

# THEUSEBIUS RENATUS IN CHRISTO

## Ein frühchristlicher Kindersarkophag aus Rom und seine Inschrift

Von HEINZ-LUDWIG HEMPEL †

Im Jahre 1961 wurde der hier veröffentlichte Kindersarkophag für die Frühchristlich-Byzantinische Sammlung der Berliner Museen (Stiftung Preuß. Kulturbesitz) erworben (Inv. Nr. 17/61). Schon vorher war das Stück Herrn Dr. Heinz-Ludwig Hempel bekannt geworden. Er hatte eine kurze Bearbeitung geschrieben, die für die F. Gerke (Mainz) gewidmete, ungedruckte Schülerfestschrift bestimmt war. Dr. Hempel hatte nach dem Übergang des Sarkophags in Berliner Besitz zugesagt, seine Arbeit in erweiterter Form und um neues Material ergänzt für das „Jahrbuch der Berliner Museen“ zur Verfügung zu stellen. Sein früher Tod verhinderte die Ausführung dieses Vorhabens.

Es erschien gleichwohl sachlich gerechtfertigt und sinnvoll, auch die erste Fassung hier vorzulegen. Nicht zuletzt möge der posthum erscheinende Beitrag ein freundschaftliches Gedenken an den auf tragische Weise verstorbenen Fachgenossen sein.

Der Vater, Herr Prof. Dr. J. Hempel, sowie Herr Prof. Dr. F. Gerke erteilten die freundliche Erlaubnis zum Abdruck des Textes, der mit Abbildungen versehen, im übrigen aber nur wenig geändert bzw. ergänzt worden ist.

Victor H. Elbern

Der Sarkophag, der im folgenden zu beschreiben und einer ersten Analyse nach Stil und Inhalt der bildlichen Darstellungen und Inschriften zu unterziehen ist (Taf. 6—7), wurde mir anlässlich eines Besitzerwechsels vorübergehend zugänglich<sup>1</sup>. Er ist bisher unpubliziert, die näheren Fundumstände sind unbekannt<sup>2</sup>. Der Erhaltungszustand ist

<sup>1</sup> Ich bin dem seinerzeitigen Besitzer für die freundliche Erlaubnis zur Untersuchung und Publikation zu Dank verpflichtet, ebenso Herrn Prof. Dr. F. W. Volbach, der auf die ihm angebotene Erstveröffentlichung zu meinen Gunsten verzichtet hat. Nach Ausweis der in zwei Schichten auf dem Sarkophag haftenden Schmutzreste — es ist nur schwer wasserlöslicher Ton mit sandigen Einschlüssen — muß er längere Zeit in der Erde gesteckt haben.

<sup>2</sup> Bei der Öffnung des Sarkophags sollen Reste eines Kinderskeletts gefunden worden sein, deren anthropologische Untersuchung angeregt wurde,

sehr gut; lediglich an den unteren Ecken des Sarkophagkastens, an der rechten vorderen Ecke des Deckels, auf dessen linker Schmalseite und an den seitlichen Klammerlöchern rechts sind größere oder kleinere Stücke ausgebrochen oder abgesplittert. Die Inschrift auf der Deckelfront und die figuralen Darstellungen auf der Schauseite des Sarkophages selbst sind aber völlig intakt. Die zweite, nur mit roter Farbe aufgemalte Inschrift auf der unteren Rahmenleiste des Bilderfrieses liegt weitgehend unter einer starken, harten Schmutzschicht, konnte jedoch durch Anfeuchten einigermaßen deutlich sichtbar und lesbar gemacht werden<sup>3</sup>.

Maße: Länge des Sarkophages 98 cm, des Deckels 90 cm, Gesamthöhe 57 cm, davon Frontseite des Deckels 19 cm, Breite des Sarkophags 38 cm, des Deckels 41,5 cm, Innenmaße des Sarkophags  $84 \times 28,5 \times 26$  cm, die Ecken innen leicht gerundet. Stirnseite des Deckels 6,5 cm dick, die Deckelplatte 8 cm, Abstand der Klammerlöcher auf der rechten Schmalseite 19 cm vom vorderen Rande. Relieftiefe des Bilderfrieses 3 bis 3,5 cm, untere Rahmenleiste 4 cm hoch, obere (nach innen abgeschrägt) ca. 2,5 cm; die obere Leiste liegt etwas hinter den Köpfen der Figuren, während die untere zugleich der ideellen vorderen Reliefebene entspricht. Rück-, Innen- und Seitenwände des Kastens grob gepickt, Deckeloberseite grob gepickt und grob scharriert, in der Mitte ein roh geglätteter Streifen, in den seitlich rechts die Klammerschraube einfaßt; hinter der Stirnseite des Deckels drei kreisrunde Löcher von 3,5 cm Durchmesser, ca. 3 cm tief (also die Platte nicht durchstoßend), das mittlere und linke verschmiert. Buchstabenhöhe der Inschrift auf dem

um vielleicht näheren Aufschluß über die aus der zweiten Inschrift (s. Anm. 3) zu erschließende sekundäre Bestattung zu erhalten.

<sup>3</sup> Ich gebe sie bereits an dieser Stelle, da sie, wie ihre Anbringung auf einer älteren und unter einer jüngeren Schmutzschicht zeigt, sekundär ist. Ihre Bedeutung liegt vor allem darin, daß sie durch die Verwendung bestimmter Ausdrücke der Deckelinschrift — *virginus - virgo - virginem* — in einem Wortspiel ein Argument für die originale Zugehörigkeit des Deckels (s. u. Anm. 5) gibt und auf eine zweite Verwendung in späterer Zeit schließen läßt. Diese läßt sich aufgrund der Schrift nicht näher bestimmen, da die Buchstaben roh und wenig charakteristisch sind. Ich lese wie folgt: *HIC MIHI PRIOR FILIVS HIC VIRGO VIRGINEM PRIOR DEDICAVI HVNC LOCVM*, „Hier (ruht) vor mir der Sohn, der reine, diesen reinen Ort habe ich vorher (oder weiteres Wortspiel ‚Prior‘ als Name?) gestiftet“. Anfangs glaubte ich für das nicht ganz sichere *VIRGINEM PRIOR VIXIT NEOFITO* lesen zu können, die vorsichtige Entfernung weiterer Schmutzteile und mehrfache Kontrollen gaben jetzt aber die zuerst gegebene Lesung. Daß das zweite *prior* nicht zu *virginem* gezogen werden darf und also den Sarkophag als noch unbenutzt bezeichnen würde, schließt m. E. das in der großen Deckelinschrift genannte Depositionsdatum aus. (Prof. Dr. P. Metz schlägt folgende Übersetzung des obigen Textes vor: „Hier ruht mein erster Sohn, hier der jungfräuliche; als jungfräulichen stiftete ich als erster diesen Ort.“)

Deckel 1—1,2 cm, mit größeren Resten roter Farbe in den schräg geschnittenen Buchstaben; ein Wort in der ersten Zeile in Rot gemalt. Die ebenfalls rot gemalten Buchstaben auf der unteren Rahmenleiste des Sarkophags 2,8—3,2 cm hoch<sup>4</sup>. Es sind keinerlei Spuren einer Verwendung des laufenden oder stehenden Bohrers feststellbar.

