

Chronologie der altchristlichen Sarkophage.

Von JOSEPH WILPERT, Rom.

Die älteren Archäologen wie Bosio, Aringhi, Bottari und Boldetti brachten der chronologischen Seite der Skulpturen begreiflicher Weise ein geringes Verständnis entgegen. Wenn sie einmal das Alter eines Sarkophags bestimmen, so hat es mehr den Anschein des Ratens, bei dem man mitunter das Richtige trifft, in den meisten Fällen aber irrt.

In neuerer Zeit geht man rationeller vor: man sucht die Datierung durch Gründe zu stützen. Einige davon halten bei einer näheren Prüfung Stand; viele sind jedoch recht problematisch. Der lateranensische Sarkophag 119 mit den ältesten Jonasszenen liefert dafür ein beachtenswertes Beispiel. Nach Wittig stammt er aus dem Beginn des 2. Jahrhunderts, weil der Fischer darauf noch „reines Ornament“ sei;¹⁾ Wulff schreibt ihn wegen der „schwächlichen Gestaltenbildung, Proportionsfehler und mangelhaften Artikulation“ dem „4.“;²⁾ Mitius sogar erst dem „Ende des 4. Jahrhunderts“ zu, und zwar wegen des an die Stelle des Kürbis gesetzten „Epheus“, der auf die bekannte Kontroverse zwischen den hhl. Hieronymus und Augustinus hinweise, deshalb nur aus jener Zeit sein könne.³⁾ Alle drei Datierungen sind verfehlt; denn es gibt keine zweite Darstellung des Fischers, welche den symbolischen Charakter so offen zur Schau trüge, nur wenige Skulpturen, die so große stilistische Vorzüge besäßen, und wenige, auf denen die Kürbispflanze durch die flaschenförmigen Früchte schärfer

1) Die altchristlichen Skulpturen im Museum des deutschen Campo Santo 16 f.

2) Altchristl. und byzant. Kunst I 105. Zur Charakterisierung dieser Beurteilung der Skulpturen stellen wir diejenige J. Fickers, Lateran 61 gegenüber: „Das Ganze ist von vortrefflicher Ausführung. Die idyllischen Motive sind so reizvoll, wie die Freiheit, die in der Behandlung der Hauptszenen waltet.“ Fast ebenso anerkennend äußert sich V. Schultze, Katak. 177, und Pérate in Michel (Histoire de l'art I 64) schreibt: „C'est encore une œuvre charmante et où la décadence se fait à peine sentir . . .“

3) Mitius, Jonas 48 f, gegen dessen späte Datierung Strzygowski, Kleinasien 197 f protestiert. E. Becker, Quellwunder 25 datiert den Sarkophag in die „1. Hälfte des 4. Jahrhunderts“, Leclercq, Manuel II 293 301, wegen der biblischen Szenen in die „Friedensperiode“.

als Kürbis gekennzeichnet wäre. Der Sarkophag gehört auch nicht in das 3., wie andere glauben, sondern in die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts, wie es sich bald zeigen wird.

§ 1. Erschwerende Umstände in der bisherigen Datierung.

Wurde bei dem Sarkophag 119 die unrichtige Zeitbestimmung durch Erwägungen verschuldet, die besonders für diesen Fall gelten, so handelt es sich sonst meistens um Ursachen allgemeinerer Art. Zwei Momente sind es namentlich, welche in der Frage nach dem Alter der Sarkophage bisher einen Stein des Anstoßes bildeten: einmal die These, daß es in den Jahrhunderten der Verfolgungen wenige oder gar keine Werkstätten von christlichen Bildhauern gegeben habe, und dann die Reliefs des konstantinischen Triumphbogens, d. h. die mit ihm gleichzeitigen. Nur unter dem Einfluß jener These war es beispielsweise möglich, daß ein Sarkophag wie der von der Via Salaria mit der Darstellung des katechetischen Unterrichts von einem hervorragenden italienischen Kunsthistoriker „der Zeit Konstantins“ zugeschrieben wurde;¹⁾ und die Reliefs des Triumphbogens Konstantins haben es verschuldet, daß ein deutscher Gelehrter, von Alois Riegl verleitet,²⁾ den Sarkophag des Junius Bassus, trotzdem derselbe die Depositions-Inschrift des Verstorbenen aus dem Jahre 359 trägt, „in die antoninische Zeit“ verwies,³⁾ und daß eine so abnorme chronologische Schätzung nicht bloß Beachtung,⁴⁾ sondern sogar begeisterte Anerkennung finden konnte.⁵⁾

