

## Zum „Lot-Sarkophag“ von S. Sebastiano in Rom

Von JOHANNES G. DECKERS

Unter den zweizonigen Sarkophagen mit Bildnismuschel oder imago clipeata aus dem 4. Jh. nimmt der „Lot-Sarkophag“ von S. Sebastiano eine besondere Stelle ein<sup>1</sup>.

Durch figürliche und architektonische Motive wird seine Front klar gegliedert, das vielschichtige Bildprogramm fügt sich dieser formalen Ordnung sinnvoll ein. Für verschiedene Szenen aus dem biblischen Themenkreis bietet er die ältesten erhaltenen Darstellungen (Tf. 13).

Die untere Zone ist leider nie vollendet worden, die Figuren des rechten Drittels sind in der groben Bosse geblieben, so daß die Deutung der hier angelegten Darstellung umstritten ist.

Die gesamte Front ist allerdings so konsequent gegliedert, daß selbst die nur schemenhaft erkennbaren Figuren des unfertigen Teils sich diesem Aufbau schon deutlich unterordnen.

### *Aufbau der Sarkophagfront*

Die Mitte der Front wird von der Muschel mit den – nicht ausgeführten – Bildnissen des Ehepaars beherrscht. Sie ist so groß, daß sie noch weit in die untere Frieszone hineinragt.

Zentrum der kleinfigurigen Deckelfront ist die rechteckige Inschrifttabula, die von zwei in heraldisch strenger Symmetrie wiedergegebenen Putti gehalten wird<sup>2</sup>. Die Porträts und der unmittelbar darüber stehende Name der hier Bestatteten sind eigens gerahmt und somit von den übrigen Darstellungen der Front abgehoben. Zugleich teilen diese beiden zentralen Motive den Rest der figurenreichen Sarkophagfront in zwei formal und zum Teil auch inhaltlich entsprechende Flügel.

Vom linken Teil des Deckelfrieses ist so viel weggebrochen, daß eine kompositorische Entsprechung zum rechten Teil nur vermutet werden kann.

Der Rand der Bildnismuschel dehnt sich in weitem Bogen in den

<sup>1</sup> L. de Bruyne, Il „Sarcophago di Lot“ scoperto a S. Sebastiano, in: RACrist 27 (1951) S. 91–126 (im folgenden zitiert als: de Bruyne). – Weitere Literatur: G. Bovini – H. Brandenburg (ed. F. W. Deichmann), Repertorium der Christlich-Antiken Sarkophage, Bd. 1 – Rom und Ostia (Wiesbaden 1967) Nr. 188 (im folgenden zitiert als: Rep.).

<sup>2</sup> de Bruyne S. 91 ff.: Trotz der sonst gut erhaltenen Bemalung des Sarkophages haben sich auf der Tabula keine Reste einer gemalten Inschrift gefunden. Vielleicht ist auch diese, ähnlich wie die Portraits, nie ausgeführt worden.

Figurenfries der oberen Zone. Sie wird flankiert von je einer frontal stehenden männlichen Gestalt; beide haben ihre Köpfe zur Mitte gedreht und blicken hinauf zu den göttlichen Erscheinungen, die die Zwickel zwischen Muschelrand und Abschlußleiste füllen.

Die Mittelleiste, die die Sarkophagfront halbiert, ist zugleich der schmale Steg, auf dem sich figürliches Geschehen abspielt. Diese „Bühne“ wird an beiden Enden von einem die ganze Relieftiefe füllenden Motiv abgeschlossen. Der hohe Stufenunterbau mit der Lazarusädikula schiebt sich diagonal, fast wie ein Riegel, in die Relieftiefe und bildet so den festen Abschluß der linken Hälfte des oberen Frieses. Gegenüber, am rechten Ende, ist es eine mächtige Figur, die vor einer hohen Quadermauer – auch hier wieder ein architektonisches Motiv – auf einem kompakten Hügel aus Erdschollen sitzt. Dieser Hügel füllt das Relief bis zum vorderen Rand, vergleichbar dem Stufenunterbau der Ädícula; wie diese sitzt auch die Figur diagonal zur Reliefbühne – deutlich ablesbar an der Position der Knie – und hat die linke Schulter gegen die Außenkante gedreht. Auch Kopfwendung und Blickrichtung der jeweils drei äußeren Figuren des oberen Frieses scheinen sich entsprochen zu haben<sup>3</sup>.

Anders die Gliederung des unteren Streifens – er zerfällt in drei Teile. Auch hier bestimmt der Durchmesser der Bildnismuschel, die mit ihrem unteren Drittel in diese Zone hineinragt, das Grundmaß der Einteilung. Der verbleibende Raum unter der Muschel wird von zwei zierlichen, freistehenden Säulchen mit Kompositkapitell gerahmt. Auf der Deckplatte des linken fußt ein flacher Bogen, der diagonal nach links schwingend die schmale Reliefbühne überspannt. Entsprechend ruht auf dem rechten Säulchen ein Giebel, der schräg nach rechts in die Tiefe führt und die Stufen einer in gleicher Richtung verlaufenden Treppe überdacht. Diese beiden Säulchen bilden also nicht nur die seitliche Rahmung des Mittelteils des unteren Frieses, sie sind zugleich Flanke von zwei verschieden überdachten kleinen Toren.

Auf jedes dieser Tore geht eine Figur zu. Die linke hat in einer komplizierten Bewegung dem Betrachter den Rücken zugedreht und wendet sich mit Blick und Geste zum Tor (Tf. 14a). Mit der linken, verdeckten Hand greift sie an den Oberarm einer zweiten, von vorn gesehenen Figur und scheint diese mit sich führen zu wollen.

Dieselbe Bewegungsrichtung wird von den vier äußeren Figuren dieses Abschnitts wiederaufgenommen. Mit weitem Schritt, der die ganze Tiefe des Reliefs durchmißt, scheinen sie der ersten Rückenfigur naheilen zu wollen.

Den äußeren Abschluß – unmittelbar unter der Lazarusädícula – bildet eine freistehende Säule mit Kompositkapitell. Auch sie ist, ähnlich wie die beiden anderen Säulen, als szenisches Versatzstück mit in die figürliche

<sup>3</sup> de Bruyne S. 111.

Darstellung einbezogen: Auf der Deckplatte des Kapitells ruht ein Zinnenkranz, der nach hinten umbricht und am Reliefgrund weiterläuft; dort bekrönt er eine Quadermauer, aus deren Öffnungen Flammen schlagen.