Eine Bestimmung der Herkunft des weißlich-bläulichen Marmors war bisher nicht möglich. Die etwas unterschiedliche Färbung der Patina von Kasten und Deckel erstreckt sich nur auf die Schauseite und kann durch die verschiedenartige Behandlung der Oberfläche — Vollpolitur für die Deckelfront vor Aufbringung der Inschrift, zwischenzeitliche Reinigung des Bilderfrieses — hinreichend erklärt werden. An der originalen Zugehörigkeit des Deckels trotz der etwas abweichenden Maße ist kaum zu zweifeln<sup>5</sup>, zumal sie auch sonst vorkommt; es wird außerdem zu zeigen sein, daß die Deckelinschrift sowohl mit dem Bildinhalt des Frieses wie mit der gemalten Inschrift auf der unteren Rahmenleiste korrespondiert.

Die geringe Größe kennzeichnet den Sarkophag als Kindersarg, nach Ausweis der großen Inschrift auf dem Deckel für einen dreizehnmönatigen Knaben namens THEVSEBIVS. Typologisch gehört dieses Stück in die Klasse der einzonigen, mehrszelligen Friessarkophage mit mittlerer Orantengestalt<sup>6</sup>.

Im Mittelpunkt der figuralen Komposition der Sarkophagfront (Taf. 7) steht eine jugendliche männliche Gestalt im Orantengestus, bekleidet mit langer Ärmeltunika und Paenula<sup>7</sup>, von der jedoch nur der große dreieckige Überwurf nach vorne sichtbar ist; das linke Bein ist als Spielbein leicht angewinkelt und durch das Gewand durchdrückend. Der Kopf ist leicht nach rechts (vom Beschauer aus) gewendet auf einen bärtigen Palliatus mit hoher Stirn und vollem Bart zu. Dieser hält in seiner linken Hand einen Rotulus, während die Rechte aus einem vor den Körper gezogenen Bausch des Palliums heraus mit zwei gestreckten Fingern auf die rechts anschließende Darstellung weist, auf die er zuzuschreiten scheint, indem er sich zu dem Oranten umsieht.

<sup>4</sup> Siehe Anm. 3.

<sup>5</sup> Vgl. als bekanntestes Beispiel den Adelfiasarkophag von Syrakus (J. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, Roma 1929—1936 [im folgenden: WS], Tav. 92, 2; zuletzt datiert F. Gerke, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlin 1940 [im folgenden: VS], S. 353 „um 330“ und G. Bovini, *I sarcofagi paleocristiani*, Città del Vaticano 1949 [im folgenden: Bovini], S. 218 ff.) zum Nachweis der originalen Zugehörigkeit des Deckels.

<sup>6</sup> Da F. Gerke seinen Schülern die Ergebnisse seiner noch ungedruckten Chronologie und Systematik der christlichen Sarkophagplastik des 4. Jahrhunderts stets zur Verfügung gestellt hat, glaube ich an dieser Stelle auf Einzelnachweise aus seinen Schriften weitgehend verzichten zu dürfen.

<sup>7</sup> Vgl. hierzu einige Beispiele WS fig. 225 und Tav. 269, 3, ferner J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg 1903, Taf. 111; 147; 185, 2; 218, 2 und 233, und ders., *Die Gewandung der alten Christen in den ersten Jahrhunderten*. Vereinsschrift der Görres-Gesellschaft 1898, fig. 4—6.

Das Gebilde rechts von den Füßen des Palliatius soll offenbar eine Capsella sein mit der Andeutung weiterer Schriftrollen. In der folgenden Szene ist ein jugendlicher Noah dargestellt, nach links, d. i. zum mittleren Oranten hin, gewendet und mit beiden Händen nach der Taube greifend; der Patriarch trägt eine einfache Ärmeltunika<sup>8</sup>, die Arche hat die übliche Kastenform (ohne Deckel und Andeutung der Füße, aber mit Schloß) und steht auf einem Wellenberg.

Unmittelbar anschließend und fast Rücken an Rücken mit dem Noah vollzieht ein jugendlicher, unbärtiger Petrus<sup>9</sup> das Quellwunder, zu seinen Füßen ein kauender und ein kniender Soldat mit dem Pileus Pannonicus der milites officii. Das dem Felsen entströmende Wasser bildet in einer mehrfachen Wellenlinie den rechten Abschluß der Sarkophagfront. Petrus hält in seiner Rechten einen ungefügen Stab, mit dem er das Wunder vollzieht, mit der Linken den dicken Bausch des Palliums.

Links neben dem mittleren Oranten steht ein zweiter Palliatius mit vollem Stirnhaar und Bart, die Rechte im gleichen Weisegestus erhoben wie der Bärtige ihm gegenüber, die Linke scheint den erhobenen Arm des Beters fassen zu sollen. Auf diese Mittelgruppe scheinen von links zwei Gestalten zuzueilen in gegürteter Ärmeltunika und übergeworfener Chlamys und „phrygischer“ Mütze auf dem gewellten Haar, die Köpfe nach rückwärts, d. i. nach außen gewandt. Der rechte der beiden hält in seiner linken Hand einen unbestimmbaren Gegenstand, sein rechter Arm ist hinter seinem Gefährten verborgen, der seinerseits seine Linke offen vor dem Körper hält, mit dem abgespreizten Daumen in die Falten des Überwurfs fassend, während die Rechte hoch erhoben ist mit V-förmig abgespreizten Daumen und Zeigefinger. Dieser deutet auf den Stern. Zwischen dem erhobenen Arm des Linksstehenden und seinem Kopf erscheint im Hintergrund in ganz flachem Relief ein weiterer Männerkopf, im Profil nach rechts gewendet; vom Kostüm dieser Figur sind hinter und links neben dem wehenden Mantelsaum der Vordergrundsgestalt Andeutungen sichtbar, die ihn als zu dieser Gruppe als Dritter gehörig ausweisen: Tunica cincta und Chlamys.

Den linken Abschluß der Sarkophagfront bildet unter einem rechts und links gerafften und geknoteten Vorhangtuch eine sitzende Madonna, das mumienartig gewickelte Kind schräg vor sich im Schoß haltend. Sie ist nach rechts, d. i. zur Mitte hin gewendet, fast im Profil gegeben, die Palla nur so weit über den Kopf gezogen, daß das in der Mitte gescheitelte und in zwei Wellen strähnig herabfließende Haar gut sichtbar ist. Maria sitzt auf einem großen, durch ein Tuch fast ganz verdeckten Flechtstuhl mit hoher Rücken- und niedrigen Armlehnen, die Füße auf ein Suppedaneum aufgesetzt.

