

DER SARKOPHAG DES JUNIUS BASSUS

VON

H. GRISAR S. J.

(Tafeln V-VII).

Aus der Basilica des heiligen Petrus, und zwar aus der allernächsten Umgebung des Grabes des Apostels, kam im April 1595 der grossartigste unter allen christlichen Sarkophagen Roms ans Licht. Es ist das Grab des römischen Stadtpraefecten Junius Bassus, welcher laut der noch vorhandenen Inschrift «als Neugetaufter zu Gott ging unter den Consuln Eusebius und Hypatius», das heisst im Jahre 359 (1).

Der vornehme Anicier Junius Bassus war wahrscheinlich der Sohn des Consuls Junius Bassus, des früheren Besitzers der durch Valila in die Andreaskirche umgewandelten Aula auf dem Esquilin. Er hatte den Empfang der Taufe bis zu seinem Lebensende verschoben, und sein

(1) Abbildung bei Garrucci tav. 322; vgl. 1, 459; bei Dionisi-Sarti tav. 81 p. 201 ss.; bei Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst* I, 245 und bei ältern, insbesondere Bosio (1632) p. 45. Die Scenen der Lämmer zwischen der oberen und unteren Reihe der Bilder bei Kraus, *Roma sott.* 366 und Pératé, *Archéologie* 320. Der Sarkophag wurde 'in ipsa crypta' (s. Petri) vergraben gefunden. S. de Rossi, *Inscript. christ.* 1, 81. *Bull. arch. crist.* 1871, 53. — Inschrift: IVN · BASSVS · V · C · QVI VIXIT ANNIS · XLII MEN · II · IN · IPSA PRAEFFECTVRA VRBI NEOFITVS IIT AD DEVM · VIII · KAL · SEPT EVSEBIO ET YPATIO · COSS ó

weisses Taufkleid war, wie anzunehmen ist, zugleich auch sein Todtenkleid.

Der kolossale Steinsarg aus parischem Marmor, welchen ihm sein erlauchtes und gläubiges Geschlecht herstellte, misst met. 2,43 in der Länge und 1,41 in der Höhe. Das Werk muss aus der Hand eines der besten damaligen Bildhauer in Rom hervorgegangen sein. Die zehn grossen und die sechs kleinen Szenen, die seine Vorderfläche schmücken, sind mit seltener Feinheit gearbeitet. Auch das Ornament auf den Säulen, den Capitälen, den Friesen ist mit Geschmack und Sorgfalt durchgeführt.

Dabei ist die Gliederung eine sehr geeignete. In zwei Zeilen erscheinen je fünf grössere Darstellungen. Von diesen nimmt diejenige, welche die Idee des Ganzen beherrscht, je die Mitte ein. Zwischen beiden Zeilen sind die kleineren Szenen geschickt in der Weise vertheilt, dass sie nicht störend wirken, sondern sich dem Ganzen wie Ornamente unterordnen. Sie befinden sich über den Arkaden der unteren Reihe, welche in guter Abwechslung von Giebeldächern und von muschelförmigen Gewölben gebildet werden.

Der Verfasser ist dank dem höchherzigen Entgegenkommen der Redaction in der glücklichen Lage, zum erstenmale eine Photographie des merkwürdigen Sarkophages vorlegen zu können (Taf. V-VI). Seine Aufbewahrung an einem ganz dunklen Orte, nämlich in der Unterkirche von S. Peter, und die Schwierigkeiten, welche dem Betreten des Ortes seit 1870 entgegenstehen, haben bisher die photographische Publication des Grabmales verhindert. Die Photographie, von Danesi zu Rom mit Magnesiumlicht ausgeführt, zeigt nunmehr, wie viele Einzelheiten in den

bisherigen Zeichnungen und in den Angaben über das Kunstwerk zu verbessern sind (Siehe S. 322 ff).

Um den Gedanken, welcher das Ganze beherrscht, zu erfassen, sind zuvörderst die kleinern Scenen zu betrachten. In denselben entwickelt sich eine eigenthümliche Symbolik, zugleich aber auch, nach meiner Meinung, eine Geschichte.

Es dürfte keine Fehlerklärung sein, anzunehmen, dass diese Figürchen über der unteren Bilderreihe mit der Sprache der christlichen Kunst in ihrem damaligen Jugendalter dasselbe ausdrücken, was die über den Arkaden der oberen Bilderreihe hinlaufende Inschrift besagt, nämlich *dass der Verstorbene vor seinem Tode in die Kirche und in den Genuss ihres Heiles eingeführt wurde*. Es stellt sich hier unter der Symbolik von Handlungen, die durch Lämmer ausgeführt werden, die Einführung des Täuflings in die Gemeinschaft der Gläubigen, die sogenannte *initiatio*, dar.

Unsere Tafel VII gibt von den sechs Scenen der Zwickel des unteren Frieses eine genaue Zeichnung. In dieser Abbildung sind die jetzt abgebrochenen Stücke ergänzt (1).

