

DAS COEMETERIUM VON " MANASTIRINE "
ZU SALONA
UND DER DORTIGE SARKOPHAG DES GUTEN HIRTEN.

VON
Dr. LUCAS JELIC.

Schluss.

III. Der Sarkophag des guten Hirten

(Taf. III-V.).

Betrachten wir nunmehr in seinen Einzelheiten den wichtigsten Sarkophag des Coemeteriums von Manastirine; derselbe wird uns für die Geschichte des Coemeteriums ungeahnte Aufschlüsse an die Hand geben.

Bevor wir auf die Deutung der einzelnen Darstellungen, in welcher die Ausleger so vielfach von einander abweichen, und auf deren Beziehung zu dem Coemeterium übergehen, mögen einige Bemerkungen über den Stil und die Ausführung, wie über den heutigen Zustand der Sculpturen und die Entstehungszeit vorausgeschickt werden.

In Betreff des Stils liefert unser Sarkophag das bisher einzig bekannte Beispiel eines gemischten Stils. Der Sarkophag an sich ist fast mehr quadratisch, als länglich, mit schwerem Deckel in Dachform mit Acroterien und breit ausladender Grundplatte, so dass das Ganze eine tempelförmige Gestalt gewinnt. Mit diesem durchaus in griechischem Stil sich darstellenden Gesamtcharakter verbinden sich nun römische Züge. Auf

der vorderen Abdachung des Deckels ist die Fläche in einen Pfuhl verwandelt, auf welchen der Verstorbene mit seiner Gattin gelagert erscheint. In der Decoration waltet, wie auf den Sarkophagen griechischen Stils, das rein architektonische Element vor. Im corinthischen Stile treten uns auf der Vorderseite die gewundenen Säulen, auf den Seiten die cannelirten Pilaster entgegen, mit Sockel und Gesimse in reicher Ausführung. Die Dachform des Deckels und seine Verhältnisse zum Ganzen, wie zu der Sculptur mit der Thüre auf der rechten Schmalseite stehen durchaus in Einklang. Sowohl die stilistische Form, als die Decoration beweisen, dass der Marmorarius getreu gute Vorbilder nachgeahmt, aber willkürlich in Eins die typischen Formen des griechischen und des römischen Sarkophags combinirt hat ¹⁾. Erscheint diese Mischung an sich schon fremdartig und ganz neu, so ist es das nicht minder durch die Thatsache, dass dies der einzige christl. Sarkophag ist, auf welchem der Deckel das Ehepaar, wie auf heidnischen Sarkophagen aufweist ²⁾.

Die architektonische Decoration der arca ist in der Art ausgeführt, dass vorn und zu beiden Seiten ein reicher Karnis die Fassung bildet, während die Rückseite, weil an die Wand gelehnt, unbearbeitet geblieben ist. Auf den freien Feldern der drei Seiten bieten sich uns fünf Darstellungen in sechs Abtheilungen.

Die Fläche der Vorderseite ist symmetrisch in drei gesonderte Bildwerke getheilt, von denen jede eine eigene Scene enthält. Da das rechte Feld wegen der grösseren Zahl der Figuren breiter ist, als das zur Linken, so steht das Mittelstück nicht genau im Centrum, sondern ein wenig nach links. Das mittlere Stück besteht aus einer Nische, eingefasst durch

¹⁾ Vgl. Matz *Arch. Ztg.* XXX (1872) S. 11 f.

²⁾ Kraus, *R. E.* II, S. 722.

zwei gewundene Säulen mit Basis und Capitäl, mit Fronton und zwei Acroterien auf den Ecken, auf welchen zwei Pfauen im Schnabel einen an die Spitze des Fronton's befestigten Kranz halten. In der Mitte der Nische steht die bekannte symbolische Figur des guten Hirten, in lebhafter Bewegung nach rechts ausschreitend, das Lamm auf der Schulter. Die Figur ist im reiferen Alter aufgefasst, mit kurzem Bart; sie trägt die gewöhnliche Kleidung, Pallium und aufgeschürzte Tunica nebst hoher Fussbekleidung; an der Seite hängt die Hirtentasche. Neben dem Manne stehen zwei zu ihm aufblickende Schafe; zwei Bäume im Hintergrunde geben der Scene den ländlichen Charakter. Die beiden Nebenseiten sind in der Disposition der Figuren gleichförmig. Eine männliche und eine weibliche Statue erscheinen als die Hauptfigur; sie umgeben viele Figuren in verkleinertem Massstabe und nach dem Geschlecht in zwei Gruppen getheilt; den Hintergrund bildet eine Nische mit gewundenen Säulen mit einfachem Bogen, als Deckung für die Mittelfigur.