<sup>8</sup> Das gleiche Kostüm bei einem ebenfalls jugendlichen Noah Lateransarkophag 212, WS 151, 1.

<sup>9</sup> Zur Unbärtigkeit des Petrus und Noah in diesen Szenen s. u. Anm. 40.

Daß die ganze linke Hälfte des Sarkophages eine geschlossene Szene — die Anbetung der Madonna und des Kindes durch die Magier — darstellen soll, ist eindeutig; die ikonographischen Eigentümlichkeiten dieser Darstellung werden uns aber noch zu beschäftigen haben.

Für die Einordnung des vorstehend beschriebenen Kindersarkophags in das System der christlichen Friessarkophage des 4. Jahrhunderts stehen drei Wege offen, die, wie sich zeigen wird, jedoch nur gemeinsam zum Ziele führen können: Stilanalyse, Eingliederung in die ikonographische Entwicklung der Friessarkophage und Auswertung der Inschrift nach Duktus und Inhalt.

**Stilanalyse:** Unbestreitbar ist die relativ geringe künstlerische Qualität dieses Sarkophages. Auch unter Abrechnung der oberflächlichen Verschmutzung ist die recht summarische Behandlung vieler Körper- und Gewandteile und akzessorischen Details unverkennbar. Besonders deutlich ist dies etwa in der gesamten Gruppe der thronenden Madonna, in der kaum wahrnehmbaren Grenze zwischen Frisur und Kopfbedeckung der beiden Magier vor ihr, in der stark typisierenden Behandlung der beiden Palliati neben dem mittleren Oranten, dessen Kopf und Gewandung sowie den stehengebliebenen Stegen in seinen erhobenen Händen, in Taube und Tunika des Noah, den Händen des Petrus in der Quellwunderszene sowie allen Beinen und Füßen, bei denen durchweg jegliche Andeutung der Fußbekleidung fehlt. Andererseits ist in der Gedrungenheit der Körper, denen allerdings die Größe der Köpfe in einem nicht eben günstigen Verhältnis gegenübersteht, ein plastisches Empfinden unverkennbar. Ebenso bemerkt man in der Faltenführung im allgemeinen eine „natürliche“ Wiedergabe der unter dem Gewand sich abspielenden Bewegungsimpulse. Auf den völligen Verzicht einer Anwendung des Bohrers wurde bereits hingewiesen.

So summarisch gerade die Köpfe behandelt sind — es lassen sich doch folgende gemeinsame Kennzeichen herauslesen: ein auffallend kleiner Mund mit nur schwach vorgewölbten Ober- und Unterlippen in z. T. sehr fleischigen, runden Gesichtern (Madonna und Orant), die unmittelbar in ungratigen Brauenbogen sich fortsetzende Nasenlinie, das Fehlen von Stirnquerfalten, geschwungene, aber wenig scharf markierte Ober- und Unterlider bei nur gering vorgewölbten Augäpfeln, ohne Andeutung von Pupille oder Iris.

Die Haar- und Barttracht ist — außer beim Petrus des Quellwunders und beim Noah, deren Köpfe sowieso am stärksten ausgearbeitet sind — kaum mehr als skizziert. Sie beschränkt sich auf zwei Grundtypen: von einem Mittelscheitel in parallelen Strähnen leicht gewellt herabfließendes Haar (Madonna und Magier)<sup>10</sup> oder feinteilige, kaum

<sup>10</sup> Beim vorderen Magier scheint sich das Haar außerdem über dem Ohr in einem Bogen zu stauen, so daß eine Form entsteht, die der des Christuskopfes bei F. G e r k e, Das Heilige Antlitz, Berlin 1940, Taf. 17 (vom Lateransarkophag 104) näher zu stehen scheint als etwa der des Apostels ebd. Taf. 30 (vom Brüdersark. Lat. 55).

gewellte Längsstrichelung bei den restlichen Figuren; beim mittleren Oranten sind letztere zu einer wulstigen Kalotte zusammengezogen.

Für die zeitliche Einordnung des Theusebiussarkophages ergeben sich aus den vorstehenden Beobachtungen einige erste Anhaltspunkte beim Vergleich mit sicher datierten oder datierbaren Werken der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts:

Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß wir es hier mit einer vereinfachenden Umsetzung der Formensprache zu tun haben, wie sie zuerst auf dem Konstantinsbogen und der mit diesem zusammenhängenden christlichen Sarkophagwerkstätten vorkommen<sup>11</sup>.

Ausgangspunkt möge eine der kleinen Konsolbüsten auf dem Bogen selbst sein<sup>12</sup>. Weitere Beispiele aus dem Umkreis dieser Werkstatt sind dann etwa das Domitillafragment I<sup>13</sup>, der lateranensische Kindersarkophag Nr. 219<sup>14</sup>, Lateransarkophag Nr. 137<sup>15</sup> sowie der Aurelius-sarkophag in San Lorenzo<sup>16</sup> (Taf. 8); die Zahl der Vergleichsstücke häuft sich dann in den zwanziger und dreißiger Jahren des 4. Jahrhunderts. So finden wir die dicken, fleischigen, oft ein wenig mürrisch wirkenden Gesichter mit dem kleinen Mund der Madonna und des Theusebius auf einem dem Domitillafragment sehr nahestehenden weiteren Bruchstück<sup>17</sup>, das auch die gleiche Frauenfrisur zeigt, und dessen Magier

<sup>11</sup> Daß der bohrlose Stil der vorkonstantinischen Hirtensarkophage (VS S. 64 ff., 77, 82, 84 und passim, s. auch ebd. im Register S. 358 Gruppe IV und S. 393, s. v. bohrloser Stil) nicht unmittelbare Voraussetzung sein kann, zeigen die o. a. Analysen dieses Stils durch F. Gerke und ein Blick auf die Taf. ebd. 5—8. Auch das Vorkommen der Frisur der Madonna des Theusebiussarkophags in der Porträtbüste auf dem Deckel des Lateransarkophags 161 (WS 127, 1) ändert daran nichts, da die gleiche Frisur noch auf Bildnissen der Fausta und der Helena 325/326 nachweisbar ist. Vgl. R. De l b r u e c k, Spätantike Kaiserporträts von Constantinus Magnus bis zum Ende des Westreichs, Berlin 1933, Taf. 11, 2. Reihe Nr. 1, 2, Taf. 68 B, 75, 6 (alle Fausta), 75, 4 (Helena).

<sup>12</sup> H. P. L' O r a n g e - A. v. G e r k a n, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens, Berlin 1939, Taf. 21 c.

<sup>13</sup> WS 105, 1 für die breiten, fast schwammigen Köpfe, vor allem aber auch die Gewandführung des jugendlichen (!) Petrus in der Quellwunderszene.

<sup>14</sup> WS 114, 3; vgl. die Köpfe der beiden Oranten, den Petrus der Verleugnungsansage mit dem Palliatius links neben Theusebius, den Faltenstil und die Reliefbehandlung insgesamt im Verhältnis zum Grunde.