Ähnlich wie auf den Torbogen geht auf das giebelbekrönte Tor des rechten Abschnitts eine Figur zu (Tf. 15a). Auch sie ist von hinten gesehen und wendet, in vergleichbar komplizierter Drehung, den Kopf rückwärts. Wie im linken, so wird auch im rechten Teil des Frieses die Bewegungsrichtung der Figur unter dem Tor von den restlichen Figuren aufgenommen und variiert. Ebenso steht bei diesem Abschnitt an der Außenkante eine freistehende Säule. Ihr Kapitell trägt jedoch einen fascettierten Architravblock – sie muß also nicht zugleich als szenisches Requisit verstanden werden.

Ein vergleichbares symmetrisches Ausponderieren von vielfigurigen Kompositionen ist bei einigen anderen konstantinischen Friessarkophagen zu beobachten. Es genügt, auf die hier abgebildeten zweizonigen Exemplare zu verweisen (Fig. 1–12).

Häufig finden sich in der oberen Zone, zu seiten der Bildnismuschel oder der *imago clipeata*, links der Gesetzesempfang und rechts das Opfer Abrahams (Fig. 1, 3, 5, 8, 9, 10, 11, 12). Als „Eckverfestigung“ eines Streifens sind oft die Lazarusädicula, eine mächtige thronende Figur oder das Quellwunder des Petrus eingesetzt. In vielen Fällen hat allerdings das kompositorische Abschlußmotiv auf der einen Seite keine Entsprechung auf der anderen.

Die vier Hauptakzente, die die Komposition des oberen Frieses des „Lot-Sarkophags“ gliedern – die zwei stehenden Figuren zu seiten der Bildnismuschel und die beiden äußeren „Eckverfestigungen“ –, gibt es also auch auf anderen konstantinischen Sarkophagen. Dieser Viererrhythmus wird nun aber in der unteren Zone des „Lot-Sarkophags“ wiederaufgenommen und variiert. Als neues Motiv tritt die Säule mit dem Kompositkapitell hinzu. Wo oben eine Kombination von figürlichen und architektonischen Elementen die „Eckverfestigung“ bildet, steht unten an den entsprechenden Stellen je eine Säule. Unter den frontal stehenden Figuren seitlich der Bildnismuschel zeigt der untere Fries eine Kombination von Säule und Figur. Zudem scheinen die Figuren unten als bewußter Kontrast zu den oberen entworfen: Den beiden frontalen Gestalten entsprechen zwei Rückenfiguren, dem ruhigen Stehen starke Bewegung. Einzig die Blickrichtung oben wird in der Bewegung unten wieder aufgenommen: Beide Figuren scheinen durch die Tore auf die Sarkophagmitte zueilen zu wollen, gefolgt von dem Schwarm der übrigen Gestalten der beiden Frieshälften.

Nur beim „Lot-Sarkophag“ wird das auch bei anderen Sarkophagen belegbare Gliederungsprinzip der oberen Zone im unteren Fries in dieser Weise aufgenommen und weiterentwickelt. Der optisch viel stärker gliedernde Akzent der Säulen tritt an die Stelle der Figuren, die auf diese

Weise zusammengefaßten Gruppen werden *einer* Bewegungsrichtung unterworfen. Ein klarer Aufbau und eine größere Konzentrierung der Komposition des Sarkophags ist damit erreicht. Dennoch sind diese Säulen nicht nur Teil eines übergreifenden architektonischen Rahmensystems. Sie sind nicht durch ein gleichförmiges Gebälk untereinander verbunden, – drei tragen ihr individuelles Requisit und haben so gleichsam eine eigene Rolle in der dargestellten Szene übernommen. Einzig der „Lot-Sarkophag“ hat eine derart gegliederte untere Zone <sup>4</sup>.

### *Die Bilder der Sarkophagfront*

Ist die formale Gliederung der Sarkophagfront klar, in der unteren Zone sogar neuartig, so läßt sich das auch von dem Bildprogramm sagen. Wieder sind Porträtmuschel und Namenstabula Zentrum und Hauptachse der symmetrischen Komposition (Tf. 13).

*Reise, Jagd, Weinkeltern.* Links und rechts der von den Putti gehaltenen Tabula bewegt sich ein Zug von Personen auf einer Straße, die in beiden Hälften durch einen Meilenstein gekennzeichnet ist. Rechts sieht man Jäger in kurzer, gegürteter Ärmeltunika, Gamaschen und Schulterkragen (alicula), die Speere geschultert haben und Hunde an Leinen führen. Zwei tragen den erlegten Eber in einem Netz an Stangen über den Schultern <sup>5</sup>.

Vom linken Relief der Deckelfront sind zwei Drittel verloren. Man erkennt eine kräftig nach rechts ausschreitende, jugendlich bartlose Gestalt mit in den Nacken fallenden Haaren. Sie trägt eine knöchellange ungegürtete Tunika mit langen Ärmeln. In der gesenkten Rechten hält sie einen Stab, in der Linken ein bauschiges Tuch. Am Grund des Reliefs, von dieser Figur zum Teil überschritten, ist die Basis und darauf der Rest eines Säulen- oder Pfeilerschafts eingraviert; in ihnen sieht de Bruyne wohl zu Recht einen Meilenstein <sup>6</sup>. Links neben der ersten sieht man Reste einer zweiten, ebenso

<sup>4</sup> Eines der wenigen entfernt vergleichbaren Beispiele bietet der Protesilaos-Sarkophag im Vatikan: an seinen Ecken und im Zentrum sind, wenn auch sehr viel zurückhaltender als beim „Lot-Sarkophag“, Architekturen dargestellt, die die Sarkophagfront gliedern, zugleich aber in das szenische Geschehen einbezogen sind. – C. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, Berlin 1911, Bd. III/3 – Einzelmythen. Nr. 423, Taf. 132. – Säulchen mit Kompositkapitell, Spiralkannelur und Basis mit zwei Eierstäben und dazwischen ein Blattzungenfries gibt es auf kleinasiatischen Säulensarkophagen oder auf verschiedenen Säulensarkophagen – meist mit Passions- u. Majestasdarstellungen. In Arles: F. Benoit, Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille = „Gallia“, Suppl. 5 (Paris 1954) Nr. 1, 2, 3, 5, 10, 11, 17, 45, 107, 108. – In Rom: Rep.: Nr. 49, 52, 53, 57, 193, 200, 201, 359, 678, 680.