Der Kürze wegen fassen wir zunächst das in den beiden Seitenscenen Gemeinsame in's Auge. Vor Allem ist zu bemerken, dass mit der absichtlichen Abstufung in den Grössenverhältnissen der kleinern Figuren der Künstler Personen in drei Altersklassen darstellen wollte: erwachsene Männer und Frauen, Jünglinge und Jungfrauen, Knaben und Mädchen. Mit dieser Unterscheidung in Proportion und Stellung harmonirt auch die Besonderheit in der Kleidung. Die erwachsenen Männer, welche in beiden Scenen im Hintergrunde stehen, sind meistens bärtig, mit Tunica und einem über die linke Schulter geworfenen Pallium bekleidet; die Matronen gegenüber, gleichfalls in der hintersten Reihe, sind grösser, und in ein langes flammeum gehüllt. Die Jünglinge in der zweiten Reihe, ein wenig kleiner als die Männer und unbärtig, sind mit dem Pallium bekleidet; die erwachsenen Mädchen gegenüber, ebenfalls kleiner, tragen langes Haar und Schleier; die Knaben

im Vordergrunde haben blossen Kopf mit krausem Haar und kurze Röckchen bis an die Knie nebst hohen Schuhen; einige von ihnen tragen zudem die chlamis, andere die bulla, und wieder andere erscheinen bloss in den kurzen Kleidchen. Die Mädchen, mit kurzem, glattem Haar sind mit einer bis auf die Erde reichenden, gegürteten Tunica angethan. Eine ähnliche Verschiedenheit in der Auffassung der Figuren kehrt auf der rechten Seitenfläche des Sarkophags wieder.

Daraus ergibt sich, dass die Zusammensetzung dieser Scenen sich vollkommen genau bestimmen lässt, was bisher noch nicht geschehen ist. Die dominirende Figur im linken Felde ist die Statue einer Matrone, die auf einer niedrigen Basis steht. Mit der Linken hält sie an der Brust ein jeder Kleidung entbehrendes Kind, gegen welches die rechte Hand der Mutter ausgestreckt ist, als ob sie es zeigen wollte. Dass die Frau hier aufgefasst sei, wie sie ihr Kindlein säuge, wie bisher angenommen wurde, scheint mir unrichtig, da weder die Haltung des Kindes, noch die bedeckte Brust der Frau dazu passt. Die Matrone ist in lange, bis auf die Füße reichende Tunica gekleidet; die Füße tragen den soccus. Das den Kopf umhüllende flammeum fällt, eng am Körper liegend, bis zu den Knien hinab. Das reiche, glatte Haar, wie sich aus den Spuren auf der Stirne ergibt, ist nach hinten geworfen. Die Gesichtszüge geben uns das Portrait einer Dame zwischen vierzig und fünfzig Jahren. Zu beiden Seiten der Statue stehen in zwei Reihen vierzehn Personen, nach dem Geschlecht in zwei Gruppen gesondert: rechts die weiblichen, zwei Frauen, zwei ältere und zwei jüngere Mädchen; links die männlichen, ein erwachsener Mann mit dichtem, kurzem Bart, in vorgerücktem Alter, der die andern Figuren überragt, zwei andere Männer in kurzem Bart, etwas jünger, zwei Jünglinge ohne Bart, und drei Knaben. — Auf der andern Seite ist die Anordnung der Figuren die gleiche. In der Mitte steht die Statue eines Mannes in vorgerücktem Alter, mit kurzem, krausem Haar und Bart,

in Tunica und pallium, *ἀνδραγαθία*, und crepidae an den Füßen. Die ganze Haltung der Statue hält sich an antiken Mustern; der rechte Arm ruht völlig verdeckt im Busen des Palliums, das nur die Hand und einen kleinen Theil der Brust frei lässt. Die Linke, herabhängend und vom hintern Saum des den ganzen Arm umhüllenden Palliums sich abhebend, hält eine Rolle; neben dem linken Fusse steht eine cista mit vier Rollen. Die Gesichtszüge geben einen Mann etwa in den sechziger Jahren; es besteht eine unverkennbare Aehnlichkeit mit dem ältesten Manne der schon besprochenen Scene zur Linken. Um die Statue stehen acht und zwanzig kleinere Figuren, nach dem Geschlecht getheilt, aber in umgekehrter Anordnung, wie in der ersten Scene: rechts acht männliche, erwachsen und bärtig, drei Jünglinge und drei Knaben; links drei Matronen, fünf erwachsene und sechs kleine Mädchen. Die Haltung der kleinern Figuren ist in beiden Scenen die, dass die Erwachsenen sich gegen die Statue wenden, und dies ist auch bei den jüngern der Fall, soweit der Raum es ermöglichte.

Die rechte Seite des Sarkophags (Taf. III-IV. Fig. 2), ist mit der Thüre, deren Flügel Cassettonen mit Löwenmasken tragen, dekorirt; darauf zwei Pfauen mit Kränzen. Sowohl durch die Proportionen, als durch die Stellung ist die Thüre ein rein architektonisch decoratives Glied des ganzen Sarkophages, ohne specielle symbolische Bedeutung. Neben der Thüre, ist, soweit es der Raum erlaubte, eine Scene in zwei Abtheilungen dargestellt. Rechts steht eine Frau, die in jeder Beziehung der weiblichen Statue auf der Vorderseite ähnlich ist, beide Arme erhoben, die flache Hand dem Beschauer zugewendet. Dieselbe Haltung hat das vor der Frau stehende Mädchen. Gegenüber steht, gleichfalls die Hände erhoben, ein Mann, welcher der männlichen Hauptfigur in den beiden Scenen auf der Vorderfläche durchaus ähnlich ist. Hinter ihm erscheinen in der gleichen Haltung ein Mann in jugendlicherem Alter, mit dem Pallium bekleidet, und vor ihm ein Knabe. Es sei

ausdrücklich betont, dass alle fünf Figuren in der Haltung der Oranten erscheinen; nur bei der an zweiter Stelle genannten männlichen Figur tritt dies wegen des mangelnden Raums nicht deutlich hervor.

