

Erwähnung des Purpurs unterliegt keiner Eigenentwicklung. Die bildlichen Zeugnisse setzen um 400 ein. An Christus in Purpurkleidung (vor allem Pallium und Chlamys) anzuschließen sind, entsprechend den Angehörigen des Kaiserhauses, Maria (meist in Palla oder Cyclas) und ebenfalls Ecclesia, seltener Engel und Heilige. Auf die heiligen Gestalten übertragene Vorstellungen vom kaiserlichen Hof sind Motivation genug für die Darstellung purpurner Kleidung. An biblischen Gestalten in Purpur begegnen vor allem Könige. Da Denkmäler als ganze besprochen werden, findet man die Aussagen über den Purpur, über Art, Farbwert, aber auch über Anwendungsvorschriften eher nebenbei, und das gleiche gilt für die vorzüglichen kostümkundlichen Bemerkungen. Zu hoffen ist, daß dies künftig bei der ikonographischen Beschreibung frühchristlicher Denkmäler berücksichtigt wird. Bei der Unterscheidung der Purpursorten wird nicht gefragt, wie getreu als textiler Purpur Vorgeselltes durch andere Materialien – etwa Mosaik – wiedergegeben werden konnte, auch nicht, ob die Ausführenden je überhaupt einen Kaiser gesehen hatten. Ein Schönheitsfehler des Buches besteht darin, daß mehr Vergleichsbeispiele als besprochene Denkmäler abgebildet sind.

Greifswald Hans Georg Thümmel

Knipp, David: „Christus Medicus“ in der frühchristlichen Sarkophagskulptur. *Ikonographische Studien zur S epulkralkunst des späten vierten Jahrhunderts* (= Supplements to *Vigiliae Christianae* 37), Leiden (Brill) 1998, XV, 212 S., 34 Abb., geb., ISBN 90-04-10862-9.

Der Vf. will drei neutestamentliche Heilungswunder, nämlich die Heilung des Blinden, des Gichtbruchigen und der Blutflussigen, in der Kunst der theodosianisch-honorianischen Zeit untersuchen. Das NT und andere schriftliche Quellen sollen herangezogen werden, um die theologischen Inhalte und die Bedeutung der Auftraggeber herauszuarbeiten. Als Beispiele nimmt der Vf. je einen Sarkophag in Marseille (Blinder; Kap. II, 24–89) und Mailand (Blutflussige; Kap. III, 90–139) sowie die kleine Gruppe der Einzugs- oder Bethesda-Sarkophage (Gichtbruchiger; Kap. IV, 140–184). Schon diese Auswahl ist problematisch: Der Sarkophag in Marseille ist ein handwerklich sehr bescheidenes Stück, das in einer lokalen Werkstatt in Sudgallien, und zwar wohl in Massilia, entstanden sein wird; in

der Produktion in Sudgallien ist es ein Sonderfall; Vorlage war wahrscheinlich ein Exemplar aus Konstantinopel, das vereinfacht und vergrößert worden ist (ein aus Konstantinopel nach Massilia exportierter Kasten ist durch eine Zeichnung belegt: J. Dresken-Weiland, *Ein ostromischer Sarkophag in Marseille*, RomQSchr 92, 1997, 1–17; der Deckel hat westliche Form, gehörte also ursprünglich nicht dazu). Der Kasten in Mailand ist ebenfalls ein singuläres Stück; er zeigt zwar erheblich bessere Qualität, ist aber in einer lokalen Werkstatt in Oberitalien, wohl in Mediolanum, gearbeitet worden; Stil und Ikonographie weisen auf eine Vorlage aus Konstantinopel, die allerdings ganz anders umgesetzt worden ist als bei dem Exemplar in Marseille; einige der Szenen scheinen von stadtromischen Vorbildern übernommen worden zu sein. Die kleine Gruppe der Bethesda-Sarkophage gehört in die Spätphase der stadtromischen Produktion; einige Stücke sind exportiert (z. B. Ischia, Tarragona), andere in lokalen Werkstätten in Gallien kopiert worden (z. B. Clermont-Ferrand). Die Frage stellt sich, ob die zwei provinziellen Sarkophage, beides Sonderfälle, und die kleine stadtromische Gruppe (um 15 Exemplare, einschließlich der lokalen Kopien, sind bekannt, viele davon in kleinen Fragmenten) eine ausreichende Basis für weiterführende Überlegungen sind; der V. geht darauf nicht ein und sieht das Problem offensichtlich gar nicht.

Die Arbeit ist 1995/96 am Kunsthistorischen Institut der Universität Hamburg als Dissertation angenommen worden. Es ist guter Brauch, daß Rez. bei Dissertationen ein gewisses Maß an Nachsicht mitbringen. Beim vorliegenden Werk sind aber – trotz aller Nachsicht – erhebliche Einwände zu machen. Das Manuskript hätte vor dem Druck gründlichst durchgesehen werden müssen, zumal, da es in einer angesehenen Reihe und zu hohem Preise erschienen ist. Sprachlich hätte vieles geglättet, komplizierte lange Sätze unterteilt, zahlreiche Wiederholungen getilgt werden müssen. Die Zitierweise hätte vereinheitlicht werden können. Der Vf. kennt offensichtlich wichtige neuere Literatur nicht. Nur drei Beispiele: A. Effenberger, *Studien zu den Bildwerken der Fruhchristlich-byzantinischen Sammlung III: Das Petrusrelief von Alacam*, *Forschungen und Berichte* 27, 1989, 129–154 (zu Kap. II 8, S. 82–86); N. Firatli u.a., *La sculpture byzantine figuree au Musée Archeologique d' Istanbul*, 1990 (zu allen dortigen Stücken); S. Frerich, *Zur Deutung der Szene „Frau vor Christus“ auf frühchristlichen Sarkophagen*, in: *Stimuli*.

