

Studien zur Sarkophagplastik der theodosianischen Renaissance I: Stil, Sarkformen, Thematik, Komposition¹⁾.

Von Friedrich Gerke.

M. Lawrence hat durch ihre Arbeit über die Säulensarkophage des lateinischen Westens das Problem der theodosianischen Reliefplastik, das sie in ihrem Aufsatz über die Stadttorsarkophage aufgerollt hatte, weiter geklärt²⁾. Der Gewinn ihres neuen Aufsatzes liegt nicht eigentlich in einer neuen Erkenntnis von der Ent-

1) Diese Studien sind durch die Arbeiten von M. Lawrence angeregt (vgl. Anm. 2). L. hat jetzt eine systematische Chronologie der Sarkophagplastik von 350—400 vorgelegt. In ihrem Aufsatz über die Säulensarkophage deutet sie den Gegensatz dieser Stile zu den Friessarkophagen der ersten Jahrhunderthälfte an. Da ich meine „Geschichte der ein- und zweizonigen Friessarkophage“ gerade abgeschlossen habe, bietet sich mir die Gelegenheit, die Resultate von L. von der vorangehenden Entwicklung her zu prüfen. L. ist den Weg von der City-gate-Werkstatt aus rückwärts gegangen; dazu ist es — besonders für die Säulen- und Baumarkophage — dringend notwendig, die Entwicklung von den konstantinischen Werkstätten her zu beleuchten. Diese erste Studie gilt einer Auseinandersetzung mit der L.schen Auffassung von den Werkstätten des City-gate-Umkreises, die ich streckenweise teile; meine Untersuchungen setzen die von L. voraus und sollen insofern ein Dank an die Verfasserin sein, als sie die Gesichtspunkte betonen, die bei ihr nicht berücksichtigt sind, um so das Problem des Wesens der theodosianischen Renaissance und ihrer Verbreitung zu klären. — Als Studie II werde ich dann in Bälde „die theodosianischen Riefelsarkophage“ behandeln, die von L. nicht in den Bereich ihrer Untersuchungen einbezogen sind; endlich werde ich in einer dritten Studie das Problem der Säulensarkophage noch aufrollen, und zwar im Zusammenhang mit den Baumarkophagen einerseits und den Wundersarkophagen andererseits. Hier bietet die Lawrence'sche Theorie die größten Angriffsflächen; hier hoffe ich mit ihr in die fruchtbarste Diskussion einzutreten.

2) M. Lawrence: City gate sarcophagi in: Art. Bull. X (1927) 1—45; dieselbe, Columnar sarcophagi in the Latin West: Ateliers, Chronology, Style in: Art. Bull. XIV (1933) 103—185.

wicklung der Säulensarkophage; hier führt im Gegenteil ihre Untersuchung nicht entscheidend über die Klassifikationen, die Sybel und Rodenwaldt aufgestellt haben, hinaus³⁾. Dagegen gelingt es der Verfasserin, den Stilkreis der Stadttorsarkophage bedeutend zu erweitern. Sie stellt außer der Werkstatt der Stadttorsarkophage noch drei weitere Ateliers fest, deren Produkte meist in Gallien, aber auch im Gebiete der Stadttorsarkophage (Oberitalien und Rom) gefunden sind und darüber hinaus bis Spanien, Istrien und Afrika verstreut sind. Dadurch ergibt sich uns nunmehr die Möglichkeit, den neuen Stil gegen 400 in seiner Verbreitung innerhalb des lateinischen Westens (für den Osten fehlen Monumente der Sarkophagplastik ganz!) genauer zu analysieren.

Von den sieben Ateliers der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts, die Lawrence in einer Liste ihres letzten Aufsatzes zusammenstellt, fallen vier in die theodosianische Zeit:

Atelier II: Stern-Kranz-Sarkophage

Atelier III: Bethesdatyp und Durchzugssarkophage

Atelier V: späte Werkstatt, die sich nicht an einen bestimmten Typus bindet

Atelier VII: Stadttorsarkophage.

Hinzu kommen noch ein paar Abkömmlinge des City-gate-Stiles, die Lawrence zu einem Atelier (IV) vereinigt; ferner eine große Anzahl von Säulensarkophagen verschiedenster Typik, die keiner der sieben Werkstätten zugehörig sind, aber dem allgemeinen Stilcharakter der Zeit gegen 400 nahestehen⁴⁾.

Alle diese Sarkophage zeigen gegenüber den Friessarkophagen der konstantinischen und nachkonstantinischen Zeit gemeinsame Charakteristika in Technik, Stil und Ornament. Schon die Innenbearbeitung unterscheidet sich von der im 3. und frühen 4. Jahr-

3) G. R o d e n w a l d t: Säulensarkophage in: Röm. Mitt. 1923/24 1—40. Warum benutzt L. die hier gewonnenen Resultate nicht? Auch die Klassifikationen nach der Architektur, die schon S y b e l im Anschluß an A l t m a n n gemacht hat, hätten ihr viel Arbeit sparen können. Vgl. meine ausführliche Kritik in Studie III: die Klassifikation nach Giebeln und Bogen ist unfruchtbar, sobald man meint, man könne so zu chronologischen Resultaten kommen. Es ist ein merkwürdiges Schicksal des L.schen Aufsatzes, daß gerade das im Thema angekündigte Problem zu keinem befriedigenden Resultat geführt hat, daß dagegen die Gruppen, die keine Säulensarkophage sind, sehr sauber analysiert sind, ebenso die Säulensärge, die sich aus dem Stil der theodosianischen Renaissance erklären.

4) M. L a w r e n c e, a. a. O. 184 (Ateliers), 185 (Chronologie der Ateliers).

hundert üblichen; sie ist im Gegensatz zu den rohen und ungleichmäßigen Meißelstrichen der vorangehenden Zeit wieder regelmäßiger, dichter und sorgfältiger und erinnert an die ästhetisch saubere Innenbearbeitung hadrianischer und antoninischer Sarkophage. Die konstantinische Zeit war dem Ornament abhold gewesen; jetzt herrscht auf den Sarkophagen wieder eine ornamentale Auffassung, die sich nicht nur auf das Ornament selber erstreckt, sondern in der Figuralkomposition ebenso stark ist. Lawrence hat diese Ornamentik, soweit sie sich auf Säulensarkophage bezieht (z. B. das „string-bean“-Muster), auf sidamarische Tradition zurückgeführt. Eine direkte Ableitung ist ihr jedoch nicht gelungen; zwischen den asiatischen und theodosianischen Monumenten bleibt ein Zwischenraum von hundert Jahren bestehen. So werden wir diese Hell-Dunkel-Ornamentik, die in Rom schon in der Tetrarchenzeit nicht selten angewendet wird, als ein im Westen im 4. Jahrhundert schon geläufiges Motiv anzusehen haben. Es ist hier genau so wie mit der vierseitigen Bearbeitung der Stadttorsarkophage: östliche Tendenzen werden von westlicher Tradition zwar aufgenommen, aber sie nehmen sofort westlichen Charakter an. Die Ornamentik der theodosianischen Zeit erstreckt sich auf Gebälke, Bogen und Giebel von Säulensärgen, auf die Sockelleiste, für die das Rankenmuster besonders beliebt ist, auf die Säulenschäfte, die zwar meistens wie schon im 3. Jahrhundert den gedrehten Typ beibehalten, seit 360 (Bassus und St. Maximin) aber gern mit Weinranken bedeckt werden, und endlich auf die profilierten Riefelrahmen. So verrät die Ornamentik den Renaissancecharakter der Zeit: die Rankenmotive sind ein Wiederaufleben der römischen Tradition, und der Gebälkschmuck nimmt ursprünglich klassische Formen in malerischem Illusionismus neu auf. So steht die ornamentfreudige zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts der fast ornamentlosen ersten Hälfte gegenüber, die in ihren Frieskompositionen den Akzent ganz auf die menschliche Figur und die aktive Szene gelegt hatte. Dieser Gegensatz offenbart sich auch in der Gestaltung des Sarkophagdeckels. Während Friessärge meist Deckel mit Szenen haben, wird in der theodosianischen Zeit der architektonische Deckel des Ostens, der sich in konstantinischer Zeit nur selten findet, üblich, und zwar in reich gestalteter Ornamentik (besonders auf den Akroteren). Es ist bezeichnend, daß die Akrotermaske des 3. Jahrhunderts jetzt wieder auflebt. Die Akrotere werden teils mit Büsten der Verstorbenen gefüllt (besonders auf den Sarko-

phagen von Salona), teils aber auch zu vollplastischen Apostelbüsten umgearbeitet. Auch auf Reliefdeckeln erscheint nach der Mitte des Jahrhunderts wieder der Apostelkopf an den beiden Ecken, an denen sich im 3. Jahrhundert die Eckmaske befand. Ursprünglich sind diese christianisierten Eckmasken von den Deckelszenen nicht getrennt; bald aber werden sie durch Bäume, dann durch regelrechte Leisten (Sark in Perugia aus der Zeit gegen 360) von den Szenen getrennt; von da ist es nur noch ein Schritt zur vollplastischen Apostelmaske der theodosianischen Renaissance. Diese Entwicklung zum Akroterapostel wiederholt die Entwicklung im 2. Jahrhundert in umgekehrter Reihenfolge. Während in hadrianischer und antoninischer Zeit der vollplastische Akroterkopf, der sich noch von dem griechischen (in Rom immer mehr abgeflachten) Dachdeckel her erklärt, vorherrscht, wird die Maske in severischer Zeit, als aus dem Dach ein Fassadendeckel mit Szenendarstellungen geworden ist, in den Deckel mit eingezogen, zunächst mit deutlicher Absetzung, später dann durch einfache Leiste von der Deckelszene getrennt. Dieser Typus des Maskendeckels erhält sich bis in die konstantinische Zeit, falls nicht (wie das sehr häufig der Fall ist) die Maske ganz verschwindet. Auch der konstantinische Riefelsark von S. Lorenzo, der in der Werkstatt von Lat. 104 gearbeitet ist, hat noch diese Maskenform. Die theodosianische Renaissance führt dann auf das Anfangsstadium des 2. Jahrhunderts zurück, ja sie entwickelt durch ihren Akroterdeckel (vgl. etwa den Stadtorsark in Mailand) sogar einen Zustand, der das östliche Original eines solchen Deckels genauer widerspiegelt als die mythologischen Sarkophage des frühen 2. Jahrhunderts. An diesem kleinen Punkte wird das Wesen der theodosianischen Renaissance besonders deutlich. Es handelt sich nicht um eine Übernahme fremder Formen, sondern um eine organische Rückentwicklung zu Urformen bei gleichzeitig neuschöpferischen Tendenzen. Der Akroterapostel ist zweifellos eine Schöpfung der Werkstätten des 4. Jahrhunderts; aber er ist zugleich ein Weg zurück zur klassischen Form.