Der Empfang der Taufe und der Eucharistie bildete den eng verbundenen doppelten Act der Initiation. Diese beiden Sacramente sind über dem mittleren Muschelgewölbe versinnbildet: Ein Lamm empfängt im Wasser durch eine Taube den Strahl des Lichtes oder der Gnade, wodurch die Taufe vorgeführt wird (Taf. VII n. 4); ein anderes berührt mit dem Stabe die Brodkörbe, wodurch sich bekanntermassen die wunderbare Brodvermehrung und zugleich die heilige Eucharistie symbolisch einführt (n. 3).

(1) Es gibt bisher nur kleine und unbrauchbare Abbildungen, und zwar nur von einzelnen dieser Scenen. S. Kraus, *Roma sott.* 366 Fig. 64. Pératé, *Archéologie* 320 Fig. 212, und die Citationen bei de Rossi *Inscr.* t. 1 an. 359.

Die übrigen vier Lämmer-scenen entwickeln weiter den Gedanken der durch die diese Sakramente bezeichneten *initiatio*.

Die erste Scene links bedeutet die drei Jünglinge im Feuerofen (n. 1). Man erinnere sich, dass die Geschichte ihrer Rettung unmittelbar vor der grossen Taufhandlung am Charsamstag gelesen wurde. Sie bildet die letzte der sogenannten Prophetien, die der feierlichen Aufnahme der Katechumenen in die Kirche vorangingen, und hat ihren Platz noch heute an der alten Stelle. Diese Lesungen wurden aufgefasst als die Vorausverkündigung der Heilsgeheimnisse der Kirche. Sie sollten zugleich die Tugenden lehren, welche diesen Geheimnissen entsprechen. Die Geschichte der drei Jünglinge empfahl den Neugetauften den standhaften Muth im Bekenntnisse des Glaubens.

Zwei weitere Scenen, die sich symmetrisch entsprechen, zeigen nun die der Kirche, welcher der Katechumene sich anschliessen will, verliehene doppelte Macht der Heiligung und der Lehre. Die Heilsgnaden, insbesondere die der Wiedergeburt, sind ausgedrückt, durch die Wasserbäche, welche ein Lamm dem Felsen mittelst der Berührung durch den Stabe entlockt, um ein anderes Lamm zu tränken. Die Lehre der übernatürlichen Wahrheiten sodann ist ausgedrückt durch die feierliche Ueberreichung eines Buches an ein Lamm seitens der von oben erscheinenden Hand. Man denkt bei der letzteren Darstellung von selbst an die Ceremonie der Uebergabe des heiligen Gesetzes an die Katechumenen. Bei der '*traditio legis christianae*' empfangen dieselben das Evangelium und das Symbolum (1).

(1) Duchesne, *Origines du culte chrétien*, 290 über die Ueberreichung der *instrumenta sacrosanctae legis*. Zu denselben gehörte in Rom auch das Pater noster.

Die letzte kleine Scene endlich zur Rechten schliesst diese ganze «Homilie» über die Einführung des Täuflings in die Hallen der Kirche nach meiner Meinung durch die passendste Scene ab, welche hiefür gefunden werden könnte, nämlich durch das Bild der künftigen, dem Glaubenden gewährleisteten glücklichen Auferstehung, vorgeführt durch die Erweckung des Lazarus. Est ist auch hier wieder ein Lamm, das den wunderwirkenden Stab gegen das Grabmal erhebt. In dem letzteren, einem Mausoleum mit Andeutung der üblichen klassischen Formen römischer Grabmäler, sieht man ebenso ein Lamm als Lazarus. Das muthige Bekenntniss zur neuen Gemeinschaft der Kirche, das auf der äussersten linken Seite des Sarkophages dargestellt erscheint, hat für den Christen das herrliche, an der rechten Seite abgebildete Endergebniss, die glorreiche Auferstehung.

So reden diese stummen Sculpturen der christlichen Steinsärge oft ihre belehrende und ergreifende Sprache. Selbst in nebensächlichen und fast nur ornamentalen Scenen ist wie wir gesehen haben, zuweilen ein Schatz tiefer Wahrheit enthalten.

Man kann die Scenen der Lämmer auf dem Bassus-Sarkophage mit den altchristlichen Fresken der sogenannten Sakramentskapellen in der Katakombe von San Callisto in Vergleich bringen. Auf den letzteren sieht man den Felsenschlager, welcher das Wasser des Heiles hervorlockt, dann die Taufe mit dem ähnlichen Ritus und (nach Wilpert) mit der Taube, das Wunder mit dem in Körben aufgestellten Brode und endlich die Auferweckung des Lazarus. Die Scene der Ueberreichung des Gesetzes wird in den Sakramentskapellen vielleicht durch die wiederholt vorkommende Darstellung des Lehrers (oder Christus) vertreten. Derselbe würde dort vielleicht keine Beziehung zur *initiatio*

haben, da es fraglich ist, ob diese irgendwie zugleich Gegenstand der Bilder ist. Er würde die Lehre der Kirche überhaupt versinnbilden, so wie ihre Gnade in den Bildern der Sakramente zum Ausdrucke kommt (1). Die Jünglinge im Feuerofen sind dort nicht vorhanden.

Bei den *grossen* Darstellungen des Sarkophages von Junius Bassus genügt es in aller Kürze zu verweilen; sie sind schon öfter erklärt worden. Nur dürften auch sie zu noch grösserer Einheit zusammengeschlossen werden können, als es bisher geschehen ist.