Auf der linken Seite des Sarkophags (Taf. III-IV n. 3.) steht in einer Nische, welche der des guten Hirten auf der Vorderfläche gleich ist (die Pfauen und die Kränze fehlen), der Genius des ewigen Schlafes auf erhöhter Basis, völlig nackt, in der bekannten Stellung der Ruhe, die Beine gekreuzt, sich stützend auf die umgewendete Fackel. Diese heidnische Darstellung steht in scharfem Contrast zu den rein christlichen Szenen auf den beiden andern Seiten.

In Betreff der Ausführung der gesammten Bildhauerarbeit sei noch auf Einiges hingewiesen, was bisher nicht beachtet worden ist. Mit Absicht sind einige Theile tiefer, andere flacher herausgehoben. Die architektonischen Decorationen, die Nischen des guten Hirten und des Genius, wie die Thüre auf der Seitenfläche sind bis in's Kleinste vollständig ausgeführt, und das gilt auch von den beiden Hauptfiguren der Fronte und vom Genius. Weniger tief ausgearbeitet sind die kleinern Figuren, bei denen, ebenso wie beim guten Hirten, die letzte Hand gefehlt hat. Grösser ist die Verschiedenheit, wenn wir den Deckel in's Auge fassen, wo die beiden Figuren auf der Vorderfläche, wie die Rosetten an den Seiten kaum in der ersten Anlage ausgehauen sind; bloss der unterste Rand ist schärfer bearbeitet. Ebenso ist auch der Sockel auf der linken Seite unvollendet (Taf. III-IV Fig. 3); die Arbeit ist hier plötzlich unterbrochen worden. Man sieht aus Allem, der Sarkophag wurde zum Begräbniss in Benutzung genommen, bevor er ganz fertig war; die rohe Ausführung einzelner Theile ist daher nicht der Unfähigkeit des Künstlers und einer Zeit des Verfalles zuzuschreiben. Es ergibt sich ferner, dass der Sarkophag im Auftrage eines der beiden dort beigesetzten Gatten gemeisselt worden ist, also nicht zu denen

gehört, welche die Marmorarii ohne Bestellung auf den gelegentlichen Verkauf anfertigten ¹⁾). Es ist dies ein Umstand von grossem Gewicht für die richtige Deutung der drei Scenen: dieselben müssen in direkter Beziehung zu dem hier ruhenden Ehepaare stehen.

Der Sarkophag ist im Ganzen ziemlich gut erhalten. Die Lädierungen älterer Zeit sind zweifacher Art. Es ist schon oben (S. 162) gesagt worden, dass nicht später als im VI. Jahrh. die liegenden Figuren des Deckels mit Absicht oben abgeschlagen worden seien. Ausserdem ist von gewaltthätiger Hand in der Seite eine Oeffnung geschlagen, um den Inhalt der Grabstätte zu untersuchen, indem zugleich auf der entgegen gesetzten Seite in den Deckel zur Beleuchtung des Innern ein quer hinabgehendes Loch gebohrt wurde. Diese Zerstörung ist das Werk der Gothen aus dem Ende des IV. oder dem Anfange des V. Jahrh.'s. Ausser diesen gewaltsamen Lädierungen zeigt die rechte Seite eine Menge kleinerer Beschädigungen, die allmählich und im Laufe der Zeit verursacht worden sind. Wir haben den Grund schon (S. 112) angegeben: es war der häufige Besuch von Andächtigen am Grabe des h. Anastasius, wobei man durch den engen introitus, dessen eine Seite grade durch dieses Stück des Sarkophags gebildet wurde, hindurch zu gehen hatte.

Die Zeit der Anfertigung des Sarkophags lässt sich annähernd ziemlich genau bestimmen. Der Stil der Sculpturen gehört der constantinischen Zeit, der Uebergangsperiode an, wie schon Conze und de Rossi bemerkt haben ²⁾). Unhaltbar ist die Ansicht ³⁾, wonach der Stil eher auf das V., als auf das

1) Vgl. J. Overbeck *Gesch. d. griech. Plastik*, II. Ed. II. S. 475 f.

2) Vgl. Conze, l. c. 15 fol.; *Bull. di arch. crist.* 1878, S. 113.

3) Adler und Strack vgl. S. 11 Anm. 2 und 9; Bayet *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes*, Paris 1879, S. 40.

IV. Jahrh. hinweise, weil sie sich auf die weniger glückliche Ausführung der kleinern Figuren stützt, die jedoch nicht, wie schon gesagt, im Verfall der Kunst, sondern darin ihren Grund hat, dass leider die letzte Hand gefehlt hat. Auch die Stelle des Sarkophags im Atrium der zwischen 308 und 312 errichteten Basilicula, wo bereits im IV. Jahrh. seine rechte Hälfte die Seite des introitus bildete, die leichten Lädigungen auf diesem Theile, und die spätern schlimmeren Verletzungen bestätigen die Annahme, dass der Sarkophag nicht vor 312 und nicht nach 350, also etwa um 325 angefertigt worden ist.