Als drittes Hindernis in der Chronologie nennen wir das bei einer ganzen Klasse von Gelehrten vorherrschende Bestreben, alle höhere und bessere Kunstbetätigung in den Bann des Orients zu zwingen. Was ist nun von den drei Hindernissen zu halten?

A. Leugnung christlicher Skulpturen vor Konstantin.

Die These von der geringen Zahl christlicher Bildhauerwerkstätten in den drei ersten Jahrhunderten enthält zwar ein Körnchen Wahrheit, ist aber in hohem Grade einzuschränken. In unserer Frage fällt sie jedenfalls gar nicht ins Gewicht. Wie wir anderswo zeigen werden, gab es schon im 2. Jahrhundert vatikanische, salarische und appische Werkstätten, die christliche Sarkophage verfertigten. Wenn daher

1) Adolfo Venturi, *Storia dell'arte* I 419.

2) Riegl, *Spätromische Kunstindustrie* 93 f.

3) J. E. Weis-Liebersdorf, *Christus- und Apostelbilder* 83 16 f. 89.

4) Wittig, *Campo-Santo* 13 ff.

5) J. Strzygowski in *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 19. Januar 1903.

A. de Waal in seiner 1900 erschienenen Monographie über den Bassus-sarkophag (S. 8) erklärt, „daß es in der vorkonstantinischen Zeit kaum eine christliche Skulptur gab,“ so benötigt ein solcher Ausspruch ebensowenig einer Wiederlegung, wie das nicht viel günstigere Urteil V. Schultzes¹⁾ und O. Marucchis.²⁾

Gegen die These im Allgemeinen haben sich schon einige Gelehrte erhoben. René Grousset ist der erste, der in seiner Studie über die christlichen Sarkophage viele Skulpturen in die vorkonstantinische Zeit datiert.³⁾ Unter den späteren hat sich Alois Riegl mit dieser Frage am ausführlichsten befaßt. Auch er legt für die Existenz von vorkonstantinischen Offizinen christlicher Bildhauer in Rom eine Lanze ein. Leider beurteilt er die Skulpturen lediglich vom Standpunkt des Ästheten und läßt die Archäologie viel zu wenig zu Worte kommen. Er berücksichtigt auch nicht alles an einem Kunstwerk, sondern nur, was gerade mundgerecht vorliegt. Das Bedenkliche seines Vorgehens erhellt besonders aus seiner aprioristischen, gewaltsamen Datierung des Bassussarkophags, bei der er, dank seiner Hintansetzung aller archäologischen Grundsätze, selbst den Ort, an welchem die Inschrift angebracht ist, verdächtigen konnte und sich um den Deckel gar nicht kümmerte, als wäre das eine Bagatelle. Überhaupt haftet er zu sehr am Äußern, an der Oberfläche der Bildwerke; der Inhalt, die Seele, wird als Nebensache behandelt, und wenn er ihn einmal streift, geschieht es in möglichst schiefer Weise, sodaß er in den Darstellungen Dinge sieht, die diesen fremd, und solche übersieht, die darin enthalten sind. Deshalb begreift es sich, daß die Sarkophage, die er (neben den auch von andern schon als älter anerkannten) für die Periode der Verfolgungen in Anspruch nimmt, sämtlich aus dem 4. Jahrhundert, die meisten sogar aus der 2. Hälfte stammen.

