

ZUM SARKOPHAG AUS S. CONSTANZA

Der grosse Porphyrsarkophag der Constantia, der Tochter Konstantins des Grossen, in der Sala in forma di croce greca im Vatikan (1) ist immer ein Gegenstand des regen wissenschaftlichen Interesses gewesen und hat wegen seiner besonderen Stellung in der Kunstgeschichte den Anlass schon zu vielen Erörterungen gegeben (2). Eine neue Behandlung dieses schon oft studierten Monuments bedarf aber heute keiner Begründung mehr, da bei dem Stande unseres Wissens um die römische Kunst wir auch noch immer auf die bekannten Denkmäler zurückgehen müssen. So hat man sich auch mit besonderem Interesse in letzter Zeit von neuem dem eindringlichen Studium der antiken Sarkophage zugewandt, die zusammen mit der grossen Zahl der Porträts die am besten uns überlieferten Gebiete der römischen Skulptur darstellen (3).

Der Sarkophag der Constantia (Taf. 8) hat die Gestalt einer auf einem glatten, oben profilierten Sockel stehenden Truhe,

(1) Die Ausmasse des Sarkophages sind bisher nirgends angegeben (be Visconti nur in Palmi). Sie betragen: Gesamthöhe = 2.25 (der Basis = 0.31) Länge der Basis = 2.50, der Truhe = 2.33, Breite der Basis = 1.72, der Truhe = 1.55 m.

(2) Wichtigste Literatur: VISCONTI, Museo Pio Clementino 7, 57 ff. Taf. 11 f., ebenda sämtliche literarischen Quellen und Geschichte des Denkmals. HELBIG, Führer I, 228; STRZYGOWSKI, Orient oder Rom 77 ff.; VENTURI, Storia dell'arte italiana I, 436; RIEGL, Die spätromische Kunstindustrie 86 ff. V. SYBEL, Christliche Antike 2, 227; WULFF, Altchristliche und byzantinische Kunst I, 141 f.

(3) Die Anregung zu dieser Arbeit auch manchen wertvollen Beitrag verdanke ich Herrn Professor Dr. Rodenwaldt.

auf der ein Deckel in der Form einer abgestumpften Pyramide ruht. Der plastische Schmuck wiederholt auf den zwei Längsseiten dieselbe Darstellung: Bilder aus der Weinlese. Auch die Reliefs der Schmalseiten zeigen nur ganz unbedeutende Abweichungen von einander. Über die Fläche der Längsseiten zieht sich kreisförmig geschwungen eine fleischige Akanthusranke hin. Die von ihr gebildeten Felder sind untereinander symmetrisch und wirken wie Medaillons, in denen vier kleine geflügelte, nackte Knaben mit der Weinernte beschäftigt sind. In dem Rund in der Mitte pflückt der eine, im Profil stehend, die Trauben, während der andere, halb gebeugt, die Früchte in einen Korb sammelt. In dem rechten Ringe sehen wir einen anderen, der in Vorderansicht in der Rechten eine Traube, in der Linken einen Korb hält. Das linke Feld nimmt die Gestalt des vierten Putto ein, der mächtig ausschreitend, eine Traube in den schon gefüllten Korb hineinzulegen im Begriff ist. In der linken Hand trägt er ein Winzermesser. Hinter ihm sehen wir in einer Unterbrechung der Ranke eine Taube, und eine zweite erblicken wir rechts oben zwischen den beiden kleinen Voluten. Unterhalb der Ranke steht zwischen zwei Pfauen und einem Lamm noch ein fünfter Eros. Mit beiden Händen hält er eine Guirlande vor sich hin. Den oberen Teil der Bildfläche zwischen den Akanthusblättern und dem Deckel füllen zahlreiche, von dem grossen Stamm abgespaltene kleine Ranken, in deren äussersten Ecken zwei pickende Tauben sitzen.

An den identischen Schmalseiten ist eine Kelter unter einer von zwei Rebstöcken gebildeten Weinlaube dargestellt. Drei sich gegenseitig fassende, frontal stehende Kinder stampfen die hochgehäuften Trauben. Aus einem Löwenmaul an der Kelter fliesst der Saft in das mittlere der drei darunter stehenden Gefässe. Die innersten Winkel der Ranke füllen zwei naschende Tauben. Der Deckel ist im Vergleich zu dem Sarkophage selbst weniger prunkvoll verziert. Nur dicke hängende Guirlanden schmücken die senkrechte Fläche jeder Seite. In der Mitte sind sie hochgenommen und von einem menschlichen Kopfe getragen. An den beiden Längsseiten sind es weibliche Köpfe, an den Schmalseiten

männliche, an der einen ein Jünglingskopf, an der anderen der eines bärtigen Mannes.

