

Bruno Klein

## Christliche Ikonographie und künstlerische Tradition in der Sarkophagplastik der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts

(Taf. 54)

Als zu Beginn des 4. Jhs. die politischen Voraussetzungen zur ungehinderten Ausübung des christlichen Kultes geschaffen waren, konnten endlich auch wohlhabende Christen ihre Sarkophage mit Bildreliefs gemäß ihrer persönlichen Lebensauffassungen gestalten lassen. Dies stellte Bildhauer und 'Programmmentwerfer' jedoch vor erhebliche Probleme und verlangte von ihnen innovative Fähigkeiten in mancherlei Hinsicht. Dabei können die komplexen Traditionen von paganer Sarkophaggestaltung und -produktion nicht abgerissen sein, zumal die mit der Herstellung der Sarkophage betrauten Handwerker ihre bisherigen Gepflogenheiten kaum radikal verändert haben werden. Diese Kontinuität im handwerklichen Bereich dürfte eine Vielzahl von Analogien zwischen heidnischer und christlicher Sarkophagproduktion verursacht haben, mehr, als sich bei der ausschließlich ikonographischen Analyse von Bildthemen im Hinblick auf ihre literarischen oder motivischen Vorlagen erkennen läßt. Ja es liegt sogar nahe, daß die frühchristliche Ikonographie selbst, trotz ihrer innovativen Inhalte, in erheblichem Maße von den gängigen, präikonographischen künstlerischen Praktiken geprägt wurde. Denn wer auch immer die Bildthemen früher christlicher Sarkophage auswählte und vielleicht sogar in ihrer Gestaltung vorformulierte, er mußte sich, um seine Konzepte im Stein sichtbar werden zu lassen, der Bildhauerwerkstätten mit ihren eigenen Traditionen bedienen. Das Sujet der christlichen *historia* zu formulieren war eine Sache, deren künstlerische Umsetzung, von der Kompositionsfindung bis zur handwerklichen Umsetzung, eine andere – beides lag in verschiedenen Händen.

Doch bereits vor den Bildhauern mußten diejenigen, welche die bildliche Darstellung der neuen biblischen Themen auf Sarkophagfronten intellektuell vorbereiteten, einige Probleme bewältigen, die mehr als nur das Erfinden neuer Bilder betrafen. Denn die neuen biblischen Themen unterschieden sich viel prinzipieller als nur ikonographisch von den bisherigen. So kannte die römische Kunst keine historisch-retrospektive Darstellung, wie sie von den Christen verlangt wurde, weder in der öffentlichen Skulptur und erst recht nicht in der Sarkophagplastik. Es gab zwar das Historienbild, doch nur als Illustration aktueller, nicht aber vergangener Geschichte. Das mythologische Bild wiederum, das dem geschichtlichen Bild am nächsten kam, vermochte in jener Zeit längst keinen Anspruch mehr auf Abbildung historischer Wahrheit zu erheben – nicht zuletzt deshalb war dieser Themenkreis damals auch aus der heidnischen Sarkophagplastik schon weitgehend verschwunden. Die neuen christlichen Bilder sollten jedoch beides sein: wahrheitsgetreu und historisch, weil die Geschichten der Evangelien alles andere als verblaßte Mythen waren. Insofern war bei der Gestaltung der neuen christlichen Sarkophage zu berücksichtigen, daß die Seherfahrung den Betrachter lehrte, die dortigen Bilder zumeist als allegorisch oder mythologisch, nicht aber als real zu interpretieren<sup>1</sup>. Wie und ob diese Schwierig-

<sup>1</sup> Nur scheinbar bilden die Vita-privata-Sarkophage hier von eine Ausnahme. Zwar finden sich dort Bilder,

welche das Leben des Verstorbenen illustrieren, jedoch allgemeinen Konventionen folgend und nicht wirklich

keit wirklich bewältigt wurde, ob es also effektiv gelang, die Betrachter vom Realitätsgehalt der Darstellungen zu überzeugen, wissen wir nicht. Doch es gibt Anhaltspunkte, daß dieses Problem tatsächlich als virulent empfunden wurde. Beispielsweise könnte der auffällige stilistische Bruch zwischen heidnischen und christlichen Sarkophagen mit der puren Notwendigkeit zusammengehangen haben, bei christlichen Szenen auf reiche Ausschmückung durch Assistenzfiguren und sonstiges Beiwerk zu verzichten, um sie von mythologischen Bildern unterscheidbar zu machen<sup>2</sup>.