<sup>5</sup> de Bruyne, S. 91 f. – genaue Beschreibung. Zu Jagddarstellungen des 4. Jhdts. und der alicula als typischem Kleidungsstück: G. Rodenwaldt, Eine spätantike Kunstströmung in Rom, in: RM 36/37 (1921/22) S. 58–110. – Zur alicula: R. Delbrueck, Probleme der Lipsanothek in Brescia = Theophaneia 7 (Bonn 1952) S. 83 f. <sup>6</sup> de Bruyne, S. 92 ff.

bewegten und gekleideten Figur. Diese hält in der Linken ein Kännchen. De Bruyne hält die erste Figur für den cursor oder battristrada einer Wagenfahrt. Ein gutes Vergleichsbeispiel bietet ein Sarkophagdeckel im Vatikan, Museo Chiaramonti, mit der Darstellung einer Wagenfahrt. Auch dort ist unmittelbar links neben der tabula ein Diener mit Kännchen, ein zweiter mit Stab und im Hintergrund der Meilenstein <sup>7</sup>.

Auf dem Deckel des „Lot-Sarkophags“ erscheinen also ein Reise- und ein Jagdbild, beides Themen der Sarkophagplastik, deren hier verwendete Formulierung im 3. und 4. Jh. zu belegen ist. Wie auf dem „Lot-Sarkophag“ können auch bei diesen Reliefs Porträt, Reise- und Jagdbild gleichzeitig vorkommen <sup>8</sup>.

Ähnliches läßt sich von der Szene unmittelbar unter der Bildnismuschel sagen. Auch hier wird im kleinen Format ein altes Thema der römischen Sarkophagplastik aufgegriffen: Vor einer Wand aus traubenbehängenen Reben steht eine Wanne, die bis zum Rand mit Weinbeeren gefüllt ist. Zwei Putti eilen von links und rechts auf die Wanne zu und wollen aus Körben weitere Beeren nachfüllen. In der Wanne stehen drei Putti – die beiden äußeren halten je ein pedum – und treten aus den Trauben den Saft, der dann durch die Mäuler zweier Löwenköpfe an der Außenwand der Wanne in daruntergestellte Gefäße fließt.

Auf einer Reihe von Jahreszeiten-Sarkophagen des 3. und 4. Jh. sind, genau wie auf dem „Lot-Sarkophag“, unter dem Porträtclipeus Darstellungen von kelternden Putti plaziert <sup>9</sup>, eine Szene, die sich auch links neben dem Porträt auf dem Deckel des dionysischen Sarkophags in Baltimore findet <sup>10</sup>.

Zu seiten der tabula und in der Hauptachse unmittelbar unter der Bildnismuschel des „Lot-Sarkophags“ finden sich also Themen, die in der römischen Sarkophagplastik leicht bis in das frühe 3. Jh. zurückverfolgt werden können. Obwohl diese Darstellungen an betonten Stellen der Front sitzen, sind sie dennoch – vor allem durch ihren kleinen Maßstab – von den

<sup>7</sup> N. Himmelmann, Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jhdts. n. C. (Mainz 1973) Taf. 55a.

<sup>8</sup> A. Vaccaro Melucco, Sarcophagi di caccia al leone, und: G. Uggeri, Il sarcofago del Coemeterium cis Callisti ad Viam Ardeatinam, beide in: Studi Miscellanei 11 (Roma 1963/64): Taf. IV, 9; Löwenjagsarkophag im Praetextat. Auf dem Deckel zu seiten der tabula: links Auszug, rechts Heimkehr (?) von der Jagd. Taf. XIV, 30; Löwenjagsarkophag in den vatikanischen Grotten. Auf dem Deckel links der Tabula: Reisebild (Meilenstein, cursor mit Stab!), rechts das Portrait vor dem velum. Taf. XIX, 44; Jagdsarkophag in Déols. Deckel: links der Tabula ein Sigmamahl, rechts ein Reisebild (Meilenstein).

<sup>9</sup> G. M. A. Hanfmann, The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks = Dumbarton Oaks Studies 2 (Cambridge/Mass. 1951) Bd. 2, Abb. 31, 45, 52, 52a–b, 66.

<sup>10</sup> F. Matz, Ein römisches Meisterwerk – Der Jahreszeitensarkophag Badminton–New York, in: JdI 19. Ergänzungsheft (Berlin 1958) Taf. 34b.

übrigen Themen klar getrennt und beschränken sich auf den Deckel oder das knappe Bildfeld unter der Muschel <sup>11</sup>.

*Biblische Themen.* Einen großen Platz in dem vielschichtigen, aber klar geordneten Bildprogramm dieser Sarkophagfront nehmen die Darstellungen biblischer Thematik ein. In je zwei übereinandergesetzten Zonen füllen sie die beiden Flügel der triptychonartig gegliederten Schauseite (Tf. 13).

Drei biblische Szenen sind in der linken Hälfte der oberen Zone dargestellt. Links, unmittelbar neben dem Muschelrand, steht frontal der jugendlich bartlose Moses. Oberkörper und Gesicht hat er der Gotteserscheinung zugewandt, die den Zwickel zwischen Muschelrand und oberer Abschlußleiste füllt: Aus Wolken taucht die Hand Gottes auf und übergibt Moses die Gesetzestafeln, die dieser mit ausgestreckten Händen empfängt.

Die folgenden drei Figuren gehören zur Ansage der Verleumdung Christi durch Petrus. Der jugendliche Christus hat sich mit lebhafter Sprechgebärde zu Petrus gewandt. Dieser legt wie zweifelnd oder grübelnd die Finger der Rechten ans Kinn. Am Boden, zwischen Christus und Petrus, der Hahn. Hinter Christus steht ein Apostel.

Als dritte, abschließende Szene ist die Auferweckung des Lazarus dargestellt. Sie unterscheidet sich wesentlich von den entsprechenden Szenen auf ein- oder zweizonigen Friessarkophagen aus konstantinischer Zeit. Hier wendet sich Christus von Lazarus ab und blickt zu den beiden Schwestern. Die vordere beugt sich und küßt die Linke Christi. Maria und Martha sind ebenso groß wie Christus. Die Vordere ist hier nicht mehr wie die ins Winzige geschrumpfte Bildformel einer in unterwürfigster Proskynese bittenden Frau wiedergegeben, der der wunderwirkende Christus keine