¹⁾ Archäol. d. christl. Kunst, München 1895, 245: „Nur wenig davon führt in die vorkonstantinische Zeit zurück. Das 4. und das 5. Jahrhundert, letzteres noch mehr als das erstere, leben darin fort.“

²⁾ Nach Marucchi (Laterano 6) sind die Sarkophage, „allgemein gesprochen, nicht vorkonstantinisch, bloß sehr wenige aus dem 2. und 3. Jahrhundert.“ Für die spätere Zeit stellt er folgende Regel auf: „Nur die besten können der Periode Konstantins zugewiesen werden; die weniger eleganten sind aus der 2. Hälfte des 4., und die am meisten vernachlässigten — i piu trascurati — aus dem 5. Jahrhundert.“ Auch Ch. Bayet läßt die christliche Skulptur erst mit dem Frieden Konstantins beginnen: „Ce fut seulement après le triomphe du christianisme, que l'usage se répandit de sculpter sur les bas-reliefs funéraires des sujets exclusivement chrétiens“ (Recherches 27 f.) Einen vielversprechenden Anlauf zur Chronologisierung der Sarkophage nahm Ohlsen in Venturis L'Arte 1906, 81—95; er ist aber unterwegs stecken geblieben.

³⁾ Etude sur l'histoire des sarcophages chrétiens, Paris 1885, 13 f. 16 18 25 30 45 47 51 54 f. 57 ff. 61 f. 65 f. 68 ff.

A. Riegls Art, die christlichen Skulpturen zu datieren, fand bei vielen Anerkennung, und nicht am wenigsten bei L. von Sybel, dessen Abbildungen von Sarkophagen, die er dem zweiten Band seiner „christlichen Antike“ beigegeben hat, ebenfalls in einer chronologisch geordneten Serie vorgeführt sind. Er beschränkt sich aber nicht, wie A. Riegl, auf die stilkritischen Merkmale, sondern zieht unter anderem auch die Haartracht, den Bart und die Gewandung, letztere allerdings mit so vielen Verwechslungen heran, daß ihm aus diesem Detail nicht immer der Vorteil erwachsen ist, den er daraus hätte gewinnen können. Als „Anfänger“ in der christlichen Archäologie, als den er sich selbst qualifiziert,¹⁾ ist er natürlich viel auf andere angewiesen. Da hängt nun alles davon ab, wer diese andern sind. Ist es z. B. A. Riegl, so bewahrheitet sich, wir sagen zwar nicht der Vorder-, wohl aber der Nachsatz von Mt 15, 14: „ambo in foveam cadunt.“ Dazu nimmt er mitunter es auch nicht so genau mit der Untersuchung der Skulpturen auf Ursprünglichkeit und Ergänzungen hin, was zu allerlei unliebsamen Überraschungen führt. Wir werden denn auch sehen, daß namentlich seine Chronologie einer Revision bedarf.

B. Die Reliefs des Triumphbogens Konstantins.

Die Reliefs des Triumphbogens Konstantins haben bei den Archäologen und Kunsthistorikern bekanntlich eine verschiedene Beurteilung und Verwendung gefunden. Wir können sie nur in soweit berücksichtigen, als sie mit den Skulpturen der christlichen Sarkophage in Verbindung gebracht worden sind. Nach J. Ficker „zeigt schon ein Vergleich des Grabes des Junius Bassus mit den Reliefs . . . , daß von einem einheitlichen Charakter und einer einheitlichen Entwicklung der altchristlichen Plastik in Rom nicht gesprochen werden kann.“²⁾ „Das heißt aber so ungefähr auf die Anwendung der stilkritischen Methoden verzichten“, bemerkt dazu L. von Sybel.³⁾ Doch so ganz hat Ficker in seinem Versuch, die Sarkophage chronologisch zu ordnen, darauf nicht verzichtet. Nur kann sich sein System schon deshalb nicht auf den Beinen halten, weil der eine der zwei Sarkophage, um die er die übrigen gruppiert, der berühmte mit der Darstellung der Trinität, von ihm unrichtig datiert ist.

Die Reliefs sind, von der künstlerischen Seite genommen, ein überaus wertvoller Markstein, weil sie den größten Tiefstand anzeigen, in welchen die profane Plastik zu Anfang des 4. Jahrhunderts herab-

¹⁾ A. a. O. II 198.

²⁾ Lateran 47.