Neben diesem eher generellen Problem betraf ein zweites die Sarkophagplastik noch unmittelbarer: Die Darstellung der biblischen Geschehnisse verlangte nach der Abbildung von erzählerischen Sequenzen. Zwar gab es solche in der öffentlichen Kunst, in der Sarkophagplastik war die sequentielle Erzählung jedoch weitgehend unbekannt. Einzelne Ausnahmen, wie z. B. die Aneinanderreihung mehrerer Szenen aus dem Leben des Verstorbenen auf den Curriculum-vitae-Sarkophagen oder die Fortsetzung von Geschichten auf den Schmalseiten, bestätigten allenfalls die Regel, nach der Sarkophagfronten ganz überwiegend Einzelbilder in epischer Breite zeigten.

Beide Probleme, das der sequentiellen Erzählung und das der geschichtlichen Darstellung, wurden bei der Gestaltung der christlichen Sarkophagplastik des frühen 4. Jhs. bewußt in Angriff genommen und einer Lösung zugeführt. Dies macht die christlichen Sarkophage jener Zeit von denen des 3. Jhs. unterscheidbar: Denn deren Themen umfaßten noch isolierte Einzelbilder wie Schafräger, Philosoph oder Orans, die analog zu inhaltlich ähnlichen Sujets der heidnischen Kunst gebildet wurden. Schon bei den seltenen Ansätzen zur szenischen Darstellung, beispielsweise bei in der Jonasgeschichte, entrückte das biblische Thema aber gleich in eine ähnliche mythologische Ferne wie seine heidnischen Vorbilder, die Erosen oder der schlummernde Endymion. Mit einem christlichen, sarkophagspezifischen Erzählstil, der sich von einem heidnischen nicht unterschied, war deshalb kein historischer Realismus zu erreichen, wie er für die Szenen aus den Christus- und Petrusviten erforderlich war, die zu den beliebtesten Darstellungen auf den Sarkophagen des 4. Jhs. gehörten. An diesem Punkt, an dem es nicht mehr nur um heidnischen und christlichen, sondern auch um traditionellen versus 'realistischen' Erzählstil ging, setzte nun notgedrungen auch ein Konflikt zwischen 'Programmmentwerfern' und Bildhauern ein<sup>3</sup>. Denn letztere dürften ja wohl nur schwer zu bewegen gewesen sein, plötzlich den ihnen gewohnten Erzählstil aufzugeben und mit ihm all das, was in ihrem Metier bisher als verbindlich gegolten hatte. Und tatsächlich läßt sich durch die Analyse einzelner Reliefs auch nachweisen, daß traditionelle handwerkliche Gepflogenheiten unterhalb der Ebene der neuen Ikonographie weiterlebten und die Gestaltung der christlichen Sarkophagreliefs beeinflussten.

Ein wahrscheinlich spätkonstantinischer Sarkophag, heute im römischen Museo Nazionale (Taf. 54,2)<sup>4</sup>, zeigt eine in drei Bereiche untergliederte Komposition. In der Mitte steht eine Orans mit in Bosse belassenem Gesicht, flankiert von den beiden römischen Aposteln Petrus und Paulus. Von dieser Mittelgruppe aus entwickeln sich dann Szenenfolgen zu beiden Rändern hin. Die erste Szene

individuell auf die Person eingehend. Außerdem handelt es sich um Darstellungen, welche auf die unmittelbare Vergangenheit Bezug nehmen und nicht über einen weiteren Zeitraum zurückreichen, beispielsweise durch Verweise auf vorangegangene Generationen, vgl. Amedick, ASR I 4 (1991).

<sup>2</sup> Dieses Argument vergrößert die Zweifel, daß für diesen Stilwandel die immer wieder zitierte, bewußte Wahl eines niederen, der Bibel und dem Christentum angemessenen Modus verantwortlich war. H. Sedlmayr, *Ars Humilis* in der Spätantike in: H. Rahner – E. v. Severus (Hrsg.), *Perennitas*. Festschrift Thomas Michels (1963) 105–117. Kritisch hierzu H. Brandenburg, *Ars Humilis*.

Zur Frage eines christlichen Stils in der Kunst des 4. Jahrhunderts nach Christus, *JbAC* 24, 1981, 71–84.

<sup>3</sup> An welchem Punkt genau die Kompetenz des 'Programmmentwerfers' hinter derjenigen des Bildhauers zurücktrat, bleibt offen. Gab der eine aufgrund seiner Textkenntnisse selbst genaue ikonographische Anweisungen für die Einzelszenen, oder ließ er sich schon hierbei von dem anderen beraten, weil dieser Darstellungsmöglichkeiten besser einzuschätzen vermochte? Außerdem ist generell unklar, wie in den Werkstätten die Arbeitsteilung vom Gesamtentwurf bis hin zur Ausführung aufgeteilt war.