Endlich ist noch das Basisornament ein gemeinsames Charakteristikum der theodosianischen Sarkophage. Es ist keineswegs nur auf Säulensarkophage beschränkt, sondern findet sich auch auf Stadtor-, Durchzugs-, Bethesda- und Parusiesarkophagen, wo immer nur vereinzelt Säulen vorkommen. Die Säulen haben fast ausnahmslos die klassische Basis der römisch-ionischen Ord-

nung, niemals dagegen die Basisform der asiatischen (besonders sidamarischen) Sarkophage des 2. und 3. Jahrhunderts. Wie schon seit dem Erechtheion gelegentlich ein Torus ornamentiert werden konnte, so war es in Rom von Zeit zu Zeit immer wieder üblich, Torus und Trochilus mit Ornamenten (Flechtband, Blattmuster) zu schmücken. Die Sarkophage des 4. Jahrhunderts zeigen alle einen einheitlichen Basisschmuck, der vorher weder in der östlichen noch in der westlichen Sarkophagplastik vorkommt. Das Vorbild dieses Ornamentes findet sich z. B. auf einer Basis, die zwischen den Architekturresten bei S. Saba liegt. Ihre Hohlkehle hat das Doppelpfeifenmuster; so werden wir auch das Hohlkehlmuster der Sarkophage zu deuten haben. Es ist indes gleichsam zu einem Zahnschnitt geworden, meist sehr roh behandelt, aber in der Hell-Dunkel-Wirkung immer einen malerischen Kontrast zu den schrägen Streifenmustern der Wulste bildend. Die Wulste sind meist mit einem Strickmuster geziert, so auf dem Gorgonius-Sark in Ancona (390), auf dem Sarkophag von Perugia (den vor Lawrence schon Wilpert und Thulin in die Bassuswerkstatt gewiesen haben)⁵⁾, auf einem Riefelsark der Villa Albani (Wilpert I Taf. 63, 3), auf dem Durchzugssark in Aix, auf dem Passionsark in Valence (Wilpert I Taf. 142, 1), auf dem Säulensark mit Wunderszenen in Aix (Wilpert II Taf. 205, 5), auf dem Bethesdaark in Tarragona (Wilpert II Taf. 230, 3). Unter den etwa 40 Särgen mit Strickmuster auf Wulsten und Hohlkehle mit Doppelpfeifen sind alle Typen (von den Wundersarkophagen, die noch an die Friessärge anknüpfen, bis zu den spätesten Särgen mit Christus zwischen den Zwölfen) vertreten. Dies verbreitetste Muster läßt sich noch vor der Bassuswerkstatt festsetzen; man darf den Sarkophag von Martos nicht mit Lawrence in die Wende des 4. zum 5. Jahrhundert datieren, er gehört vielmehr in den Übergangsstil zur Renaissance hin.⁶⁾ In der Bassuswerkstatt ist das Muster dann gebräuchlich und hält sich, wie das Beispiel von Lyon (Wilpert I Taf. 29,2) zeigt, bis ins 5. Jahrhundert hinein. 10 Sarkophage haben statt des Strickbandmusters auf dem unteren und oberen Torus

5) J. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi I* (Rom 1929) Taf. 36; Lawrence, a. a. O. Anm. 90; O. Thulin, *Die Christusstatuette im Mus. Naz. in Rom* in: *Röm. Mitt.* (1929) 201—259.

6) Lawrence, a. a. O. nr. 45 der Chronologischen Liste (= Wilpert I Taf. 116₂).

das ionische Kyma. Der hervorragendste Vertreter dieser Ornamentik ist der Sarkophag des Anicius Probus (390)⁷⁾; beliebt war dieses Muster indes schon im Umkreis der Werkstatt des Brüdermeisters. Es findet sich auf zwei Säulensarkophagen mit Einzelaposteln, die noch in die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts zu datieren sind: Arles (Wilpert I Taf. 32, 3) und Lat. 138 (Wilpert I Taf. 124, 2). Endlich ist auf einer Reihe von 10 Sarkophagen eine Tendenz festzustellen, die Wulste verschiedenartig zu dekorieren; mit dieser Tendenz trifft ein Naturalismus der Ornamentik zusammen. Neben Astragala und Schuppenmusterung (Lat. 174) kommen Blattmuster, Lorbeerschuppen und Punktmuster vor (zweizoniger Säulensark in St. Trophime, Passionssark in S. Sebastiano, Stadttorsark in Mailand)⁸⁾. Wieder ist ein Stadttorsarkophag der vornehmste Vertreter: der in S. Ambrogio in Mailand. Dieser Sark wird wegen seiner naturhafteren Plastik, die ihn von seinen Brüdern in Ancona und Rom unterscheidet, von Lawrence mit Recht zwei Jahrzehnte früher als letztere angesetzt. Er ist also zeitlich nicht sehr weit vom Bassussark entfernt, und ich habe in einer früheren Arbeit schon darauf hingewiesen, daß letzterer ebenfalls in die Gruppe der Sarkophage mit naturalistischer, gemischter Basisornamentik hineingehört. So läßt sich auf Grund der Basisornamentik folgendes chronologische Resultat gewinnen:

1. Alle drei Formen des Basisornamentes sind in der theodosianischen Renaissance besonders im Umkreis des Stadttorstiles gebräuchlich; indessen herrscht das Strickbandmuster vor. Daraus ergibt sich, daß die weniger abstrakten Musterungen gegen 400 im Absterben sind, daß wir also die Monumente, auf denen Kymation und naturalistisches Muster vorkommen, früher zu datieren haben.

2. Die Basisornamentik fällt schon in konstantinische Zeit; denn der Sarkophag der beiden Brüder wendet sie bereits an. Gegen Mitte des Jahrhunderts waren alle drei Formen in Gebrauch. Im Brüdermeisterumkreis war neben dem Strickbandmuster das ionische Kyma beliebt.

7) Lawrence, a. a. O. Fig. 44/45. Die leichte Auffindbarkeit der Sarkophage in den L'schen Listen und guten Abbildungen erspart mir in vielen Fällen den Nachweis.

8) St. Trophime W I Taf. 120. Passionssark S. Sebastiano W I Taf. 142. Mailand: Lawrence, City gate Sarcophagi, Fig. 2—5 = W II Taf. 188—189.

3. Die Zeit des schönen Stils (um Bassus) hat die sorgfältigste und mannigfaltigste Basisornamentik: Passions Sark Lat. 171, den Lawrence mit Unrecht der Bassuswerkstatt zuschreibt, der vielmehr der Übergangszeit angehört⁹⁾; Lat. 174, der von Lawrence wieder in enge Beziehung zum Bassusark gebracht ist, dessen Problematik aber noch dringend der Aufklärung harret; der Passionsark in St. Maximin (Wilpert I Taf. 145, 1), der schon in den strengen, pathetischen Stil der frühen Stern-Kranz-Sarkophage hineinführt; endlich auch der Stadttorsark in Mailand. Das Parusiesark-Fragment in S. Sebastiano grenzt als einziges an den späten Stil.¹⁰⁾ Demnach schließen sich diese Monumente alle zu einem einheitlichen allgemeinen Stil zusammen, der über Einzelwerkstätten hinübergreift. Er ist zwischen die Brüdermeisterzeit und die theodosianische Renaissance eingeschoben und teilt mit ersterer das plastische Vermögen der Figurengestaltung, mit letzterer die neue Freude am Ornament.

4. In der Zeit des neuen Stiles ist dann die abstrakte Formel für die Basisornamentik gefunden, die wir auf etwa 40 Sarkophagen feststellen konnten. Es zeigt sich hier im Kleinen, was sich am Figurenstil zeigen wird: die feste, abtastbare Ornamentform wird zugunsten einer unklaren malerischen Wirkung aufgegeben. Der Bruch der Zeit liegt also erst im letzten Viertel des Jahrhunderts; da wird die plastische Tradition der römischen Hauptstadt in den Provinzwerkstätten langsam von östlichen Tendenzen zersetzt.

Den Figurenstil der theodosianischen Renaissance hat Lawrence in ihren beiden Aufsätzen genügend beschrieben. Wenn schon vorher immer wieder die Einheit der späten einszenigen Sarkophage gesehen ist, so liegt das an dem eindeutigen Charakter der Gesichter dieser Sarkophage. Hier springt auch dem Laien der Unterschied zur Figurenbehandlung der vorangehenden Zeit in die Augen. Nach der Zeit der Tetrarchen war der Bohrer, den man im ausgehenden 3. Jahrhundert meist mehr als den Meißel gebraucht hatte, in römischen und gallischen Werkstätten fast

9) Lawrence: Columnar Sarcophagi, Fig. 43. An dem Sarkophag haben mehrere Hände gearbeitet. Der Christustyp in der Vorführungsszene hat noch das konstantinische Lockensystem, während das in der Dornkrönungsszene schon moderner ist und auf den schönen Stil hinweist. Der Sark ist einer der frühesten mit Pupillenbohrung.

10) W I Taf. 149; vgl. Abb. 1 zu diesem Aufsatz.

außer Kurs gesetzt. Es herrschte auf der einen Seite die Tradition, die sich mit den letzten Reliefs des Konstantinbogens über die Werkstatt Lat. 104 eingebürgert hatte; diese verzichtete ganz auf Haarbohrung. Auf der anderen Seite blieb eine sparsame Methode des Bohrens in Übung, wie sie vom Brüdermeister und in der Bassuswerkstatt vertreten ist; man hilft der illusionistischen Wirkung der Haarsträhnen nach, indem man hie und da (ohne jede Regelmäßigkeit) den Bohrer vorsichtig spielen läßt. Demgegenüber setzt in der Renaissance unter Theodosius eine Bohrmanier ein, die Lawrence richtig als Rundbohrung bezeichnet. Man könnte sie als ornamentale Bohrung bezeichnen. Das kalottenmäßige Haar wird z. B. gegen die Stirn und Schläfen durch einen Kranz kreisrunder Bohrlöcher abgesetzt. Der Bart ist ein Fluidum von Licht und Schatten, das durch eine ornamentale Rundbohrung erreicht wird. Diese ornamentale Bohrweise steht in schärfstem Kontrast zu der skizzierenden Bohrweise, die in Rom zwischen 260 und 300 sich zu einer Art Pointillismus entwickelt hatte¹¹⁾. Hier war jedoch die Rundbohrung auf Augen- und Mundwinkel beschränkt, was beides in der theodosianischen Renaissance ganz ungebräuchlich ist. Für die Haarbehandlung dagegen bevorzugte das ausgehende 3. Jahrhundert die illusionistische, wurmartige Bohrung, die eine Verwilderung der severischen Technik darstellt. Während also diese skizzierende Bohrung an römische Tradition anschließt, betont die Bohrweise des ausgehenden 4. Jahrhunderts die ornamentale Form des Gesichtes. Letztere wird gesteigert durch die große unwirkliche Gesamtform und das übernatürlich große Auge. Die Pupille ist durch ein großes Rundloch bezeichnet und gibt so dem Gesicht eine fremde Starrheit. Hier liegt der größte Unterschied zur natürlichen Gesichtsformung der vorangehenden Zeit: sowohl die Brüdermeister- wie die Bassuswerkstatt gestaltete die Gesichter der Figuren in einer natürlichen Weichheit und Schönheit, manchmal niedlich, nie aber maskenhaft. Die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts kannte die Pupillenbohrung überhaupt nicht. Seit der Tetrarchenzeit kam sie für Reliefs mehr und mehr aus dem Gebrauch. Sie diente in ihrer letzten Periode (260-290) der Steigerung der Blickrichtung; meist befand sich das Bohrloch direkt unter

11) Gerade dieser Stil ist zahlreich belegt: vgl. die Jona- und die Hirtensarkophagen des ausgehenden 3. Jhs., ferner z. B. die sog. Aeliaplatte, die M. Guetschow in Riv. arch. crist. 1932, H. 1/2 veröffentlicht u. v. a. m.

dem Oberlid, so daß ein himmelnder Blick entstand. In der theodosianischen Renaissance dagegen befindet sich die Rundpupille immer genau in der Mitte des starren Auges, das ein geometrisches Oval bildet. Der starre Charakter einer ornamentalen Gesichtsbildung tritt uns besonders auf den späteren Stadttorsarkophagen entgegen, etwa auf dem des Gorgonius. Wieder müssen wir auf dem früheren Typus (Mailand) eine größere Naturnähe des plastischen Empfindens feststellen, und es ist kein Zufall, daß in der Bassuswerkstatt (oder vielleicht noch etwas früher) die Pupillenlosigkeit wieder aufgegeben wird. Lat. 171, der Bassussark und wenige frühe Säulensärge haben die gebohrte Pupille. Sie verdankt ihren Ursprung also der naturalistischen Tendenz, die innerhalb des schönen Stiles herrscht. Wieder ergibt sich uns als Resultat folgende Entwicklung:

1. Etwa in der Mitte des 4. Jahrhunderts wird die Pupillenbohrung zum Zwecke der Steigerung des Ausdrucks wieder eingeführt, ganz im Gegensatz zur ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts. Während die Brüdermeister-Werkstatt bei dem konstantinischen Brauch bleibt, geht die Bassuswerkstatt zum neuen Stil über, dann auch die City-gate-Werkstatt.