Die beiden Mittelfelder sind von je einem Relief, in welchem der Erlöser die Hauptfigur bildet, besetzt. Unten erscheint er in seiner Menschheit und Erniedrigung, nämlich beim Einzug in Jerusalem. Er ist hier der König, der Heiland, aber der arme, von welchem Zacharias weissagt (2). Oben dagegen thront er in der Glorie über dem Uranos; er ruht majestätisch auf dem erhöhten Stuhle, der mit Löwenfüssen geschmückt ist; er übergiebt dem heiligen Petrus mit der offenen Rolle die Vollmacht des Gesetzes und seinem Genossen Paulus den Auftrag zu predigen (3).

Der Heiland, zuerst verdemüthigt und dann verherrlicht, bildet eben durch sein verdienstliches Leiden die Hoffnung eines jeden ihm ergebenden Gläubigen, auch die des im

(1) In betreff der Bilder, die nach de Rossi *Roma sott.* 2, 345 s., einen Lehrer bedeuten, vertritt derselbe eine etwas andere Auffassung, gibt aber zu, dass die Erklärung noch grossen Schwierigkeiten unterliege. Nach den neuesten, noch nicht publicirten Arbeiten von Mons. Wilpert über die Sakramentskapellen wäre in den Figuren kein Lehrer, sondern Christus zu sehen.

(2) Zach. 9, 9.

(3) Die Erklärung von Garrucci, 1, 460, wonach Moses und Elias zu Seiten Christi wären, scheint nicht stichhaltig.

Sarge schlummernden Neulinges der christlichen Gemeinschaft. Das Leiden Christi wird in zwei Scenen näher ausgeführt, in einer vorbildlichen, nämlich dem Opfer Isaaks, und einer geschichtlichen, welche in zwei Arkaden enthalten ist, der Verurtheilung Christi durch Pilatus. Wir haben also hier dieselben beiden Darstellungen, die sich auch auf anderen Sarkophagen einander entsprechen.

Mit Christus ist einem sühnenden Leiden hienieden auch die Kirche unterzogen. Sie erscheint auf dem Sarkophage in ihren Repraesentanten Petrus und Paulus bedrängt und verdemüthigt. Petrus wird oben links von den Schergen gefangen geführt, Paulus wird unten rechts zum Ort seiner Enthauptung geschleppt.

Es redet dann eine weitere Scene vom Falle der Stammeltern, zugleich aber vom Solde der Sünde, dem Tode, und von den durch die Erbschuld herbeigeführten Bussen und Arbeiten des Menschen. Doch es erklingt auch das Wort des Trostes. Denn durch zwei weitere Gruppen wird sinnbildlich auf die Erlösung, und besonders auf die Auferstehung hingewiesen, die der Heiland dem gefallenem Menschen gebracht hat. Sie enthalten die schon auf den Gräbern der Katakomben erklärlicher Weise so beliebten Abbildungen des Daniel zwischen den Löwen und des hoffenden Job. Daniel ist das Symbol der übernatürlichen Rettung, da er aus dem Rachen der Löwen befreit wird. Job spricht aus, dass sein Erlöser lebe, und dass er ihn mit seinen Augen und in seinem Fleische zu schauen erwarte. So verkündigen sie das ermuthigende Bekenntniss des im Sarge ruhenden vornehmen Römers, des neuen Sohnes der christlichen Kirche.

Die Darstellungen folgen sich auf der grossen Fläche räumlich allerdings nicht in der Ordnung, welche wir ihnen

in vorstehender Skizze mit Rücksicht auf den innern Zusammenhang gegeben haben. Aber, wie genügend bekannt ist, die Künstler liessen sich in sehr vielen Fällen bei der Vertheilung der Bilder durch ganz andere Gründe, als die des geistigen Bandes unter den Gegenständen, bestimmen. Sie sahen mehr auf die Symmetrie, auf den Wechsel in der Grösse und Haltung der Figuren, auf gewisse Convenienzen in der Anlage, von denen einzelne unschwer herausgefunden werden können.

Wir wollen die Aufmerksamkeit nunmehr flüchtig auf gewisse Einzelzüge der Darstellung lenken.

Neben der idealen Symbolik kommt ein seltsamer Realismus zur Geltung. So zum Beispiel, wenn vor dem geschlagenen Job die Enehälfte mit dem Oberkleide sich die Nase zuhält, um durch die übelen Gerüche nicht belästigt zu werden. Sie reicht ihm ein Brod aus der Ferne, auf einem Stabe. Realistisch, für unsere Zeiten und Gewohnheiten allzu realistisch, wurden von dem Künstler Adam und Eva dargestellt, die sich mit den Händen die Blösse bedecken, und ebenso Daniel in der Löwengrube in voller Nacktheit; denn die jetzige Figur Daniels ist Ersetzung der alten unbedeckten (1).

(1) Auf den ältesten römischen Darstellungen Daniels zwischen den Löwen (Cappella Greca, St. Domitilla, Lucinagruf) erscheint derselbe dagegen bekleidet. Vgl. Wilpert, *Fractio panis* 3. — Auf dem bei V. Schultze, *Archäologie der altchristlichen Kunst* 255 abgebildeten Sarkophag des Lateranmuseums ist er gänglich unbedeckt. Ueber die Nacktheiten Garrucci, *Storia dell'arte* 1, 51 ss.: *Nudità delle figure umane*.