Bis jetzt wurden die auf dem Sarkophage dargestellten Scenen verschieden gedeutet, da die Seitenstücke der Fronte uns eine Composition bieten, die auf christl. Monumenten sonst gar nicht vorkommt, und für die daher auseinandergehende Erklärungen versucht worden sind. Die Einen geben derselben eine durchaus allegorische Deutung, Andere dagegen neigen zu einer realen Auffassung. Nach der ersteren soll in allen drei Scenen der Vorderseite die Kirche dargestellt sein: im guten Hirten der Heiland, in den Hauptfiguren nebenan Maria und Joseph, umgeben von Gläubigen; Andere sehen in den drei Scenen die Personification der drei göttlichen Tugenden ¹⁾. Beide Hypothesen, die so ganz den Principien der altchristl. Iconographie widersprechen, sind durchaus willkürlich und verdienen keine Widerlegung. Für die reale Auffassung der beiden Seitenscenen sprechen sich alle anderen schon erwähnten Illustratoren ²⁾ des Sarkophages aus. Dieselben sehen in den beiden Hauptfiguren die Statuen des im Sarkophag beigetzten Ehepaares, und in den kleinern Figuren neben ihnen gewisse, jene beiden überlebende

1) Dr. F. Lanza, *Il Nazionale*, Suppl. 10 Aug. 1872; Dr. F. Danilo bei Devic', *I. R. Museo di Antichità in Spalato*, 1872, S. 20.

2) Dumont, Durand, Conze, Garrucci und de Rossi; vgl. S. 11, Anm. 1. fol.; Bayet o. c. S. 39.

Personen. Mit Rücksicht auf die Rolle, die Büchercista und die oratorische Haltung der männlichen Figur wäre diese ein Katechet, und seine Umgebung wären die Repräsentanten Derer, welche er während seines Lebens im Glauben unterrichtet hatte. Eine ähnliche Deutung wird dann für die weibliche Hauptfigur angenommen, wo man in dem Akte des Säugens eine allegorische Darstellung der Ernährung der Seelen mit der Milch der christl. Lehre sieht. Dieser von Conze aufgestellten Erklärung schliesst sich Garrucci an; erkennt jedoch in den kleinen Figuren nicht Katechumenen, sondern Waisenkinder, welche von dem Ehepaare erzogen worden seien. Bayet sieht in den Eheleuten einen Diakon und eine Diaconissa. — Was die Beziehung der beiden Seitenscenen zum Mittelbilde betrifft, so enthalten alle drei nach Conze eine einzige Idee, nämlich eine liturgische Todtenfeier der überlebenden Katechumenen am *dies natalis* ihrer Katecheten in deren *cella memoriae* bei dem durch das Mittelstück ange deuteten *locus orationis*.

Soweit diese Erklärungen in den beiden Seitenscenen eine reale Darstellung sehen, haben sie Recht; in sofern sie dem verstorbenen Ehepaare eine Thätigkeit als Lehrer oder Katechisten oder Diakonen der sie umgebenden Figuren beilegen, sind sie weder sicher noch richtig, wie sich schon aus folgenden Einwänden ergibt. Die Haltung der männlichen Hauptfigur ist nicht, wie angenommen wird, die eines Redners, sondern es ist die ganz gewöhnliche Pose der Statuen auf den Grabmonumenten, ohne irgend einen Hinweis auf oratorische Thätigkeit¹⁾. Ferner weisen auf den christl. Monumenten die Bü-

1) Vrgl. Stark *Arch. Ztg.* XI, (1853) S. 369 fol.; Paciaudi, *Mon. Pelop.* I, 242; II, 133, 231, 236; Biagi, *Mon. graec. ex Mus. Nan.* n. XVII. Auf den christl. Sarkophagen ist jene Haltung sehr gewöhnlich in den *imagines clypeatae*, wie auch in den Frauenbildern. Garrucci o. c. Tav. 369, 2; 371, 5; 372, 1; und fig.

cherrollen nie auf eine Beschäftigung der Verstorbenen während ihres Lebens hin, sondern sie sinnbilden die *lex christiana*, nach welcher der Hingeschiedene hier auf Erden gewandelt hat ¹⁾. Andererseits habe ich schon darauf aufmerksam gemacht, dass jene Frau das Kind nicht säugt, sondern es einfach trägt, schlafend oder todt, und gleichsam mit der Rechten auf dasselbe hinweist. Wäre aber auch wirklich die Verstorbene dargestellt, wie sie ihrem Säugling die Brust gibt, so hat doch dieser Akt weder in der classischen, noch in der christl. Kunst je die übertragene Bedeutung des Unterrichts ²⁾. Hätte man

1) Vrgl. Martigny, *Dict. d. a. chr. Volumes*; Kraus, *R. E. Bücher*. Ich bemerke nur, dass die Bücherrolle ohne Unterschied Verstorbenen jedes Alters und Geschlechts beigegeben (Garrucci, *o. c.* T. 301, 1; 304, 1; 307, 1, 3, 4; 358, 1, 2; und flg.), also nicht ein Zeichen wissenschaftlicher oder lehrender Thätigkeit ist. Auch bei den einfachen Gläubigen sinnbildet das volumen den christl. Glauben, grade so wie wenn es dem Herrn oder den Heiligen gegeben wird, wie die Inschrift auf der bekannten Lampe beweist: DOMINVS LEGEM DAT VALERIO SEVERO. (de Rossi, *Bull. d. a. crist.* 1887 S. 27). — In derselben Kleidung und Haltung und mit den gleichen Attributen ist auf einem andern Sarkophag von Manastirine (*Bull. dalm.* 1885, S. 106, n. 147) aus der ersten Hälfte des IV. Jahrh.'s Valerius Felix dargestellt, ohne dass ihn Jemand für einen Katecheten halten möchte.