<sup>11</sup> Für die nichtchristlichen Themen des Lot-Sarkophags, die gemeinsam mit Darstellungen biblischen Inhalts auf einer Sarkophagfront erscheinen, folgende Parallelen: Rep. Nr. 6: einzoniger konstantinischer Friessarkophag mit zentraler Orante und Wunderszenen. Auf dem Deckel links der tabula das Portrait vor dem velum flankiert von Personifikationen zweier Jahreszeiten. *Rechts* der tabula die Heimkehr von der Eberjagd. Rep. Nr. 771: einzoniger konstantinischer Friessarkophag mit zentraler Orante und Wunderszenen. Auf dem Deckel links der tabula: Geburt Christi, Frauenwunder, Opfer Abrahams, Moses' Gesetzempfang; rechts der tabula: Portrait vor dem velum, links flankiert von getreideschneidendem Putto (Sommer?) und rechts von weinlesendem Putto (Herbst?). Rep. Nr. 833: Sarkophagdeckel: links der tabula (mit christlicher Inschrift) weinlesende und kelternde Putten, rechts velum mit Portrait und Genien, die Frucht- oder Blütenkörbe halten. Rep. Nr. 39 (hier Fig. 1): zweizoniger Sarkophag; unter dem Portraitclipeus drei Jahreszeiten-genien (auf dem „Lot-Sarkophag“ wird diese Stelle von kelternden Putten eingenommen!): Winter mit Schilf und Vogel, Sommer mit Sichel und Ährenbündel, Herbst mit Hasen und schnappendem Hund. Im Rep. ist nur der Sommer richtig benannt. Beim Winter wird der hochgehaltene Vogel für Blumen gehalten und so, obwohl das Schilf immer zum Winter gehört, ein Frühlingsgenius vermutet. Hase und aufblickender Hund gehören nicht zum Wintergenius, sondern zum Herbst. Hierzu reichlich Parallelen bei F. Matz, a. a. O. (s. Anm. 10) Taf. A und G. A. Hanfmann, a. a. O. (s. Anm. 9) Abb. 28, 31, 33, 42, 43, 47, 47a, 68, 69, 70.

Aufmerksamkeit zuwendet (Fig. 1, 2, 5, 6, 8.). Neben dem Vorgang der Auferweckung des Lazarus wird jetzt die Szene durch die Darstellung der Dankbarkeit der einen Schwester erweitert und erhält durch Blick und Kopfwendung Christi und den Handkuß einen neuen Akzent: Stimmung und menschliche Beziehung der Beteiligten wird gefühlvoll geschildert<sup>12</sup>. Unmittelbar vergleichen läßt sich nur die Lazaruserweckung auf dem „Brüder-Sarkophag“<sup>13</sup> (Fig. 12). Diese beiden Sarkophage spiegeln eine bemerkenswerte Ausweitung der Lazarusszene, die auf der Mehrzahl der früheren Sarkophage nicht vorkommt. Dort ist die Hauptaussage auf wenige, knappe Bildformeln zusammengedrängt.

Ähnliches kann man bei der Abrahamszene rechts der Bildnismuschel beobachten. Der frontal stehende Abraham wendet sich zur Gotteserscheinung, die ihm Einhalt gebietet, und zum kauernenden Widder, der statt Isaak geopfert werden soll. Dieser steht klein neben dem Altar, auf dem das Feuer brennt. Die auf den ein- und zweizonigen Sarkophagen überaus häufig vorkommende Szene hat dieselben Elemente. Dort ist Abraham allerdings meist mit der exomis bekleidet, holt mit dem Opfermesser aus, um den attributhaft klein dargestellten Isaak zu treffen, der mit auf dem Rücken gefesselten Händen am Boden kniet (Fig. 1–12). Auf dem „Lot-Sarkophag“ ist die Szene jedoch wesentlich erweitert: Hinter Isaak taucht der grasende Esel auf, der von einem Diener am Zügel gehalten wird. Der Schauplatz wird durch einen Baum angegeben, dessen knorriger Stamm sich vom Reliefgrund löst und eine Krone mit Blättern und Früchten trägt.

Die auf den älteren Sarkophagen zeichenhaft knapp wiedergegebene Szene wird hier zu einer Bilderzählung mit fast idyllischen Zügen ausgeweitet. Auf späteren Sarkophagen ist auf diese erzählerische Ausgestaltung wieder verzichtet<sup>14</sup>.

Von den zwei Darstellungen des Opfers Abrahams in der Ausmalung der Neuen Katakombe an der Via Latina ist die eine ganz ähnlich breit geschildert: Unter der Opferszene sieht man den seiner Holzlast ledigen Esel mit einem Diener<sup>15</sup>.

Diesen erzählerisch ausgeweiteten Bildern in der Katakombe und auf dem Sarkophag liegen zwei Textstellen zugrunde: Der zurückbleibende

<sup>12</sup> *de Bruyne*, S. 98 ff.

<sup>13</sup> Rep. Nr. 555 (Sarkophagfragm. aus dem Praetextat), Nr. 45 (Brüdersarkophag). – Vorstufen zu dieser Ausweitung der Lazarusszene finden sich auf vier weiteren Sarkophagen, die *de Bruyne* nennt: *L. de Bruyne*, Les „lois“ de l'art paléochrétien comme instrument herméneutique, in: *RACrist* 35 (1959) S. 105–186; S. 144, Anm. 59.

<sup>14</sup> *G. Wilpert*, I Sarcofagi Cristiani Antichi = Monumenti dell'Antichità Cristiana 1 (Roma 1932) Bd. 2, Taf. 82, 3 (Paris); Taf. 14, 1–4 (Ancona) (künftig zitiert als WS).

<sup>15</sup> *A. Ferrua*, Le pitture della Nuova Catacomba di Via Latina = Monumenti di Antichità Cristiana – 2. ser. – Bd. 8 (Città del Vaticano 1960) S. 55, Taf. 67, 99 (künftig zitiert als Ferrua).

Knecht mit dem Esel (Gen. 22,5) und das eigentliche Opfer (Gen. 22, 10–18). Es liegt nahe, zu vermuten, daß beide Monumente eine breiter erzählende Illustration des Bibeltextes widerspiegeln.

Ähnlich wie bei der Auferweckung des Lazarus die Aufmerksamkeit Christi der rührenden Dankesbezeugung der einen Schwester gilt, und so ein neuer, fast psychologischer Zug die Fassung der Szene auf dem „Lot-Sarkophag“ bestimmt, findet sich auch bei der Abrahamszene eine ganz eigene Interpretation.

Isaak ist nicht das kleine Wesen, das attributhaft winzig auf dem Boden kniet und den Todesstreich erwartet. Jetzt wird versucht, seinen Gemütszustand zu schildern. Isaak steht neben dem Altar, hat wie schauernd die Arme vor der Brust verschränkt, legt die Rechte in zweifelnder Gebärde ans Kinn und scheint ahnungsvoll das Opferfeuer zu betrachten.