<sup>15</sup> WS 166, 4; Madonna mit Mittelscheitel und Faltenystem; es ist bemerkenswert, daß gerade auf diesem Stück die auf dem letztgenannten Sarkophag noch häufige Bohrung fast ausschließlich auf zweitrangige Details beschränkt wird.

<sup>16</sup> WS 179, 2; vgl. die Augenform des Oranten mit der der Porträtbüste auf dem Deckel, vor allem die Gewandführung bei der Madonna, die beim S.-Lorenzo-Sarkophag als dem qualitativvolleren Stück lediglich weniger maniert wirkt. Für diese Stilstufe bleibt auch das Fragment im Studio Canova (WS 184, 2) wichtig wegen der gleichen Kopftypen (allerdings mit gebohrten Augenwinkeln) und der runden, ungebohrten Faltenzüge. <sup>17</sup> WS 224, 5.

in der kaum angedeuteten Grenze zwischen Haar und Mütze ebenso vergleichbar sind wie in Haltung und Gewandstil. Noch aus konstantinischer Zeit stammt der Lateransarkophag 189<sup>18</sup>, auf dem unter den wenigen intakten Köpfen die fleischige Form vorherrschend ist<sup>19</sup>. Die Clipeusbüste Lat. 212<sup>20</sup> steht in Faltengebung, Gesichtsform und kleinem Mund wiederum dem Theusebius sehr nahe. Auch der aufgrund der Frisuren „um 330“ zu datierende Toulousaner Sarkophag<sup>21</sup> ist in Einzelzügen vergleichbar<sup>22</sup>. Ins Jahr 334 ist ein Fragment mit der Szene der Pueri im Feuerofen datiert, von dem der erhaltene Kopf des mittleren wie eine Profilausgabe des Theusebiuskopfes erscheint<sup>23</sup>. Ein besonders wichtiges Vergleichsstück ist schließlich auch im Stilistischen der Deckel des Adelfia-Sarkophages in Syrakus<sup>24</sup>, für die Augenbildung, Faltenbehandlung und -führung, einige Profilköpfe sowie den Madonnenthron auf dem Sarkophag selbst<sup>25</sup>. Nach der Jahrhundertmitte finden wir einige Details noch auf dem Faustinussarkophag von 358<sup>26</sup>.

Als Zeitraum, in den der Theusebiussarkophag stilistisch eingeordnet werden kann, ergibt sich somit die mittel- bis spätkonstantinische Zeit, wobei sich bezeichnenderweise die Vergleichsmöglichkeiten auf Deckeln und Kindersarkophagen als den zweitrangigeren Arbeiten

<sup>18</sup> WS 218, 2; VS S. 353.

<sup>19</sup> Vgl. etwa den Christus der Blindenheilung mit unserem Oranten und den Profilkopf des Jüngers hinter Christus in der Verleugnungsansage mit dem Petrus unseres Sarkophags.

<sup>20</sup> WS 257, 1; VS S. 353, 6. Vgl. ferner die beiden Noahgestalten und deren Gewänder; insgesamt nähert die Primitivität dieses Sarkophags ihn unserem Stück sehr stark an.

<sup>21</sup> WS 182, 1; F. Gerke, *Hl. Antlitz*, S. 22.

<sup>22</sup> Vgl. Augenschnitt (wenn auch die Augenwinkel hier gebohrt sind) und Faltenführung; Profilkopf des Jüngers hinter der Lazarusädikula dem Noah unseres Sarkophags nächstverwandt. Vgl. hierzu auch noch WS 218, 2 sowie das fleischige Gesicht mit dem kleinen Mund des Daniel mit dem Theusebius, ferner den schönen Kindersarkophag der Frühchristlich-Byzantinischen Sammlung, Berlin (Ost), WS 177, 5 und 178, 2, von letzterem vor allem den Deckel.

<sup>23</sup> WS 181, 2 (Museo S. Sebastiano); auch hier fällt gegenüber den Ähnlichkeiten die Anwendung des Bohrers für andere Details nicht ins Gewicht.

<sup>24</sup> WS 92, 2. Zur Datierung s. H. U. v. Schoenebeck in: *Röm. Mitteilungen* 51 (1936) S. 300, F. Gerke in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 54 (1935) S. 20 und VS S. 353, Bovini S. 218 ff.

<sup>25</sup> WS 92, 2. Dieser hat im Unterschied zum Deckel aber Pupillenbohrung. Der vorderste Magier in der unteren Zone des Sarkophags hat übrigens zwischen den Fingern die gleichen Stege wie der betende Theusebius.

<sup>26</sup> WS 70, 4. Die Inschrift IVR I Nr. 118. Vgl. den Faustinus mit dem Theusebius, den jungen Hirten mit dem Quellwunderpetrus und den bärtigen Melkenden mit dem Palliatius links neben Theusebius; ihre Köpfe sind so gut wie identisch, wenn auch hier qualitätvoller.

häufiger finden als in den Hauptwerken der großen Ateliers<sup>27</sup>. Insgesamt wird man unseren Sarkophag daher eher in den Ausgang der konstantinischen Zeit und damit in die Übergangsphase zu dem neuen Stil setzen wollen, der im sog. Brüdersarkophag des Laterans Nr. 55<sup>28</sup> seinen ersten Höhepunkt findet und den großen Stil der Bassuswerkstatt vorbereitet<sup>29</sup>.

**Ikonographie:** Daß der Theusebiussarkophag einer Zeit angehören muß, in der die christlichen Friessarkophage bereits eine längere Entwicklung durchlaufen hatten<sup>30</sup>, bestätigt die Aussage des ikonographischen Programms, der jedoch zunächst einige Beobachtungen zum Formalen der Szenen vorzuschicken sind:

Die Magierszene, welche die ganze linke Hälfte der Sarkophagfront einnimmt, ist in ihrem Aufbau das Ergebnis der Zusammenziehung zweier ursprünglich nicht nur selbständiger, sondern auch völlig verschiedener Bildgruppen: der Anbetung des göttlichen Kindes durch die „Weisen aus dem Morgenlande“, die schon in der Katakombenkunst des ausgehenden 3. Jahrhunderts<sup>31</sup> die phrygische Mütze erhielten, und der Verweigerung der Anbetung des Götzenbildes durch die drei babylonischen Jünglinge<sup>32</sup>. Ein Vergleich unserer Szene hier mit den bildlichen Gestaltungen beider Einzelmotive beweist diese Contamination: übernommen ist einerseits die Gruppe der Madonna mit dem mumienartig gewickelten Kinde im Schoß<sup>33</sup>, andererseits die

<sup>27</sup> v. Schoenebeck hat in: Röm. Mitteilungen 51 (1936) S. 256 darauf verwiesen, daß gerade in dieser Zeit die qualitätsmäßig minderen Stücke den Zeitstil häufig besser spiegeln als die der großen Werkstätten. F. Gerke hat dann zuletzt in seinem „Christus in der spätantiken Plastik“ (Berlin 1940) S. 24 ff. die Gesamtentwicklung des Stiles von der spätkonstantinischen Zeit bis zu den großen Werken des Brüdersarkophags Lat. 55 und des Bassussarkophags in allen Einzelheiten analysiert. <sup>28</sup> WS 91.