2) Die klassische Kunst kennt keine Darstellung des Säugens mit allegorischer Bedeutung, wohl aber gibt es Beispiele, wo die verstorbenen Frauen ihre Kinder am Busen tragen, wie auf der stela des L. Erennius Praesens. (Merimée, *Notes d'un voyage* S. 148). In der christl. Kunst erscheint in jenem Akte die seligste Jungfrau, aber in dem ausdrücklichen realen Sinne ihrer Mutterschaft, (Garrucci *o. c.* T. 55, 1; 58, 2; 78, 2; 81, 2; 84, 1). In ähnlicher Weise halten die verstorbenen Mütter ihre Kinder auf den koptischen Grabmonumenten. Gayet, *Les monuments Coptes du Musée de Boulaq* 1889, Pl. IX, 11; XXVIII, 33; XC. 101. Vgl. Garrucci T. 66, 1., wo sicher eine verstorbene Matrone mit ihrem Kind, und nicht die Madonna dargestellt ist.

weiterhin in Wirklichkeit in der Frau eine Katechetin oder Diakonissin darstellen wollen, so durften auch ihr, nach jener Ansicht, wie ihrem Manne, die Attribute der Bücherrollen nicht fehlen. Die neben den Gatten stehenden Figuren können zudem mit Rücksicht auf ihr verschiedenes Alter kaum Katechumenen und noch weniger Waisenkinder darstellen; vielmehr haben wir dort verschiedene Ehepaare mit ihren Sprösslingen vor uns. Man beachte auch, dass die Theilung nach dem Geschlechte bloss in der Weise eingehalten ist, dass in beiden Szenen dem Geschlechte jedes der beiden Verstorbenen der Vorrang gegeben ist, während doch, wenn wir hier eine liturgische Scheidung vor uns hätten, bei dem Manne nur die männlichen, bei der Frau nur die weiblichen Figuren stehen müssten. ¹⁾

Da nun alle diese Schwierigkeiten die oben angeführte Erklärung ausschliessen, versuchen wir eine andere, welche zwar ebenfalls die reale Bedeutung in beiden Szenen annimmt, aber sich strenger an der von uns aufgestellten Analyse der Figuren hält und zugleich genauer und im Näheren die Eigenschaften der beiden Gatten, der sie umgebenden Personen und der Beziehungen aller zu einander in's Auge fasst.

In beiden Szenen ist derselbe Gegenstand dargestellt: Vater und Mutter mit allen ihren Nachkommen zu der Zeit, wo beide starben, und zwar in der Vorstellung des Abschiedes der Lebenden von den Todten. Hier wie dort erscheinen die Nachkommen der beiden Eheleute, jedoch in zwei verschiedenen Momenten, und dies letztere ist es, was auf den ersten Blick die Differenz in der Zahl der Hinterbliebenen erklärt.

Dass diese unsere Deutung die richtige ist, ergibt sich aus der Betrachtung des Denkmals selbst. In der Scene links ist die Figur der Mutter mit dem nackten Kinde nach al-

¹⁾ Vgl. Kraus, *R. E.* I. S. 124.

lem, was wir über die angeführten Darstellungen auf klassischen und christlichen Monumenten bemerkt haben, die reale Abbildung der Mutter und ihres verstorbenen Kindes. Der Umstand, dass das Kind sehr klein und ganz nackt erscheint, legt den Gedanken nahe, dass es zugleich mit der Mutter in zartestem Alter alsbald nach der Geburt gestorben sei. Die ruhige Haltung des Kindes, wie der Gestus der Mutter, wie sie mit der Hand auf das Kleine hinweist, als wollte sie sagen: „haec causa mortis meae“, bestätigen vollauf diese Annahme. Die Figuren neben den beiden Statuen stellen noch lebende Personen dar. Auf griechischen Basreliefs sieht man häufig um die Hauptfigur des einen Eheheiles den Gatten oder die Gattin mit den hinterbliebenen Kindern ¹⁾. Die Analogie springt hier in die Augen. Der älteste Mann links von der Frauenstatue, dessen Aehnlichkeit mit der Statue in der anderen Scene gar nicht geleugnet werden kann, ist der Gatte der Verstorbenen. Von den übrigen Seitenfiguren sind die grössten die verheiratheten Söhne und Töchter mit ihren Frauen und Männern, die mittleren Figuren werden andere Kinder der Verstorbenen, und die kleinsten Figuren werden ihre Enkel und Enkelinnen sein.