<sup>4</sup> Rep. I 770.

links zeigt Christus, der dem ihm gegenüberstehenden Petrus dessen Verrat ankündigt, ihn aber zugleich auch mit der Leitung der Gemeinde beauftragt. Dann folgt die Gefangennahme Petri durch zwei römische Soldaten, die, nach ihrer Bekehrung durch den Apostel, in der Szene links außen als kleine Figuren wiedererscheinen, die aus der von Petrus aus dem Fels geschlagenen Quelle trinken. Nach rechts hin entwickeln sich die Szenen mit der Heilung des Gichtbrüchigen und des Blindgeborenen sowie die Auferweckung des Lazarus.

Das Personal der Einzelbilder ist in bewegte Dreiergruppen zusammengefaßt. Dabei scheint es rechts, als würde Christus eine Serie von solchen Dreiergruppen durchschreiten, wobei er sich immer weiter dreht, bis er am Ende nur noch von hinten sichtbar ist. Wenn man von der Identifizierung der Personen absieht und nur die vollständig ausgearbeiteten Figuren betrachtet, die im Vordergrund stehen und nicht überschritten werden, so ergibt sich auf dieser Seite also eine Sequenz, die mit der frontal, doch dabei leicht nach links gewandten Orans beginnt und über die doppelte Dreiviertelfigur Christi bis zu dessen noch weiter gedrehten Rückenfigur reicht. Auf der gegenüberliegenden Seite ist die Erzählung komplizierter strukturiert: Sie beginnt mit dem nach links gewandten Christus, der zu Petrus spricht, während im Hintergrund zwischen beiden der nicht identifizierbare Kopf eines Zeugen der Szene erscheint. Dann folgt wieder eine Dreiergruppe, deren räumliche Komposition die vorige in umgekehrter Anordnung wiederholt: Jetzt steht Petrus als Mittelfigur im Vordergrund, während die beiden Soldaten zu seinen Seiten nach hinten getreten sind. Während der Kopf Petri ganz ähnlich wie in der vorigen Szene dargestellt ist, hält seine linke Hand einen Stab, der eine wörtliche Wiederholung desselben Motivs weiter rechts ist, wo der Stab dort von Christus gehalten wurde. Damit wird eine 'Stafettenübergabe' von Christus an Petrus illustriert, was nicht alleine an dieser Motivwiederholung erkennbar ist, sondern auch, weil Petrus in der abschließenden Szene ganz links das Quellwunder mit eben diesem Stab vollbringt, ähnlich wie Christus ganz rechts den Lazarus ja auch mit Hilfe seines Stabes erweckt. Zudem hält Petrus beim Quellwunder in seiner Linken eine Schriftrolle, wie Christus sie in den beiden Heilungsszenen trägt.

Mag dieses Sarkophagrelief mit seiner fast monotonen Reihung von Vorder- und Hintergrundfiguren und den immer wieder einander zugewandten Köpfen auch keine besonders originelle Gesamtkomposition aufweisen, so verbildlicht es doch mit seinen spärlichen Mitteln eine spezifische inhaltliche Aussage und eine Erzählung. Dabei ist diese Erzählung als Ganzes, trotz ihrer literarischen Einzelvorlagen, frei erfunden, weil sich die jeweiligen Szenen nicht konsequent ihren Vorlagen entsprechend aneinanderreihen. Denn natürlich müßte die Geschichte mit den Wundern Christi beginnen, dann sollte die Szene der Beauftragung Petri kommen und erst zuletzt dürfte die Geschichte der Gefangennahme des Apostels folgen. Es geht also nicht vorrangig um korrekte Textillustration, sondern um Veranschaulichung eines mit Mitteln der Redundanz operierenden, optischen Analogieschlusses, der auf die durch Christus begründete Autorität Petri verweist. Für die fiktive Erzählung wurde eine bildhauerisch-kompositionell sinnvolle Darstellungsart gefunden, für die die ältere heidnische Sarkophagplastik die notwendigen Anregungen und Vorbilder lieferte.