³⁾ A. a. O. II 167.

gesunken war. Der Verfall geschah nicht plötzlich. Er vollzog sich ganz naturgemäß im 3. Jahrhundert, zumal in der zweiten Hälfte, aus der wir mehrere heidnische und christliche Sarkophage besitzen. Stünden uns aber auch keine Skulpturen zur Verfügung, die Münzen allein würden genügen, um uns die schrittweis eingetretene Verrohung der Kunst zu zeigen. Seit Gallienus (253—268) schwindet den Stempelschneidern allmählich jedes ikonographische Gefühl, und unter Diokletian (284—305) enthalten die Münzen bereits konventionelle Typen ohne individuellen Charakter, bei denen man bloß Umschrift und Abzeichen zu ändern brauchte, um sie für einen neuen Kaiser zu verwenden. Unter diesen Umständen begreift es sich, wie der zu Anfang des 4. Jahrhunderts größtenteils heidnische Senat die fast barbarischen Produkte, die er für den konstantinischen Triumphbogen machen ließ, mit den klassischen Schöpfungen aus dem 2. Jahrhundert an ein und demselben Denkmal vereinigen konnte. Er war zweifellos überzeugt, damit eine Tat vollbracht zu haben.

Wie die Auftraggeber, so waren auch die ausführenden Künstler heidnisch. André Pératé ist daher in einem Irrtum befangen, wenn er ihr Werk als „œuvre des marbriers chrétiens“ betrachtet.¹⁾ Die Autoren der Reliefs würden auch große Augen machen, wenn sie von dem „selbständigen Kunstwollen“ und den „ganz positiven Kunstabsichten“ lesen würden, welche ihnen A. Riegl in seiner Analyse ihrer Werke²⁾ unterstellt. Trotz der „krystallinischen Schönheit“, die der geschätzte Kunsthistoriker darin wegen des symmetrischen Aufbaues der Komposition entdeckt hat, müssen wir weiter fortfahren, die durch sie vertretene Entwicklung der Kunst auch vom objektiven Standpunkt als tiefen Verfall zu bezeichnen. Nicht einmal „Eigenart“ können wir ihnen zuerkennen; denn sie stehen nicht isoliert da, sondern sind nur ein Glied der Kette der Entwicklung, welche die profane Skulptur seit dem 3. Jahrhundert durchmachte. A. Riegl selbst hat (a. a. O.) in dankenswerter Weise die wichtigsten heidnischen Monumente zusammengestellt, welche als nahe Verwandte von ihnen zu betrachten sind.³⁾ Diesen reiht sich der traurige Ritter Curtius im Todessprung⁴⁾ ein gleichzeitiges Werk, würdig an, da er ganz verzeichnet ist, auf

¹⁾ In Michel, *Histoire de l'art*, Paris 1905, I 63.

²⁾ *Spätromische Kunstindustrie* 46 ff.

³⁾ Für die Säulenbasis vom Forum Romanum vgl. Otto Jahn in *Ber. d. königl. Sächs. Ges.* 1868, 195 f, Taf. 4; Hülsen, *Röm. Mitteil.* 1893, 281; Riegl, *Spätrom. Kunstind.* 81 Figg. 18 f; L. von Sybel, a. a. O. II, Abb. 20, S. 180. Die Inschrift im C. I. L. VI n. 1203.

⁴⁾ L. von Sybel a. a. O. Abb. 24.

seinem dicken Gaul nicht sitzen kann. Und in der christlichen Kunst haben wir Sarkophage, welche zu ihnen überleiten, und solche, die in der nachfolgenden Zeit die angebliche „Eigenart“ weiter fortpflanzen.