Die Szene der Weinlese, wie wir sie auf unserem Sarkophag sehen, gehört zu dem ständigen Repertoire der spätantiken Sepulkralkunst. Das Grundmotiv der figürlichen Darstellung, sowie die einzelnen Gruppen, sind in der römisch-heidnischen Kunst allgemein bekannt (1). So wurden sie auch von der neuen christlichen Kunst übernommen und nun dem Ganzen ein symbolischer Inhalt gegeben.

Unser Denkmal kann mit Sicherheit als ein Erzeugnis der Jahre nach 354, dem Datum des Todes Constantias, betrachtet werden. Abgesehen von allen literarisch-dokumentarischen Gründen genügt schon die stilistische Analyse selbst, um alle anderen Vermutungen auszuschliessen. Wir haben es also in dem Porphyrsarkophage mit einem gut erhaltenen, spätantiken Original zu tun, der nur im 15. Jahrhundert neu poliert worden ist. Angesichts der guten Erhaltung bietet für die Stilanalyse darum der Constantiasarkophag auch einen besseren Ausgangspunkt als der ihm nahestehende der Helena (2). Riegels Verdienst ist es, als Erster den künstlerischen Wert dieses Prachtwerkes erkannt zu haben. Wir müssen auch heute noch seine Ergebnisse als richtig anerkennen, viel mehr als die sehr einseitigen, noch ganz vom Standpunkte des klassischen Ideals ausgehenden Arbeiten von Venturi und Helbig (3).

Zwar muss man Venturi und Helbig zugeben, dass man unter bestimmten Voraussetzungen die Verarbeitung des Porphyrs zu plastischen Werken als ein Zeichen des Kunstverfalls und als ein Merkmal des Schwundes des plastischen Empfindens betrachten kann. Aber auf der andern Seite bietet, wenn auch das spröde Gestein jede eingehende Modellierung fast unmöglich macht, es

(1) Vgl. z. B. REINACH, *Rép. Rél.* II, 231, 4 - 307, 2, 3; III, 209, 1 - 293, 3 - 294, 1.

(2) Vgl. zuletzt RODENWALDT *JdI.* 37, 1922, 34 f.

(3) HELBIG, I, 315, ein Ergebnis dem auch AMELUNG in der 3. Auflage von Helbigs Führer zustimmt.

doch durch seine spiegelblanke Politur die Möglichkeit, andere ungeahnte Effekte hervorzubringen. Auch keinen Beweis für die Impotenz des Künstlers bedeutet der Umstand, dass er auf den beiden Lang- und Schmalseiten eine und dieselbe Darstellung wiederholt hat. Denn hier handelt es sich nicht um ein griechisches oder griechisch-römisches Werk, sondern um eine Schöpfung des spätantiken Geistes. Der dekorativen Symmetrie zu Gunsten können solche Wiederholungen auch als Vorteil der Gesamtkomposition betrachtet werden (1).

Jedoch viel wichtiger als die Frage nach dem Werte und der künstlerischen Qualität des Denkmals, ist die nach seiner Herkunft, d. h. des Ortes seiner Entstehung. Das Material selbst, ägyptischer Porphyrt vom Gebel-Duchan, konnte schon immer als ein Hinweis dienen. Jedoch erst Strzygowskis vortreffliche Zusammenstellung unseres Sarges mit dem Fragment aus Tschinili-Kiosk (Mendel, Catalogue II, Nr. 665) und dem Sarkophagdeckel aus Alexandria brachte einige feste Beweise für die ägyptische Herkunft des vatikanischen Monuments (2). Der Vermutung Strzygowskis (3) einer vollkommen alexandrinischen Herkunft des Constantia-Sarkophages und dem entsprechend der Betonung des östlichen Charakters des Denkmals, hat Ludwig von Sybel eine kompromissartige Lösung der Frage entgegengesetzt (a. O. 227 f.) in der deutlichen Absicht, den Constantia-Sarkophag als Erzeugnis der hellenisch-römischen Kunstexpansion zu verteidigen. Nach von Sybel soll der für den Sarg bestimmte Rohblock im Steinbruch seiner natürlichen Last wegen ausgehöhlt und nur soweit abgearbeitet worden sein, dass nur der für die Verzierung notwendige Zoll stehen blieb. Darauf hätte dann der Sarkophag erst in Rom

(1) Vgl. auch R. MICHEL, Die Mosaiken von Santa Costanza in Rom (FICKER, Studien über christliche Denkmäler Heft 12, 16f.) wo auf die Verwandtschaft der Weinernte-Bilder des Sarkophages mit den Mosaiken des Umgangs des Mausoleums der heutigen S. Costanza Kirche an der via Nomentana hingewiesen wird (S. 5 zum ursprünglichen Aufstellungsort des Denkmals).

(2) a. O. 77 f., beide Stücke dort abgebildet.