Festschrift für E. Dassmann, hrg. von G. Schöllgen – C. Scholten. JbAC Erg.-Bd. 23 (1996) 557–574 (wäre für das gesamte Kap. III, 90–139, wichtig). Der Vf. hat sich auch nicht über die Namen von Museen informiert. So werden Museen in Berlin (damals Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst, jetzt umbenannt), Arles (Musée d'Arles Antique), Istanbul (Archäologisches Museum) oder Rom (Museo Nazionale Romano) falsch benannt. Die Stücke in Rom werden nicht einheitlich nach dem Repertorium, sondern in ganz unterschiedlicher Weise zitiert.

Viele Seiten lang werden Äußerungen aus der älteren Sekundärliteratur referiert oder gar im Wortlaut abgedruckt. Der Vf. ringt sich meist nicht zu einem eigenen Urteil durch, sondern läßt überholte oder manchmal geradezu absurde neben überzeugenden Vorschlägen stehen; offensichtlich sollen die Leser für sich entscheiden, was sie für das Richtige halten. Manchmal werden stilistische Vergleiche gezogen, die für den Rez. keineswegs überzeugend sind. Der Sarkophag in Marseille soll z. B. dem Elfenbeinkästchen aus Pola stilistisch wie ikonographisch nahestehen (30) und deshalb in das Jahrzehnt 430/40 zu datieren sein. Nach allgemeinen Überlegungen ist der Sarkophag zwar in das frühere 5. Jh. zu datieren, wie in der Regel angenommen wird, stilistisch und ikonographisch hat er aber nach Ansicht des Rez. nichts mit dem Elfenbeinkästchen zu tun. Der Rez. würde z. B. die Tatsache, daß Christus auf diesem Sarkophag beim Heilungswunder, nicht jedoch in der Mittelszene einen Nimbus hat, nicht so bewerten wie der Vf., der seitenlange Überlegungen anstellt und Exkurse macht (vor allem 34–74). Die Frage ist, wie die konstantinopler Vorlage ausgesehen und was der einheimische Steinmetz aus ihr gemacht hat. Bei der *Traditio Legis* ist Christus als zentrale Gestalt genügend hervorgehoben, und es wäre schwierig gewesen, einen Nimbus in die Palmblätter einzutiefen; beim Wunder sollte er vielleicht durch den schief und krumm eingeritzten Nimbus deutlicher gekennzeichnet werden. Nach Ansicht des Rez. haben die langen Ausführungen zum *Phthismos-Gedanken*, *Christus-Helios*, *Sonne und Auge* in der Mythologie u.s.w., die sich an das Vorhandensein dieses Nimbus knüpfen, keine Verbindung zu dem Sarkophag in Marseille.

Bei der Behandlung des Exemplares in Mailand wird ein langer Absatz eingeschoben, „Stil und Einordnung des Sarkophags in die frühchristliche Kunst Oberitaliens“ (Kap. III 4; 126–134). Der Vf. bemüht sich allerdings nicht, die verstreuten lokalen Stücke der römischen Kaiserzeit und der frühchristlichen Zeit zusammenzustellen und sorgfältig zu untersuchen, sondern er führt nur einige in der Sekundärliteratur gemachte Äußerungen an. Zu „Stil und Einordnung“ ergibt sich nichts Neues, kann es ohne neue Funde auch nicht geben, der Sarkophag ist ein Einzelstück. Seine Folgerung, daß mehrere der Szenen „durch ihren offenkundigen Bezug auf die Schriften des Ambrosius ganz unabhängige und eigene Darstellungen“ seien (134) und Szenen auf Sarkophagen in Aix-en-Provence und Arles ebenfalls von Ambrosius abhängen (134–137, Abb. 23–24), wäre erst einmal zu belegen. – Damit sei hier abgebrochen.

Zusammenfassend ist festzustellen: Der Vf. hat sich intensiv in einen Teil der Sekundärliteratur zu Sarkophagen und Ikonographie der frühchristlichen Zeit eingearbeitet, breitet sie ausgiebig aus, bildet sich aber in der Regel keine eigene Meinung; andere wichtige Literatur ist ihm entgangen. Er zieht umfangreich Quellen heran und zitiert teilweise längere Passagen im Urtext und in Übersetzung, nur wird nicht deutlich, was das mit den Sarkophagen zu tun hat. Er stellt die Sarkophage in Marseille und Mailand, wie schon immer gesehen, als Sonderfälle in Oberitalien und Südgallien sowie allgemein in der frühchristlichen Produktion heraus und bemüht sich, bei ihnen wie auch bei der kleinen stadtrömischen *Bethesda-Gruppe* theologische Konzepte herauszufinden. Das alles ist anregend, jedoch wenig überzeugend; „*Christus Medicus*“ in der frühchristlichen Sarkophagskulptur erhält keine Konturen. Selbst wenn er auf den vom Vf. behandelten Beispielen dargestellt wäre, dann wäre er auf den frühchristlichen Sarkophagen insgesamt eine extrem seltene Randerscheinung. – Hilfreich wäre für den Vf. vielleicht folgendes wichtige Werk gewesen, das er bei Abgabe des Manuskriptes allerdings wohl noch nicht kennen konnte: J. Engemann, *Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke* (1997).

Marburg

Guntram Koch