Ganz anders auch Abraham. Statt mit dem rechten Arm weit auszuholen, läßt er ihn matt herunterhängen und weist mit einer leisen, aber eindringlichen Gebärde auf das Opferfeuer und seinen Sohn (Tf. 15b). Das Schwert hält er mit der Linken und birgt es in der Beuge des Armes. Hier ist nicht der entschlossen ausholende Abraham dargestellt (Fig. 1–12), dessen Tat im letzten Augenblick verhindert wird. Auf dem „Lot-Sarkophag“ ist er der zweifelnde, zögernde Vater, der noch nicht zum Opfer bereit ist<sup>16</sup>. Diese Auffassung der Abrahamsfigur läßt an klassische Gestalten wie die der Medea denken. Die eindrucksvolle Art, wie Abraham das Schwert in der Armbeuge birgt – noch weit entfernt davon, es zu gebrauchen –, läßt sich wohl am ehesten von Darstellungen der von inneren Zweifeln bewegten Medea ableiten<sup>17</sup> (Tf. 15c).

Die abschließende, leider stark beschädigte Darstellung dieser Zone zeigt, wie Kain und Abel ihre Opfergaben Jahwe darbringen (Tf. 13). Die ganze Szene wird von einer Quadermauer – vermutlich die Himmelsstadt darstellend – hinterfangen. Die mächtige, auf einem Hügel thronende Gestalt Jahwes empfängt die beiden Brüder. Kain mit der Ährengarbe ist zuerst herantreten, dicht hinter ihm folgt Abel mit dem Lamm. Die Gruppierung der Personen folgt einem in der Sarkophagkunst gut belegbaren Schema<sup>18</sup>, das auch in der Malerei der Neuen Katakombe an der Via Latina aufgegriffen wird<sup>19</sup>. Auf Sarkophagen, aber auch in dem

<sup>16</sup> *de Bruyne*, S. 106, Anm. 44. Ein Sarkophag in Marseille (WS Taf. 120, 1) zeigt einen Abraham, der das Opfermesser wie auf dem „Lot-Sarkophag“ hält, Isaak ist aber klein wie üblich wiedergegeben, Esel und Diener fehlen.

<sup>17</sup> *R. Bianchi-Bandinelli*, Rom – Das Ende der Antike (München 1971) S. 151 Abb. 140 (Sarkophagdeckel in Marseille). – *L. Curtius*, Die Wandmalerei Pompeis (Darmstadt 1960<sup>2</sup>) Farbtafel 8 bei S. 256. Auch die verbreitete Art der Darstellung des Opfers Abrahams verwendet in der griechischen und römischen Kunst vorgeprägte Bildformeln: *H. G. Geischer*, Heidnische Parallelen zum frühchristlichen Bild des Isaak-Opfers, in: *JbAChr* 10 (1967) S. 127–144.

<sup>18</sup> WS, Textbd. 2, S. 229 f.

<sup>19</sup> *Ferrua*, Taf. 95.



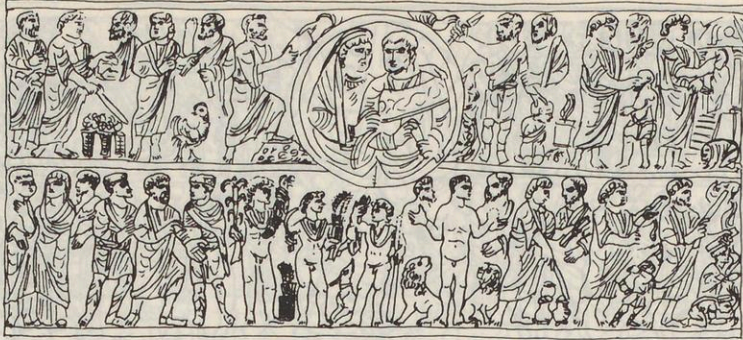


Fig. 1: Rom, Vatikan, Museo Pio Cristiano (Rep. 39)

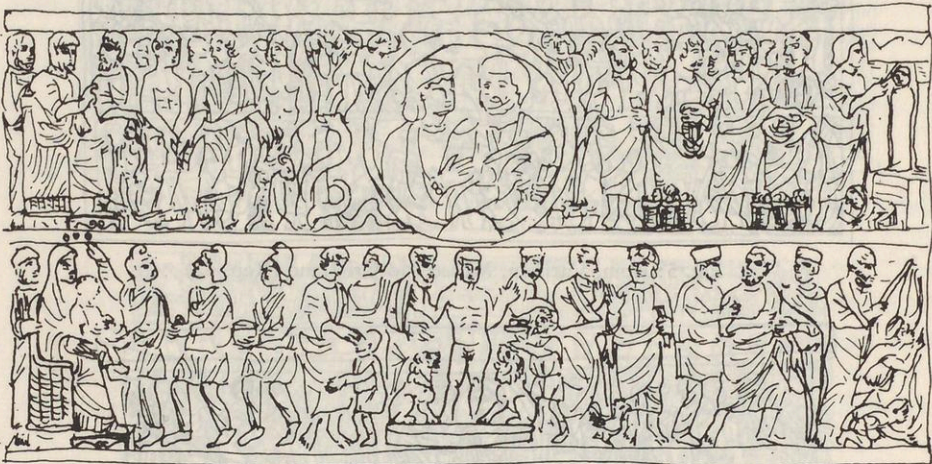


Fig. 2: Rom, Vatikan, Museo Pio Cristiano (Rep. 43)



Fig. 3: Rom, Vatikan, Museo Pio Cristiano (Rep. 40)

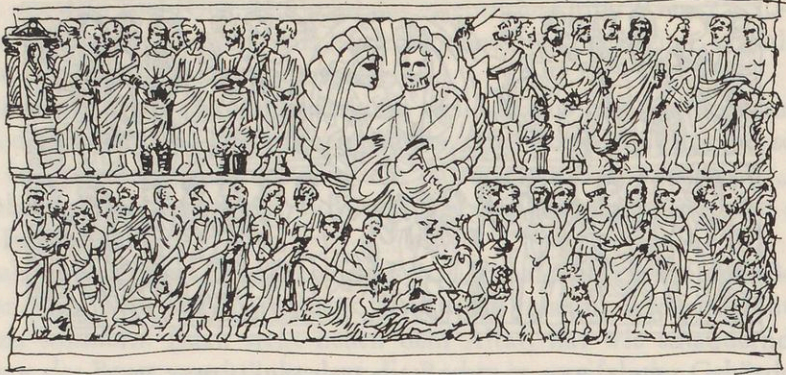


Fig. 4: Rom, Vatikan, Museo Pio Cristiano (Rep. 44)



Fig. 5: Rom, Vatikan, Museo Pio Cristiano (Rep. 42)