Die Pilatusscene ist von einer meisterhaften Naturwahrheit. Nachdenklich sitzt der Richter auf seinem klassischen Faldistorium. Er ist mit dem Lorbeer bekränzt, aber nicht zur Freude; denn er hält sorgenvoll die Hand ans Kinn. Er scheint in Gegenwart des vor ihm stehenden Sklaven, der ihm die Hände waschen soll, noch auf einen Ausweg zu sinnen. Der Sklave, mit der *tunica exomis* bekleidet und den Krug und Teller von ächt römischen Formen in den Händen, stellt sich dar als wäre er von einer heidnischen Opferscene kopirt. An das heidnische Opfer erinnert ebenso stark die ara von antiker Gestalt, vor welcher Abraham seinen Sohn zu schlachten im Begriffe ist. Sie ist sogar mit dem üblichen Relief der heidnischen Opferschale (*patera*) versehen (1).

Beachtenswerth ist bei der Gefangenschaft des heiligen Paulus der Hintergrund mit dem Schilfröhrichte. Derselbe scheint auf den Ort der Enthauptung des Apostels hinzuweisen. Die Gegend ad Aquas Salvias, wo der Tradition nach die Hinrichtung stattgefunden, war sumpfig und erzeugte vielen Schilf (2).

Vielsagend ist endlich bei den Stammeltern die Andeutung ihres zukünftigen Looses. Adam hat den Aehrenbüschel neben sich, weil er im Schweisse des Angesichtes das Brod der Erde gewinnen wird. Bei Eva steht das Lamm, und es weist darauf hin, dass sie und ihre Töchter die Wolle spinnen und den Heerd besorgen werden.

An Andeutungen, zumal höherer geistiger Natur, war die damalige christliche Kunst reich. Der Schwerpunkt

(1) Diese sowie andere Einzelheiten der Darstellung erscheinen leider nicht auf den geläufigen Copien des Sarkophags.

(2) Kirsch, *Die Marterstätte des heiligen Paulus* (in der *Römischen Quartalschrift* 1888) S. 234.

liegt bei ihr viel mehr in solcher idealen Typik als im Realismus der Darstellungen. Man hat Beispiele, wo sich um der Typik willen verschiedene Darstellungen einander durchdringen. So kommt auf einem Sarkophage des Lateranmuseums zum Beispiele die Dornenkrönung vor; aber die Krone die der Soldat über das Haupt des Heilandes hält, ist als Siegeskrone vorgeführt. Auf dem nämlichen Marmorsarge wird in der Mitte der Siegeskranz in klassischer Weise von einem Adler getragen, und im Kranze erscheint das Monogramm; der Adler lässt den Kranz auf ein Kreuz nieder, auf dessen Querbalken Tauben sitzen, die sich nach dem Kranze ausrecken; unten aber, am Fusse des Kreuzes, halten zwei Soldaten Wache, wie beim Grabe des Erlösers. Es ist eine Darstellung der Auferstehung Christi, in sinniger Weise aus symbolischen und historischen Zügen zugleich zusammengesetzt (1).

Eine eigenthümliche Zusammensetzung oder Durchdringung tritt uns auf jener andern Sarkophagscene entgegen, wo vor Pilatus statt der Person des Heilandes Isaak erscheint, im Begriffe vom Vater den Todesstreich zu erhalten. Dass statt des Moses Petrus oder auch Christus auf den Felsen schlägt und ihm Wasser entlockt, ist eine von den Künstlern angewendete Darstellung, die man ebenfalls leicht verstand. Christus erscheint auch wohl, indem er zwei Wunder wirkt, die zeitlich und räumlich getrennt waren. Er heilt zum Beispiel den Blindgeborenen und die Blutflüssige; er bewirkt die Brodvermehrung und erhört zugleich das Chananäische Weib.

(1) Pératé S. 318 Fig. 211. Kraus, *Roma sott.* S. 361 Fig. 61. Ficker, *Die altchristlichen Bildwerke im Lateran* S. 113 n. 171.

Im Gegensatz zu solchen künstlich angelegten Darstellungen stehen die vulgären oder spielenden Szenen des Lebens, die man oft auf den Seitenflächen der Bildersarkophage findet. Gerade der betrachtete Steinsarg des Junius Bassus ist hiefür ein Beispiel. Wenn man die Schmalseiten beschaut, sieht man sich auf einmal ganz in die weltliche Kunst jener Jahre versetzt. Holde geflügelte Genien sind zugleich mit Knäblein ohne Flügel mit emsiger ländlicher Thätigkeit beschäftigt. Zur Linken halten sie Weinlese, zur Rechten stellen sie durch verschiedene Arbeiten und Embleme den Wechsel der Jahreszeiten vor. Die Beziehung auf die Erndte des ewigen Lohnes und auf das durchmessene wechselvolle Leben ist natürlich nicht ausgeschlossen; sie ist jedoch nicht in jedem Falle sicher beabsichtigt, wo solche Szenen erscheinen.