(3) Vgl. auch THIERSCH, JdI. 25, 78 ff., der einen heuristischen Beweis für Strzygowskis Hypothese bringt.

seinen plastischen Schmuck erhalten, oder was fast dasselbe ist, die kaiserlichen Hofbildhauer hätten von Rom die Modelle nach Ägypten geschickt und sie dort von Scalpellini in Porphyrt übertragen lassen, ein Verfahren, das in der heutigen Zeit allgemein üblich ist. Doch hat das mit der kunstgeschichtlichen Frage wenig zu tun, denn wie uns von Sybels Vorschlag zeigt, muss schliesslich der Ort der Entstehung eines Kunstobjektes nicht für seine geistige Provenienz entscheidend sein (1).

Diese festzustellen ist jetzt unsere Aufgabe.

Man hat schon einmal die Meinung ausgesprochen, dass es überhaupt nichts auf dem Sarkophag aus S. Constanza gebe, was nicht in Rom entstanden sein könnte (2). So scheint es aber nur auf den ersten Augenblick. Das, was unsere Darstellung an Motiven mit der römischen Kunstproduktion gemeinsam hat, braucht hier aber nicht wiederholt zu werden. Es genügt auf das hinzuweisen, was der griechisch-römischen Kunst fremd und was – wie ich glaube – entscheidend ist, um dem Denkmal seine richtige Stelle in der künstlerischen Phänomenologie zuzuweisen. Drei Fragen müssen wir hier zu beantworten versuchen: die Form des Denkmals, die Ikonographie der Motive des dekorativen Schmuckes und den Stil der plastischen Darstellungen.

Wir beginnen mit dem Ersten. Für die Form des Constantia-Sarkophages und dem entsprechenden der Helena, sucht man vergebens unter der grossen Menge der griechischen oder stadt- und provinziell-römischen Sarkophage nach Parallelen. Das Charakteristische, was die beiden Monumente von allen anderen antiken Sarkophagen scheidet, ist die Gestalt des Deckels, eine flach abgestumpfte Pyramide. Das was hier an der Architektur des Denkmals so imposant ist, ist der Idee des Hauses oder Heroons der griechischen Sarkophage wie der kastenartigen Tektonik der römischen und christlichen Särge gleich fremd.

(1) Vgl. auch FRANCHI DE CAVALIERI, *Nuovo Boll. di Archeol. Cristiana* 27, 1921, 15 ff.

(2) DALTON, *Byzantine Art and Archaeology* 132, die Meinung aber schon verändert in *East Christian Art* 182.

Das gilt aber nicht nur von den Sarkophagen. Denn in der ganzen klassischen Architektur des Abendlandes kommt diese Form des Daches, wie sie unser Deckel (1) darstellt, nicht vor. Auch unter den tektonisch aufgebauten Objekten der Kleinkunst, wie z. B. den Kästen, kennen wir nichts ähnliches. Das Gebiet, in dem wir die nächsten Analogien für diese Form treffen, ist vielmehr Alexandrien. Vor kurzem hat Kate Mck. Elderkin (2) auf ein alexandrinisches Kästchen (IV. Jahrhundert) im Princeton Museum of Art aufmerksam gemacht und in diesem Zusammenhang die beiden grossen Porphyrsarkophage auch erwähnt. Aber ein noch besseres Beispiel bietet m. E. ein anderes viel besser erhaltenes alexandrinisches Kästchen auch mit Beinschnitzerei im Britischen Museum (Nr. 45/5555). Und weiter begegnen wir solchen Kästchen in der siculo-arabischen Zeit oder noch später im 10. Jahrhundert in der spanisch-maurischen Kleinkunst (3). Es besteht kein Zweifel, dass diese Form erst in Alexandrien heimisch war, und dort aus der älteren ägyptischen Tradition erwachsen ist.

Noch näher kommen wir der Lösung des Problems, wenn wir jetzt die Tektonik des Constantia-Sarkophages mit einigen alt-ägyptischen Särgen vergleichen. Die Denkmäler der saïtischen und späteren Zeiten geben uns einige Anhaltspunkte, z. B. der Sarkophag aus Granit des Queem-Hap (um 350 v. Chr.) im Britischen Museum (Nr. 1504) oder zwei Granitsärge im Neuen Museum in Berlin: des Fürsten Nektanebôs (um 300 v. Chr.) und der des Rechnungsbeamten und Priesters Ze-hop-emow (um 250 v. Chr.) (4). Die beiden ersten Exemplare haben einen recht-

(1) Natürlich etwas ganz anderes ist die θήκη mit giebelförmigen Deckel (κιβωτός) vgl. ALTMANN, Architektur u. Ornamentik der Antiken Sarkophage 22 f. und neulich v. MASSOW, Die Kypseloslade, AM. 41, 1916, 3 ff.

(2) AJA. 30, 1926, 150 ff. Abb. 6.

(3) Viele Beispiele in Victoria and Albert Museum in London. Vgl. auch DALTON a. O. 217 Abb. 131; Mus. Español de Antigüedades 8, 529 ff.