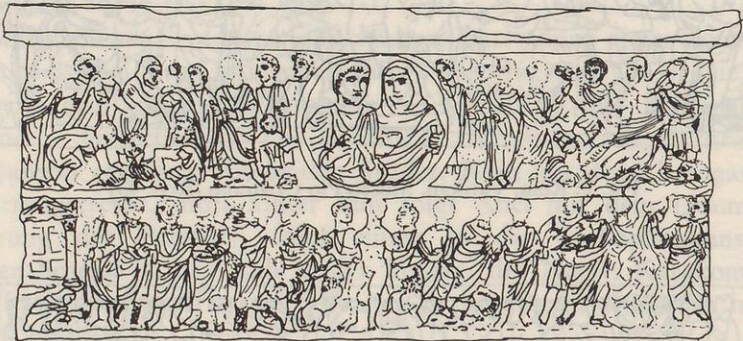


Fig. 6: Pisa, Campo Santo (WS Taf. 209,2)



Fig. 7: Rom, Vatikan, Museo Pio Cristiano (Rep. 41)

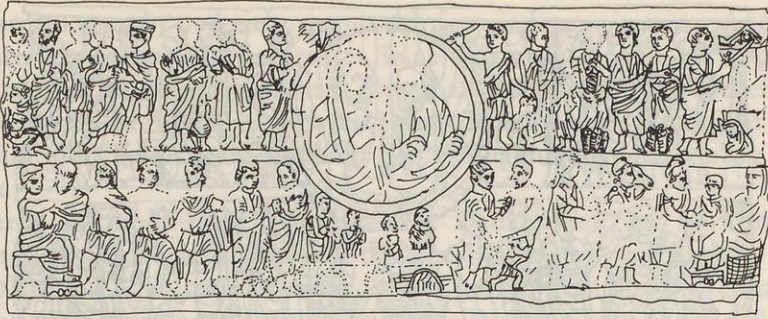


Fig. 8: Rom, Cimitero dei SS. Marco e Marcelliano (Rep. 625)



Fig. 9: Arles, Musée d'Art Chrétien (Benoit 43)



Fig. 10: Syrakus, Museo Nazionale (WS Taf. 92,2; 279; 351)

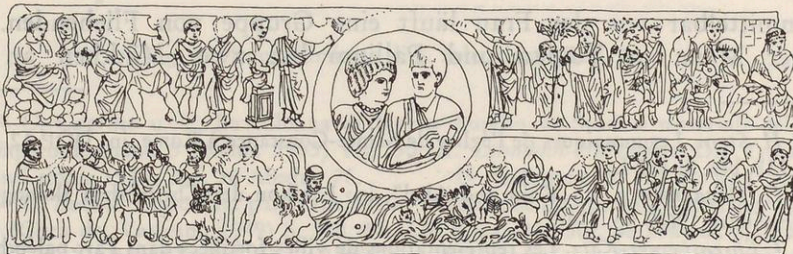


Fig. 11: Arles, Musée d'Art Chrétien (Benoit 44)

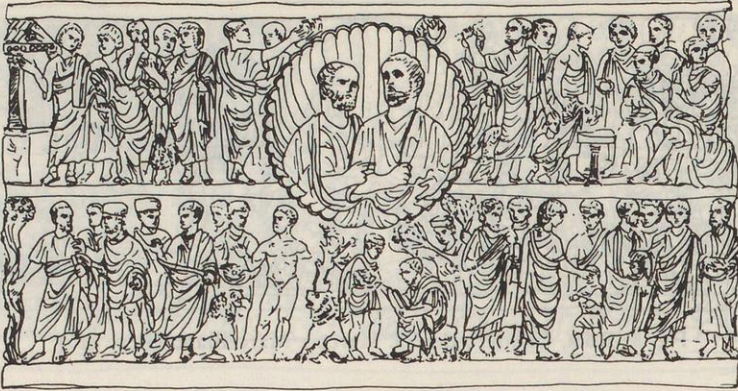


Fig. 12: Rom, Museo Pio Cristiano (Rep. 45)

spätkonstantinischen Kuppelmosaik von St. Costanza in Rom ist eine zweite Bildformulierung zu fassen, in der Kain und Abel links und rechts der frontal thronenden Gottheit stehen<sup>20</sup>. Diese zweite Fassung wird für Malerei und Plastik bis weit ins Mittelalter hinein bestimmend<sup>21</sup>.

Auch die beiden durch Säulchen gerahmten Abschnitte der unteren Zone des „Lot-Sarkophags“ zeigen Darstellungen biblischer Themen (Tf. 14a, 15a).

Die linke Ecksäule ist nicht nur Eckverfestigung und Abschluß dieser Frieshälfte, sie hat zugleich die Funktion eines Versatzstückes für eine ganz bestimmte Szene.

Auf dem Kapitell sitzen Mauerzinnen, die zum Reliefgrund umbrechen und dort ihre Fortsetzung finden als Bekrönung einer Quadermauer, aus deren Öffnungen Flammenzungen schlagen. Mauerkranz mit Zinnen und Tor ist die gängige Bildformel der Antike für die Darstellung einer Stadt<sup>22</sup>. Fort von der brennenden Stadt flieht eine große Frauenfigur. Die hochgeürtete Tunika flattert der heftig Ausschreitenden um die Beine. In lauter Schreckgebärde hebt sie die Arme, spreizt die Hände, wendet im Weglaufen den Kopf mit den aufgelösten Haaren und blickt zurück zur Stadt.

Unmittelbar vor der Frau läuft eine Gruppe von Fliehenden. Ein bärtiger Mann in Tunika und Pallium hat zwei Mädchen an den

<sup>20</sup> H. Stern, Les mosaïques de l'église de Sainte-Constance à Rome, in: DOP 12 (1958) S. 157–218, bes. S. 172 f.

<sup>21</sup> G. Henderson, s. v. „Kain und Abel“, in: Lexikon der Christlichen Ikonographie Bd. 1 (Freiburg 1968) Sp. 5–10.

<sup>22</sup> I. Ehrensperger-Katz, Les représentations de villes fortifiées dans l'art paléochrétien et leurs dérivées byzantines, in: CArch 19 (1969) S. 1–27.

Unterarmen gepackt und zieht sie mit sich fort, indem er in seiner Angst ihre Ärmchen etwas unsanft hochreißt. Seine Figur durchmißt in diagonaler Bewegung mit einem großen Schritt die ganze Tiefe der unteren Reliefzone.

Dieser biblischen Episode, deren Darstellung in der spätantiken Kunst bis dahin nicht belegt war, verdankt der 1950 gefundene Sarkophag seinen Namen.

Durch die Schilderung der rührenden Dankbarkeit der Schwester des Lazarus, der Bedrücktheit Isaaks, des Zweifels Abrahams hat der „Lot-Sarkophag“ – oder seine Vorlage – den gewohnten Themen ganz neue erzählerische Seiten abgewonnen. Die Darstellung von Lots Familie fügt hier nun das Bild des offenen Entsetzens und der angstvollen Flucht hinzu.