Bei einer solchen Sachlage ist es nicht notwendig, die „große Roheit“ der Triumphbogen-Reliefs mit der durch nichts dokumentierten „eilfertigen Herstellung des Monuments“ zu entschuldigen; wir wären verlegen, hätten wir es mit einem leidlich guten Kunstwerk zu tun. Man darf sie auch nicht, wie Ficker, Riegl, Wittig,¹⁾ Baumstark,²⁾ Toesca³⁾ und andere tun, ohne weiteres als stilistischen Gradmesser für die christlichen Skulpturen der Friedensperiode benutzen; denn es gibt viele, die sie in künstlerischer Hinsicht weit überragen und dennoch jünger sind. Ebenso soll man sie nicht mit A. Riegl „konstantinische Reliefs“ oder „Constantinreliefs“ nennen; denn der Ausdruck ist irreführend, wie man an seinem Schöpfer sehen kann, der in den Reliefs geradezu die „konstantinische Kunst“ verkörpert findet.⁴⁾ Konstantin ist an ihnen unschuldig; die Verantwortung fällt einzig und allein der profanen Kunst zur Last. Es ist sogar möglich, daß die Vereinigung der Reliefs mit den klassischen Werken aus beströmischer Zeit mit dazu beitrug, daß er sich entschloß, die Kunst neu zu beleben; deutlicher konnte ihm ja Verfall und Blüte nicht vor die Augen gerückt werden, als wie es durch seinen Triumphbogen geschehen ist. Er brachte den Entschluß zur Verwirklichung. Um der Kunst aus dem Stande der Freigeborenen Jünger zuzuführen, hat er den Künstlern große Privilegien verliehen.⁵⁾ Die Erfolge blieben nicht aus. Sarkophage wie z. B. der lateranensische 174, der des Brüderpaars, des Junius Bassus und der unfertige in den Grotten von S. Peter⁶⁾ haben als Früchte der von dem kaiserlichen Hof ausgehenden Förderung der Kunst zu gelten.⁷⁾

Die Pflege der Kunst blieb nicht auf den kaiserlichen Hof beschränkt. Auch die Großen und Vornehmen des Reiches wirkten dadurch mit, daß sie skulpturenreiche, kostspielige Sarkophage in den Werkstätten kauften oder neue in Auftrag gaben. Auf diese Weise

¹⁾ Campo Santo 18 20.

²⁾ Zur Provenienz der Sarkophage in R. Q. 1914, 10 16.

³⁾ Storia dell' Arte Italiana, Torino 1913, III 56 ff.

⁴⁾ A. a. O. 77. Petersen (I rilievi tondi dell'arco di Costantino in Mitteil. d. Institut., Rom 1889, 314 317 f) geht sogar so weit, daß er den Triumphbogen als ein Werk Konstantins hinstellt.

⁵⁾ Vgl. Wilpert, Katakombenmalereien 13.

⁶⁾ Bei Garrucci, Storia V, Taf. 330, 5.

⁷⁾ Aus der profanen Kunst nennen wir die aus konstantinischer Zeit stammende Statue des Dogmatius im Lateran, welche eine ausgezeichnete Nachahmung antiker Togastatuen ist. Bei Anderson: 24121.

wurden die Bildhauer zu stetem Schaffen angespornt. Eine gewisse Vervollkommnung der Plastik war die notwendige Folge davon. Die Nachblüte dauerte aber nur so lange, als die Aufträge anhielten. Sie war auch nicht allgemein. Neben den guten Sarkophagen finden sich gleichzeitig minderwertige und solche, die als direkte Nachkommen der Triumphbogen-Reliefs zu betrachten sind. Sie stammen aus Offizinen, welche für bescheidenere Börsen arbeiteten, daher auch inferiore Bildhauer beschäftigten. Als nach dem Falle Roms die Aufträge seltener wurden, mag sich der Unterschied bald ausgeglichen haben.