Diese aus der Betrachtung des Monuments selber sich ergebende Auffassung wird bestätigt durch die metrische Inschrift, die wir schon (S. 113) nach den bisherigen Editionen publicirten, die wir aber jetzt auf Grund eingehendster Studien in der auf Taf. V sich darstellenden Form restituirt

1) Pervanglù, *Das Familienmahl auf altgriech. Grabsteinen*, Leipzig 1872, S. 7, 15, 16, 18, 21-27, 42, 87. Die Ueberlebenden nehmen Abschied von dem Verstorbenen, indem sie demselben ihre Verehrung bezeugen; die Zahl steigt bis auf sieben; es ist die Familie im engern Sinne.

haben ¹⁾. Die Inschrift bezieht sich auf die Scene links ²⁾: die Frau ist gestorben, weil, wie es in der Grabschrift heisst, *nequivit miserum partu depromere fetum*; die Hinterbliebenen sind *conivæ natique*, das heisst Kinder und Enkel, und ein Schwiegersohn, *generque*. In derselben Weise sehen wir in der andern Scene in den Personen um die männliche Statue wiederum die Nachkommenschaft, nämlich dreizehn Personen, die von der gegenüberliegenden Scene hier nur in vorgerücktem Alter wiederkehren, und fünfzehn neue. Diese Vermehrung der Zahl erklärt sich daraus, dass der Gatte einige Jahre nach der Gattin starb, während welcher Zeit eine

1) Einige Worte zur Rechtfertigung der von uns versuchten Ergänzungen! Den Anfang der Inschrift haben wir nur theilweise, die zwei ersten Verse ganz aus dem Context wiederhergestellt. Das letzte Wort des dritten Verses ergänzt sich mit Gewissheit zu *INDICIVM*; eben so sicher ist sie bei'm vierten Vers. Das *INDICIVM* ist auf den altchristl. Bildwerken wie Inschriften verbunden mit dem *tribunal* des Herrn und mit den *advocati*, d. h. mit den Martyrern, bei deren Gräbern man sich so gerne seine Ruhestätte suchte (Vrgl. Wilpert, *Conf. di arch. crist.*, *Bull. di arch. crist.* 1888-89, S. 79 f., 113 f.; — De Rossi, *Bull.* 1882, 127; 1883, 133; 1884, 178 f.). Im fünften Verse ist der Schluss *fidelis in pace* sicher; ebenso vorher das *EXIMIA*, und der Sinn verlangt das entsprechende Verbum nebst dem Namen der Verstorbenen. In V. 10. ist das Alter der Matrone angegeben; im letzten Verse stehen als die Dedicatoren der Grabschrift der Gatte, der Schwiegersohn und die übrigen Kinder und Enkel; in V. 11. f. wird als Ursache des Todes das Wochenbett angegeben. Die Matrone starb mithin zwischen ihrem 40. oder 50. Jahre.

2) Diese unsere Annahme unterliegt keinem Zweifel. Die Qualität des Marmors, wie der decorative Stil weisen auf einen und denselben Bildhauer hin; die Form der Buchstaben und der Geist der Inschrift setzen sie in die Anfänge des IV. Jahrh.'s, aus welcher Zeit auch der Sarkophag stammt; die Bruchstücke derselben wurden in den Trümmern der Mauer in unmittelbarer Nähe des Sarkophags gefunden; sie muss mithin in der Wand des Porticus der Basilicula des h. Anastasius, oberhalb des Sarkophags, eingefügt gewesen sein.

Tochter sich verheirathet hat, und sich aus den drei Ehepaaren seiner Kinder ein Nachwuchs von vierzehn Enkeln ergeben hatte. Dafür spricht der schon constatirte Umstand (S. 112), dass man unter der Flur nahe beim Sarkophag einen leeren Bleisarg gefunden hat: in diesem musste provisorisch die Leiche der Matrone bestattet worden sein, bis der Sarkophag selbst fertig gestellt wurde.

Unsere bei der Betrachtung des Monuments in der That zunächst liegende Erklärung der beiden Scenen war Anfangs auch von Prof. Conze beliebt worden; aber mit Rücksicht auf die grosse Zahl von 42 Personen zog er die Deutung auf Katechumenen vor, obschon doch in Wirklichkeit die höchste Zahl der überbliebenen Familienglieder, bei der Wiederkehr eines Theiles derselben in beiden Scenen, nur 28 beträgt. Rechnet man den Ueberlebenden auch die Gestorbenen zu, die beiden Eheleute, das mit der Mutter gestorbene Kindlein und die drei Nachkommen auf der rechten Seite des Sarkophages, so beträgt die complessive Zahl der Familienglieder durch drei Generationen 34: eine Zahl, welche zwar nicht gewöhnlich, aber auch nicht so selten zu nennen ist ¹⁾.

Für den in den beiden Darstellungen ausgesprochenen Gedanken haben wir in altchristl. Sculpturwerken keinerlei Parallele; dennoch fehlt es nicht an Monumenten, welche uns hier volle Sicherheit gewähren. Auf Grund der Analogie, die sich uns auf den schon erwähnten griechischen Basreliefs bietet, ergibt sich der Schluss, dass hier der Abschied der Ueberlebenden von den Abgestorbenen ausgedrückt werden sollte, nicht jedoch nach heidnischer, sondern nach jener christl. Auffassung, wie