Auch hier greift der Erstillustrator auf längst geprägte Bildformeln zurück, die sich dann geschickt in die Komposition der Sarkophagfront einfügen lassen. Auf römischen Triumphalmonumenten wie der Trajans- oder Marcussäule gibt es genug Bilder von fliehenden Frauen, – mit ähnlicher Geste und aufgelösten Haaren –, und Männern, die ihre Kinder am Ärmchen packen und mit sich fortziehen<sup>23</sup> (Tf. 14b, c).

Nach der Entdeckung des „Lot-Sarkophags“ gelingt es de Bruyne, in dem von J. Wilpert verkannten Fragment eines Riefelsarkophags von S. Sebastiano in Rom den Rest einer weiteren Darstellung der Flucht Lots zu erkennen<sup>24</sup> (Fig. 13, Tf. 20). Lot hat die ältere Tochter am Ärmchen gepackt, die jüngere schiebt er an der Schulter vor sich her. Im Rest einer Gestalt hinter der Dreiergruppe ist vielleicht Lots Frau zu erkennen. Ein zugehöriges Fragment mit einer Quadermauer, aus der Flammen schlagen, sichert die Benennung der Darstellung<sup>25</sup>.

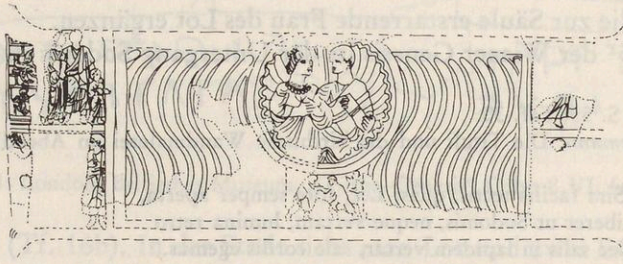


Fig. 13: Rom, Cimitero di S. Sebastiano (Rep. 244)

<sup>23</sup> C. Caprino u. a., La colonna di Marco Aurelio = Studi e materiali del Museo dell'Impero Romano 5 (Roma 1955) Fig. 30. K. Lehmann-Hartleben, Die Trajanssäule (Berlin/Leipzig 1926) Taf. 36 Abschn. 76. <sup>24</sup> de Bruyne, S. 123 ff.; Rep. Nr. 244.

<sup>25</sup> G. Bovini, I sarcofagi paleocristiani = Monumenti di Antichità Cristiana – 2. ser. – Nr. 5 (Città del Vaticano 1949) S. 318, Nr. 126 (Dat.: 320/30). de Bruyne, S. 125 (Dat.: theodosianisch). Rep. Nr. 244 (Dat.: 350/75). – Die Frisur des weiblichen Portraits in der Muschel läßt eine Datierung in spätkonstantinische Zeit zu.

In der 1956 entdeckten Neuen Katakombe an der Via Latina findet sich eine Malerei, die ebenfalls die Flucht Lots darstellt (Tf. 16a). Dieses dritte Beispiel aus spätkonstantinischer Zeit ist zwar eine recht flüchtig ausgeführte Malerei, stimmt in charakteristischen Details aber mit den Fassungen auf den beiden Sarkophagen überein. Sodom wird durch einen sechseckig gebrochenen Mauerring, in den man von oben hineinsehen kann, angegeben. Vor dem dunklen Tor steht die zur Salzsäule erstarrende Frau von Lot. Dieser – wieder eine bärtige Figur in Tunika und Pallium – ist von seinen kleineren Töchtern flankiert. Sie tragen ungegürtete Tuniken mit weiten Ärmeln. Durch die leichte Schrägstellung der Dreiergruppe und die Schattenangaben neben den Füßen erhält das Bild eine gewisse Räumlichkeit. Bezeichnend, daß auch hier Lot seine Töchter am Unterarm packt und so mit sich fortzieht<sup>26</sup>.

Weitere Darstellungen der Flucht Lots aus dem 4. Jh. haben sich bisher nicht gefunden. Ein *carmen natale* des Paulinus läßt aber vermuten, daß zu Beginn des 5. Jh. in Nola ein solches Bild in der Basilika existierte<sup>27</sup>.

Bilderfolgen aus zwei griechischen Handschriften des 6. Jh. illustrieren den Text zur Lotgeschichte. Die „Cotton-Genesis“ begleitet ihn mit zahlreichen Miniaturen<sup>28</sup>. Fast die Hälfte der betreffenden Miniatur ist zerstört (Fig. 14). Der untere Teil der Lot-Figur ist noch erhalten; den braunroten Mantel und die weiße Tunika trägt er auch in den vorhergehenden Illuminationen. Rechts, unmittelbar vor Lot, gehen zwei Mädchen. Die beiden haben sich dicht aneinandergedrängt, um ihre Köpfe eine blaue bzw. rote Palla geschlungen und blicken zurück zu Lot. Vor der Dreiergruppe, im Mittelgrund des Bildes, liegt ein Gebäude; ein Tor und das anschließende Stück Mauer sind noch zu erkennen<sup>29</sup>. Auf dem fehlenden Teil der Miniatur von fol. 29<sup>v</sup> muß man sich wahrscheinlich die brennende Stadt Sodom und die zur Säule erstarrende Frau des Lot ergänzen.

Auf fol. 5<sup>r</sup> der Wiener Genesis ist der Untergang Sodoms in drei Phasen

<sup>26</sup> *Ferrua*, S. 53, Taf. 30.

<sup>27</sup> *E. Steinmann*, Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande (Leipzig 1892) S. 16:

„Sim facilis tectis, quasi Lot, fore semper aperta,  
Liberer ut Sodomis, neque vertam, lumina retro  
Nec salis in lapidem vertar, sale cordis egemus.“

<sup>28</sup> *H. Gerstinger* – *H. E. Killy*, s. v. „Buchmalerei“, in: RAC 2 (Stuttgart 1954) Sp. 751. – *S. Tsuji*, Un essai d'identification des sujets des miniatures de la Genèse de Cotton = Bijutsushi – Journal of the Japan Art History Society 66/67 (1967). – *S. Tsuji*, Nouvelles observations sur les miniatures fragmentaires de la Genèse de Cotton: Cycles de Lot, d'Abraham et de Jacob, in: CArch 20 (1970) S. 29–46. – *Koichi Kosbi*, Die Genesisminiaturen in der Wiener „Histoire Universelle“ (Cod. 2576) = Wiener Kunstgeschichtliche Forschungen 1 (Wien 1973).