Zahlreich sind die nöthigen Verbesserungen zu den bisherigen Abbildungen und Beschreibungen unseres Sarkophages. Die wichtigeren sollen in den folgenden Zeilen zusammengestellt werden. Theils ergeben sie sich aus der Photographie, theils sind sie das Resultat der Studien, welche der Verfasser am Originale selbst anstellen konnte.

Es ist wieder mit den kleinen Szenen der Lämmer, welche den interessantesten Theil der Sculpturen bilden, zu beginnen. Um sie deutlicher vorzuführen gibt die Zeichnung (auf Taf. VII) dieselben in grosser Form und ohne die ornamentalen Theile des Sarkophags, zwischen denen sie erscheinen. Die Zeichnung bringt zugleich die Ergänzung der gegenwärtig abgebrochenen Stücke auf Grund des Vorhandenen und unter Benützung der älteren Zeichnungen und Angaben, soweit dieselben Sicherheit bieten.

1. Die erste, sehr verletzte Scene links wurde von manchen Aelteren, wie Buonarotti *Vetri* 45 und Bottari *Sculture* 1, 46, ebenso auch von Garrucci irrigerweise als der Durchgang durch das rothe Meer aufgefasst. Zur richtigen Erklärung war mir die Erfahrung und Uebung meines Freundes, des Mons. Wilpert, sehr behilflich. Was man für Wasser gehalten hat, sind Flammen, und was als Brücke oder Pfad mit «Höhlen» darunter galt, ist der Feuerofen mit seinen drei bogenförmigen Öffnungen, die je durch Flammen in zwei Theile geschieden sind. Die Flammen züngeln deutlich auch aussen über die Öffnungen hinaus. Unten liegen die Scheite. Oben ist die Stellung der zwei nicht ganz erhaltenen Schafe theils durch die Stützen der Köpfe, theils durch die Ueberreste der Füsse, besonders aber durch die Bohrlöcher unter der Brust gegeben. Von den zwei noch erübrigenden Schafen zur Rechten ist das äusserste, nicht im Feuer befindliche, wahrscheinlich eine blosse Füllfigur, wie solche auch auf den andern Lamm-scenen vorkommen. Die Darstellung des Ofens mit den drei bogenförmigen Öffnungen, den Scheiten und den Flammen ist eine auf Sarkophagen gewöhnliche. Man sehe z. B. Garrucci tav. 314, 1 (Kraus *Realencyclopaedie* 2, 77 Fig. 55); 318, 1-3; 382, 2-4; 384, 1; 397, 6.

2. Das nächste kleine Relief mit dem *auf den Felsen schlagenden Lamme* zeigt den Felsen mit genügender Deutlichkeit. Bei Bosio, und einigermaßen auch bei Garrucci, ist er unkenntlich. In den Angaben von Bottari (1, 47) und Dionisi (206) musste der Fels sich gefallen lassen, zu einem Lamme zu werden; aus dem Kopfe des mit dem Stab berührten Lammes lassen sie das Wasser strömen! — Die drei kreisförmigen Punkte, welche auf der Photographie in der Höhe erscheinen, sind Stützen von abgebrochenen Theilen.

3. Zu der folgenden Scene, der *Brodvermehrung*, ist zu bemerken, dass auf dem Brode der bei den Alten übliche kreuzförmige Einschnitt kenntlich ist, ebenso wie das Brod in der Hand der Frau des Job kreuzförmig eingeschnitten ist. Die Körbe haben nicht die niedrige runde Form, wie bei Garrucci, sondern sind etwas schmaler und höher, so wie sie auch auf Katakombenbildern vorkommen.

4. *Die Taufe des Lammes*. Hier ist Garruccis Abbildung insoferne mangelhaft, als sie sowohl das Wasser auslässt, in welchem das Lamm bei seiner Taufe steht, als auch den Hügel, über welchen oder neben welchem das Wasser herabfließt. Sein Text führt aber diese beiden Gegenstände mit den Worten an: «sta nell'acqua del Giordano sgorgante da [?] una rupe».

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass das Wasser in der That der Jordan, und dass die Scene in erster Linie die Taufe Christi ist; denn die über dem Wasser und zugleich über dem Haupte des getauften Lammes schwebende Taube, welche über das letztere Strahlen herabergießt (*la rugiada celeste*, nennt es Garrucci), erinnert allerdings zunächst an das Ereigniss beim Jordan. Es wird eben die Taufe des Erlösers zur Darstellung des Taufsakramentes gebraucht, wie ja auch die andern Lämmer-scenen eine historische Grundlage in der Geschichte von Moses oder Christus haben.

Dass das Lamm, welches neben dem getauften in Thätigkeit tritt, über den Täuffling Wasser ergösse, ist durchaus nicht ersichtlich. Bottaris Bemerkung ist hier anzuführen: «gli pone un piede davanti sul capo, che denota l'imposizione delle mani che si faceva nel battesimo».