<sup>29</sup> F. Gerke, Der Sarkophag des Junius Bassus, Berlin 1936.

<sup>30</sup> Die Arbeit von H. U. v. Schoenebeck, Die christliche Sarkophagplastik unter Konstantin, in: Röm. Mitteilungen 51 (1936) S. 238–336, war ein erster Versuch, das bis damals Bekannte zu formulieren. Die heutige Erkenntnis ist durch F. Gerkes Arbeiten weiter ausgebaut und präzisiert, z. T. auch in den Datierungen korrigiert worden.

<sup>31</sup> Cappella Greca (um 300), Abb. P. Styger, Die Katakomben Roms, Berlin 1933, Taf. 28.

<sup>32</sup> Z. B. um 300 Jaurussarkophag Arles WS 38, 3 und Jaurussarkophag Florenz (um 310) zuletzt Abb. F. Gerke, Der Trierer Agriciussarkophag, Trier 1949, Abb. 6, vorher in: Zeitschrift f. Kirchengeschichte 54 (1935) S. 18–39.

<sup>33</sup> Für die Magieranbetung waren auf den Sarkophagen des 4. Jahrhunderts zwei Grundtypen ausgebildet:

a) Die thronende Madonna, meist auf einem hochlehnten, geflochtenen Stuhl, das mumienartig gewickelte Kind schräg vor sich auf dem Schoß haltend, so daß sie es ansieht und die drei Magier auf sie zueilen (es werden hier und bei den folgenden Szenenkatalogen im allgemeinen nur die gesicherten Beispiele genannt, auf die szenischen Zusammenhänge ist gesondert einzugehen).



sich entsetzt vom Bild des falschen Gottkönigs abwendenden Pueri<sup>34</sup>. Erleichtert wurde die Zusammenziehung der beiden, in ihrem ursprünglichen Aussagegehalt antithetisch verstandenen und entsprechend gruppierten Darstellungen dadurch, daß Magier und Pueri von Anfang das gleiche Kostüm trugen, zum anderen, daß einzelne Gesten hier wie dort, wenn auch natürlich mit völlig anderer Bedeutung, vorkommen: das Weisen auf den Stern<sup>35</sup> und die Abwehr-Abscheugeste vor dem Götzenbild<sup>36</sup> (Taf. 9a). Daß eine derartige Verbindung heterogener Bildelemente erst in einer Zeit möglich war, als der ursprüngliche Sinngehalt der Gegenüberstellung der Anbetung des wahren Königs zur Verweigerung der Anbetung des falschen<sup>37</sup> mindestens verblaßt war, ist sicher. Daß es sich hier um eine formale Übernahme einzelner Motive aus der Verweigerungsszene in die Anbetungsgruppe handelt, die mit einer auch inhaltlichen Übernahme verbunden wird, wird im Zusammenhang der Analyse der Inschrift zu zeigen sein. Noch eine weitere Gruppe weicht in Einzelzügen von den sonst in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts üblichen Kompositionsschemata ab: der bärtige Palliatus rechts vom Oranten ist in leichter Schreitbewegung nach rechts auf die anschließende Noahszenen zu dargestellt, auf die er auch hinweist und der er seine Rolle entgegenstreckt, obwohl er zum Oranten zurückblickt und diesen dadurch eindrücklich auf die beiden rechts davon dargestellten Vorgänge hinweist. Die Blickwendung des Theusebius in die gleiche Richtung unterstreicht diese Bezugnahme, die durch

Beispiele: 1. WS 14, 3; 2. WS 105, 1; 3. WS 177, 3; 4. WS 178, 1; 5. WS 179, 2; 6. WS 185, 1; 7. WS 185, 3; 8. WS 204, 1; 9. WS 219, 2; 10. WS 219, 3; 11. WS 222, 7; 12. WS 224, 5; 13. WS 224, 8. Von diesen stehen in Einzelzügen unserem Sarkophag am nächsten: a) Flechtstuhl: Nr. 5 (auch mit Vorhang), 10, 11, 12; b) mit weiteren Assistenzfiguren vor oder hinter der Madonna: Nr. 1, 7, 10.

b) Das Kind sitzt frei im Schoße der Mutter und greift den heraneilenden Magiern entgegen. Ich zähle hier 18 gesicherte Beispiele, von denen in unserem Zusammenhang folgende Varianten der Grundkonzeption wichtig sind: von den heraneilenden Magiern weist der vorderste auf den Stern und wendet sich zu seinen Gefährten um: WS 40; 96; 166, 4 (mit unklarer Schreitbewegung aller); 202, 4; mit weiteren Assistenzfiguren, die entweder auf die Madonna hinweisen oder den Magiern entgegensehen: WS 96; 126, 5; 188, 2. Eine Sonderstellung nehmen ein WS 129, 2, wo der 1. und 3. Magier in einer Schreitbewegung weg von der Madonna, aber sich zu ihr umwendend dargestellt sind, also sehr ähnlich wie auf unserem Sarkophag, und WS 282, 4, wo das Kind zwar als Mumie gewickelt ist, der vorderste Magier aber auf den Stern weisend und sich umblickend gegeben ist.

<sup>34</sup> Wir nennen im folgenden nur die Beispiele, in denen der dem Bildnis oder dem König nächststehende Puer darauf hinweisend, die anderen aber wegeilend und sich z. T. dabei umwendend gegeben werden: WS 92, 2; 129, 2; 176, 4; 176, 5; 177, 5; 188, 2; 195, 4; 199, 1; 200; 202, 3.

<sup>35</sup> Dieser kommt nur in der Gruppe IIa unserer Anm. 53 und auf dem dort zuletzt genannten Stück WS 282, 4 vor.

<sup>36</sup> Siehe Anm. 54.