(4) Vgl. dazu VALDEMAR SCHMIDT, Sarkophager, Mumiekister og Mumiehyllstre i det Gamle Aegypten. Typologisk Atlas, Kopenhagen, 1919. Abb. 208, 1263, 1173-4.

eckigen Deckel, wie der Constantia-Sarkophag. Ein Unterschied besteht allein darin, dass bei den ägyptischen Exemplaren der Deckel hinten abgerundet ist. Sie sind aber gleichfalls in einen senkrechten unteren und einen schräg aufsteigenden oberen Teil gegliedert. So hat die Rückseite des zuletzt erwähnten dieselbe Form wie ein Durchschnitt durch den Deckel des Constantia-Sarkophages. Es ist also mehr als wahrscheinlich, dass bei der Verfertigung des konstantinischen Denkmals, absichtlich die ägyptische Form des Prachtsarges nachgeahmt wurde. Und da uns sonst in der damaligen römischen Kunst irgendwelche Parallelen fehlen, ist es schwer anzunehmen, dass die Wahl dieser Form auf einen römischen Hofkünstler zurückgehen sollte.

Die Komposition der Reliefs der Lang- und Schmalseiten unseres Sarkophages ist zweifellos der konventionellen Darstellung der weinlesenden Eroten auf den römischen Sarkophagen entnommen. Gewiss hat Pöglayen-Neuwall Recht, wenn er die ungemeine Beliebtheit des Erotengenre in der alexandrinischen Kunst betont (1). Doch genügt diese Feststellung allein noch nicht, um unser Werk der alexandrinischen Produktion bestimmt zuzuweisen.

Bewiesen wird die Behauptung erst durch die Tatsache, dass die besten Analogien für einzelne figürliche Motive sich allein unter den hellenistisch-römischen Werken aus den Ostgebieten des Imperiums finden lassen. Auf dem Fries des Gymnasion von Aphrodisias in Karien im Britischen Museum (Nr. 1921, 12-20, 123-7) (2) sehen wir in den Voluten einer Ranke Eroten

(1) Monatsh. f. Kunstwissensch. 1921, 177. Zu den von PÖGLAYEN-NEUWALL zitierten Beispielen kann man auch die interessante und bis jetzt leider schlecht publizierte bronzene Flasche in hexagonaler Form im Musée des antiqués in Lyon (Cat. somm. 237 Nr. 77 und GazArch. 1877, 81 Nr. 13, Taf. 8/9) hinzufügen; das Stück ist zwar älter als z. B. das Salbfläschchen aus dem esquilinischen Funde im Britischen Museum (DALTON, Cat. of Early Christian Antiquities Nr. 306), ist aber wahrscheinlich ebenfalls ein Erzeugnis der alexandrinischen Toreutik.

(2) Vgl. CR. 1904, 703 und 1906, 155, 158.

von denen der eine mit beiden Händen die Guirlande (1), der andere ein sichelartiges Messer in der rechten Hand hält. Der Unterschied gegenüber den Darstellungen auf den Langseiten unseres Sarges besteht dabei nur in ganz unbedeutenden Einzelheiten, z. B. hält auf dem Constantia-Sarkophag der Knabe die Sichel in der Linken und ist im Profil dargestellt, während auf dem Fries aus Aphrodisias die beiden Putten frontal stehen.

Ein weiteres besonderes Merkmal, das unsere Darstellung scharf von anderen ähnlichen unterscheidet, hat man merkwürdigerweise bis jetzt noch nicht in Erwägung gezogen: den Halschmuck von zwölf der sechzehn dargestellten Putten. Schon Ficoroni hat in seinem Buche „La bolla d'oro“ (S. 16) auf diese Einzelheit hingewiesen, in der er die römische „bulla aurea“ zu sehen glaubt. Aus unbekanntem Gründen wurden aber diese Halsbänder bei Visconti (7, Taf. 11 u. 12) in der Form eines Epheublattes verzeichnet und als solche auch vom Verfasser erklärt.

Diese herzförmige Art der Bulla war im Altertum bekannt (2), jedoch hat das mit unserer Frage im Augenblick nichts zu tun, denn wie wir sehen (vgl. Taf. 9), tragen die Putten auf dem Constantia-Sarkophag Halsbänder mit einem runden und nicht

(1) In beiden Fällen die besondere Haltung, wo die Guirlande fast horizontal den Körper überschneidet. Ganz anders ist die bekannte wie z. B. an dem Sarkophag von Via Salaria, jetzt in Baltimore (vgl. REINACH, Rép. rél. II, 198, 3). Zu dem Eros mit dem Winzermesser vgl. auch das Mosaik mit weinlesenden Putten in dem sog. Laberier Hause in Uthina in Tunis aus dem Anfang des III. Jahrhunderts. GAUCKLER, Mon. Piot. 3, 208 f. Taf. 21.