Wenn Garrucci endlich in seinem Texte zwei andere, dieser Scene beiwohnende Lämmer erwähnt, welche hinzuschritten, um getauft zu werden, so müssen wir zur Be-

richtung dieses Irrthumes seine eigene Abbildung anrufen, denn auf dieser erscheint, ganz korrekt und im Einklang mit unserer Photographie, nur ein einziges nicht unmittelbar betheiligtes Lamm, und dieses schreitet nicht zur Taufe, sondern entfernt sich von derselben. Seine der Taufe abgewendete Haltung ist um so auffälliger als sie eine Verletzung der Symmetrie bildet; denn auf den übrigen Giebeln und Bogen des Sarkophages schreiten die zu oberst gestellten Lämmer, wie es natürlich ist, nicht hinauf, sondern hinab, der Scene zu, von welcher sie einen Theil ausmachen. Wenn demnach ein Grund zu suchen wäre für die Wahl dieser Haltung, so ist es wahrscheinlich der, dass jene versinnbildet werden sollen, die der Kirche sich nicht anschliessen und im Heidenthume verbleiben statt zur Taufe zu kommen. Möglich aber auch, dass wir es nur mit einem Verstoffe des Urhebers des Sarkophages zu thun haben.

5. *Ueberreichung des Buches.* Hier ist vor allem die Angabe von Bottari und Dionisi auszuschliessen, wonach das Lamm, welches die Hauptfigur bildet, « zu der auf dem Berge gelegenen Stadt Gottes hinaufschreitet ». Weder eine Stadt Gottes noch ein Berg ist zu sehen. Vielmehr, wie bei Kraus *Roma sott.* 367 richtig steht, « es naht sich das Lamm ehrfurchtsvoll, um das Gesetz entgegenzunehmen ». Die Hand, welche aus den Wolken kommt und das Buch hält, ist deutlich genug erhalten. Diese Darstellung erkannte auch Garrucci mit gutem Blicke. Wenn er aber den dargereichten Gegenstand « le tavole del decalogo » nennt, so ist zu bemerken, dass derselbe eher die Fläche eines geöffneten Buches darbietet, dass aber eine Beziehung auf Moses da ist.

6. *Lazarus.* Die Zeichnung bei Garrucci lässt leider nichts von der klassischen Form des Grabes erkennen, während doch gute Reste der antiken *aedicula* mit ihrem durch spi-

ralförmig cannellirte Säulen getragenen Tympanum erhalten sind. Dagegen fand ich nichts, auch kein Fragment, von den beiden Lämmern, welche nach Garrucci ausser dem stabtragenden noch vorhanden sein oder gewesen sein sollten und welche Martha und Maria zu bedeuten hätten. Es ist nur der abgebrochene Rest des einen, mit dem Stabe auf-erweckenden Lammes zu erkennen.

Um nun zu den grösseren Reliefs überzugehen, die verhältnissmässig weniger beschädigt sind, so ergeben sich auch hier aus der Photographie und der persönlichen Beobachtung manche Verbesserungen der üblichen Angaben und Zeichnungen.

I, 1. Wir beginnen oben links: *Opfer Isaaks*. Im oberen Theile der Scene, links vom Beschauer, sind nur noch die Wolken vorhanden, aus denen einst die an Abrahams Schwert gelegte Hand hervorging, welche Gottes Eingreifen sinnbildete. — Es war ein Schwert, was Abraham schwang, nicht ein Opferrmesser oder Dolch (*pugnale*), wie man es genannt hat. — Die *ara* hat nicht runde, sondern viereckige Form. — Im Hintergrunde ist kein Lorbeerbaum, sondern eine Olive mit ihren Früchten. — Bei Abraham scheint auch nicht das Lamm statt des Widders zu stehen (welcher angebliche Tausch ältern Schriftstellern, wie Dionisi, so viele Gelehrsamkeit gekostet hat), sondern der Widder selbst, wenngleich die Hörner hinter den Ohren nicht deutlich genug hervortreten.

I, 2. *Petri Gefangennahme*. Der Apostel hat nicht «den Bart am Kinn geschoren», auch nicht «auf der Stirne bloss spärliches Haar», wie man gesagt hat, vielmehr stimmt das Aeussere überhaupt mit seiner Darstellung auf dem näch-

sten Bilde, wo er die offene Rolle empfängt, ziemlich überein.

I, 3. *Thronender Erlöser*. Merkwürdiger Weise wurde dieses Bild von Torrigio (1), Bottari (2) und Dionisi (3) für die Darstellung des lehrenden Jesusknaben im Tempel gehalten. Petrus, rechts vom Beschauer, empfängt vom Heiland die Rolle auf seinen durch das Pallium verhüllten Händen. Auf dem bei Garrucci Taf. 323 abgebildeten berühmten Sarkophag des Lateranmuseums ist über dem Bilde des Uranos die gleiche Scene ausgeführt, und diese wird von dem Autor richtig in die Worte zusammengefasst: «Cristo istituisce la sua chiesa conferendo a Pietro e Paolo i rispettivi poteri». Sie dient durchaus zur Erläuterung der unserigen. Denn wie dort, so ist auch hier Petrus zur Rechten des Beschauers; wie dort bedeckt er sich die Hände, um die Rolle in Empfang zu nehmen, nur ist er in minder lebhafter Haltung; wie dort sieht man Paulus links und zu Christus hingewendet; wie dort sind die Apostel bei der ganz symbolischen Handlung ohne ihre traditionellen und realistischen Züge geblieben (4).