<sup>37</sup> Vgl. hierzu zuletzt F. Gerke, *Agriciussarkophag*, S. 32—34.

die korrespondierende Schreit- und Weisebewegung des linken Palliatus, der den Beter überdies am Arm zu fassen scheint, weiter verstärkt wird. Das u. E. entscheidende Motiv sind hier natürlich nicht die die mittlere Orantengestalt<sup>38</sup> flankierenden Apostel, sondern eben Bewegung und Gestik des rechts von ihr Stehenden; dieses Moment ist unter der großen Zahl der Sarkophagkompositionen mit zentraler Dreiergruppe Apostel-Orans-Apostel auch auf den Friessarkophagen des 4. Jahrhunderts sehr selten<sup>39</sup>. Wo es begegnet, handelt es sich bei den anschließenden Szenen stets um solche, in denen bildlich der Inhalt oder das Ziel des Gebetes exemplifiziert wird, mit dem der betende Mann oder die betende Frau offenbar in einen ganz besonders engen Zusammenhang gebracht werden soll, hier Quellwunder und Noahrettung. Es ist dabei wichtig, daß in diesem Falle nicht der Orans, sondern der gerettete Patriarch (jugendlich wie der Beter!) gezeigt wird. Das sind aber Sinnzeichen der *aqua vitae et salvationis*. Daß die Darstellung des Patriarchen als eines jugendlichen Beters hier durchaus sinnvoll sein konnte, da es sich um das Grab eines Kindes handelt, wurde bereits gesagt. Man ist darüber hinaus sogar versucht, auch die Darstellung des *princeps apostolorum* in jugendlicher Gestalt<sup>40</sup> für wohlüberlegt zu halten, wenn man sich einerseits daran erinnert, daß das „Trinken“ als *Christum quaerere* und „Suchen“ und „Erlangen der Taufgnade“ verstanden wurde<sup>41</sup>, und dazu die große Inschrift des Deckels vergleicht. Der bärtige Palliatus rechts neben dem Orans wird übrigens durch die *Capsella* mit den Schriftrollen zu seinen Füßen<sup>42</sup>, von denen er eine in der Hand hält, als einer der späten

<sup>38</sup> Die wichtigsten Beispiele männlicher Oranten, die auch sonst stilistisch oder wegen der ikonographischen Zusammenhänge unserem Stück nahestehen, sind: WS 105, 1; 113, 1; 113, 4; 114, 3; 178, 2; 219, 2; 226, 3; 269, 2, 3.

<sup>39</sup> Z. B. WS 114, 3: der Apostel rechts vom Oranten zur Kanaszene; WS 96: der linke Apostel sieht zum Daniel hin, während der rechte zur nächsten Gruppe gehört; WS 219, 3: der rechte Apostel zur *Augmentatio*szenen; WS 224, 7: der Apostel neben der Szene mit Noah wendet sich zwar zu diesem um, weist aber auf das *Parapetasmabildnis* hin, ähnlich noch WS 266,4.

<sup>40</sup> Es ist sicher kein Zufall, daß Darstellungen des unbärtigen Noah und des unbärtigen Petrus gerade in der Zeit, in die der Theusebiussarkophag eingeordnet werden muß, am häufigsten begegnen: bartloser Petrus u. a. WS 105, 1; 166, 4; 177, 2 (15,2 ist ungesichert, ob bärtig oder nicht, und außerdem theodosianisch); bartloser Noah 13mal, davon zusammen mit bartlosem Petrus WS 177, 2.

<sup>41</sup> Die Texte zum Trinken = *Christum quaerere* = Taufgnade suchen und erlangen am ausführlichsten J. Wilpert in: *Studi Romani* 3 (1922) S. 17.

<sup>42</sup> Auf dem fragmentierten Clipseussarkophag WS 157,1, der übrigens außer der Noahszene (unbärtig) noch das Quellwunder (bärtig!), die Magieranbetung (Typ II) und das Opfer Abrahams hat, steht zwischen letzterem und dem „Kasten“ des Noah ein Gebilde, das ebenfalls eher eine *Capsella* als etwa der Altar Abrahams sein könnte.

„Nachfahren“ der christlichen Philosophen der ältesten Schicht christlicher Plastik charakterisiert. Er sollte daher wohl besser nur als „Apostel“ oder „Lehrer“ bezeichnet, denn konkret benannt werden; daß in der ursprünglichen Komposition Petrus und Paulus als Begleiter des Beters dargestellt waren, legt das Vergleichsmaterial nahe.

Diese Beobachtungen und Überlegungen klären zumindest die Aussage der mittleren und rechten Teile des Bilderfrieses: der kleine, betende Theusebius wird von zwei Lehrern-Aposteln hingeführt und hingewiesen auf das Mysterium der *aqua vitae*, die ihm die Rettung zum ewigen Leben garantiert, um die er betet.

Daß diese Deutung den Kern der mit diesen Darstellungen beabsichtigten Aussage trifft und keine willkürliche, moderne Überinterpretation ist, wird nicht nur durch einen Vergleich mit anderen Sarkophagen bestätigt, auf denen eine mehr oder minder große Anzahl der auf dem Theusebiussarkophag vorkommenden Darstellungen begegnen, sondern vor allem auch durch die abschließend zu gebende Übersetzung und Deutung der großen Inschrift auf dem Deckel; es wird sich zeigen, daß wir damit zugleich ebenso eine sichere Grundlage für die Deutung der Magierszene im Rahmen der Gesamtkomposition des Bildfeldes gewinnen können, wie für die Einordnung unseres Sarkophages in die Entwicklung der christlichen Friessarkophage in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts.

Die Zusammenstellung Noah salvatus — Weisender haben wir in der einfachsten Form etwa auf dem in die früheste Klasse der Friessarkophage gehörigen Deckel des Kindersarkophags in S. Callisto<sup>43</sup>; ein weiteres Fragment der gleichen Sammlung und Gruppe nannten wir bereits in anderem Zusammenhang, da auf ihm der Lehrer (oder Apostel) die unmittelbare Beziehung zwischen der Rettung des Noah und einem der *remedia immortalitatis* herstellt (zur Brotvermehrung)<sup>44</sup>. Einen Schritt weiter führt uns durch die Einbeziehung der Magieranbetung eine von F. Gerke in anderem Zusammenhang aufgestellte Gruppe, die sich um die beiden Friessarkophage des Thermenmuseums ordnen und in das dritte Jahrzehnt des 4. Jahrhunderts datieren läßt<sup>45</sup>: hier werden in den einfacheren Kompositionen die Magieranbetung und die Noahszene der Jonasgeschichte<sup>46</sup> konfrontiert; zu

<sup>43</sup> WS 226, 3; VS S. 41, 11.

<sup>44</sup> WS 266, 4. VS S. 189, 7 stellt diese Noahszenen in den Zusammenhang der eucharistischen Symbole und gibt die weiteren Beispiele.

<sup>45</sup> WS 126, 2, 127, 2 und dazu WS 115, 2; WS 177, 2; WS 177, 3; WS 178, 1. Dazu vgl. VS S. 157 und Anm. 2 ebd. Anzuschließen sind ikonographisch noch WS 204, 1 und 224, 7 (Magier und Noah). Auf dem Lateransarkophag 48 (WS 115, 2) stehen sich auf dem Deckel Magier und Jonasgeschichte gegenüber, während das Quellwunder als Gegenpol zur Lazaruserweckung auf dem Sarkophagkasten erscheint, wie auch auf dem kleinen Friessarkophag im Thermenmuseum WS 126, 2 und auf WS 129, 2, wo diese Verbindungslinie diagonal über die ganze Schauseite von Kasten und Deckel hinwegläuft.