C. Blinde Begeisterung für den Orient.

Daß auch die schrankenlose Begeisterung für den Orient manchem einen Schabernack spielen mußte, zeigt das vielbesprochene Berliner Fragment mit der Darstellung Christi, welches von J. Strzygowski, dem kreuzförmigen Monogramm zum Trotz, in die konstantinische Zeit, von Th. Reinach sogar in das 3. Jahrhundert datiert wurde.¹⁾ Dieses Vorgehen hatte in den interessierten Kreisen eine vollständige Anarchie in der Zeitbestimmung der figurativen Denkmäler zur Folge. Eine Stütze fand man in der ägyptischen, von Strzygowski in die Wissenschaft eingeführten „Konstantinschale“, in deren Innern ein zwischen den Medaillons Konstantins d. Gr. und seiner Gemahlin Fausta sitzender und mit dem Kreuznimbus ausgestatteter Christus eingeritzt ist. Trotz des durch und durch mittelalterlichen Charakters der mit den Medaillons kontrastierenden Gestalt Christi, welche das Graffito als eine plumpe Fälschung kennzeichnet, hielt man die Schale für ein authentisches Denkmal aus dem Jahre 329, bis ich das Glück hatte, in einer aus dem 11. Jahrhundert stammenden Miniatur die Quelle namhaft zu machen, die der unwissende Antiquitätenfälscher für sein corpus delicti benutzt hat. Es liegt demnach kein Grund vor, „mit der von den römischen Archäologen aufgestellten Ansicht, daß der Kreuznimbus frühestens im 5. Jahrhundert vorkomme, zu brechen“, und dieser Regel hat sich auch das Berliner Fragment zu fügen.

Um sodann das große Vakuum in dem orientalischen Denkmälervorrat für das 4. Jahrhundert einigermaßen mit Kunstwerken zu füllen, ließ man sich verleiten, römische Monumente von künstlerischem Wert einfach für den Orient mit Beschlag zu belegen. In besonders drastischer Weise hat man sich an dem Bassussarg vergriffen. Die zu

¹⁾ Siehe Wilpert, Il frammento del Cristo di Berlino e la Coppa di Costantino a Londra in Venturi, L'Arte 1920, 2.

frühe Datierung desselben hat bei einigen Gelehrten letzten Endes darin allein ihren Grund: vor der Bestattung des Junius Bassus, so argumentierte man, hat der Sarkophag bereits einem andern als Ruhstätte gedient; dieser andere war natürlich nicht Römer, sondern Orientale; daher muß der Sarkophag aus einem der „orientalischen Zentren“ nach Rom geschafft worden sein! Anton Baumstark betrachtet auch den lateranensischen Sarkophag 174 als „Importware,“ läßt aber für den des Junius Bassus das Jahr 359 für dessen Anfertigung bestehen und datiert den Sarkophag 174 in das Ende des 4. Jahrhunderts. Daraus schließt er, daß „an den Skulpturen des Konstantinbogens gemessen, die zwei Monumente, so eingeordnet, einmal so grell als möglich die Superiorität östlicher Kunstübung beleuchten.“¹⁾ Das sind kleine Episoden, denen jetzt höchstens antiquarisches Interesse zukommt. Die wissenschaftliche Forschung wurde dadurch nicht gefördert. Wir brauchen umso weniger darauf einzugehen, als wir dieser Frage einen längeren Aufsatz gewidmet haben.²⁾

§ 2. Datierte Sarkophage.

Datierte Sarkophage besitzen wir nur wenige. De Rossi verzeichnet in seinem ersten Band der *Inscriptiones* für die vorkonstantinische Zeit drei Bruchstücke von Deckeln aus den Jahren 238, 249 und 273.³⁾ Das zweite ist für uns belanglos, weil es bloß die Inschrift enthält; die beiden andern bieten außerdem noch Reste von Hirtenszenen, welche den Raum beiderseits der Inschrift ausgefüllt haben. So gering sie sind, so haben sie doch einen großen Wert, weil sie das Vorhandensein von Hirtenmotiven auf dem Deckel bezeugen.

Die Beispiele aus dem 4. und den folgenden Jahrhunderten sind zahlreicher.⁴⁾ Sie verteilen sich auf die Jahre 330, 338, 343 (zwei), 345 (zwei), 348, 353, 359, 363, 364, 375, 377, 378, 388 und 502. Beim näheren Zusehen schrumpfen sie jedoch bedeutend zusammen. Mit drei Ausnahmen sind es Bruchstücke, von denen eines die das Christuskind anbetenden Hirten, die übrigen entweder die Inschrift allein oder zwischen Delphinen (dreimal) und Genien (einmal) bieten. Dazu kommt aus den jüngsten Ausgrabungen in der Apostelkirche ad catacumbas ein Deckelfragment aus dem Jahre 394, DD NN AR-CADIO III ET HONORIO II VV CC CONSS; dasselbe zeigt neben

¹⁾ Zur Provenienz der Sarkophage des Junius Bassus und Lateran, n. 174 in R. Q. 1914, 16.