So läßt sich die Verknüpfung einzelner Szenen zu einem wirklichen Gesamtbild schon bei den Herkules-Sarkophagen beobachten, bei denen, wie bei den Christus- oder Petrus-szenen, ebenfalls die Taten ein und derselben Person hintereinander darzustellen waren. Ein solcher Sarkophag aus dem Palazzo Ducale in Mantua (Taf. 54,3)<sup>5</sup>, der um 180–190 datiert wird, zeigt, wie sich aus der paraktischen Gruppierung der verschiedenen Herkules-Taten eine Sequenz machen ließ, denn der kämpfende Herkules scheint wie im Stroboskopeffekt raschen Schrittes eine Bühne zu durchheilen. So wird statt der isolierten Darstellung einzelner Szenen, wie sie das Sujet erlaubt hätte und wie sie bei

<sup>5</sup> Robert, ASR III 1 (1897) Nr. 102; P. F. Jongste, *The Twelve Labours of Hercules on Roman Sarcophagi*.

*Studia archaeologica* 59 (1992) 73–77 Nr. F.2.; K-S 148 Abb. 167.

den Herkules-Sarkophagen des Säulentyps auch vorkommt, ein homogenes Bild kreiert, wie es bei der Mehrzahl der anderen Sarkophage üblich war, die nur eine Szene zeigten. In deren Art zeigt der Mantuaner Sarkophag einen Kampffries, beginnend mit der Standfigur links, die einen kaum bewegten Herkules zeigt, der sich rhetorisch gesprochen wie das *exordium* für die nachfolgenden Szenen ausnimmt, in denen sich Herkules rechts der Mitte um seine eigene Achse dreht bis hin zu einer dramatisch gewendeten Rückenfigur, um schließlich aus dem Bild hinauszulaufen. Die Analogie zur mehrfach wiederholten Figur Jesu, die sich am Schluß ebenfalls nach hinten aus dem Bild zu bewegen scheint, liegt auf der Hand. Der ältere heidnische Bildhauer wie sein jüngerer christlicher Kollege haben beide ähnliche Lösungen für das Problem gefunden, eine verbale Sequenz in eine plastische Szenenfolge zu übersetzen, indem sie die eigentlich isolierten Einzelbilder in eine kontinuierliche Folge verwandelten<sup>6</sup>. Die Verschleifung der Szenen auf dem christlichen Sarkophag läßt sich somit als Erbe heidnischer Darstellungspraxis identifizieren.

Ein wenig andersgeartet vollzieht sich die Transformation der christlichen Erzählung unter dem Eindruck heidnischer Vorlagen auf einem Sarkophag aus S. Marcello in Capua (Taf. 54,1)<sup>7</sup>. Bei diesem charakteristischen Friessarkophag frühkonstantinischer Zeit gehen die Einzelszenen so ineinander über, daß sie für sich kaum erkennbar sind. Trotzdem dürften von links nach rechts zunächst wieder das Quellwunder Petri zu sehen sein, daneben eine Orans, dann folgen Adam und Eva, die Gefangennahme Petri, die Heilung der blutflüssigen Frau, die wunderbare Brotvermehrung, eine Totenerweckung durch Jesus, die Heilung des Blinden von Bethsaida und die Opferung Isaaks durch Abraham.

Wer mit der Textvorlage nicht vertraut ist, würde auf diesem Sarkophag etwas ganz anderes lesen: Zunächst scheint sich nämlich links eine Gruppe stehender Personen zu finden, die von der stark beschädigten Figur des Petrus angeführt wird, dem die Orans sowie Adam und Eva zuschauen. Drei verschiedene Sujets werden damit in einer einzigen Figurengruppe zusammengefügt. Die Gefangennahme Petri rechts davon wird wiederum mit der Heilung der blutflüssigen Frau kombiniert, welche selbst als kindliche Gestalt die Gruppe der Soldaten mit ihrem Gefangenen anzuführen scheint, während Christus, begleitet von zwei Hintergrundfiguren, von rechts herantritt. Bei der nächstfolgenden Szene der Brotvermehrung sind Sujet und Personengruppierung fast deckungsgleich, lediglich die puppenartig ausgestreckte Figur, die wohl einen von Jesus wiederauferweckten Toten zeigt, reicht in diesen Bildbereich aus der rechts anschließenden Szene hinein. Die dortige Figur Christi, deren rechte, ehemals segnende oder im Redegestus erhobene Hand abgebrochen ist, leitet durch ihre Körper- und Kopfwendung bereits zur nächsten Gruppe über, die abermals Christus, diesmal jedoch bei der Blindenheilung zeigt. Aber er scheint das Wunder eher beiläufig zu vollziehen, da er eigentlich der Szene um den energisch nach rechts ausschreitenden Abraham zuschaut, der von einem Engel zurückgehalten wird.