<sup>46</sup> Z. B. WS 178, 1.

diesen kommen dann aber nicht nur das Quellwunder Petri<sup>47</sup>, sondern auch noch weitere Szenen hinzu<sup>48</sup> (Taf. 8).

Eine andere Gruppe mit der Magieranbetung als wesentlichem Kompositionsfaktor stellt im Daniel orans ein anderes alttestamentliches Rettungsparadigma dazu; auch hier erfolgen vereinzelt Erweiterungen<sup>49</sup>.

In den bisher genannten Beispielen war bereits mehrfach auch das Quellwunder Petri begegnet; es läßt sich nun aber weiterhin eine eigene Gruppe konstatieren, in der Magieranbetung und Quellwunder vielfach die entscheidende Achse bilden<sup>50</sup> (Taf. 9b). Unter diesen ist das Fragment I der Domitillakatakombe<sup>51</sup> von besonderem Interesse, da es nicht nur die Gegenüberstellung Magier (Typ I) — Quellwunder (jugendlicher Typ!) gibt, sondern in den Mittelpunkt wieder eine Jünglingsgestalt stellt, wenn auch nicht als Oranten<sup>52</sup>.

Auf zwei anderen Exemplaren tritt die Noahszenen hinzu, in dem einen Falle außerdem die Opferung Isaaks<sup>53</sup>, im anderen der Jonaszyklus<sup>54</sup>. Die von uns postulierte Zusammensetzung der Magieranbetung aus Elementen der echten Anbetungsgruppe und der Anbetungsverweigerung kann eine gewisse, wenn auch nicht zu überschätzende Stütze dadurch erfahren, daß auch letztere Szene ihrerseits einmal zusammen mit dem Bilde des geretteten Noah vorkommt<sup>55</sup> (Taf. 9c).

Die Sinngabe der Achse Magieranbetung-Petrusquellwunder hat F. Gerke als Polarität „Menschwerdung des Logos — Mission der Kirche“

<sup>47</sup> WS 177, 2; 177, 3; 157, 1; 157, 2.

<sup>48</sup> WS 177, 3 (hier allerdings Quellwunder des Moses) mit Sündenfall und Sinai; Magier und Sündenfall noch WS 222, 7; Magier und zwei Schöpfungszenen WS 185, 1; Magier und Sündenfall mit Daniel und Blindenheilung WS 179, 2.

<sup>49</sup> In der einfachsten Form (Magier und Daniel) WS 40, 282; erweitert durch das Quellwunder WS 96; mit weiteren Zufügungen WS 166, 4 (Abrahams Opfer und Gefangenschaft Petri).

<sup>50</sup> Beispiele: WS 15, 2 (theodosian.), WS 96 (Lat. 104), WS 105, 1; 115, 2; 157, 1; 166, 4; 177, 2; 177, 3; 178, 1.

<sup>51</sup> WS 105, 1.

<sup>52</sup> Der linke Arm der Figur hängt schlaff herab, wobei eine spätere Veränderung nicht ausgeschlossen erscheint, während die Rechte einen nicht recht deutbaren Gegenstand hoch erhoben hält. Da ich rechts neben den Füßen des Jünglings Reste einer gespaltenen Schwanzspitze, ähnlich denen der Ketoi etwa der Jonasszenen, zu erkennen glaube (vgl. aber auch WS 26, 2) und andererseits in dem hochgehaltenen Objekt einen langen, schlangenartigen Körper, könnte es sich hier um eine Darstellung des drachentötenden Daniel handeln, der auf Sarkophagen des 4. Jahrhunderts mindestens achtmal vorkommt, wenn das Untier dort auch in keinem Falle so hoch aufgerichtet ist.

<sup>53</sup> WS 157, 1.

<sup>54</sup> WS 177, 2.

<sup>55</sup> WS 177, 5; häufiger ist dagegen die Gegenüberstellung Noah — Pueri in camino (WS 174, 10; 175, 6; 181, 3, 4, 5).

verstehen gelehrt<sup>56</sup>, indem hier die *ecclesia catholica* in der Taufe die Christwerdung des Menschen als Voraussetzung seiner Rettung aus dem Tode ins Leben wirkt — man vergleiche hierzu auch den oben bereits genannten Begriff des *Christum quaerere* = „Taufgnade erlangen“. Expressis verbis sprechen zwei Monumente dies aus, auf denen einmal der Magieranbetung eine reale Taufhandlung<sup>57</sup> gegenübergestellt wird, im anderen Falle die Auferweckung des Lazarus<sup>58</sup>.

Diesen Teil unserer Untersuchung zusammenfassend, können wir also feststellen: Die Auftraggeber, welche die Bildfolge des Theusebius-sarkophages bestimmten, kannten in jedem Falle die in den zwanziger und dreißiger Jahren des 4. Jahrhunderts entstandenen Bilderfriese, die um das Thema der Menschwerdung Christi und der auf ihr beruhenden, weil durch sie letztlich erst ermöglichten Heilskraft des gnaden- und lebenspendenden Taufwassers, das von der Kirche als Sakrament verwaltet wurde, kreisten. Die dem Christen angemessenste Haltung, sich diesem Mysterium zu nahen, ist aber die des Gebetes. Für die chronologische Bestimmung ergibt sich auch aus dem kompositorischen Vergleich wiederum etwa das Jahrzehnt von 330—340, dem die am nächsten verwandten Stücke, vor allem aus der Nachfolge der beiden Sarkophage des Thermenmuseums, angehören. Damit trifft sich die Überlegung, daß auch zu dem Domitillafragment I ein gewisser Abstand genommen werden muß.

Inschrift: Die vorstehend gegebene Deutung und zeitliche Einordnung finden nun aber schließlich auch in der großen Inschrift auf dem Deckel ihre Bestätigung (Taf. 7):

NAT. KAL. APRIL   BAT · IIII · NON · APRIL  
THEVSEBIO · VIRGINI · NEOFITO (INNOCE) [gemalt]  
INMACVLATVS A PECCO FELICI CONDITVS DONO EST  
HIC MIHI CARO HIC PIO HIC IGITUR FILIVS ECCE SEPVLTO  
NATALI COMPLETVS ET ITEM A ✠ TO RENATVS  
THEVSEBI SANCTIFICO SEMPER SOCIATO PVDORI  
AETERNAM VITAE PENETRAVIT THEVSEBIVS SEDEM  
BISSENOS MENSES DEO QVI PERTVLIT ANNVM  
VIRGINEMQ · GERIT · DOM · TRIBVENTE CORONA ·  
TERDENOS DIES SVPER ISTA LVCE MORATVS EST  
RVFINVS ET SEVERA PARENTES FILIO DVLCISSIMO  
BENEMERENTI FECERVNT IN · DOM  
QVESQVAS IN PACE (hedera) DEP · VI · NON · MAI

<sup>56</sup> Zuletzt Heiliges Antlitz S. 24 im Zusammenhang der Komposition des Lateransarkophags 104.