2. Während die Einführung der Augenpupille zunächst aus naturalistischen Motiven geschieht, wird sie in der theodosianischen Renaissance, in der sie ausnahmslos herrscht, Mittel zur ornamentalen Formung des Auges. Da dies ornamentale Auge keine Vorstufen hat, aber bis in die Zeit des Honorius stilistisches Motiv bleibt, so datieren sich Säulensarkophage wie der von Martos oder Lat. 152 (überhaupt alle gallischen und italischen mit naturalistischer Gesichtsbildung und ohne Pupille) in die vortheodosianische Zeit. Die Herrschaft des City-gate-Stils in Italien, Frankreich und den anderen westlichen Provinzen war so radikal, daß die Kunst nachher in die römische Tradition und den Naturalismus nicht mehr zurückfand.

Denselben Weg zur Abstraktion werden wir gehen, wenn wir die Faltensysteme in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts verfolgen. Die Faltensysteme sind nicht einmal innerhalb der City-gate-Werkstatt einheitlich. Während der Mailänder Stadttorsarkophag einen durchaus positiven Faltenstil zeigt, ist das Faltensystem der Sarkophage des Gorgonius und des Probus schon linearer und grätiger. Die Stern-Kranz-Sarkophage zeigen wie auch die Durch-

zugssarkophage schon wieder einen flachen Reliefstil, in dem die Falten eingefurcht sind. Ein später Abkömmling der Stadttorwerkstatt (S. Paolo fuori, bei Lawrence Fig. 57) zeigt dann sogar wieder einen negativen Faltenstil. Lawrence hat diese Entwicklung gesehen und weist mit Recht Sarkophage der Werkstatt V, die alle neben einer gewissen Dünnfigurigkeit wieder den flachen, oft konkaven Reliefstil mit negativem Faltensystem haben, dem frühen 5. Jahrhundert zu. Auch hier liegt also der Höhepunkt des plastischen Könnens in der Bassuszeit. Die Entwicklung des Faltenstils in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts vollzieht sich also in folgenden Etappen:

1. Um die Mitte des Jahrhunderts ist die Überwindung des negativen Faltensystems, die seit der Brüdermeisterzeit (vgl. auch den Sarkophag von St. Guilhelm)¹²⁾ immer energischer angefaßt wird, fast vollendet. In diese Stilstufe gehören die beiden Passions-sarkophage von Nimes und St. Maximin, die Lawrence als die frühesten ihres Ateliers I ansetzt. Den Übergang vom konstantinischen Stil her erkennt man noch an einer gewissen Kompaktheit der Figur und einem tief furchenden Faltensystem, das wie eine Intensivierung der alten Grabfalten anmutet. Von dem negativen Faltenstil des frühen 5. Jahrhunderts ist dieser Übergangstil leicht unterscheidbar. Lawrence hat (besonders für die Säulensarkophage) diesen Unterschied nicht beachtet; der zweizonige Säulensark von St. Trophime gehört wie der bekannte Sieben-Nischensark in Arles, dem alle Köpfe fehlen, in diesen Übergangstil. Auch eine Reihe von Säulensarkophagen (z. B. Lat. 152 und Lat. 138) gehört in diesen Stil; letzterer erwies sich schon durch die Gesichtsbildung (vgl. den „Bauernapostel“ der fünften Nische)¹³⁾ als zwischen dem Brudersark und dem Sark mit Einzelaposteln in Perugia gehörig. Daß die Ikonographie dieser Säulensarkophage direkt von den Friessärgen herzuleiten ist (Wunderzyklus) und daß die Baumsarkophage aus gleichem Prinzip entstanden, soll hier nur angedeutet werden; wir werden in Auseinandersetzung mit Lawrence dieses Problem in Abschnitt III dieser Studien eingehend behandeln.

2. Während die zum eben erwähnten Übergangstil gehörigen Baum- und Säulensärge mit dem Stil der City-gate-Gruppe nichts zu

12) H. v. Schönebeck, Ein christlicher Sarkophag aus St. Guilhelm in: *IDI XLVII* (1932), 96—125 (Abb. 1—5).

13) Abb. 2.

tun haben, beginnt in der nun folgenden Periode seit dem Bassusark (360—390) die erste Periode des City-gate-Stils, in der mannigfache Beziehungen zur römischen Werkstatt bestehen. Der Faltenstil wird nun ganz positiv, im eigentlichen Sinn wieder klassisch. Mit Recht setzt Lawrence die Sarkophage Lat. 174 und Leiden in die Nähe der Bassuswerkstatt; bei letzterem kann man mit größerer Sicherheit, als sie es wegen des überarbeiteten Zustandes tut, aus der Gewandfaltung die Zugehörigkeit zum schönen Stil erweisen (vgl. Fig. 41 bei Lawrence). Ein Vergleich des berühmten Arleser Baumsarkophags, dem gegenüber Lawrence allzu skeptisch ist, mit dem Sark in Perugia und dem Passionssarkophag in S. Sebastiano erweist den Baumsark als zu diesem aus römischer Tradition stammenden Übergangsstil gehörig¹⁴). Nicht immer ist die gebohrte Falte restlos aufgegeben, aber das alte Schönheitsideal erstreckt sich nun auch auf die Gewandfaltung. Hinsichtlich dieser und noch mehr wegen des edlen Kopftypus haben wir in dem Passionssark von S. Sebastiano einen Hauptvertreter dieses Stiles zu sehen. Es ist kein Wunder, daß dieser neoklassische Stil allenthalben gleichzeitig auftritt: der Bassusark offenbart seine westlichen (Kopf des Christus der Einzugsszene) und mehr östlichen (Haarbohrung des linken Jüngers der Caelusszene) in einem milden Eklektizismus, doch so, daß der Gesamtcharakter durchaus westlich bleibt. Man braucht nur ein römisches Werk aus dem Ende des 4. Jahrhunderts (etwa das Probianus-Diptychon) daneben zu halten, um zu sehen, wieviel weniger „östlich“ der römische Werkstattbetrieb im dritten Viertel des Jahrhunderts ist. Was Lawrence als gallische Beeinflussung in Rom erkennt, ist nichts anderes als ein wesentlicher Hellenismus, der über die ganze Welt verbreitet ist. Wir finden ihn in gleicher Weise auf dem Theodosiusobelisken in Konstantinopel¹⁵), auf der Lipsanothek von Brescia¹⁶), auf dem Diptychon der Nikomacher, auf dem Mün-

14) Zum Baumsark von S. Sebastiano mit Passionsszenen vgl. die stilistischen Ausführungen in meinem Aufsatz „Petrus und Paulus: Zwei bedeutsame Köpfe im Museum von S. Sebastiano“ in: Riv. arch. crist. 1933, H. 3/4.

15) Vgl. L'Orange: Zum Alter der Postamentreliefs des Theodosiusobelisken in Konstantinopel in: Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab Forhandling V Nr. 14, 57 ff., worin zuletzt die alte Ansetzung in die Theodosiuszeit erhärtet wird, wieder durch Vergleich mit der berühmten Silberschale.

16) Jetzt veröffentlicht und mit Vorsicht dem westlichen Hellenismus zugeschrieben durch J. Kollwitz in den „Spätantiken Studien“ Bd. 8. Die übrigen

chener Elfenbein mit der Himmelfahrt Christi und auf einer Reihe von Särgen des schönen Stiles. Was demgegenüber am Probianus-Diptychon neu ist, ist auf der einen Seite ein Zurückgehen auf spezifisch römischen Stil (was bei amtlichen Monumenten gegeben war) und ein Eindringen von City-gate-Elementen. So sehr ich selber in einem früheren Aufsatz den Eklektizismus der Bassuswerkstatt betont habe, so muß doch gegen Lawrence gesagt werden, daß eine Beeinflussung von Gallien her nicht gut möglich ist, schon weil der Bassussark eines der frühesten Beispiele des neohellenistischen Stiles ist und weil es in Rom (vgl. den Baumsark in S. Sebastiano) noch originalere Fassungen innerhalb des schönen Stiles gibt, die sich aus der Tradition vom Brüdermeistersark her als echt römisch erweisen. So bleibt es auch bei C a m p e n h a u s e n s Annahme, die Lawrence nicht hat entkräften können: Rom ist ein wesentliches Zentrum der Passions Sarkophage¹⁷⁾. Denn in dieser Zeit beginnt die neue Komposition der City-gate-Sarkophage ja erst langsam, die Friessärge (z. B. Clermont-Ferrand) machen die Entwicklung zum positiven Faltenstil mit, und wir haben jetzt die Blütezeit der Passions Sarkophage.

3. In dieser Zeit, in der rund ums Mittelmeer sich ein westlich gefärbter Hellenismus ausbildet, entstehen die ersten Stadttorsarkophage: Mailand und Paris. Es ist wichtig, daß beide den neoklassischen Faltenstil haben, und zwar im Gegensatz zu dem linearen Stil etwa in Ancona einen weicheren. Das tritt deutlich zutage auf der sehr sorgfältigen Rückseite des Pariser Stadttorsarkophags, die sich jetzt im Konservatorenpalast befindet. Die Beziehungen nach Rom sind dadurch gesichert; aber auch stilistisch gehört der mittlere Gute Hirte z. B. eher in griechisch-römische als in asiatische Tradition. Wie seine Gesichtsformung (von der Langlockigkeit des Haares abgesehen) die weichen naturalistischen Züge des Christus mit Pagenkopf, den wir auf Sarkophagen des schönen Stils finden, trägt, so sind Gewand und Schulterkragen von gleicher Weichheit der Modellierung. In der Scharfkantigkeit der Falten und in der Radialität ihres Systems ist Lat. 174 viel eher ein Vorfahre des späten City-gate-Stils, als es die beiden frühen Stadttorsarkophage sind, die

erwähnten Elfenbeine sind in guten Wiedergaben in Delbrücks „Konsular-diptychen“ zu finden (Taf. 68—71).

17) H. v. C a m p e n h a u s e n, Die Passions Sarkophage, zur Geschichte eines altchristlichen Bildkreises in: Marburger Jahrbuch (1929) 1—47.

mit einer Weichheit der Modellierung eine gewisse Sparsamkeit der Falten verbinden. Das schönste Beispiel dieses frühen Stiles ist ein Fragment in S. Sebastiano, das Lawrence für ihre Aufstellungen offenbar noch nicht gekannt hat, das jetzt aber durch Wilpert in einer Großaufnahme seines ersten Bandes (Taf. 149) gezeigt wird. Das Fragment zeigt nur drei Nischen eines Säulensarks, von denen die mittlere Christus mit Lamm auf dem Paradiesberg darstellt. Dies römische Stück ist das früheste, das Beziehungen zum City-gate-Stil zeigt, und steht in nahem Verhältnis zu den Werken des schönen Stiles. Vom Faltenstil her gesehen, der den klassischen Charakter des frühen City-gate-Stiles am deutlichsten zeigt, kann man diesen weder asiatisch nennen noch ihn von der Hauptstadt der Friessarkophage ganz abschneiden. Vielmehr ist dieser frühe Stil ein allgemeiner Hellenismus, der in Rom und in Konstantinopel am westlichsten ist, dagegen in den westlichen Provinzen immer mehr östliche Motive aufsaugt. Rom wehrt sich am intensivsten gegen diese Verostung; wo sie schließlich auch hier eindringt, schreibt man das besser einer Zeittendenz als einer Abhängigkeit von Gallien zu. In Rom (das übersieht Lawrence) drangen schon in konstantinischer Zeit östliche Kompositionsgesetze ein;¹⁸⁾ in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist Rom wie Gallien östlichen Stilgesetzen offen. Der neue Reichsstil ist also über den ganzen Westen zunächst gleichmäßig verbreitet. In der Provinz (zuerst in Italien, das mit Rom den nächsten Kontakt hatte) verselbständigen sich dann Werkstätten, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch ganz unter stadtrömischem Einfluß standen; als erste die Werkstatt der Stadttorsarkophage, die mit Rom noch in Verbindung steht und langsam aus dem schönen Stil zum starren des späten 4. Jahrhunderts fortschreitet.