Es gibt also eine deutliche Diskrepanz zwischen einer kompositorisch bedingten Szenenfolge und den eigentlichen Sujets; einem vom Bildhauer plastisch gestalteten Text unterliegt ein ganz anders-

<sup>6</sup> Dabei lag die Adaption der Herkules-Ikonographie vielleicht sogar aus mehr als nur formalen Gründen nahe, da Christus schon seit Tertullian mit Herkules verglichen wurde. So konnten die Herkules-Taten auch in der christlichen Katakomben an der Via Latina aus dem 4. Jahrhundert dargestellt werden. Ob diese Bilder tatsächlich zu einem christlichen Grab gehören, ist umstritten; zumindest belegen sie, daß die gegenüber allen anderen mythologischen Szenen empfindlichen Christen sich mit Herkules-Darstellungen in ihren Grabstätten abfinden konnten. Möglicherweise hat also die ge-

dankliche Analogie von Herkules und Christus die Sarkophagbildner dazu gebracht, innerhalb des ihnen bekannten Repertoires nach geeigneten Bildvorlagen zur Illustration der Christusvita zu suchen. A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et moyen âge* (1979) 18; vgl. auch L. Kötzsche-Breitenbruch, *Die neue Katakomben an der Via Latina in Rom*, 4. Suppl. *JbAC* (1976) und W. Tronzo, *The Via Latina Catacomb. Imitation and Discontinuity in Fourth-Century Roman Painting* (1986).

<sup>7</sup> Rep. II 11.

gearteter biblischer Subtext. Der Grund hierfür dürfte sein, daß der Bildhauer die Sarkophagfront in heidnisch-antiker Tradition szenisch kohärent komponierte und dabei versuchte, die vielen christlichen Einzelthemen in Gruppen zusammenzufassen. Deren internes Arrangement gehorcht dabei kaum einer literarischen Logik, sondern vielmehr einer visuellen, nämlich einem bei vielen heidnischen Sarkophagen gängigen Kompositionsprinzip, wonach die Szene formal möglichst komplex und variantenreich zu strukturieren war, wobei an bestimmten Stellen kompositorische Schwerpunkte gesetzt wurden. Nur war dieses Prinzip bis dahin auf Einzelszenen angewandt worden, die jeweils alleine eine Sarkophagfront ausfüllten, es paßte jedoch nicht zu Kompositionen, die wie auf den christlichen Sarkophagen aus Szenenfolgen bestanden. Der Capuaner Sarkophag ist deshalb ein Beispiel dafür, wie ein traditionelles, für ein heidnisches Bildprogramm adäquates Kompositionsschema auf ein christliches Sujet übertragen wurde, obwohl beide eigentlich unvereinbar waren. Th. Klauser meinte hierzu, bei diesem Sarkophag würde „die ganze Reihe der dargestellten biblischen Vorgänge zu einem einzigen Drama“<sup>8</sup> zusammengedrängt, wobei in unserem Zusammenhang zu ergänzen wäre, daß die dramatische Struktur ein heidnisch-antikes Erbe war, das den biblischen Szenen übergestülpt wurde.