(2) Vgl. dazu die bekannte Stelle bei MACROBIUS, Saturnalia I, 6, 17 und PAULY-WISSOWA, Realencycl., Bulla von MAU. Auf den Bildwerken z. B. die bei GORI, Museum Etruscum I, Taf. 17, 1, abgebildeter bronzener Henkel in weibl. nackter Gestalt (Juturna?), dsgl. G. RICHTER, Bronzes in the Metrop. Mus. of Art in New York, Nr. 90 oder München, Museum f. antike Kleinkunst, Schrank 101, Nr. 3581. Von anderen: Mänade bei REINACH, Rép. rél. IV, 242 und zwei der bekannten Hermen aus Welschbillig in Trier, HETTNER Nr. 813 u. 814, ÉSPÉRANDIEU 9, Suppl. 416 ff. Abb. 45, 46.

epheu- oder herzförmigen Medaillon. Dieses scheinbar ganz unbedeutender Motiv kann uns jedoch einen sehr wichtigen Anhaltspunkt für die Heimat unseres Denkmals bringen. Denn sicherlich ist es kein Zufall, dass von allen Erotendarstellungen in der römischen Kunst nur die auf unserem Sarkophag diesen besonderen Halsschmuck tragen. Die Putten wurden meistens nackt oder mit einem durch eine Schnalle am Halse zusammengehaltenen kurzen Mantel dargestellt. Niemals aber findet man an ihnen diesen bulla-artigen Halsschmuck (1). Die römische Bulla (2) hängt aber, wie uns die entsprechenden Denkmäler zeigen, an einem viel längeren Bande herab. Diese eng dem Hals anliegende „bulla“ wie auf dem Sarkophag der Constantia ist der weströmischen Kunst unbekannt, und wie es scheint, wurde sie überhaupt in Rom nicht getragen. Ein anderes Bild aber sehen wir, wenn wir uns den östlichen Provinzen des Imperiums zuwenden. So erkennt man an den spätantiken Mumienbildnissen aus Antinoé in Museum Guimet in Paris deutlich, dass dort stets diese Art der „bulla“ in Relief wiedergegeben ist (3).

In dem griechisch-römischen Ägypten war die Bulla als solche sehr verbreitet, was aus der besonderen Vorliebe der Provinz für alles Äusserliche der freien Bürgerschaft und des Adels des Staates leicht zu erklären ist. Sie zu tragen war dort nicht allein das Recht der Menschen, vielmehr wird die Bulla von der ägyptischen Kunst auch einzelnen Göttern und Priestern als Abzeichen der Würde verliehen. So wurde z. B. der junge Horus-Harpokrates auf Kleinbronzen und Terrakotten sehr oft damit geschmückt, und ebenso ist sie an den Statuetten römischer Isis-Priester im Musée Guimet zu Paris zu beobachten. Gewiss hat auch schon in älteren Zeiten ein ähnlicher medaillonartiger Halsschmuck als Abzeichen der heiligen Tiere, besonders an Katze

(1) Vgl. HERTER, Über die Eroten-Darstellung im Zeitalter des Hellenismus Bonn. Jahrb. 132, 1927, 250 ff.

(2) Vgl. die entsprechend. Artikeln in den Encyclopädien.

(3) Vgl. E. GUIMET, Les portraits d'Antinoé au Musée Guimet, Taf. 44, 71 und 66bis Taf. 39, 66.

und Hund gedient. Dass wir es aber in späteren Darstellungen z. B. bei Harpokrates sicher mit einer römischen Bulla zu tun haben, kann nicht zweifelhaft sein, da sie, obwohl selten, doch eine der stadtrömischen ganz entsprechende Form, nämlich ein am langen Bande hängendes Medaillon hat.



Abb. 1.
Berlin. Kaiser-Friedrich-Mus.
Beinschnitzerei.

Die Vorliebe des römischen Ägypten für die Bulla übernimmt später die koptische Kunst. Nur ist es in einzelnen Fällen oft schwer festzustellen, ob wir es mit Nachahmungen echter römischer Bullae oder mit einem ähnlichen medaillonartigen Halsschmuck zu tun haben. Doch nach dem oben ausgeführten scheint eher das Erstere der Fall zu sein. So sehen wir auch auf vielen koptischen Grabreliefs Adler und Tauben, die eine den Eroten des Constantiasarkophages ganz ähnliche Bulla tragen (1).

Uns interessiert aber in diesem Zusammenhange weniger die Frage der Verwendung der Bulla in Ägypten, als allein die Existenz dieses Motives in den Erotendarstellungen der spätantiken Kunst in den orientalischen Gebieten des Mittelmeeres. Denn wie dem Horus, gab man auch dem Eros, dem

(1) Vgl. CRUM, Coptic Monuments Nr. 8636–8658 und Nr. 8662, 8667; und STRZYGOWSKI, Koptische Kunst; dort viele Beispiele. Auch auf einem Kalksteingiebel (STRZYGOWSKI N. 7292 b) trägt die von Pan verfolgte Tänzerin ein der Bulla ähnliches Medaillon, so wie Leda auf einem anderen Relief und die Nereiden auf dem bekannten Steinrelief in Triest (GLÜCK, Die christliche Kunst des Ostens Taf. 29–unten). Vgl. ferner G. KOWALCZYK, Dekorative Skulptur, Taf. 131, und v. BISSING, Denkmäler Nr. 122.