4. Gegen Ende des 4. Jahrhunderts bildet sich dann der Faltenstil aus, den Lawrence am Gorgonius- und Probus-Sark illustriert hat. Er entfernt sich vom Stofflichen, wird bei zunehmender Längung und Verdünnung der Figuren linearer und ornamental. Das Relief fällt wieder in die Fläche zurück. Während in der Bassuszeit die größte Räumlichkeit der Mantelfiguren bis zur Vollplastik erreicht war, kommt jetzt das ausgesprochene Flachrelief in Mode. In diese Zeit fällt die Mehrzahl der Stadttorsarkophage. Die ihnen verwandten Stern-Kranz-Särge (vgl. das von Lawrence

18) Vgl. H. Lietzmann, Das Problem der Spätantike in: SB Pr. Ak. 1927, XXXI.

zu früh datierte Fragment im Lateran: Fig. 16) haben in der Regel diesen Flachstil von vornherein. Je unplastischer die Figuren werden, desto konkaver wird die Faltenfläche; die Durchzugsarkophage haben oft schon wieder die Faltenfurchen, die in der Zeit des schönen Stiles verschwunden waren. Das plastischste Stück dieser Klasse ist das in der Sammlung Torlonia; aber auch das ist nicht von jener Plastik und Räumlichkeit der Gewandfiguren, wie beides etwa in der Durchzugsszene des Arleser zwei-zonigen Clipeussarkophages vorhanden ist. Eine ähnliche Entwicklung zum negativen Faltenstil machen die sogenannten Bethesda-Sarkophage durch, die von Lawrence mit Recht mit den Durchzugssarkophagen zusammengefaßt werden. Diese Werkstatt gehört ganz dem neuen Stil zu; sie hat keinerlei Verbindung mit der plastischen Auffassung, die vor 380 im westlichen Imperium herrschte.

5. Die Ausläufer des theodosianischen Stiles im 5. Jahrhundert hat Lawrence in Atelier V gesammelt. Der Sieben-Nischensark von St. Honorat (Iles de Lérins) bezeichnet einen der Endpunkte dieser Entwicklung. Stellt man seine Figuren neben die hochgewachsenen, aber schweren Gestalten etwa des Wundersarks von St. Maximin (mit mittlerer Anastasis), so hat man die Gegensätze von 370 und 420 vor Augen. Der Sark von St. Maximin hat noch die runde plastische Gesichtsformung und statt der ornamentalen Bohrlöcher noch energische rechteckige Ausfransungen der Stirnhaare; auf dem Sark von St. Honorat sind die Gestalten unwirklich hoch und dünn, die Köpfe auffallend klein und die ornamentalen Kranzbohrungen stark reduziert. Den männlichen, tief furchenden Falten auf dem Sark von St. Maximin, die dem etwas düsteren männlichen Christustyp entsprechen¹⁹⁾, stehen auf dem Sark von St. Honorat Gewandfiguren gegenüber, deren Beine sich unbeholfen und unästhetisch durch die Oberfläche drücken und deren Falten-system rein zeichnerisch gelassen ist. Dieser Endstil, der in der honorianischen Zeit ausgestorben zu sein scheint, ist eine typische Alterserscheinung: die Überlängung der Figur erinnert an ähnlichen Manierismus in der Wende vom 3. zum 4. Jahrhundert; die Bohrtechnik wird wieder langsam reduziert. Dadurch ist der Übergang zum Stil der folgenden Jahrhunderte geschaffen; was uns an

19) S. Abb. 8 Taf. V.

spärlichen Monumenten aus diesen erhalten ist, ist ohne den Bohrer gearbeitet.

Wir haben auf Grund von Ornamentik, Figurenstil und Falten-technik die sogenannte theodosianische Renaissance in drei Perioden zerlegen können. Die erste reicht in den schönen Stil hinein und entwickelt sich durch Aufnahme östlicher Motive zu einer Starrheit (360—390). Die Führung im Komplex dieses Stiles, zu dem Säulen- und Baumsarkophag mit Wunder- und Passions-szenen, aber auch Ausläufer der Friessarkophag, endlich Säulensärge mit geradem Gebälk, Stern-Kranz- und Stadttorsarkophag gehören, übernimmt die italienische Werkstatt der Stadttorsarkophag. In dieser zweiten Periode stirbt die Ikonographie der ersten Jahrhunderthälfte aus; ganz verschwindet auch der Friesarkophag mit dicht gedrängten Szenen. Den Säulensarkophagen prägt sich allmählich die Struktur der neuen Werkstätten auf, so daß sie entweder ein buntes Gemisch von Repräsentations- und Wunderszenen werden (schon St. Maximin bei Lawrence Fig. 51) oder auf ihre fünf bzw. sieben Nischen die eine Szene „Christus zwischen den Zwölfen“ verteilen (Probus). Die Haupttypen dieser Periode (um 400) sind neben den Stadttor- die unter ihrem direkten Einfluß stehenden Durchzugs- und Bethesda-Sarkophag. Die letzte Periode ist die des Verfalls: sie bringt keine neue Thematik und keine neue Kompositionsweise; lediglich der Stil und gewisse Reduktionen in der Ikonographie unterscheiden sie vom Höhepunkt der Renaissance. Man könnte in dem berühmten Lateranfragment (Lawrence Fig. 52) eine barockale Fortbildung des Stiles von St. Maximin sehen. Dann wäre ein Fragment wie das von Lyon die Spätstufe eines dekadenten Manierismus²⁰⁾. In solchen Ausläufern erweist sich die Zeit des Theodosius als wirkliche Renaissance.

Ehe wir die Problematik der Themenbehandlung aufnehmen, müssen wir noch auf einige (von Lawrence übersehene) Gemeinsamkeiten technischer Art eingehen, die alle Sarkophag der theodosianischen Zeit haben. Die Bergformen, die besonders für den Paradiesberg, aber auch für den sitzenden Hiob und andere Berg-szenen verwendet werden, haben stets die gleiche Form, die der Gorgoniussarkophag in Ancona veranschaulicht. Der Berg ist eine Summe ornamental neben- und übereinander geschichteter Bergklumpen, die aus der Steinmasse konvex herausgeknollt sind. Diese

20) Lawrence, a. a. O. Fig. 56.

Art der Berggestaltung ist auch im 5. Jahrhundert noch üblich, wie der Sarkophag von St. Honorat zeigt. Sie steht in Gegensatz zur Technik der konstantinischen Zeit. Hier tiefte man die Steinmasse aus, so daß der Berg, wie man das auf allen Friessärgen und auch den Jonassarkophagen des 3. Jahrhunderts sehen kann, jenes „negative“ Gepräge erhält, das in der Jonasszene des Sarkophags von Perugia noch vorhanden ist (Lawrence Fig. 42), ein Beweis übrigens, daß dieser Sarkophag eher vor dem des Bassus als später zu datieren ist. Wann diese Technik des „positiven“ Berges entstanden ist, läßt sich mit Sicherheit sagen. Sie findet sich im ganzen Umkreis der Brüdermeister-Werkstatt und ist hier analog der Tendenz, den negativen Faltenstil zu überwinden, als Beleg für neuerwachendes plastisches Gefühl innerhalb der römischen Tradition zu buchen (vgl. außer dem lateranensischen Brudersark den zweizonigen Arler Durchzugssark und viele spätkonstantinische Friesarkophage). Die Bassuswerkstatt führt auch diese Tendenz auf ihren Höhepunkt (vgl. den „Berg“ in der Hiobszene des Bassus-sarges). Ähnlich verläuft, wie ich in meiner Geschichte der ein- und zweizonigen Friessarkophage illustriert habe, die Entwicklung der Baum- und Wellengestaltung. In allen diesen Techniken schließt die konstantinische Zeit an das 3. Jahrhundert an, dem es das Prinzip der negativen Formsicherung entnimmt. Die konstantinische Zeit ist dann eine Eroberung der plastischen Form. So schließt die theodosianische Renaissance an die naturalistische Baumbehandlung des Bassussarks (vgl. Adam und Eva und Einzug) an. Daraus ergibt sich eine wesentliche Feststellung bezüglich der Chronologie der Baumsarkophage. Lawrence leitet sie, wie ich später ausführlich zu zeigen hoffe, aus der sidamarischen Tradition der Zwickelbäume auf Säulensärgen ab und sieht in ihnen asiatische Analoga zu den Säulensärgen; sie muß daher außer dem Arleser Sark auch alle anderen an das Ende des 4. Jahrhunderts rücken. Ich hoffe, diesen Irrtum später ausführlicher zu widerlegen. Jedenfalls läßt sich auf Grund der Baumtechnik schon jetzt sagen, daß der Arleser Baumsark nicht in die theodosianische Renaissance, sondern in die Zeit des schönen Stiles gehört. Nicht weit von ihm entfernt ist der lateranensische Baumsark mit Passionsszenen, den schon Becker mit dem Jagdsark und dem lateranensischen Dreihirtensark zusammengestellt hat. Er ist wohl um 370 entstanden; denn seine Blattbehandlung ist ähnlich wie die des genannten Jagdsarkophages und zeigt gegenüber dem Arleser Baumsark eine

ähnliche Abstraktion wie der römische Jagdsark gegenüber dem bekannten Arleser Jagdsark. Diese abstrakte Baumbehandlung, die wir in den Palmen theodosianischer Monumente wiederfinden, hat nichts zu tun mit dem abstrakten Baum etwa des Baumsarks von Narbonne; dieser hat vielmehr wie die Bäume auf Friessarkophagen noch den negativen Stil: die Verbindung zwischen den Blättern ist durch Stäbchen hergestellt, die mit der Rundbohrung theodosianischer Blattformung nichts zu tun haben. Es ist ein Glück, daß demnächst von Wilpert der Baumsark von Praetextat veröffentlicht wird, der das Problem der Baumsarkophage wohl endgültig klärt. Seine Blattechnik ist mehr oder weniger die der Brüdermeister-Werkstatt (vgl. Leseszene auf Brüdersark). Dadurch ist der Prototyp der Baumsarkophage in die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts verlegt, und zwar haben wir es mit einer originalrömischen Schöpfung zu tun. Der Versuch von Lawrence, selbst für die Baumsarkophage asiatische Abkunft festzustellen, ist demnach mißglückt. Die Baumsärge entstehen vielmehr zuerst in Rom, und zwar in dem ikonographischen Bereich der Friessarkophage; seit 340 etwa nehmen sie auch das Passionsthema auf. Ihre Blüte erleben sie in der Zeit des schönen Stiles. Es ist bezeichnend genug, daß die Thematik der theodosianischen Renaissance schnell und beharrlich zwar auf Säulensarkophage, nie aber auf Baumsarkophage übergeht. Außerdem gibt es im 5. Jahrhundert zwar noch Passionssarkophage mit Säulenstruktur, aber keine mit Baumstruktur. Der lateranensische Baumsark mit Passionsszenen ist der späteste; es muß also gegen Lawrence festgestellt werden, daß es in der theodosianischen Renaissance überhaupt keine Baumsarkophage gibt. Eine ähnliche Feststellung wie in der Baumentwicklung läßt sich in der Wellentechnik des 4. Jahrhunderts machen. Hier bestätigt sich jedoch das auf anderem Wege gewonnene Ergebnis von Lawrence. Alle Durchzugssarkophage geben das Rote Meer als Summe ornamental übereinander parallelisierter, ungebrochener Wellenlinien. Hier sind wir schon auf der Stufe des Flachreliefs. Die Wellenbehandlung konstantinischer Zeit dagegen war die tiefere Furchung mit eingelegten Stäbchen, wie wir das in der Quellwunderszene des Brüdersarks oder auch auf dem neu gefundenen Gorgonius-Deckel in Rom (Durchzugsszene) sehen können²¹). Die theodosianische Praxis setzt hier den strengen Stil der konstan-

21) W II Taf. 209, 1.

tinischen Zeit fort, wie er von der Werkstatt Lat. 104 vertreten wird (gänzlicher Verzicht auf Bohrung und negative Formsicherung). Dadurch schließen sich die Durchzugssarkophage der theodosianischen Renaissance gegenüber den vorthodosianischen Durchzugsszenen zu einer Einheit zusammen.