Auch auf dem sogenannten Brüder-Sarkophag aus der ‘klassischen’ Phase um die Mitte des 4. Jhs. sind, trotz seiner gegenüber dem Sarkophag aus Capua ungleich höheren künstlerischen Qualität, die Einzelszenen kompositionell bis zur Unkenntlichkeit miteinander verschliffen (Taf. 15,3). So verschmilzt links oben die Auferweckung des Lazarus mit der Beauftragung Petri. Daneben, die Rundung der Porträtmuschel geschickt ausnutzend, nimmt Moses in Rückenfigur die Gesetzestafeln in Empfang. Formal analog, jedoch spiegelbildlich verkehrt und nach vorn gewandt, korrespondiert rechts gegenüber Abraham mit dieser Mosesfigur. Zwei biblische Gestalten wurden hier also um die traditionelle Porträtmuschel herumkomponiert. Ein Engel fällt Abraham ins Schwert, mit dem er seinen Sohn Isaak opfern will, der seinerseits schon wieder in die nächste Szene mit der Händewaschung des Pilatus hineinblickt. Beide Szenen lassen sich kaum voneinander trennen, wozu besonders der Kopf einer anonymen Figur beiträgt, die hinter Abraham steht und sich der Pilatusszene zuwendet. Wieder muß ein der Themen unkundiger Betrachter meinen, eine einzige Szene zu sehen, vielleicht die eines Gerichtes, die sich um einen kleinen leeren Tisch in der Mitte herumgruppiert. Analog zum oberen Register gliedert sich auch das untere kompositorisch in drei Gruppen: Unten links findet sich das bekannte Quellwunder, wobei Petrus hier gemeinsam mit den Soldaten dargestellt ist, die ihn festnehmen wollen, von ihm aber bekehrt werden. Rechts von Petrus heben sich im Vordergrund drei Figuren ab, die in szenischer Beziehung miteinander verbunden scheinen, da sie zu Petrus hinschauen, ohne tatsächlich jedoch zum Personal der Wunderszene zu gehören. Denn nur die erste von ihnen, der römische Soldat, nimmt wirklich am Quellwunder teil, während die nächste wahrscheinlich Moses zeigt, der wegen seines eigenen Quellwunders als alttestamentarischer Typus für Petrus galt. Dann folgt Daniel in der Löwengrube, der sich gleichfalls zu Petrus wendet. Da er in dem Augenblick gezeigt wird, in dem er von dem hinter ihm erkennbaren Habakuk auf göttlichen Befehl Speise erhält, dürfte hier die himmlische Nahrung Daniels mit dem Wasser der rettenden Taufe aus dem Quellwunder Petri in Analogie gesetzt worden sein. Damit unterliegt der ganzen Figurengruppe vielleicht ein theologisches Programm, das um Themen kreist wie den römischen Apostel Petrus und seinen alttestamentarischen Prototypus Moses, um göttliche Speisung und um Rettung aus seelischer oder physischer Not. Nur – eine einheitliche *historia* ergab sich daraus nicht. Sie wurde erst durch den Bildhauer geschaffen, der die eigentlich beziehungslosen Figuren miteinander kommunizieren ließ. So überdeckt die Einheit des Raumes die Uneinheitlichkeit der dargestellten Zeit. Eine inszenierte Verbindung von Figuren, die eigentlich beziehungslos nebeneinander aufgereiht sein müßten, läßt sich

<sup>8</sup> Deichmann – Klauser (1966) 25.

aber bereits auf einigen der in nachgallienischer und tetrarchischer Zeit besonders verbreiteten Jahreszeiten-Sarkophagen beobachten, wo die entsprechenden Personifikationen, statt einfach parataktisch aufgereiht zu sein, in bewegte Beziehung zueinander gesetzt werden<sup>9</sup>. Ähnliches gilt für einige Musen-Sarkophagen<sup>10</sup>.

Übergehen wir hier die weiteren Szenen des 'Brüder-Sarkophags', um noch einmal zum Capuaner Sarkophag zurückzukehren. Er ist nämlich nicht nur ein Beispiel für die Adaption einer älteren Erzählstruktur, sondern auch für die konkrete motivische Übernahmen aus dem heidnischen Repertoire. Diese zeigt sich hier an der Figur Abrahams ganz rechts, die sich mit zahlreichen ähnlichen Eckfiguren auf heidnischen Sarkophagen vergleichen läßt – Dioskuren, Pferdeführern generell oder Kriegern. Stets erfüllen sie wie Abraham die kompositorische Funktion, die Hauptszene zu den Rändern hin abzuschließen und zugleich eine Fortführung der Geschichte über die Kanten hinaus anzudeuten. Beim Capuaner Sarkophag erfolgte also eine rein formale, von jeder inhaltlichen Affinität freie Übernahme einer heidnischen Figur auf einen christlichen Sarkophag. Als ausschließlich motivisch begründete Adaption muß sie von denjenigen älteren Typs unterschieden werden, bei denen neben der formalen Analogie auch eine inhaltliche Nahegelegenheit hatte, wie z. B. bei Orans, Lehrer oder Schaftträger.