kleinen geflügelten Gotte im römischen Ägypten diesen Halschmuck. Für den Stadtrömer musste die Bulla, als Abzeichen eines sozialen, staatlich anerkannten Unterschiedes am Halse eines kindlichen Gottes spielerisch verwendet, starkes Befremden erwecken. Anders aber empfand ein romanisierter Orientale. So zeigt uns denn auch ein Bruchstück einer Beinschnitzerei eines Teils eines Kästchens oder Möbelbeschlages aus Alexandrien in Berlin (Abb. 1), einen geflügelten Knaben mit Chlamys bekleidet und mit einer solchen Bulla am Halse, die in der Form der an den Eroten des Constantiasarkophages ganz entspricht (1).

Ein weiteres Beispiel ist eine Kleinbronze im Britischen Museum (2) (Abb. 2). Die Genrefigur des Knaben mit der Gans, ein typisch alexandrinisches Motiv, wurde hier kultisch umgestaltet. Der Knabe ist ein geflügelter Eros geworden und trägt wieder diesen Schmuck an einem straffen Bande um den Hals. Der Komposition, nicht der Ausführung wegen kann man die Bronze nicht später als kurz nach 200 n. Chr. datieren (3).



Abb. 2. Brit. Mus. Eros mit Gans (Bronze).

Zu dem Beispiele aus der Zeit des Constantia-Sarkophages fügen wir zum Schluss eine etwas spätere Darstellung hinzu, um zu beweisen, wie sehr das Motiv in Ägypten verbreitet war. Auf einem koptischen Gewebe aus dem V. Jahrhundert im Musée

(1) Das Stück ist VON WULFF, *Altchristliche Bildwerke*, Berlin 1909, Taf. 19, 426 zu spät datiert (IV.-V. Jahrhundert), eher gehört es in die Mitte des IV. Jahrhunderts. Es steht also auch zeitlich unserem Denkmal sehr nahe.

(2) WALTERS, *Cat. Bronzes*, Brit. Museum Nr. 1162, Höhe: 4.6 cm aus Towneley Coll.

(3) So auch hatte mir gütig Prof. Frh. v. Bissing das Exemplar erklärt.

d'Art et d'Histoire in Genf (Nr. D 924) sehen wir gleichfalls einen Eros der eine braune (lederne?) Bulla eng am Halse trägt. Also auch diese Kunst, die aus jenem Widerspruch nationaler Kunstauffassung und der ihr aufgezwungenen fremden Kunstformen erwächst (1), hat die dort schon fast traditionelle Darstellung des Eros mit der Bulla in ihr Repertoire aufgenommen. Und selbst auf dem bekannten Mosaik aus Souse-Hadrumentum in Tunis und einem zweiten sehr ähnlichen aus Constantine in Algerien tragen einige von den Erosen den gleichen Schmuck (2). Durch die Erklärung dieser bis jetzt unbeachteten Einzelheit glaube ich einen neuen Hinweis für die Frage nach der Herkunft unseres Denkmals gewonnen zu haben.

Wenden wir uns zum Schluss der Betrachtung der Ranke zu, die auf den Reliefs der Langseiten des Constantiasarkophags eine grosse Rolle spielt. Doch soll uns in diesem Zusammenhange weniger die Ranke als Motiv interessieren, sondern allein die Art, in welcher sie dargestellt ist. Damit kommen wir in die letzte Phase unserer Erwägungen, zu der Frage nach dem plastischen Stil des Denkmals.

Die griechischen und römischen Rankenornamente bieten uns keine Analogie für die Ranke des Constantiasarkophages. Denn während in der früheren Dekoration diese durch rollende Blätter gebildet wurde, ist hier wirklich die massive Ranke das Bestimmende geworden. In den symmetrischen Schwingungen der dicken Wulste ist aber nur noch sehr wenig vom Organischen übrig geblieben. Die scharf gezeichneten Zacken des Akanthusblattes sind an das Rohr der Ranke nur ganz äusserlich angesetzt. Dem Streben nach Massigkeit wird alles andere untergeordnet. In dem oberen Teile des Bildes herrscht bei der Ausführung der kleinen von dem grossen Stamm abgespaltenen Schösslinge überall dieselbe Idee. Die Einrollungen werden fast symmetrisch auf dem Grunde angeklebt. Diese Neigung zur Schematisierung des deko-

(1) WULFF, Altchristliche und Byzantinische Kunst I, 141.