Endlich muß noch eine Eigenheit theodosianischer Sarkophage erwähnt werden, die Lawrence nicht entgangen wäre, hätte sie nicht die Studien Rodenwaldts zu wenig beachtet²²⁾. Leute des Volkes tragen auf diesen Sarkophagen einen Schulterkragen. Das ist jedoch nicht der gleiche, den Rodenwaldt in seiner spätantiken Kunstströmung für die römischen Denkmäler zwischen 300 und 350 festgestellt hat, sondern es ist eine längere elegante Form, die am besten veranschaulicht wird durch die Rückseite des Pariser Stadttorsarkophags im Konservatorenpalast. Der Gute Hirte trägt hier einen sehr langen, an den Rändern eingenähten Schulterkragen, der vorne mit schönen, elegant fallenden Bändern zusammengehalten ist. Einen ähnlichen Schulterkragen trägt der „Knabenführer“ (ein Vater mit einem Jungen auf der Schulter und einem an der Hand) auf den Durchzugssarkophagen (z. B. Aix, bei Lawrence Fig. 25, Arles Fig. 23). Der Schulterkragen bedeckt in der Regel den ganzen Ober- und einen Teil des Unterarmes und reicht rückwärts auch bis zur Hälfte. Es ist bezeichnend, daß auch auf dem Jagdsark im Konservatorenpalast der Fellkragen der Jäger erheblich länger ist als sonst auf den Treibjagdsarkophagen, ein Beweis, daß wir hier der theodosianischen Renaissance nahe stehen: der Jagdsark erweist sich auch hieran als der späteste seiner Gruppe. So ist die Tracht des langen Schulterkragens mit den eleganten Bändern für die theodosianische Renaissance einwandfrei belegt. Das bedeutet aber eine starke Belastung der einseitig asiatischen Theorien von Lawrence; der Schulterkragen ist eine spezifisch westliche Tracht, und künstlerisch ist sie zweifellos zuerst in Rom rezipiert. Die christlichen Sarkophage der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts lösen das schwierige Problem; wir können folgende Entwicklung feststellen:

1. In der volkstümlichen Sarkophagkunst Roms seit 290 etwa kommt zuerst auf heidnischen Monumenten (Hirten- und Jagd-

22) G. Rodenwaldt, Eine spätantike Kunstströmung in Rom in: Röm. Mitt. Bd. XXXVI/XXXVII (1921/22) 58—110. Abgebildet sind die Treibjagdsarkophage aus Neapel, vom Konservatorenpalast, Pal. Lancelotti, aus den Katakomben.

sarkophagen) der kurze Schulterkragen aus Fell vor als Tracht arbeitender Leute. Auf den Treibjagdsarkophagen des 4. Jahrhunderts hält sich diese Tracht bis etwa 370, nur daß der Kragen ein wenig länger und eleganter wird.

2. Die christliche Kunst rezipiert den Schulterkragen zunächst für Gute Hirten, besonders auf Riefelsarkophagen der konstantinischen Zeit. Trugen die Hirten im 3. Jahrhundert meist die geschürzte Exomis, so wird auf konstantinischen Hirtensarkophagen christlicher Provenienz der Schulterkragen gang und gäbe.

3. Allmählich tragen auch Bürger und Patienten Jesu auf den Fries- und Säulensarkophagen der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts den Schulterkragen. Er ist jedoch seltener als Fellkragen charakterisiert, meist elegant gearbeitet in der Form, wie ihn 370 zirka der Gute Hirt auf der Rückseite des Pariser Stadttorsarkophags trägt. Im Bereich der Brüdermeister-Werkstatt scheint dieser Schulterkragen eingeführt zu sein (vgl. den Blinden auf dem lateranensischen Brudersark). In der Bassuswerkstatt und ihrem Umkreis wird diese Form des Schulterkragens dann immer häufiger; auf dem Bassussark trägt ihn der eine Bürger beim Einzug in Jerusalem (vgl. auch den Sarkophag von Clermont-Ferrand).

4. Aus diesem Kreise ist der Schulterkragen in die City-gate-Werkstatt und die übrigen provinziellen Werkstätten Galliens übergegangen. Ganz im Anfang der theodosianischen Zeit findet er sich schon bei dem Blinden auf dem Sark von St. Maximin (Lawrence Fig. 51); für Blinde ist er überhaupt auch weiterhin beliebt, zum Beispiel auf dem Sark in Algier (Lawrence Fig. 32). Hier haben wir es schon mit dem neuen Stil zu tun, aber wir sind ikonographisch noch im alten System. Es ist keine Frage, daß der Schulterkragen von Rom her den ganzen Westen erobert hat; seit 360 ist er Allgemeingut vieler Werkstätten und wird nie mehr durch östliche Tendenzen verdrängt.

5. So wird er gegen 400 von den Monumenten der theodosianischen Renaissance übernommen und ist besonders auf Durchzugssarkophagen in der moderneren Form der Bassuszeit sehr beliebt. Die Geschichte des Schulterkragens umfaßt also die Zeit von mehr als einem Jahrhundert. So wird er sozusagen eine Spur, an der man Roms Weg und Wirkung bis in die theodosianische Renaissance im Abendland verfolgen kann.

In Stil und Ornament erweist sich uns die theodosianische Renaissance als eine Durchdringung des westlichen Hellenismus

mit asiatischen Reminiszenzen eines im Osten längst untergegangenen Stiles²³). So wächst der neue Reichsstil aus der rein römischen Tradition heraus und bekommt ein eigenes Gesicht. Dieser stilistischen Entwicklung entspricht die theodosianische Thematik. Die alten Themen der Wundersarkophage verschwinden nicht völlig; sie behalten in der Regel auch ihre ikonographische Form, die sie um die Mitte des 4. Jahrhunderts entwickelt hatten. Gelegentlich verwendet man (Fünf-Nischensark in Aix) für die Lazarus-szene, die auffallend selten wird, statt der römischen Giebelaedikula den orientalischen Rundbogen. Die Blindenheilung wird gewöhnlich als Illustration der Geschichte von Jericho (zwei Blinde am Wege) dargestellt. Da diese Ikonographie auf Bethesda-Sarkophagen besonders beliebt ist, so könnte man an sich auf eine östliche Vorlage schließen, in der diese Szene (etwa in der Streifenkomposition einer Miniatur) zusammen mit dem Einzug in kontinuierlichem Stil dargestellt gewesen ist. Auf den Bethesdasärgen ist diese Heilung der beiden Blinden (vgl. Lat. 125 und Tarragona) nämlich immer das Pendant des sehr ausführlich geschilderten Einzuges in Jerusalem. Indes hat schon der Sarkophag in Leiden die beiden Blinden. Es ist in der Ikonographie also nicht anders wie im Stil: die Zeit des schönen Stiles hat im Wesentlichen die Komposition geschaffen, die von der theodosianischen Renaissance dann weiter entwickelt wird.

Eine ähnliche Tendenz läßt sich in der Ikonographie des Gichtbrüchigen feststellen. Wenn der Gichtbrüchige auf dem Sarkophag

23) In einem Punkte weicht die Provinz indes immer häufiger von der römischen Gepflogenheit ab zugunsten einer asiatischen. Während in Rom nur zwei vierseitig bearbeitete Sarkophage gefunden wurden, mehren sich solche vierseitig reliefierte Sarkophage in Gallien und dem norditalischen Kunstkreis, je mehr wir uns dem Ende des 4. Jahrhunderts zuwenden. Die City-gate-Sarkophage haben auf der meist geriefelten Rückseite gern die Pronuba-Szene. Von hier aus erklärt sich wohl, daß der Durchzugssarkophag in Spalato ebenfalls vierseitig skulpiert ist. Auch diese Technik setzt übrigens nicht erst in den asiatisch orientierten Werkstätten ein; durch Zufall ist uns sogar ein gallischer Friessarkophag dieser Technik erhalten: der von St. Guilhelm (v. Schoenebeck, a. a. O.). Da er aus der Übergangszeit und aus römischer Tradition stammt, so darf man die Mode des vierseitig skulpierten Sarkophags nicht mehr einem direkten orientalischen Einfluß auf bewußt „asiatisch“ arbeitende gallische Werkstätten zuschreiben, sondern man muß damit rechnen, daß überall im Westen asiatische Tendenzen in der Luft lagen. Auf dem jüngst gefundenen Prinzensarkophag aus Istanbul, den Arif Müfit (in: Müseleri nesriyati X, 1934, S. 1—32) türkisch und deutsch veröffentlicht, gehe ich in Studie II ausführlich ein.

im Lateran (Lawrence Fig. 28) ähnlich wie auf dem von Cività Castellana statt in der üblichen Art des sein Bett im Laufschrift Heimtragenden als ruhige Standfigur auftritt, seine Kline mit Delphinlenne senkrecht vor sich hinstellend: so ist das ein Zeichen der allgemeinen Stilberuhigung, die in der Zeit des schönen Stiles auf den Höhepunkt gekommen ist. Man vergleiche in dieser Beziehung nur den dramatisch gegebenen Abraham in exomis, wie ihn Lat. 191 darstellt, mit dem ruhigen Abraham in Tunika und Pallium, wie ihn die Bassusschule auffaßt²⁴). Dieser mehr lyrische Stil um die Mitte des Jahrhunderts beherrscht auch die frühen Citygate-Kompositionen, während in der Zeit des Bethesdatyps schon wieder, sobald Szenen auftreten, die Bewegung (wenn auch die gemessene) gesucht wird. Letzterer Typus bevorzugt auch in der Gichtbrüchigenerzählung ähnlich wie beim Einzug in Jerusalem die ausführliche Darstellung. So wird auf dem Hintergrunde der Stadtorarchitektur eine doppelzonige Szenerie geschaffen, die unten den auf der Kline liegenden Gichtbrüchigen, oben den sein Bett heimtragenden Geheilten zeigt. In der Regel ist Christus nach der Tradition der zweizonigen römischen Sarkophage in Größe einer Zonenhöhe gegeben. Ein interessantes Unikum jedoch ist das Fragment in Arles (Lawrence Fig. 22), das Christus in voller Größe darstellt, beide „Zonen“ durchschneidend. Freilich ist hier die Zweizonigkeit nur scheinbar, immerhin ist diese Art der Größen-differenzierung orientalisches.

An der Komposition der beiden besprochenen Szenen läßt sich ein grundsätzlicher Wandel der Auffassung feststellen. Man liebt nicht mehr die römische Kurzform der Szene, die als Kompositionsprinzip die Koordination vertikaler Einzelszenen forderte, sondern man liebt mehr die ausführliche Erzählung. Daher koordiniert man nicht mehr straff gebaute Einzelszenen, sondern geht zur Gesamtdarstellung über, die schließlich zur Einszenigkeit führte. Der Bethesdatyp ist die Ablösung des alten Friestypus. Das Neue liegt nicht nur in dem Architekturhintergrund, der auf Friessarkophagen

24) Auf dem Architekturnischensark in Arles (bei Lawrence Fig. 18) ist Abram zu einer akklamierenden Standfigur geworden (Isaak fehlt ganz!); fast wie ein Attributheiliger des Mittelalters steht er da, nur durch Messer und Altar als Abraham charakterisiert. Schon aus diesem Grunde ist es nicht möglich, den Sarkophag dem Sternkranz-Atelier einzugliedern. Er steht vielmehr in der Entwicklung vom Wundersark zu dem Säulensark mit Einzelaposteln, und zwar repräsentiert er die Durchgangsstufe der an Einzelfiguren reduzierten Szenerie.