²⁾ Die althristliche Kunst Roms und des Orients in Zeitschr. für kath. Theologie, Innsbruck 1921, 337–369.

³⁾ De Rossi, *Inscript. christ.* I S. 13, n. 8; 14,9; 19, 12.

⁴⁾ A. a. O. S. 36, n. 37; 42, 48; 51, 69, 73; 56, 82; 63, 99; 72, 118; 80, 141; 89, 161; 94, 173; 119, 247; 127, 270; 128, 275; 164, 372; 411, 926; 521, 1133.

der von geflügelten Putten gehaltenen Inschrifttafel das verhüllte Brustbild der Verstorbenen (IVL) ? IA BARBARA SIVE AGAPE in der Haltung der Orante.

Zu den datierten Sarkophagen sind noch derjenige von Tolentino, sowie der des Sextus Petronius Probus und seiner Gemahlin Anicia Faltonia Proba zu rechnen. In dem ersten ruhte Fl. Ulpius Catervius, nach Tillemont¹⁾ und anderen derselbe, an den im Jahre 379 die Kaiser Gratian, Valentinian und Theodosius ein Mandat gerichtet haben²⁾ und der spätestens im letzten Dezennium des 4. Jahrhunderts als *expraefectus praetorio* gestorben sein dürfte. Probus starb kurz nach 389; denn 395 war er schon seit längerer Zeit tot.³⁾ Etwas jünger ist der Sarkophag, der im gleichen Mausoleum gefunden wurde, also Mitgliedern der Familie des Probus, beispielsweise dem Sohne Anicius Hermogenianus Olybrius, dem Konsul vom Jahre 395 und seiner Gemahlin Anicia Juliana, den Eltern der Demetrias, als Grabstätte diente. Dieser dürfte demnach aus den ersten Dezennien des 5. Jahrhunderts stammen. Der auf der Rückseite abgebildete Gute Hirt gleicht denn auch vollständig einem aus der Zeit etwa Sixtus III. (432—440).

Von den datierten Beispielen abgesehen, sind wir in der Chronologie der Skulpturen hauptsächlich auf die Anhaltspunkte angewiesen, welche uns die Sarkophage selbst an die Hand geben, sei es in ihrer Form oder ihrem Umfang, in der Art, in dem größeren oder geringeren Reichtum und in der stilistischen Ausführung der Reliefs, in der Verwendung des Nimbus und des Monogrammes Christi und in den von der Gewandung sowie der Bart- und Haartracht gebotenen Merkmalen. Wenn auch die einzelnen Kriterien für sich genommen keine entscheidende Beweiskraft beanspruchen können, so reichen sie doch in ihrer Gesamtheit gewöhnlich hin, um uns über das Alter eines Sarkophags zu belehren. Die Datierungsfrage ist übrigens einfacher, als sie auf den ersten Blick erscheint. Da die große Masse dem 4. Jahrhundert angehört und die Werke des 2. wie des 3. in ihrem Hauptbestand so ziemlich gesichert sind, so können höchstens die Übergänge vom 3. zum 4. und vom 4. zum 5. Jahrhundert einige Schwierigkeiten bereiten.

Die durch die Sarkophage und ihre Skulpturen gebotenen chronologischen Merkmale werden in einem nächsten Aufsätze zur Behandlung kommen.

1) *Histoire des Empereurs*, Bruxelles 1710, V I 272.

2) *Cod. Theod.* 6, 30, 3.

3) Tillemont a. a. O. 71; Rauschen, *Jahrbücher der christlichen Kirche unter dem Kaiser Theodosius d. Gr.*, Freiburg i. B. 1897, 448; besonders Seeck, *Anicius* in Pauly-Wissowa, R. E. I, s. v. n. 44 ff.