Noch einige Einzelheiten. An der rechten Hand des Paulus ist ein Stück abgemeisselt worden. Bosios Abbildung zeigt, dass Garrucci mit Recht sagt, er habe dieselbe zum Sprechen erhoben; ein Gegenstand war nicht darin; aber auf derselben war die Stütze. Der jugendliche Christus hat die Haare nicht gescheitelt («cappelli discrimi-

(1) *Le sagre grotte vaticane*, 1675, p. 48.

(2) *Sculture* I. c.

(3) *Cryptae vaticanae* p. 204.

(4) Die Beschreibung des angeführten Sarkophages bei Ficker, *Die altchristl. Bildwerke im Lateran* S. 117 n. 174.

nati », Garrucci) sondern ungetrennt zur Stirne herab, — Die Rolle ist so wie bei Bosio offen, nicht wie bei den Späteren. — Die Figur des Uranos ragt mit voller Brust über die Wolken hervor.

I, 4. *Christus gefangen geführt*. Die Schergen sind allerdings, wie man bemerkt hat, denjenigen, die Petrus gefangen führen, gleich. Derjenige rechts hat auch auf beiden Bildern das Schwert, nur ist es auf der Petruscene abgebrochen. Man hätte hervorheben sollen, dass man sie nicht an die göttliche, freiwillig leidende Person die Hand anlegen sieht.

I, 5. *Pilatus vor der Händewaschung*. Hier sind zu den bisherigen Abbildungen verschiedene Notizen über die klassischen Utensilien nachzutragen. Der Griff der *hydria* hat auch über der Hand des Sklaven ein ringförmig geschwungenes Ende, welches bei Garrucci ganz fehlt. Die *patera* zeigt den üblichen Knopf in der Mitte. Der Sessel hat am Kreuzungspunkte der Beine das übliche Schanier. Die Vase auf dem Sockel besitzt die gewöhnliche breite Öffnung, und der Sockel steht in Folge der Unaufmerksamkeit des Künstlers schief. Das Schuhwerk des Pilatus ist reicher, als es bei Garrucci erscheint. Wenn Garrucci den Sklaven bekränzt sein lässt, so hat er diess nur aus Bosios Zeichnung entnommen; jetzt fehlt der schönen Figur leider der Kopf. Hinter Pilatus ist nicht eine blosse Mauer sichtbar, sondern ein förmlicher Thurm aus Quadern, und zur linken zeigt derselbe ein Thor. Pilatus sitzt also ausserhalb seines Praetoriums; denn das letztere ist durch den Thurm angedeutet.

II, 1. *Job*. Es ist nicht ein Stein, worauf Job sitzt, und ein anderer worauf er den Fuss setzt, sondern beidemale ist es ein Haufen; man muss an den biblischen Düngerhaufen denken. Das Instrument, worauf das Weib das Brod

hinhielt, hat man Gabel (*forcina*) genannt. Es wird ein einfacher Stab gewesen sein. Auch ist er oben mit dem Brode abgebrochen, und man bleibt auf Bosios Zeichnung angewiesen.

II, 2. *Adam und Eva*. Aus dem Baume hat Bosio unbegreiflicherweise eine Eiche gemacht; er lässt deutlich die Eichel in seiner Höhe prangen. In der That schmücken ihn aber zwei Äpfel, und zwar einer an der Seite über Eva. Die Schlange dagegen hat Bosio richtiger und künstlerischer gegeben als Garrucci. Ihr Kopf, mit dem Oberleibe jetzt abgebrochen, reichte höher am Baumstamme hinauf, nämlich bis zum Punkte, wo man noch die übriggebliebene Stütze sieht. Der Schwanz aber bog frei nach rechts, gegen Eva, herum. Das Blatt, mit dem sich die Stammeltern bedecken, ist sichtlich als Feigenblatt dargestellt.

II, 3. *Christi Einzug in Jerusalem*. Die rechte Hand Christi ist abgebrochen; er scheint dieselbe zum Segnen oder Sprechen erhoben zu haben. Die Person im Hintergrunde ist nicht « auf den Baum gestiegen », sondern muss als hinter demselben stehend gedacht werden; wahrscheinlich will sie auch nicht bloss « zuschauen », sondern Zweige zum Ausstreuen brechen. Der niedrige Baum ist diesmal deutlich eine Eiche. Die andere Person, welche das Kleid am Boden ausbreitet, ist in den unteren Theilen vielfach verletzt.

II, 4. *Daniel in der Löwengrube*. Leider hat diese Scene die grösste Beschädigung erfahren. Der gegenwärtige Daniel ist modern, die einzige Figur des Sarkophags welche neu gemacht ist, ja die einzige Ergänzung, die überhaupt an dem Werke vorkommt. Bosio zeigt den Daniel ganz nackt, er sah also wohl noch den ursprünglichen. Wahrscheinlich wurde die Figur erst in den letzten Jahrhunderten von einem Unberufenen und jedenfalls sehr Unverstän-

digen abgeschlagen, weil er daran Anstoss nahm. So sind wir zu dem sehr mittelmässigen und wenig archäologischen Ersatz gekommen, der eigentlich kein Recht hätte, auf der Photographie zu erscheinen.