immer fehlt und der hier einfach vom Stadttortypus übernommen ist. Das Neue liegt vielmehr in der Beschränkung der Szenenzahl: auf dem Bethesdatyp kommen stets nur vier Szenen vor. Nun war ja schon in der Brüdermeister-Werkstatt die Neun- und Sieben-Szenigkeit auf Friessarkophagen immer seltener geworden; seit 340 etwa herrscht der fünfszenige Friessark. Dennoch besteht zwischen diesem und seinen früheren Brüdern eine größere Verwandtschaft als zwischen ihm und dem vierszenigen Bethesdatyp. Das liegt an der Isolierung der Einzelszene und an ihrer Frontalität. Diese vertikale Koordination von fünf Szenen, von denen jede geschlossen, oft sogar zentral komponiert ist, hat die Bethesda-Werkstatt aufgegeben. Ein Bethesdasarkophag wie der im Lateran oder der von Tarragona sieht äußerlich eher einem Durchzugssark ähnlich; er hat nicht nur eine einheitliche Raumwirkung (die Hintergrundarchitektur verhindert jede Isolierung der Einzelszenen), sondern alle Szenen haben auch die Richtung nach rechts. Der Zug wird eröffnet durch die bewegte Szene des Einzuges in Jerusalem, es folgt die eilige Szene des geheilten Gichtbrüchigen. Darauf setzt sich der Zug nach Jerusalem in den drei nachfolgenden Jüngern fort; selbst die zuständlichen Szenen, die dann noch folgen, haben die Gesamtrichtung der vorigen: die beiden Blinden z. B., überhöht durch die gleichgerichteten Apostel, betonen ähnlich wie die kniende Hämorrhöissa den Charakter der Bewegung. Wir haben hier einen neuen Stil, der mehrere Szenen zu einer Raumeinheit und einer Bewegungseinheit zusammenschließt. Von hier aus ist es nur noch ein Schritt bis zu dem einszenigen Sarkophag mit bewegter Handlung, wie er im Durchzugstyp repräsentiert wird. Daß wir den Bethesdasark wirklich aus dem Typ mit koordinierten Einzelszenen ableiten dürfen, beweist das Fünf-Bogen-Fragment in Clermont-Ferrand (Lawrence Fig. 21). Es zeigt in den drei erhaltenen Nischen genau die Szenen und die Komposition von Lat. 125, nur wie das bei einem Säulensark selbstverständlich in isolierterer Fassung. Clermont-Ferrand und Lateran zeigen die beiden Entwicklungsmöglichkeiten, die sich aus dem Koordinationsprinzip der Friessarkophage der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts anboten: das der räumlichen Isolierung durch Säulen und das der räumlichen Vereinheitlichung mit der Tendenz zur Einszenigkeit. So erhellt mit einem Schlage, daß in der ersten Jahrhunderthälfte der ungegliederte Fries die Form der christlichen Sarkophage war, daß sich aus ihm dann in der zweiten Hälfte zwei neue Grundformen entwickelten: der Säulen-

sark und der einszenige Sarkophag der City-gate-Werkstätten. Den Übergang demonstriert der Bethesdatyp, der sich rasch in eigener Werkstatt zu dem Typus mit Hintergrundarchitektur kanonisierte.

Von ähnlichem, nur konsequenterem Typ sind die Durchzugs-sarkophage, die in einem langen Zuge von links nach rechts den Auszug aus Ägypten, den Untergang der Ägypter im Roten Meer und den Zug der Israeliten in die Wüste darstellten. An sich also die alte Dreiteilung, die sich auf den Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom findet und jetzt bis zum Fresko der Synagoge von Dura-Europos (245) zurückverfolgt werden kann. Indes handelt es sich auch hier nicht um eine Neuschöpfung im Westen, die in direkter Beziehung zu östlicher Ikonographie stünde²⁵). Vielmehr war die Szene schon vorher geschaffen, und zwar im Bereich der römischen zweizonigen Clipeussarkophage (Kindersark im Lateran, Pisa, Arles). Von diesen bringt der Pisaner die Szene in der Bewegung von rechts nach links, wie das auf den östlichen Denkmälern üblich ist. Die anderen Sarkophage haben dann (wie auch der jüngst gefundene Gorgonius-Deckel in Rom, der bisher das früheste Relief des Durchzuges zu sein scheint) den Zug in der Richtung der theodosianischen Sarkophage. Die Ikonographie ist jedoch in diesem Kunstkreis sehr variabel. Der Auszug aus dem Tore fehlt ganz und die übrigen Szenen sind genrehaft und von jedem Bildhauer original gestaltet (vgl. den entzückenden Pisaner Wachtelfang, ferner die kühne Komposition der beiden ertrinkenden Reiter, von denen der eine vom Rücken, der andere von vorn gesehen ist, und die Genre-szene des liebevoll gestützten Alten, dem zwei Jünglinge forthelfen, beide Szenen auf dem Arleser Sark). Außerdem streuen diese Sarkophage, von denen der Arler in den Umkreis des Brüderrmeisters gehört, die Durchzugsszene in andere alttestamentliche und neutestamentliche Szenen ein. Was demgegenüber im City-gate-Stil neu ist, entspricht der Zeittendenz: Die Szene, die schon auf dem Arler Sark das Kompositionsprinzip der vertikalen Szenenreihung umgestoßen hatte, wird alleinige Szene, die sich (wie in Aix) sogar von der linken Nebenseite über die Front zur rechten Nebenseite hinziehen kann. Sie ist in einen einzigen Zug verwandelt, der in gemessener Bewegung von links her am Auge des Beschauers vorüberzieht. Stadttor links und Flammensäule rechts bilden nur noch

25) Viel eher knüpft die Komposition von Sa. Maria Maggiore an Dura an.

den architektonischen Abschluß der Sarkfront; sie tendieren nicht mehr wie vorher auf Schließung des Frieses.²⁶⁾

Über die von Lawrence evident gemachten stilistischen Zusammenhänge hinaus schließen sich demnach Bethesda- und Durchzugssärge durch die Tendenz der Darstellung eines einheitlichen Zuges zusammen. Was auf den Bethesda-Sarkophagen nur künstlerische Einheit des Raumes ist, ist auf den Durchzugssärgen zur Einheit der Handlung, d. h. zur Einheit von Raum und Zeit, geworden. Darin liegt der große Gegensatz zur konstantinischen Zeit, deren Kompositionsprinzip das der Koordination von Einzelszenen war unter dem transzendentalen Gesichtspunkt einer nicht darstellbaren Idee (so ist die *glorificatio Christi* letztlich das Kompositionsmotiv der Wundersarkophage). Höchstens kam es einmal vor, daß auf Susannensärgen (Gerona, Thermenmuseum) ein einheitlicher Stoff in drei Szenen dargestellt wurde; aber es gibt in dieser Zeit keinen Sarkophag, der einen Zug, d. i. den Augenblick eines Geschehens, darstellte. Eher könnte man schon, um ein christliches Analogon zu den einszenigen Typen der theodosianischen Renaissance zu finden, an die hundert Jahre vorher entstandenen Jonasarkophage denken, die ebenfalls die ganze Front mit einheitlichem Schauplatz füllen (See und hügeliges Ufer), auf dem alle drei Szenen der Handlung spielen können. Aber dieser Typus knüpft an die gestaffelten Sarkophage an. Suchen wir nach direkten Parallelen zu der Komposition eines Zuges im Sinne der Durchzugssärge, so finden wir sie nur in der römischen Friesentwicklung vom 2. zum 3. Jahrhundert. Der Hochzeitssark von S. Lorenzo, den Rodenwaldt ins Ende des 2. Jahrhunderts datiert, läßt noch die Vorstufe eines einheitlich im Sinne der frühkaiserzeitlichen historischen Reliefs gestalteten Hochzeitszuges ahnen²⁷⁾. Im 3. Jahrhundert wird daraus der bekannte Typ des Hochzeitssarkophages, der *coniunctio* und Opferszenen als zentral komponierte Einzelszenen reiht: ein Prinzip vertikaler Reihung, das dann für die christlichen Friessärge konstantinischer Zeit verbindlich bleibt. Die theodo-

26) Die Exemplare, die das Stadttor ganz sinnwidrig auch rechts haben, erkennt Lawrence mit Recht als Verwilderungen der ursprünglichen Komposition unter dem Einfluß der City-gate-Werkstatt. Der Bethesdatyp wird auf die Durchzugssarkophage herübergewirkt haben, eine Annahme, die sich bei dem Werkstattzusammenhang beider Typen von selbst ergibt.

27) G. Rodenwaldt, Porträts auf spätrömischen Sarkophagen in: Z. b. K. N. F. XXXIII, H. 9/12, 119—123.

sianische Renaissance geht hier ähnlich, wie wir es an der Entwicklung des Akroterdeckels sahen, den Weg zurück: sie schafft statt des Frieses mit Einzelszenen wieder den offenen Fries, den das Mittelalter dann übernimmt, und ist damit zu einer westlichen Gepflogenheit zurückgekehrt, wenn auch die (schwach betonte) Mitte erhalten bleibt.

Noch eine letzte „Umkehrungstendenz“ der theodosianischen Renaissancelehre lassen die Durchzugssarkophage erkennen. Es pflegte in der Entwicklung des christlichen Reliefs vom 3. zum 4. Jahrhundert so zu sein, daß ursprünglich für die gesamte Sarkfront geschaffene Szenen großen Formats im Laufe der Entwicklung auf nebensächlichere Stellen (Nebenseiten und Deckel) abgedrängt wurden, sobald eine Neuschöpfung das Übergewicht erhielt. So ist es z. B. der Jonasszene ergangen, die im 4. Jahrhundert nur noch auf Deckeln erscheint (vgl. den Sark in Perugia). Die Entwicklung der Durchzugsszene (einer Schöpfung des 4. Jahrhunderts) verlief umgekehrt. Am Anfang steht nicht die kanonische Szene, sondern das Genre. Die Szene ist ursprünglich nicht für eine Sarkfront geschaffen, sondern scheint mit Miniaturen über den Deckel allmählich in die Friessarkophage zweigeschössiger Struktur eingedrungen zu sein. Der kanonische Durchzugssark, der dann keine wesentliche Veränderung mehr erfährt, steht am Ende der Entwicklung. Das ist kein Sonderfall, sondern eine Tendenz, die wir in der Ikonographie des Bethesdatypus ebenfalls erkannten: hier wird sozusagen die vorhandene Ikonographie gesteigert und räumlich geeint.

Durch die Bethesda- und Durchzugssarkophage ist indes nur eine Kompositionsweise der theodosianischen Renaissance berührt. Sie ließ sich aus der vorangehenden Entwicklung als Vereinheitlichung des Raumes begreifen. Ihr steht eine zweite gegenüber, die überhaupt keine Vorstufen hat, sondern sich allein aus der neuen Thematik erklärt. Bei der Untersuchung dieser Thematik erst sind wir bei den neuschöpferischen Tendenzen der theodosianischen Zeit. Lawrence und ihre Vorgänger haben diese Themen als dogmatische, repräsentative bezeichnet; sie sind in jedem Falle einzeln und erstrecken sich wie die der beiden behandelten Typen auf die ganze Front. Das Neue liegt in der Zuständigkeit dieses Themas. In diesen Werkstätten sieht man von allen biblischen Darstellungen gänzlich ab; höchstens auf Seitenflächen werden einmal symbolisch gemeinte Szenen von Abraham, Mose oder Petrus dargestellt. Man verläßt also die Tradition fast eines Jahrhunderts,

die uns die zahllosen Fries- und Säulensärge mit Wunderszenen bescherte. Man verließ auch das Thema der Passion und übernahm aus dieser Tradition nur das Anastasiskreuz.²⁸⁾ Sonst beherrscht den Sarkophag dieser Werkstätten eine große Repräsentationsszene. Aus den mannigfachen Variationen hat man von jeher drei Typen herausgestellt, die Lawrence jetzt als ungefähr gleichzeitig erwiesen hat:

1) Die sog. *missio Apostolorum* ist das eigentliche Thema der Stadttorsarkophage. Es hat als großartige Mittelszene den Christus zwischen Petrus und Paulus (*traditio legis*), die thematisch eine Verbindung zu frühravennatischen Sarkophagen und römischen Mosaiken herstellt. Es geht auch auf Säulensarkophage über (Probus, S. Paolo fuori). Auf letzteren wird es zu einer noch zuständlicheren Szene, auch der letzten Handlung entleert: eine Akklamation der Zwölf an den erhöhten Christus (Paradiesberg, Lamm, Palme). Eines der frühesten Beispiele, das sich in S. Sebastiano befindet und von dem ich den mittleren Christus in Abb. 1 abbilde, zeigt die Brechung dieses Typus in Rom.²⁹⁾ Man lege diese Szene neben Fig. 3 bei Lawrence, um zu erkennen, daß wir in S. Sebastiano das genaue Vorbild für den Arler Christus haben. Im Gegensatz zur reichen Ornamentik in Arles haben wir hier das schlichte römische Gebälk (dabei ist der Sarkophag eines der sorgfältigst ausgeführten Stücke, an dem die Theorie von Lawrence über galischen Export nach Rom scheitert). Der Arleser Typ zeigt den starren Blick mit der mittleren Pupille und der scharfkantigen Braue und einer Bartbohrung, die den Sarkophag in die Nähe des

28) Es gibt freilich eine ganze Reihe von Werkstätten, die an einer Erweiterung des alten Themenkanons gearbeitet haben, wie wir in Studie III sehen werden. Eine Reihe neuer Szenen sind geschaffen: z. B. Josefs Traum und die Vermählung Marias auf dem späten Sarkophag von Le Puy oder die Segnung Ephraims und Manasses auf dem Baumsark im Louvre, der nicht viel später als 370 entstanden sein dürfte. Ebenso werden „Gespräche“ auf Sarkophagen erst in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts dargestellt: die Samariterin und der Königliche bzw. der Hauptmann zu Kapernaum. Zu den Petruszenen des Passionszyklus gesellen sich die Steinigung Pauli zu Lystra oder die Erscheinung Christi vor Paulus. Diesen neuen Szenenschatz werden wir bei Besprechung der Säulensärge noch genauer analysieren. Ebenso muß die Wiederaufnahme heidnischer und neutraler Motive besonders behandelt werden. Die Komposition der „christlichen Eheschließung“ (Christus Pronubus mit Ehepaar) ist theodosianisch, wie das Fragment in der Villa Albani ausweist; das Stück gehört sogar direkt in den City-gate-Umkreis gegen 390.