Die bisherigen Beobachtungen, daß bei den neuen, christlichen Sarkophagen der ersten Hälfte des 4. Jhs. nicht unbedingt themenadäquate heidnische Erzählstrukturen zum Tragen kommen konnten, und daß einzelne nichtchristliche Figuren aus kompositorischen Gründen unter biblischen Namen wiedererscheinen konnten, verlangen nach einer genaueren Klärung des Verhältnisses zwischen Auftraggebern und Werkstätten. Denn die Diskrepanz zwischen den religiös-thematischen Ansprüchen der einen Seite und den handwerklich-künstlerischen der anderen ist ja unverkennbar. Ein wichtiges Bindeglied zwischen beiden dürften graphische Vorlagen gewesen sein, mit denen kompetente Mitglieder der christlichen, in diesem Falle römischen Gemeinde den Sarkophagbildhauern Grundzüge ihrer Bildvorstellungen vermittelten. Diese Vorlagen scheinen nun aber ad hoc entstanden zu sein. Denn einerseits sind sie wegen der häufigen Darstellung der Bekehrung römischer Soldaten durch Petrus sicher nicht vor den Toleranzedikten entstanden, weil dieses Thema zuvor eine allzu große Provokation gewesen wäre. Umgekehrt können sie wegen der stilistischen Nähe vieler Sarkophagen zu den Reliefs des Konstantinsbogens auch nicht wesentlich jünger sein. Die Jahre um 313/15 dürften deshalb als Zeitraum für den Entwurf der Vorlagen in Betracht kommen, eine Datierung, die von der naheliegenden Annahme gestützt wird, daß die genannte Bekehrungsszene der römischen Soldaten durch Petrus sich als indirekter Kommentar des politischen Wandels lesen läßt, der sich innerhalb kürzester Zeit seit der diokletianischen Christenverfolgung über die Toleranzedikte bis hin zum Sieg des Kaisers unter dem Zeichen Christi vollzogen hatte.

Wenn diese Vorlagen aber so früh und so schnell entstanden sind, dann können sie kaum so feindurchgestaltet gewesen sein, daß alle möglichen theologischen Aspekte aufs genaueste bedacht waren, sondern es wird sich eher um skizzenhafte, vor allem aber der verbalen Unterstützung bedürftige Regieanweisungen gehandelt haben. Wie so etwas ausgesehen haben kann, zeigen sogar noch rund einhundert Jahre später die ältesten erhaltenen Bibelillustrationen aus der Buchmalerei in den Fragmenten der Quedlinburger Itala<sup>11</sup>. Dort finden sich in der Zone über den Bildern die schriftlichen Instruktionen eines 'Programmgestalters', der dem Maler mehr oder minder eindeutige Anweisungen gegeben hat. Sie wurden korrekt umgesetzt, jedoch mit einer einzigen signifikanten Ausnahme. Denn wo die Anweisung verlangte: „Facis ubi rex saul profetam (Ergänzung: irratum) rogat ut in se rogent deum et orantem [agag sibi ign]osc[ere].“ – „Mach Saul, den erzürnten Propheten bittend, gemeinsam

<sup>9</sup> Kranz, ASR V 4 (1984) bes. Kat 117 und 536, mit einander zugewandten Figuren.

<sup>10</sup> Wegner, ASR V 3 (1966) Kat. 57. 170. 219.

<sup>11</sup> Zuletzt: I. Levin, *The Quedlinburg Itala. The Oldest Illustrated Biblical Manuscript* (1985) mit weiterführender Bibliographie.

für ihn zu Gott zu beten, und den um Vergebung bittenden Agag“, hat der Illustrator statt der geforderten Bitte Agags dargestellt, wie Saul und der Prophet gemeinsam beten, wohl um die Redundanz zweier identisch gestalteter Bittszenen hintereinander zu vermeiden<sup>12</sup>.

Das Beispiel der Quedlinburger Itala legt nahe, daß die Bildfindung in einem diskursiven Entwurfsprozeß zwischen mehreren Beteiligten stattfand, wobei es am Ende den Künstlern überlassen bleiben mußte, wie sie die verbalen Vorgaben genau umsetzten. Wenn dies noch im frühen 5. Jh. der Fall war, zu einer Zeit also, da bereits reichlich Gelegenheit zur Formulierung einer christlichen Bildersprache bestanden hatte, so dürfte der Anteil der ausführenden Künstler an der Gestaltung der Bilder rund einhundert Jahre zuvor noch erheblich größer gewesen sein. Dies gilt für die Sarkophagproduktion in besonderem Maße, weil dort ein ‘Programmmentwerfer’ schon aus gattungsspezifisch-technischen Gründen keinen so weitreichenden Einfluß haben konnte wie in der Buchmalerei. Außerdem scheint es weitgehend den Bildhauern überlassen geblieben zu sein, in welcher Folge sie die aus verbalen Anweisungen in Musterbuchblätter umgesetzten Vorlagen bei der Ausführung der Sarkophage kombinierten. Hierfür spricht unter anderem, daß die Szene des Quellwunders Petri ausschließlich an den Ecken von Sarkophagen erscheint, wohl weil das Motiv des aus dem Berg rinnenden Wassers die dramatische Weiterführung jeder Szenenfolge behindert hätte. Auch die Aufweckung des Lazarus ist stets eine solche Eckszene, weil die zum Bildverständnis notwendige Darstellung des Grabes mitten in einer auf Interaktion von Personen beruhenden Bilderzählung ein zu sperriges Objekt gewesen wäre. Dies gilt auch für Sessel mit hohen Rückenlehnen, die, wie auf dem ‘dogmatischen’ Sarkophag zu sehen ist, ähnlich den heidnischen Sarkophagen mit Philosophendarstellung fast immer an den Rand gerückt werden. Inhaltliche Gründe für das permanente Beiseiteschieben solcher Szenen gibt es in der Regel nicht.