1) Plin. *N. H.* VII, 11, 13. « Q. Metellus Macedonicus, quum sex liberos relinqueret, undecim nepotes reliquit; nurus vero, generosque, et omnes qui se patris appellatione salutarent, viginti septem. — C. Crispinum ... Hilarum cum liberis novem (in quo numero filiae duae fuerunt), nepotibus XXVII, pronepotibus XXIX, neptibus octo, prolata pompa, cum omnibus his in Capitolio immolasse. »

sie sich auf den Inschriften ausspricht. Scheidend vom Grabe ihrer Lieben denken die Ueberlebenden an deren Seelen und beten zum Herrn, dass er sie in Frieden in die Zahl seiner Heiligen aufnehme, indem sie zugleich die Verstorbenen bitten, am Throne Gottes ihrer im Gebete eingedenk zu sein ¹⁾. Dass dies in Wirklichkeit auch in unserm Falle zutrifft, bezeugt die auf die linke Scene sich beziehende metrische Inschrift V. 5 und 6: (*quiescit fidelis in pace, (cui placidam requiem tribuat Deus omnipotens rex*, Worte, welche die beredteste Erklärung der beiden Scenen sind ²⁾).

Allerdings ist der Act in beiden Scenen der gleiche, allein die Zeit ist eine verschiedene, und daher stehen sie weder zu einander, noch zu dem Bilde des guten Hirten in direkter Abhängigkeit. Die Bedeutung des auf den christl. Monumenten so häufigen guten Hirten ergibt sich aus der sehr alten *Oratio post sepulturam*: „*Deum deprecemur, ut (defuncti animam)... boni pastoris humeris reportatam . . . sanctorum consortio perfrui concedat* „ ³⁾. So ist in sich selber die Darstellung eine inbrünstige Bitte zum Herrn, dass er die Seelen derer, die im Grabe ruhen, zu sich nehme; und es ist nicht nöthig, nach ferner liegenden Beziehungen zwischen den Seitenbildern und dem Mittelstücke zu suchen.

Die Scene der fünf Oranten auf der Seite bedarf kaum einer nähern Erklärung. Die Thüre, um welche sie sich grup-

1) Dieser letzte Gruss bestand aus Acclamationen, welche in folgenden sehr häufigen Formeln ausgedrückt sind: — *Vivas in Deo, in Domino, in pace, cum sanctis, inter sanctos.* — *Spiritum tuum Deus refrigeret.* — *Pete pro nobis, pro parentibus et conjuge, pro filiis.* — u. s. w. — Vgl. Kraus *R. E.* I, 14; II. 37 f.

2) Vermuthlich existirte eine andere, ähnliche Inschrift in Beziehung auf die rechte Scene; doch liess sich mit Sicherheit noch kein Fragment hierfür feststellen, wengleich für einige Stücke eine gewisse Vermuthung vorliegt. Hoffentlich bieten die weitem Ausgrabungen festere Anhaltspunkte. I. S. 14; II. S. 37 fol.

3) *Sacram. Gelas.* Vgl. Muratori, *Liturgia Rom.* I, S. 751. Im griechischen Todtenofficium heisst es gleichfalls: Τὸ ἀπολωλὸς πρόβατον ἐγὼ εἶμι, ἀνακάλειυσόν με, σῶτηρ, καὶ σῶσόν με. Goar. *Euchol.* S. 425.

piren, ist rein decorativ und schliesst keinerlei symbolische Bedeutung in sich ¹⁾. Die Orante ist auf den altchristl. Monumenten stets die Seele des Verstorbenen, die man sich schon in den himmlischen Freuden denkt, wie sie für ihre Lieben auf Erden betet ²⁾. Die Orante erscheint in der Regel auf dem Grabe selber oder in unmittelbarer Nähe. Unsere Scene mit fünf Oranten stellt die im Sarkophage und bei demselben bestatteten Verstorbenen dar. Wir erkennen in ihnen ein Ehepaar, einen andern Erwachsenen, und zwei Kinder, einen Knaben und ein Mädchen. Die Aehnlichkeit der Eheleute mit den grossen Figuren auf der Vorderseite ist so frappant, dass die Identität keinem Zweifel unterliegt. Der Erwachsene und die beiden Kinder sind der Sohn und die Enkel. Diese Erklärung wird durch den Sachbefund bei der Entdeckung des Sarkophags bestätigt. Derselbe enthielt bloss die Ueberreste der Eheleute; in unmittelbarer Nähe aber wurden drei Sarkophage gefunden, einer für einen Erwachsenen, zwei für

1) Die Thüre, in so fern sie einen Bestandtheil des architektonischen Grabmonumentes bildet, stellt in der classischen Kunst das Grab selbst dar, als pars pro toto. In dieser Bedeutung findet man sie auch auf den Sarkophagen, die keine architektonische Form haben, auf funerarischen Vasen u. s. w. Auf den altchristlichen sepulchralen Darstellungen, obwohl in den Inschriften das Grab mit dem heidnischen Ausdruck *domus aeternalis* genannt wird (Vgl. *Bull. d. a. c.* 1875 S. 15; 1880 S. 58), kommt die Thüre im erwähnten Sinne nicht vor, sondern nur in der Bedeutung des Paradieses, *regia coelestis* (Vgl. *Rom. Sott.* II Tav. 2, S. 22), und zwar mit Vorhängen oder ganz offen; und dies hauptsächlich in den Einführungsscenen (Vgl. Garrucci o. c. T. 59, 2; 303, 1; 307; 316, 4; 340, 4; Wilpert *Katakombengemälde* Taf. XXIV). Auf unserem Sarkophage hat die Thüre diese symbolische Bedeutung nicht, da sie mit Flügeln versehen und verschlossen ist und da die Einführung der Seelen in's Himmelreich schon vorausgesetzt ist.