29) Vgl. die Ausführungen auf S. 10.

City-gate-Stils rückt. Dagegen zeigt der Paradiesberg-Christus von S. Sebastiano weichere Formen, natürlicheren Haarfall, sanft geschwungene Brauen ohne jede Härte, organisch eingesetzte Augen und einen Blick, der gegenüber der Starre der weit offenen Mandel-
augen des Arler Christus momentan, warm und lebendig scheint. Der Faltenwurf des römischen Stückes ist, obwohl der Arler seine bis in alle Einzelheiten des Bausches und des Zipfels genaue Kopie ist, bei weitem nicht so hart; die Falten folgen den Körperformen besser, sie sind rund und weich wie auf dem ähnlichen Fragment des sitzenden Christus (Caelus), das sich ebenfalls in S. Sebastiano befindet. Es ist kein Zweifel, daß das römische Stück der Zeit des schönen Stils angehört und in Auffassung wie zeitlich der Prototyp für den Arler Sarkophag ist. Daraus ergibt sich für die Entwicklung im ausgehenden 4. Jahrhundert ein Gesetz. Rom scheidet nicht, wie Lawrence meint, für die Kunstgeschichte der theodosianischen Renaissance aus, sondern prägt, unter gleichem hellenistischen Akzent arbeitend wie Gallien, eine spezifisch römische Variante aus. Von hier aus ergibt sich das Problem, Schattierungen der theodosianischen Renaissance innerhalb der geographischen Kunstkreise festzustellen. Das ist auf diesem Raume noch nicht möglich; aber drei verschiedene Richtungen lassen sich doch fixieren, die etwa gleichzeitig auftreten: das erwähnte Fragment von S. Sebastiano als Vertreter römischer Brechung, der Stadttorsark von S. Ambrogio als Vertreter der oberitalienischen Brechung und der Stern-Kranz-Sark von Arles als Vertreter der südgallischen Brechung. Überall ist indes die Thematik die gleiche. Das Thema der missio Apostolorum kommt in reduzierter Form auch auf theodosianischen Riefelsarkophagen vor (manchmal Christus mit Kreuz wie auf dem Probus-Sarkophag); Christus nimmt dann das Mittelfeld ein, während in den Eckfeldern je ein akklamierender Apostel steht.

2. Das Thema der Stern-Kranz-Särge, wie es das eben erwähnte Arler Exemplar vorführt, haben die Sarkophage des Ateliers II bei Lawrence. Es ist dem ersten Thema verwandt. Der mittlere Christus freilich ist durch das Anastasiskreuz vertreten. Durch die Sterne und die Wolkenlinie ist die Örtlichkeit als Himmel charakterisiert: die zwölf erhöhten Apostel (Kränze, von Gottes Hand über ihren Köpfen gehalten) huldigen dem himmlischen Kreuz.

3. Das dritte Thema findet sich auf Säulensärgen mit geradem Gebälk. Christus thront inmitten der Zwölf wie ein Bischof im Kranz seines Klerus; er hat das offene Evangelienbuch in der Hand. Diese

Repräsentationsszene, die sich z. B. auch auf der Rückseite des Mailänder Stadttorsarkophags findet, meint wahrscheinlich das himmlische Konzil; Lawrence weist mit Recht auf Mt. 19, 28 hin. Ob es sich bei dieser Gruppe um die Stern-Kranz-Werkstatt handelt oder nur um eine verwandte Parallele, hat Lawrence nicht evident machen können³⁰⁾.

Die drei Themen sind nicht nur ihrem Gehalt und Geist nach verwandt, sondern sie bedingen auch drei überaus ähnliche Kompositionen auf den drei verschiedenen Sarktypen. In allen drei Kompositionen agieren die Figuren, wie Lawrence gezeigt hat, frei und so, daß der Hintergrund nie den rhythmischen Fluß der Figurenmasse durchbricht, sondern lediglich der Raumandeutung dient. Auf dem City-gate-Typ ragen hinter den Aposteln die Tore des himmlischen Jerusalems auf; auf dem Stern-Kranz-Sark deuten Wolkenwelle und Sterne die Örtlichkeit des Himmels an, und auf den Sarkophagen mit der Darstellung des himmlischen Konzils ist es bezeichnend, daß die Säulen nicht wie sonst der Figurenisolierung dienen, sondern stets hinter den Figuren verschwinden. So wird auf allen drei Sarkophagtypen der Hintergrund nur am oberen Ende sichtbar, gleichsam als krönender ornamentaler Abschluß einer ornamentalen Figurenkomposition. Der ornamentale Aufbau der Komposition ist durch die Mitte bestimmt. Dennoch haben wir es hier nicht mit einer Zentralkomposition in konstantinischem Sinn zu tun. Während letzterer um eine Mittelfigur biblische Szenen so gruppiert, daß auf jeder Einzelszene der gleiche Akzent liegt, strömt auf den theodosianischen Sarkophagen sozusagen von überhöhter Mitte ein gleichförmiges Figurenornament nach beiden Seiten aus. So ist es innerlich logisch, daß auf diesen Sarkophagen keine Eckverfestigungen üblich sind.

30) Wer wie Lawrence den Arleser Sternkranz- und den Elfnischensark für gleichzeitig hält, kann dann unmöglich die gleiche Werkstatt annehmen. Abb. 5 u. 6 stellen den „Johannes“-kopf des letzteren mit einem Apostelkopf des Sternkranz-sarkophags zusammen, um den Unterschied in Stil und Pathos zu illustrieren. Dem Manierismus der Lockenbehandlung auf dem Sternkranzsark, der in vereinzelt Soldatenköpfen des Bassussarges nur im Arleser Dioskurensark Parallelen hat, steht der mehr flammende Haarstil auf dem Elfnischensark entgegen. Auf diesem ist außerdem keine Pupillenbohrung angewandt (ganz im Gegensatz zu allen Sternkranzsärgen). Kranzbohrung beim Stirnhaar und die sonst fast gar nicht vorkommende Mundwinkelbohrung stellen den Elfnischensark eher in die Richtung des lateranensischen Dreihirtensarkophags (Abb. 3).

Diese Tendenz, den erhöhten Christus oder sein Symbol in die Mitte einer „gleichförmig-rhythmischen Menge“³¹⁾ zu setzen, läßt sich vom Friessark her nicht ohne weiteres verstehen. Sie ist zwar in Rom nicht völlig unbekannt; Lietzmann hat schon auf den Zusammenhang dieser Zentralkomposition im Stadttorumkreis mit den konstantinischen Reliefs des Konstantinbogens hingewiesen³¹⁾. Es ist zweifellos, daß hier in Rom wie schon öfters östliche Kompositionsgesetze Eingang gefunden haben. Der zentrale überhöhte Kaiser inmitten einer gleichförmig bewegten Masse ist ein orientalisches Motiv. Mehr läßt sich über das Provenienzproblem nicht feststellen. Innerhalb der christlichen Kunst haben wir es mit einer Neuschöpfung zu tun. Schon inhaltlich ist das Zentrum neu. Es ist bezeichnend, daß die Orans, die in der ersten Jahrhunderthälfte in Dutzenden von Beispielen das Zentrum von Fries- und Säulensärgen bildet, in theodosianischer Zeit (von einigen Riefelsärgen abgesehen) ganz verschwindet. Christus wird nun das alleinige Zentrum. Während er in konstantinischer Zeit vier- bis sechsmal und häufiger auf einem Sarkophag erschien, weil er in immer neuen Szenen die zentrale Orans zu umkreisen hatte, erscheint er jetzt auf jedem Sark nur einmal. Dafür herrscht er im Zentrum als der Allgegenwärtige zwischen seinen Jüngern, letztlich nicht auf sie, sondern auf den Beschauer bezogen. Es kommen folgende Zentren vor:

1. Der thronende erhöhte Christus
2. der stehende Christus auf Paradiesfelsen (*traditio legis*)
3. Christus auf Paradiesberg sitzend
4. Christus mit Kreuz auf Paradiesberg
5. Christus mit Evangelienrolle zwischen Bäumen
6. Christus stehend, mit Evangelium
7. das Anastasiskreuz.

Vorstufen für diese Zentrumsgestaltung sind die Säulensarkophage, auf denen statt der Orans die Hahnszene und dann auch Christus solus ins Zentrum rückt. Dieses christologische Zentrum wird dann in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts zu einem Drei-Nischen-Zentrum erweitert. In solchen Fällen ist der Schluß erlaubt (den Lawrence ruhig hätte tun können), einen Einfluß der City-gate-Werkstätten anzunehmen; denn dieses dreinischige christologische

31) Lietzmann, a. a. O.

Zentrum ist der ursprünglichen Komposition der Wundersarkophage fremd, ist also in eklektischen Werkstätten anderswoher eingeführt.

Statt des Christus kann auch das Anastasiskreuz in den Mittelpunkt rücken; das ist der Fall bei den Stern-Kranz-Sarkophagen und bei einigen gemischten Typen. Damit tritt ein fremdes Element in die theodosianischen Werkstätten ein; denn das Anastasiskreuz ist ursprünglich für die Passionssarkophage geschaffen, ein weiterer Beweis für die Priorität letzterer. Aber während es in der Mittel-nische von Passionssarkophagen als isolierte Szene stand (neben anderen Passionsszenen, nur als deren Krönung), wird es auf den Stern-Kranz-Sarkophagen Zentrum, auf das sich die Menge der Apostel ausrichtet. Es ist seines szenischen Charakters entkleidet und himmlisches Anbetungssymbol geworden, nicht unähnlich dem altbabylonischen „Lebensbaum“ und seiner bilateralen Komposition. Zum ersten Mal in der christlichen Kunst wird hier eine Sache, wie S c h r a d e zuerst betont hat, Kompositionsmittelpunkt³²⁾.

Diese theodosianischen Kompositionen wären ohne ihren Mittelpunkt sinnlos. Ihr Mittelpunkt ist auch nicht mehr auswechselbar. Auf Friessarkophagen kommen nicht weniger als ein Dutzend Möglichkeiten einer Zentrumsgestaltung (durch Figur und Szene) vor.

32) H. S c h r a d e: Ikonographie der christlichen Kunst: I. Die Auferstehung Christi (Berlin—Leipzig 1932), S. 11—27.

Hier ist in der Tat zu fragen, ob nicht eine Wiederaufnahme der orientalischen Zentralkomposition vorliegt, die allein das sachliche statt des figuralen Zentrums zu verwenden pflegte. Ist das richtig, so muß man ähnlich wie bei der ornamentalen Komposition überhaupt mit östlichem Einfluß in Rom selber rechnen; denn das Anastasiskreuz ist zuerst auf römischen Passionssarkophagen für uns faßbar. Der neue Sarkophag von Istanbul ist erst aus der Wende zum 5. Jahrhundert und bei seiner Kreuzkomposition fehlen zudem Adler und Lorbeerkranz.