<sup>57</sup> WS 8, 1.

<sup>58</sup> WS 204, 1.

Ich übersetze wie folgt:

Geboren am 1. April

Getauft am 2. April

Dem Theusebius, dem reinen, unschuldigen Neophyten. Unbefleckt von Sünde ist er hingegeben zur glückvollen Gnade.

Dieser Ort (dient) ihm, dem mir Lieben, dem Frommen zum Grabe. Siehe, dieser mein Sohn also ist am Geburtstag vollendet und ebenso (gleich) von Christus wiedergeboren.

Dem geheiligten Theusebius, dem immer die Schamhaftigkeit verbunden blieb. Den ewigen Sitz des Lebens hat Theusebius erlangt,

der 12 Monate Gott zubrachte und ein jungfräuliches Jahr lebte, da Gott ihm die Krone zuerkannte.

30 Tage darüber hinaus verweilte er in diesem Licht. Rufinus und Severa, die Eltern, dem liebsten Sohne

dem guten machten (dies Grab) im Herrn. Ruhe in Frieden.

Bestattet am 2. Mai<sup>59</sup>.

Die theologisch-dogmatische Auswertung dieser für unsere Kenntnis der christlichen Epigraphik der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts<sup>60</sup> außerordentlich wichtigen Inschrift muß Berufeneren überlassen blei-

<sup>59</sup> Prof. Dr. P. Metz schlägt vor, die Inschrift zugleich in zwei Kolumnen zu lesen, zuerst links, dann rechts. Er übersetzt wie folgt:

Geboren am 1. April

Getauft am 2. April

Dem Theusebius, dem jungfräulichen, dem unschuldigen Neophyten,

unbefleckt von der Sünde ist er geboren in der glückbringenden Gnade.

Dem mir lieben, dem frommen, dem hier also, siehe, begrabenen Sohn,

am Geburtstag verstarb er und wurde zugleich wiedergeboren von Christus.

dem geheiligten Theusebius, dem immer der Keuschheit verbundenen,

zum ewigen Thron des Lebens drang hindurch Theusebius,

der zwölf Monate Gott überbrachte und ein Jahr,

ein jungfräuliches, lebte, als der Herr ihm die Krone verlieh.

dreißig Tage darüber hinaus noch verweilte er in diesem Licht

Rufinus und Severa, die Eltern, dem süßesten Sohne,

dem wohlverdienten, machten (dieses Grab) im Herrn.

Ruhe in Frieden. Bestattet am 2. Mai

<sup>60</sup> Paläographisch scheinen mir die Inschriften IVR 1419 vom Jahre 327 und 82 vom Jahre 345 die termini post et ante zu geben; vgl. auch E. Diehl, *Inscriptiones latinae*, Bonn 1912, Taf. 33 Nr. 11 (von 333) und 12 (von 336).

ben. Es sei hier nur darauf hingewiesen, daß wir bisher aus dieser Zeit nur eine einzige andere inschriftliche Erwähnung der Taufe unter der Bezeichnung *baptismus* kannten<sup>61</sup>, während sonst immer andere Formeln dafür verwendet werden (*accepti gratiam* o.ä.)<sup>62</sup>. Auch die Häufung der die Tugenden des Einjährigen rühmenden Epitheta bedarf der Erklärung von anderer Seite<sup>63</sup>. Uns haben hier nur die sich aus der Inschrift für die Erklärung des Bildprogramms des Theusebius-Sarkophags selbst ergebenden Hinweise zu beschäftigen.

So dürfte es kaum Zufall sein, daß über der „Madonnenseite“ des Sarkophags das Geburtsdatum, über der Seite der Taufwassersymbolik hingegen das Taufdatum genannt wird, letzteres zusammen mit dem *in Christo renatus*, der Erlangung der *aeterna vitae sedes* und dem *(re)quiescas in pace*. Über die allgemeine Sinngebung der Gesamtkomposition hinaus, die von den früher genannten verwandten Bildprogrammen christlicher Sarkophage der ersten Jahrhunderthälfte gestützt werden konnte, scheint uns hier eine ganz persönliche Bezugnahme und Interpretation auf die Bilder der Sarkophagwand durch die Auftraggeber vorzuliegen. Sollte diese Vermutung zutreffen, dann würde dadurch dieser Sarkophag bei aller Bescheidenheit im Handwerklichen in die erste Reihe der großen theologischen Programme der christlichen Plastik des 4. Jahrhunderts gerückt: der *NEOFITUS*, der als Beter inmitten seiner Glaubenslehrer und der *Paradigmata* der Lehre vom menschengewordenen, das Heil in dem von der Kirche verwalteten Gnadenmittel der Taufe wirkenden Gottessohn dargestellt wird, ist in Christus wiedergeboren und hat mit der Krone den Sitz im ewigen Leben erlangt. An seinem Grabe wird dem Besucher in Wort und Bild das Mysterium der seit der Menschwerdung des Got-

<sup>61</sup> WS 138, 2; die Inschrift auch bei C. M. Kaufmann, Die sepulcralen Jenseitsdenkmäler der Antike und des Urchristentums, Mainz 1900, Taf. IV.

<sup>62</sup> Vgl. hierzu das Material bei C. M. Kaufmann, Handbuch der altchristlichen Epigraphik, Freiburg 1917, s. v. Taufe und die einzelnen Begriffe.

<sup>63</sup> Ich nenne hier nur einige Beispiele zu den wichtigsten Begriffen: *virginus* o.ä.: IVR 107 (349), 304, NS 2683, 2730; *innocens* o.ä.: IVR 315, 370, NS 1199, 2771, 3748; *neofitus* o.ä.: IVR NS 99, 226, 254, 377, 647, 1119, 2771, 2995, 3202. IVR 304 (von 381) häuft: *etas virginitatis, integritas morum, gravitas fidei, reverentia disciplinae*; ähnlich auch IVR NS 3175 (von 367). IVR NS 3748: *innocens anima, agnus sine macula*; NS 2771 (von 389) *innocens ocio (hosios?) neofitus*. IVR 176: *perpetuam sedem nutritur*. NS 82 (345) *modicam vitam peregit*. Ob *RENATVS* in NS 2392 Name oder wie hier Bezeichnung ist, kann ich nicht entscheiden. Zur Form *QVESQVAS* vgl. IVR NS 45 (339) *quesquens in pace*, ferner ebd. Nr. 79, 239, 529, 2001. Es sei allerdings bemerkt, daß einige der vorgenannten Inschriften jünger sind als der für den Theusebiussarkophag erschlossene Zeitraum.

tessohnes wirkenden Gnadenmacht verkündigt, die in der aqua vitae der Taufe den Menschen neu werden läßt, reinigt und rettet, auf daß auch von ihm dereinst gesagt werden möge:

IN CHRISTO RENATVS AETERNAM SEDEM VITAE PENETRAVIT  
DOMINO TRIBUENTE CORONAM.