noa als Taufsymbold im Sinne des ersten Petrusbriefes verstanden, und zwar unter der Idee der Kirche. Die Briefe Cyprians geben darüber eindeutige Auskunft. Er kommt in seiner Spekulation über die Achtzahl zu dem Schluß, daß nur wenige, d. h. acht Menschenleben, durch das Wasser gerettet werden, d. h. durch die eine Taufe der Kirche. Petrus selbst hat in diesem kurzen und sinnbildlichen Ausspruch über die Arche Noa das Geheimnis der Einheit der Kirche geoffenbart. Die Arche Noa ist nach Cyprian auf Grund dieser Bezeugung Petri nichts anderes als das geheimnisvolle Vorbild der Kirche Christi, die damals jene allein rettete, die in der Arche waren, während alle draußen zugrunde gingen<sup>239</sup>). So wird durch den Trierer Noa-Sarkophag der Glaubenssatz verkörpert, den Cyprian im 3. Jahrhundert aufgerichtet hatte: „salus extra ecclesiam non est“<sup>240</sup>).

Wenn die Arche das Abbild der Kirche ist, so sind die Symbolfiguren der symmetrischen Girlandenbinder ebenfalls von der Idee der bekränzten Kirche her zu erklären. Schon an den Decken der ältesten Katakomben bezeichnen Girlanden und Blumen den himmlischen Ort<sup>241</sup>). In den Zeiten der Verfolgung ist dann, besonders durch Cyprian selbst<sup>242</sup>), der Gedanke der blumengeschmückten *ecclesia triumphans* immer stärker ausgeprägt worden. Der Mensch, der im Leben gute Werke getan hat, erhält im Himmel den weißen Kranz; den Märtyrern dagegen kommt der purpurrote Rosenkranz zu. Cyprian ermahnt seine Gemeinden, nach einem dieser Kränze zu streben. Die *anima* wird entweder

239) Vgl. Cyprian, ep. 69 (an Magnus) cap. 2; ep. 74 (an Pompejus) cap. 11; ep. 75 (Brief Firmilianus an Cyprian) cap. 15.

240) Cyprian, ep. 75 cap. 21.

241) WMK. Tafel 25; 9; 35; 38; 42; 51, 2; vgl. Gerke a. O. S. 304 Anm. 3.

242) Vgl. (auch zum Folgenden) Cyprian, ep. 10 (ad martyres) cap. 5: „o beatam ecclesiam nostram quam sic honor divinae dignationis illuminat, quam temporibus nostris gloriosus martyrum sanguis inlustrat. erat ante in operibus fratrum candida: nunc facta est in martyrum cruore purpurea. floribus eius nec lilia nec rosae desunt. certent nunc singuli ad utriusque honoris amplissimam dignitatem. accipiant coronas vel de opere candidas vel de passione purpureas. in caelestibus castris et pax et acies habent flores suos quibus miles Christi ob gloriam coronetur.“

als Rose oder als Lilie in den Blumenschmuck der himmlischen Kirche eingesetzt. Daraus mag sich erklären, daß das Motiv von Rosetten und Lilien in der christlichen Apotheosen-Komposition zur Zwickelfüllung beim Clipeus so häufig verwendet wird<sup>243</sup>). Auf dem Trierer Noa-Sarkophag aber ist die Arche das Bild der siegreichen, ruhmbedeckten, ewig blühenden ecclesia, die mit Siegesgirlanden geschmückt wird. Hier kommt also die Ideengeschichte der Kunst des 5. Jahrhunderts zu einem letzten Höhepunkt. Was die älteste christliche Kunst mit den Symbolen der Taufe und aqua vitae einerseits und dem Noa orans andererseits ausgedrückt hatte, ist hier in höherer Einheit zu einer ecclesia-Komposition organisch gestaltet. In der Gegenüberstellung von Mahl und Taufe hatten die Christen des 5. Jahrhunderts das Mysterium der Kirche in sacramento dargestellt. Auf dem Trierer Sarkophag erscheint zum erstenmal im Bilde der Kirche die ecclesia selbst als die rettende Einheit der Welt, zugleich als die rosen- und liliengeschmückte ecclesia triumphans, die vom Blut ihrer Märtyrer und den Werken ihrer Gläubigen lebt. So endet die Ideengeschichte der ältesten christlichen Kunst in dieser ältesten ecclesia-Komposition mit einem Bekenntnis zur allein seligmachenden Kirche.

Der Trierer Sarkophag wurde etwa in der Zeit geschaffen, als der Konstantinsbogen in Rom errichtet wurde. Die Notzeit der Kirche ist vorüber. Es entsteht eine neue christliche Kunst, die aus einer anderen christlichen Weltanschauung kommt. Der Zeit der Not folgte die Zeit der politischen Sicherheit. Die Epoche der christlichen Philosophie wurde durch die der christlichen Geschichtsschreibung abgelöst. In der Kunst ist nicht mehr die Unsterblichkeitsidee, getragen von christlicher Erlösungssehnsucht, der Ausgangspunkt, sondern die Doxa Christi. Die älteste christliche Kunst hat die Gestalt Jesu nicht gekannt. Sie gestaltete ihren Gott im Bilde des rettenden Hirten. Aber die Wege der Kunst führten am Ende des 5. Jahrhunderts zum biblischen Christus. Damit beginnt eine neue Epoche in der europäischen Kunst, die, mit einer Erneuerung der Antike anfangend, die Grundlagen des Mittelalters schafft.

243) WS. Tafeln 224, 5; 57, 1; 242, 6; vgl. auch die Lilie bei Heiligenmasken: WS. Tafeln 224, 7; 226, 2; 236, 6; 300, 4; die Rosetten: WS. Tafel 63, 5; dazu Gerke a. O. S. 305 Anm. 2.