Lawrence greift Campenhausen sehr an und sieht die Notwendigkeit seines Aufsatzes über die Passionssarkophage nicht ein. Sie selber behandelt freilich nur eine Gruppe von Passionssärgen (als Atelier I), ohne an den allgemeinen Feststellungen C.'s zu rühren. Die Adlerkomposition dient ihr als Mittel zur Chronologie der Sternkranzsärge. Sie zählt den Adler zur ursprünglichen Komposition des Anastasiskreuzes und hält alle Exemplare, die den Adler nicht haben, für später. Dadurch macht sie ihre eigene Chronologie wieder unsicher. Der Adler gehört zum Anastasiskreuz nur auf Säulen sarkophagen, auf denen die Möglichkeit gegeben ist, das Muschelschloß zum Vogelkopf umzugestalten. Der Adler fehlt also logischerweise, weil es für seine Bildung keine ornamentale Voraussetzung gab, nicht nur in der Sternkranz-Werkstatt, sondern auch auf allen Baumsarkophagen mit mittlerer Anastasis, endlich auch auf Feldsarkophagen, wie etwa dem neuen von Istanbul. — Vgl. zum „Adler“ auch den Artikel „aigle“ von J. P. Kirsch in Cabrol, Dictionnaire d'Archéologie chrétienne, Tome I A, 1036—1038.

Die sieben Möglichkeiten der theodosianischen Komposition sind nur Varianten einer einzigen Möglichkeit: das ist der erhöhte, kultisch gegenwärtige Christus. Alle übrigen Figuren der Front sind ihm gegenüber nur als Zahl (12) bedeutend; sonst sind sie ohne Aktion als gleichförmige Einzelfiguren gestaltet, einer wie der andere in wenig variierender Schreitbewegung und gleichem Akklamationsgestus, bzw. alle in gleicher Sitzpose mit gleichförmig gebogenen Knien. Diese Reihung gleichförmiger Einzelfiguren erklärt sich wiederum nicht aus der römischen Tradition. Gewiß war es im Laufe der Entwicklung hier zur Form von Säulensarkophagen mit Einzelaposteln gekommen; doch handelt es sich hier mehr um die isolierte Standfigur, die auf Jahreszeiten- und Musensarkophagen ihre Vorbilder hat. Demgegenüber ist in den City-gate-Werkstätten das Prinzip der Reihung gleichförmiger Gestalten neu. Altorientalisch ist uns dieses Prinzip geläufig; innerhalb der christlichen Entwicklung muß sich Lawrence auf die Parallelen im Rossanensis und in den Heiligenmosaiken von S. Apollinare Nuovo Ravenna beschränken. In der Tat haben wir hier die nächsten Parallelen, freilich in nicht zentraler Komposition. Das Motiv des gleichförmigen Schreitens auf dem Stern-Kranz-Sark läßt sich also viel konkreter erklären, als Lawrence es durch Vergleich mit dem griechischen Chor tut. Die Austeilung des Abendmahls durch Christus ist im Cod. Ross. in dieser Reihenkomposition dargestellt; es ist nun kein Zweifel, daß diese Darstellung der feierlichen Kult-handlung der Eucharistie und ihrer Zeremonie, wie sie uns ja in den apostolischen Konstitutionen bekannt gemacht ist, nachgebildet wurde. Die liturgische Zeremonie in der Ausbildung, die im 4. Jahrhundert zum Abschluß gekommen war, muß von großem Einfluß auf die Kunst gewesen sein. Wir erkannten schon, daß Christus auf der Kathedra zwischen den Aposteln ein Abbild des Klerus ist, der in der Apsis unter dem Präsidium des Bischofs thront. Von der eucharistischen Zeremonie her erklärt sich so wohl in ähnlicher Weise die feierliche Akklamation des himmlischen Kreuzes, die mit einer Prozession am ehesten zu vergleichen ist. Gegenüber dieser praktischen Verwurzelung der Komposition im christlichen Kult ist es nur von sekundärer Bedeutung, daß die altorientalische Reihenkomposition wieder auflebt, die ja selber ihren Ursprung einst in königlichen und religiösen Zeremonialangelegenheiten hatte. Im einzelnen ist die Rhythmisierung der gleichförmigen Masse ornamental durchgeführt: Man vergleiche auf den Stern-Kranz-Sarko-

phagen die gleichabständige Sternfüllung, die Kränze über den Häuptern, die Arm- und Schreitbewegungen. Teilweise wird man an die Monotonie in der Gruppierung auf dem konstantinischen Steuerrelief erinnert; hier wie dort dienen gelegentliche Gesichtswendungen oder gelegentlich abweichende Schreitbewegungen nur zur Unterstreichung des feierlichen Rhythmus der zur Mitte schreitende Menge. Eine ähnliche ornamentale Wirkung erzielt der Sarkophag mit dem himmlischen Konzil: in gleichen Abständen ragen Säulen hinter den Figuren heraus, gleichmäßig sind die Kurven übereinandergeschlagener Beine, wie ein Ornament wiederholen die Delphinlehnen monoton die Kurven der Körper, die sie mehr verbinden als trennen, gleichförmig neigen sich die Häupter, als sollte man die Hintergrundfiguren sehen, die eine wie die andere sich wie die vorderen Brüder der Mitte zuwenden. Diese gleichgeformte Masse, die ihren Sinn nur in ihrer ornamentalen Einheit hat und keine individuelle Form aus sich herausläßt, wird durch die Mitte (und nur durch sie) zur Inhaltlichkeit erhoben und bedeutend gemacht.

In diesen Zentralkompositionen hat die theodosianische Renaissance unter dem Einfluß von Kultus und Apsismalerei ihr Wesentliches geschaffen: das christliche Repräsentationsbild, das den Himmel als Überhöhung der feiernden irdischen Kirche darstellt. Damit ist eine neue Sepulkralidee entstanden: nachdem die alte Rettungssymbolik sich in einen mehr oder weniger an der Bibel orientierten künstlerischen Historismus (biblische und Passions-szenen) verflüchtigt hatte, stellt man jetzt dem Hinterbliebenen das himmlische Jerusalem vor Augen, dessen Abbild er täglich in seiner Kirche sieht und in das der Tote nun leibhaftig eingegangen ist.

Die theodosianische Renaissance zeigte sich in ihren christlichen Monumenten als ein komplexes Gebilde. Sie eint Tendenzen von Neuschöpfung mit klassizistischen; sie wächst aus römischer Tradition und endet nicht selten bei orientalischer Formgebung. Wer nur die Monumente vom Stil des Gorgonius-Sarks berücksichtigt, wird eine gewisse Starrheit feststellen, die sich aus der Monotonie der Sujets und der ornamentalen Komposition erklärt. Wir stellen an den Schluß dieser Betrachtung einige Köpfe, die im Gegensatz zu dieser nivellierenden Auffassung die Spannungen illustrieren sollen, von denen die Kunst der letzten drei Jahrzehnte des 4. Jahrhunderts beherrscht wird. Man sieht, es ist ein weiter und wechselvoller Weg vom Stil des Säulensarks Lat. 138, von dem der Kopf des jugend-

lichen Bauernapostels (Abb. 2) stammt, bis zu dem Porträt des Gorgonius (Abb. 7), das den Apostelköpfen des Sarks von Ancona nachgebildet ist. Es ist unmöglich, den Säulensark aus gallischer Beeinflussung heraus zu verstehen. Dieser charaktervolle Kopf mit den stillen, weichen Gesichtsformen und dem schwärmerischen Ausdruck, steht deutlich (auch in Technik) in der Tradition, die zum schönen Stil hinführt. Seine Milde weist rückwärts in die Brüdermeister-Werkstatt. Der Kopf des Gorgonius dagegen hat die harte Technik des City-gate-Stiles: die scharfen Brauen, den starren Bohrkranz, die Mandelaugen. Diese Eigentümlichkeiten verbinden ihn mit dem Hirtenkopf (Abb. 3), der vom Drei-Hirten-Sark im Lateran stammt, und doch ist auch hier ein großer Unterschied. Bei letzterem sind die Bohrungen noch ornamentaler; der schön geschwungene Mund ist durch saubere, 390 nicht mehr gebräuchliche Bohrlöcher begrenzt, die bei der eigentümlichen Plastik dieses Kopfes bewußt und fast überflüssig anmuten. Sonst eint beide Köpfe jene Stille, die beim Gorgonius durch den Schnitt des Mundes noch mehr gemildert ist. Dieser Kopf weist aus der Starrheit des City-gate-Stils heraus ins Mittelalter.

Diesen stillen Köpfen stehen die beiden pathetischen von Arles entgegen. Abb. 5 zeigt den Kopf des „Johannes“ vom 11-Nischen-Sarkophag, Abb. 4 den zehnten Apostel des Stern-Kranz-Sarkophags. Wir sahen schon, daß beide einer ganz verschiedenen Werkstatt entstammen müssen. Das Pathos des Johannes ist flammend wie sein Bartstil, dabei hingebend und sentimental in der Neigung. Der Apostel vom Stern-Kranz-Sarkophag dagegen ist ein Feuergeist, der ekstatische Prophet, in dem man schon die Ekstase des romanischen Menschen vermuten möchte. Sein Auge ist nicht starr, sondern blickt fest; zu dem religiösen Eiferer paßt der weit geöffnete Mund, der umsomehr auffällt, wenn man sich des edlen Mundschnitts bei den City-gate-Aposteln erinnert. Zwei Welten scheinen da auseinander-zubrechen: die stille Resignation spätantiken Weltgefühls und die Ekstase des jungen Christentums, das sich anschickt, das Abendland seinem Herrn entgegenzuführen. In eigenartigem Kontrast zu dieser Ekstase stehend der Manierismus, mit dem auf dem Stern-Kranz-Kopf die Locken geformt sind; aber sie energisieren den Ausdruck des Eiferns.

Mitten dazwischen stehen die Apostel des Mailänder Stadttorsarks, von denen wir in Abb. 6 einen Kopf zeigen. In der Plastik und Schönheit noch in der Tradition des schönen Stiles stehend,

ist er besonders durch die Kinnbildung und die Festigkeit im Ausdruck energisiert und führt aus dem weichen in einen Stil neuer Männlichkeit. Mit diesem Männertypus beginnt der City-gate-Stil, gleich weit hier noch entfernt von der späteren Starrheit wie von vergangener Wirklichkeit. Der männliche Christus, ob jugendlich oder bärtig und trotz seiner »κόμαι γυναικικά«, die Epiphanius ihm nachsagt, löst jetzt den puppenhaften Typus der Brüdermeister- und der Bassuswerkstatt ab. Meist männlich ernst, wird er auf dem Sarkophag von St. Maximin (Abb. 8) drohend wie der Geißler, der die Wechsler aus dem Tempel jagt. Man vergleiche diesen drohenden Christus mit dem starren von Ancona und dem Fragment des verärgerten auf dem Fragment in Arles (bei Lawrence Fig. 57), um die Spannungen der theodosianischen Renaissance auch innerhalb der Entwicklung des Christustyps zu erkennen. Am Ende steht der großäugige, geheimnisvoll lächelnde Christus mit dem Nimbus (Abb. 9)³³.

So ergibt sich uns innerhalb der monotonen Komposition des theodosianischen Zeremonialbildes eine Fülle von Stilen, die sich nicht bloß werkstättlich erklären; vielmehr bricht in dieser Zeit erneut die Ausdruckskunst auf, die seit der Tetrarchenzeit sich nicht mehr vorgewagt hatte. Auch sie ist eine Strömung in der Mannigfaltigkeit der Stile, die eine sterbende Antike zum letzten Male verströmt. Sie ist zukunftskräftiger als der theodosianische Klassizismus, der letzte in der spätantiken Kunstgeschichte. In der Durchdringung dieser beiden Ströme vollzieht sich in den besten Schöpfungen der theodosianischen Renaissance der endgültige Ausgleich von Antike und Christentum: sowohl ideell als auch künstlerisch.

³³) Lawrence hat die feine Entdeckung gemacht, daß im spätesten Atelier (V) in der christlichen Sarkophagplastik der Nimbus für Christus aufkommt. Dieser Christuskopf stammt von einem Arleser Riefelsark. Eine genaue Untersuchung über das Vorkommen des Nimbus in der Sarkophagplastik gebe ich in Studie II.