2) Msgr. Wilpert hat in seiner demnächst zu erwartenden Schrift « *Ein Cyclus christl. Katakombengemälde* » den Oranten ein eigenes Capitel gewidmet, wo er die obige Auffassung, mit Ausschluss jeder andern, darlegt. Seiner Freundlichkeit verdanke ich die Einsicht in sein Manuscript.

Kinder (Siehe oben S. 112; Taf. II, fig. 1; IV, 2, 3, 4). Ein vollkommen gleiches Gegenstück haben wir in dem Cubiculum „dei cinque Santi“ im Coemeterium Callisti, wo bei ihren Gräbern die Seelen von Angehörigen einer Familie, alle als Oranten mit ihrem Namen bezeichnet, gemalt sind, also schon in den Himmel aufgenommen, was dort auch symbolisch angedeutet ist¹⁾. Unsere Scene stellt also graphisch vor, was die Acclamationen mit Worten ausdrücken: die Seelen der beiden Eltern und ihrer drei Nachkommen, die bereits im Himmel gedacht werden, beten für die Ueberlebenden, die auf der Vorderseite von ihnen Abschied nehmen.

Aber wie soll man es erklären, dass dieselbe Hand, welche die vier durchaus christl. Scenen meisselte, auch die heidnische des Genius²⁾ und das Ehepaar auf dem Deckel hinzufügte? Ich finde keine andere Erklärung, als dass der Bildhauer die ihm von den Auftraggebern noch frei gelassenen Theile nach seinem Sinne decorirte. Vermuthlich war er Heide, und wie er im Stil so getreu seine classischen Vorbilder imitirte, so hielt er sich auch in jenen beiden Theilen an den classischen Darstellungen, die damals auch bei Christen keinen Anstoss mehr erregten³⁾. So konnte der Sarkophag auch in das christliche Coemeterium unbeanstandet aufgenommen werden, wobei zudem zu bemerken ist, dass zur Zeit der Aufstellung desselben in der Familiengruft der Domitii das ganze praedium noch Eigenthum derselben war, und dass anderer-

1) De Rossi, *R. S.* III, Tav. 1. Garrucci, *o. c.* Tav. 15, 2.

2) De Rossi, *Bull.* 1878, S. 114.

3) In Rom ist die Darstellung des Genius auf christl. Gräbern nicht immer geduldet gewesen (De Rossi, *R. S.* III, S. 453 f.); in Gallien dagegen wurde sie nicht nur tolerirt, sondern selbst von christl. Künstlern ausgeführt (Le Blant, *Sarcop. chrét. de la Gaule*, Introd. S. IV, S. 74, 92, 96, 123). Für andere heidn. Darstellungen und Zeichen, die von den Künstlern ohne Verständniss ihrer Bedeutung und einfach, weil's mal so Brauch war, auf christl. Monumenten vorkommen, siehe de Rossi, *Resoconto delle Confer. dei cultori di Arch. crist. in Roma* 1888, S. 78.

seits die Darstellung des Genius durch die anstossende Wand verdeckt war (Siehe Taf. II, fig. 1., IV, n. 2; fig. 2, IV, n. 2).

Fassen wir alles bisher Gesagte zusammen, so wurden im Sarkophag des guten Hirten im ersten Viertel des IV. Jahrh.'s zwei Eheleute begraben, die Stammeltern der Familia Domitia, die Eigenthümer des praedium; und die damaligen Glieder der Familie sind auf dem Sarkophage dargestellt.

Die metrische Inschrift hat uns nicht den Namen der Verstorbenen aufbewahrt, und die andere Inschrift, die uns den Namen des Gatten nennen müsste, ist noch nicht gefunden. Allein diese Lücke wird zum Theil ausgefüllt durch die Akten des h. Anastasius (S. S. 119). Die Matrone Asclepia ¹⁾, welche ihn bestattete und die basilicula erbaute, die auch für die übrigen Martyrer des Jahres 299 Sorge trug (S. 110), das ist die auf dem Sarkophage dargestellte Frau, die ihre Ruhestätte in der Vorhalle der von ihr erbauten memoria fand. In der metrischen Inschrift V. 7 wird ausdrücklich auf die Gefahren angespielt, denen sie sich unter Diocletian bei der Bestattung der Martyrer aussetzte: (*illa tulit multa adversis incommoda rebus*). Die Namen ihrer Nachkommen, die bei ihr auf dem Sarkophage dargestellt sind, haben wir schon auf den Inschriften der umliegenden Sarkophage gelesen (S. 114-121): *Aurelii, Valerii, Constantii, Flavii*; das sind die Namen ihrer Kinder und Enkel, die gegen Ende des III. und in den Anfängen des IV. Jahrh.'s geboren sind.

Der Sarkophag des guten Hirten, einzig in seiner Art durch seine stilistische Form, wie durch die Darstellungen auf demselben, ist zugleich das historische Monument der Matrone Asclepia und ihrer Familie, und er legt uns ein Blatt der Kirchengeschichte von Salona vor, das bisher noch völlig unbekannt war.

¹⁾ Die Restitution des Namens « Asclepia » im V. 5 der Inschrift (Taf. V) ist also sicher.