Garrucci hatte den guten Gedanken, den alten Daniel, natürlich mit verhüllter Blösse, wieder in seine Rechte einzusetzen. Warum sagt er jedoch im Texte, die übriggebliebenen Füsse der früheren Gestalt seien « calzati di sandali »? Das müsste ja auf eine ehemalige bekleidete Figur schliessen lassen. In Wirklichkeit sind aber die abgebrochenen Füsse nackt; und auf diese hat man den theatralisch bekleideten neuen Propheten zu stellen für gut befunden, während alle Gewandfiguren des Sarkophages auch die Füsse bekleidet haben; nur Job macht aus besonderem Grunde eine Ausnahme.

Daniel streckte einstmals als Orans die Arme kreuzweise aus. In dieser üblichen Darstellung war er für die Christen ein Typus des Gekreuzigten. Man sieht noch auf der Brust der im Hintergrunde befindlichen beiden Füllfiguren die zwei Stützen der Arme des Propheten.

II, 5. *Paulus zum Tode geführt.* Bezüglich dieser letzten Skulptur ist zunächst zu bemerken, dass das Schwert in der Hand des Schergen rechts nicht abgebrochen, sondern vollständig erhalten ist. Man sieht, wie er es aus der Scheide zieht. Wenn Garruccis Zeichner auf der Scene I, 2 das abgebrochene Schwert ergänzt hat, so war er um so weniger berechtigt, es hier verstümmelt und wie eine Rolle zu zeigen. — Wichtiger ist, dass auf unserem Bilde das einzigmal eine Annäherung an die überlieferte Darstellungsweise der beiden Apostel versucht wird. Dem heiligen Paulus hat man das kahle Vorderhaupt gegeben.

Auf Einzelheiten der Dekoration einzugehen haben wir keine Veranlassung. Es genüge darauf hinzuweisen, dass die bisher wenig beachteten vier mittleren Säulchen der Vorderfläche mit *geflügelten* nackten Genien besetzt sind, welche Arbeiten der Weinlese verrichten. Die einen pflücken oder halten Trauben, die andern tragen oder reichen Körbe. Es befinden sich je vier übereinander in den Ranken, welche den Säulenstamm umschlingen.

Diese Darstellungen entsprechen denjenigen an den beiden Schmalwänden des Sarkophags. Auch dort sind, wie schon gesagt, Genien in ihrer ergötzlichen Landarbeit thätig. Sie sind fast sämtlich geflügelt und unbekleidet. Das Relief ist hier natürlich bei weitem nicht so tief herausgearbeitet wie in den Szenen der Vorderfläche, wo die kräftige und freie Behandlung der Figuren, die fast zu selbsständigen Statuetten werden, Bewunderung erweckt.

Die Rückseite hat wahrscheinlich kein oder nur wenig Ornament besessen; sonst hätte man dem Grabmale nicht die jetzige Stellung gegeben; es stösst hinten an die Mauer, und auch die Seitenflächen können nur mit Mühe betrachtet werden.

Die Gegenstände, welche gegenwärtig als Bedeckung auf dem Sarge ruhen, sind auf dem Lichtdrucke fortgelassen. Garrucci citirt zwar für den Deckel die Notizen von Sarti in einer Weise, die glauben machen könnte, er selbst habe die jetzige Bedeckung für ächt oder für ein Fragment der ursprünglichen gehalten. Mit dieser Annahme thäte man aber Garrucci Anrecht. Denn auch Sarti (*App. ad cryptas... Dionysii* p. 116) macht zur Tafel n. 81 des Dionigi nur die Bemerkung, dass die mittelalterlichen Sculpturen, die auf den Sarkophag gestellt sind, von dem Oratorium Johannes VII in der alten Peterskirche herkommen. Unter diesen

Sculpturen (eine Kugel mit Kreuz und zwei Giebel) liegt ein langes Bruchstück eines mit Figuren besetzten Sarkophagdeckels von der Länge des Bassus-Sarkophags. Aber auch dieses Fragment kann nicht zu unserem Grabmale gehört haben. Es hatte in der Mitte eine Inschrifttafel. Der Deckel unseres Sarkophages war ohne Inschrift, denn die Inschrift des Bassus steht auf dem oberen Rande des erhaltenen Haupttheiles. Auch stimmt Stil und Form des Fragmentes nicht mit dem Grabmale überein.

Und hiermit können wir unsere Bemerkungen über den Sarkophag schliessen, da es nicht Absicht dieser Arbeit war, in eine ausführliche archaeologische Erklärung oder aesthetische Würdigung jenes Meisterwerkes altchristlicher Kunst einzutreten. Wir wollten nur seine erstmalige Veröffentlichung durch einen Lichtdruck mit einigen Angaben begleiten, die sich uns durch die Photographie und das uns freundlichst ermöglichte Studium des Originals an Ort und Stelle ergeben haben. Da durch diese Angaben vielfach bisherige Irrthümer berichtigt werden, so kann die Abhandlung dazu dienen, für eine grössere, weiter ausgreifende Arbeit über den Sarkophag die wissenschaftliche Grundlage zu geben. Hoffentlich werden zukünftige Arbeiten auch unsere neue Erklärung der Lämmer-scenen, welche in denselben die Darstellung der *initiatio christiana* des Neophyten Junius Bassus findet, bestätigen können.