(2) Beide im Louvre. Vgl. Inventaire des Mosaïques II, 144 (Souse mit Text von GAUCKLER), III, 226 (Constantine mit Text von DE PACHTERE).

rativen Schmuckes ist im Grunde dem Charakter der klassisch-abendländischen Ornamentik fremd. Vielmehr ist sie eine spezifisch orientalische Tendenz, die in der Spätantike im Westen ausgeprägt wurde, und die auch an den ravennatischen Sarkophagen zu spüren ist (1). Doch im dritten Viertel des IV. Jahrhunderts äussert sich diese Auseinandersetzung im Westen anders als in dem ornamentalen Schmuck des Constantia-Sarkophages. Rom ist damals noch im Sinne des klassischen Erbes zu konservativ, um sich gänzlich der künstlerischen Expansion des Orients unterzuordnen. Die Tendenz nach einer symmetrischen Füllung der Fläche wird noch stark durch das Klassische bewirkt; wie z. B. auf der Frontseite des an der Via Trionfale gefundenen Sarkophages (2).

In diesen Zusammenhänge gehört auch ein Sarkophagfragment (3) an der Aussenwand des Hauses Via delle Colonnate, dem ehemaligen Studio Canova zu Rom (Abb. 3). Das Bildfeld füllt wie am Constantiasarkophag eine fleischige Akanthusranke,



Abb. 3. Rom. Studio Canova.
Sarkophagfragment.
Eroten auf der Hasenjagd

neben deren beiden oberen Voluten wir zwei nackte Eroten auf der Hasenjagd erkennen; der linke von ihnen trägt Korb und Stock (abgebrochen). Hase und Hund werden durch die Ranke zur Hälfte verdeckt. In dem leeren Raume unterhalb der vertikalen Ranke sind zwei Kraniche, der linke mit einer Schlange im Schnabel, dargestellt. Stilistisch gehört das Stück ohne Zweifel in die Zeit des Constantiasarkophages, denn die schweren Formen der Eroten

(1) Vgl. dazu bes. den Sarkophag des Erzbischofs Theodoros in S. Apollinare in Classe, DÜTSCHKE, Ravennatische Studien 82 ff.

(2) NSc. 3, 1906, 301 Abb. 1 u. 2.

(3) Den Hinweis auf dieses Stück verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Herrn Prof. L. Curtius. Bei MATZ-DUHN nicht erwähnt. Feinkörniger Marmor. Masse: H = 0.815 m. Br. = 0.75 m.

und die massigen Spiralen der Ranke erinnern unmittelbar an den vatikanischen Porphyrsarkophag. Aber dennoch sind grosse Unterschiede unverkennbar. Die Verschiedenheit des Materials, die geringere Qualität der Ausführung und eine andere „Schultradition“. Die Ranke ist hier noch sehr organisch empfunden, und ebenso sind die Tiere noch nicht wie am Constantiasarkophage ornamental erstarrt. Darum wird die Vermutung nicht unbegründet erscheinen, dass das Fragment am Studio Canova zwar dieselbe Idee wie der Constantiasarkophag verkörpert, jetzt aber mit abendländischen Augen gesehen.

So müssen wir uns bei der Erklärung der Rankenführung unseres Denkmals nicht den stadtrömischen, sondern den orientalischen Gebieten zu wenden. An Parallelen fehlt es hier nicht. So entsprechen die Rebstöcke der Schmalseiten des Constantia-Sarkophages mit ihren charakteristischen aus einzelnen Schaften herauswachsenden Ranken denen auf syrischen Bleisärgen aus dem I. Jahrhundert n. Chr. (1). Sicherlich stehen auch die Kleinranken der Langseiten des Porphyrsarkophages der Constantia in diesem Motive der spätantiken in den östlichen Mittelmeerländern üblichen Dekoration, wie der silbernen Flasche aus dem Oxus-Schatz im Britischen Museum (2) oder den Elfenbeinreliefs der Aachener Domkanzel, näher als der stadtrömischen Kunstproduktion. Die typisch wulstigen Einrollungen treffen wir in dieser Zeit auf den ägyptischen Geweben, wie die Funde aus Akhmim im Victoria and Albert Museum (3), und auch die symmetrisch eingeordneten medaillonartigen Felder zwischen den Weinranken auf den spätantiken Mosaiken aus Syrien und Palästina zeigen eine ähnliche Entwicklung zu derselben Tendenz, wo das Ornament vom Organischen zum Linearen umgestaltet wird (4).

(1) Einzelne Stücke in einigen europäischen Museen, wie z. B. in Stuttgart, Hildesheim, München.

(2) DALTON, *The Treasure of the Oxus*² = Taf. 39, 209.

(3) Vgl. DALTON, *Byzantine Art* 580 ff.

(4) Vgl. G. DE JERPHANION, *Le Calice d'Antioche*, 122 f. u. 135; daneben die Abbildungen. Zuletzt P. Wuilleumier (*Mus. d'Alger, Suppl. Paris 1928*, Taf. 12, 3) über das Mosaikfragment aus Ouled-Agla.