Auch der Auftraggeber hatte nicht immer die Möglichkeit, allzu konkret auf die Programmgestaltung einzuwirken, weil viele der Sarkophage vorgefertigte Serienprodukte waren, deren Gestalt oft schon vor dem Kauf feststand. Selbst der künstlerisch so herausragende und deshalb wie individuell angefertigt wirkende ‘Brüder-Sarkophag’ könnte hierfür ein Beispiel sein, weil die Darstellung der beiden Männer in der zentralen Muschel nicht nur motivisch dem traditionellen Typus von Ehegattenportraits folgt, sondern in der Tat als solches angelegt war, da die linke Figur mit der nur von Frauen getragenen Palla gekleidet ist, die sich um eine weibliche Brust herumlegt. Der Sarkophag war also schon als ‘Ehegatten-Sarkophag’ fertiggestellt, bevor er zu einem ‘Brüder-Sarkophag’ umgearbeitet wurde<sup>13</sup>. Dies führt zu der Frage, wie groß das Interesse der christlichen Auftraggeber von Sarkophagen an der programmatischen Präzision einzelnen Darstellungen überhaupt war – jedenfalls zeugt die geringe Wandlungsfähigkeit des Szenenrepertoires über Jahrzehnte hinweg nicht gerade von einer lebhaften Diskussion der Bildgestaltung. Wenn es aber die Sarkophagbildhauer selbst waren, die an der formalen Gestaltung ihrer Produkte den dominierenden Anteil hatten und denen die genaue Ausformulierung eines Themenwunsches überlassen bleiben mußte, dann dürfen die handwerklichen und künstlerischen Werkstatt-Traditionen nicht unterschätzt werden. Diese konnten von der neuen christlichen Ikonographie nicht verdrängt werden, ja diese hatte sich sogar umgekehrt der handwerklichen Praxis zu unterwerfen.

Die starke Ähnlichkeit von Erzähl- und Kompositionsstrukturen bei christlichen wie heidnischen Sarkophagen läßt sich grosso modo nur in der ersten Hälfte des 4. Jhs. beobachten. Sie galt nur noch begrenzt oder gar nicht für die in späterer Zeit häufigen Typen von Baum-, Säulen- und Stadttor-Sarkophagen, die zwar ihrerseits auch auf ältere Modelle zurückgingen, sich jedoch von Friessarkophagen wegen der stärkeren Durchgliederung der Szenenfolgen unterschieden. Es liegt nahe, als Grund für diesen Wandel unter anderem die zunehmende Unzufriedenheit mit jener Bildsprache anzuneh-

<sup>12</sup> Siehe ebenda 30f. mit fol. 2r.

<sup>13</sup> Rep. I 45.

men, die zwar gebräuchlich, doch den christlichen Themen nicht adäquat war. Erst damit kam es aber zu einem Bruch zwischen heidnisch- und christlich-antiker Sarkophagkunst, während in konstantinischer Zeit noch eine Anverwandlung stattgefunden hatte. Die Repräsentationsbilder der um 400 entstandenen Sarkophage waren schließlich mittelalterlichen Bildwerken strukturell schon sehr eng verwandt, was für ihre konstantinischen, im antiken Erzählstil gehaltenen Vorläufer noch nicht galt. Paradoxerweise häuften sich dann aber wieder auch die Darstellungen jeweils eines einzigen, komplex gegliederten Sujets wie auf den klassischen Sarkophagen. So setzte sich die traditionellere Darstellungsweise schließlich doch wieder durch, wenngleich Themen und didaktische Struktur sich völlig verändert hatten.

Anschrift: Prof. Dr. Bruno Klein, Institut für Kunst- und Musikwissenschaften, August-Bebel-Straße 20, D-01062 Dresden

Abbildungsnachweise:

Taf. 54,1: INR 60.1365. – Taf. 54,2: INR 6392. – Taf. 54,3: Photo SC (G. Badura).





1 Capua, S. Marcello: Sarkophag Rep. II 11



2 Rom, MNR 79983: Sarkophag Rep. I 770



3 Mantua, Pal. Ducale: Hercules-Sarkophag