Interessant ist es auch, dass wir die nächste Analogie für die grosse Ranke des Constantia-Sarkophages erst einige Jahrhunderte später im islamischen Mesopotamien finden. Ich denke an die von Herzfeld (1) nach den Fragmenten in London und Berlin rekonstruierte Ranke aus dem Harem Djausaq in Samarra (Taf. 10). Der wirkliche Ursprung dieser schachtelhalmartigen, aus röhrenförmigen Gliedern bestehenden und von Herzfeld so benannten „Füllhornranke“ ist die Akantusornamentik. So werden wir schwerlich fehlgehen, wenn wir annehmen, dass die Constantia-Ranke ein Vorläufer des mesopotamischen Freskoornamentes des IX. Jahrhunderts gewesen ist (2). Denn sicherlich ist das, was die Wandmalereien von Samarra von der sassanidischen Kunst abhängig erscheinen lässt, auch auf unserem Denkmal zu spüren. Natürlich handelt sich hier nicht um eine unmittelbare Abhängigkeit, sondern allein um dieselben Prinzipien der Gestaltung. Das hellenistische Motiv der Ranke unterliegt in den Ostgebieten des Imperiums also einem spezifischen Prozesse der Umgestaltung im Sinne der orientalischen Konvention (3). Dem Westen gehört die Darstellung, dem Osten der Sinn.

Auch ist es gewiss nicht zufällig, dass wir die besten Analogien für die Führung der Kleinranken wie an den Langseiten des Constantia-Sarkophages in der sassanidischen Goldschmiedekunst antreffen (Schale aus dem Oxusschatze). Denn in beiden Fällen haben wir es mit gleichen Grundsätzen zu tun: statt des Empfindens für die Stofflichkeit des Dargestellten, das für die Stofflichkeit des Materials (4). Die Bearbeitung des harten polierten Steins ergibt darum auch sehr ähnliche optische Effekte wie die Arbeit im Metall.

Es wurde schon früher auf die stilistische Verwandtschaft einiger Typen der alexandrinischen Elfenbeinschnitzereien (5)

(1) Die Malereien von Samarra Taf. 11-17.

(2) Vgl. auch ein ähnliches ornamentales Motiv auf der Moschee Nayin IX. Jahrhundert; FLURY, Syria II, 313, Abb. 7.

(3) Vgl. auch ZAHN A. B. 35, 90 ff.

(4) GLÜCK a. O. 15.

(5) POGLAYEN-NUEWALL a. O.

und der koptischen Plastik (1) mit den Reliefs des Constantia-Sarkophages hingewiesen. Und in Wahrheit bietet auch Alexandrien das dankenswerteste Gebiet zu einer Vergleichsanalyse mit unserem Denkmal (2). Auch die beiden von uns abgebildeten Beispiele: eine Kleinbronze aus dem Britischen Museum und eine Knochenschnitzerei aus dem Kaiser-Friedrich-Museum zeigen dieselben Merkmale in der scharfen Konturierung bei mangelhafter Ausarbeitung der Glieder wie an den aufgedunsenen Leibern der Constantia-Putten. Auf die deutlichen Unterschiede in der Ausführung kommt es hier aber weniger an; haben wir es doch auf der einen Seite mit Produkten der Volkskunst, auf der anderen aber mit einem Prachtwerke eines bedeutenden Künstlers seiner Zeit zu tun; eines Mannes, der für Rom, aber nicht in Rom schaffte. Auch der in Reims gefundene und von Caylus (3) im Spiegelbild in einem Stiche publizierte Fries, der fast ganz genaue Übereinstimmungen mit dem Relief der Langseite des vatikanischen Sarkophages aufweist, kompliziert keinesfalls – wie es Strzygowski glaubte – die Lösung unseres Problems. Denn das Stück ist, weil auch später nirgends erwähnt, als eine Fälschung zu betrachten.

Wir glauben durch diese Untersuchung bewiesen zu haben, dass dem Schaffen des alexandrinischen Bildhauers viel mehr als nur ein mechanisches Verfahren der Übertragung aus den Modellen zugeschrieben werden muss, wie es einst v. Sybel vorgeschlagen hat. Das Material, die Form und der plastische Schmuck des Denkmals beweisen, ausser den geschichtlichen Parallelen einheitlich und deutlich den Herkunftsort und die geistige Provenienz des Werkes: das spätantike Alexandrien.

Rom.

Kazimierz Michałowski.

(1) DALTON, a. O. STRZYGOWSKI, Koptische Kunst, Nr. 7115, 7124, 7277.

(2) Weitere Beispiele bei WULFF, Altchristliche u. mittelalterliche Bildwerke I.–alexandrinische Beinschnitzereien; Eroten Taf. 19 Nr. 417–421, 423, 424, 416, 426. Weintrauben: Taf. 29.

(3) Recueil d'antiquités 3, Taf. 119, Abb. 1.



Vatikan. Sarkophag aus S. Constanza. — (Alinari 6651).



Teilaufnahme des Constantia-Sarkophages.
(Phot. Sansaini).



Fragment des Freskoornamentes aus dem Harem Djausaq in Samarra.
(Herzfeld, Die Malereien von Samarra Taf. XII-XIV).