<sup>29</sup> Bei dem stark fragmentierten Zustand der Handschrift ist schwer zu entscheiden, ob diese Architektur im Mittelgrund nur eine beliebige Landschaftsstaffage oder das Ziel der Flucht, die Stadt Zoar, sein soll (Gen 19, 22–26).



Fig. 14: London, Britisches Museum, „Cotton-Genesis“, Otho B VI, fol 29<sup>v</sup>

geschildert <sup>30</sup> (Tf. 16b). In der Stadt sieht man Lot und zwei Engel, die auf ihn einreden: Die Engel verkünden Lot den bevorstehenden Untergang der Stadt (Gen. 19, 2–13). In der dichten Figurengruppe rechts des Stadtbildes erkennt man die erwachsenen Töchter Lots, zwei Männer und noch andere Figuren, die Lot offenbar mit großer Anstrengung von der Stadt

<sup>30</sup> H. Gerstinger, *Die Wiener Genesis* (Wien 1931). – H. Fillitz, *Die Wiener Genesis – Résumé einer Diskussion*, in: *Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie des Frühmittelalters = Akten zum VII. Int. Kongr. f. Frühmittelalterforschung* 21.–28. Sept. 1958 (Graz/Köln 1962) S. 44–52. – E. Wellesz, *The Vienna Genesis* (London 1960).

weggeschoben versucht. Hinter Lot stehen die beiden Engel, die miteinander zu sprechen scheinen: Auf das Geheiß der Engel versucht Lot auch seine künftigen Schwiegersöhne zu überreden, die Stadt zu verlassen (Gen. 19,14). In der unteren Zeile der Miniatur sieht man die brennende Stadt Sodom, rechts die Gruppe aus Lot, den beiden Töchtern und den Schwiegersöhnen (diese im Widerspruch zum Text), die vor Entsetzen das Gesicht verhüllen und von der Stadt wegstürzen. Neben der brennenden Stadt, hinter der Gruppe zurückbleibend, steht aufrecht und starr die zur Salzsäule versteinerte Frau Lots (Gen. 19, 16–26).

Auch die griechischen Oktateuche begleiten diese Episode der Lotgeschichte mit einer reichen Miniaturenfolge<sup>31</sup>. Stellvertretend für die entsprechenden Bilder der anderen Oktateuche sei hier das des Vaticanus Graecus 746, fol. 76<sup>r</sup> genannt (Tf. 17a). Es fällt auf, daß die Komposition der Miniatur unmittelbar mit der Wiener Genesis zu vergleichen ist: Isoliert zwischen der Gruppe aus Lot mit seinen Töchtern und der brennenden Stadt steht die erstarrende Frau Lots. Neu ist die Umstellung der Lotfigur. Lot geht jetzt vor seinen Töchtern. Hinzugekommen ist auch die fliegende Engel und die wie in einem Fenster erscheinende Büste Abrahams, der hinunter auf die Stadt blickt (Gen. 19, 27–29).

Als ein letztes Beispiel das Mosaik an der Westwand des Domes von Monreale<sup>32</sup>. Zwischen der Gruppe aus Lot mit seinen Töchtern – Lot ist jetzt wieder hinter die Töchter gerückt – und dem brennenden Sodom steht isoliert die Frau Lots (Tf. 17b). Diese Dreierkomposition fügt das Mosaik in die Traditionsreihe der obengenannten griechischen Handschriften. In sie gehört wohl auch die Bildformulierung der Cotton-Genesis, denn auch dort bilden die eng aneinander geschmiegteten Töchter mit Lot eine geschlossene Gruppe.

Eine ganz eigene Bildprägung überliefert der Ashburnham-Pentateuch (Pentateuch von Tours)<sup>33</sup>. Über die beiden Städte Sodom und Gomorrha regnet es Feuer und Schwefel, Abraham schaut vom Gebirge aus entsetzt zu (Gen. 19, 24–28). Lot zieht mit seinen Töchtern weg aus der Stadt Zoar (Segor) ins Gebirge (Gen. 19, 30). In einer Höhle des Gebirges machen die beiden Töchter ihren Vater trunken (Gen. 19, 30–33) (Tf. 18a).

Es zeigt sich deutlich, daß die biblische Episode der Flucht Lots aus Sodom zumindest in zwei eigenständigen Erstfassungen illustriert worden

<sup>31</sup> K. Weitzmann, *The Joshua Roll = Studies in Manuscript Illumination 3* (Princeton 1948). – C. Andresen, *Einführung in die Christliche Archäologie* (Göttingen 1971) s. Register s. v. „Oktateuch“.

<sup>32</sup> O. Demus, *The mosaics of Norman Sicily* (London 1949) S. 91 ff.

<sup>33</sup> O. von Gebhardt, *Miniatures of the Ashburnham Pentateuch* (London 1883). – B. Narkiss, *Towards a further study of the Ashburnham Pentateuch* (Pentateuque de Tours) in: *CArch 19* (1969) S. 45–59. – B. Narkiss, *Reconstruction of some of the original quires of the Ashburnham Pentateuch*, in: *CArch 22* (1972) S. 19–38.



sein muß. Die eine Fassung ist vermutlich in Rom entstanden und hat einen Nachklang auf den beiden Sarkophagen von San Sebastiano und der Malerei in der Neuen Katakombe an der Via Latina hinterlassen. Ihr charakteristischer Bestandteil ist die Gruppe aus Lot und den *kleinen, ihn flankierenden* Töchtern, die er am *Unterarm gepackt* hat und so mit sich zieht; eine Bildformel, die ihre Vorläufer in der römischen Trumphalkunst hat.

In den Miniaturen der griechischen Handschriften stößt man auf eine andere Traditionslinie: Die Töchter Lots sind fast so groß wie ihr Vater, das Geschwisterpaar bleibt immer dicht beieinander, und Lot geht als erster oder letzter in dieser geschlossenen Gruppe. Zwischen ihr und dem brennenden Sodom steht erstarrend Lots Frau, auch sie ganz anders konzipiert als die heftig bewegte Gestalt auf dem „Lot-Sarkophag“. Die Miniatur im Ashburnham-Pentateuch scheint schließlich eine dritte Erstillustration dieses Textabschnitts zu spiegeln.

Die restlichen vier Figuren, die im linken säulengerahmten Abschnitt der unteren Zone des „Lot-Sarkophags“ auftauchen, gehören zu einer Darstellung der Vertreibung aus dem Paradies (Tf. 14a).

Adam ist als Rückenfigur gegeben und wie Eva mit einem Fell bekleidet. In leichtem, fast tänzelndem Schritt nähert er sich dem rundbogigen Paradiesestor, scheint hindurchzublicken und mit der Rechten hinauszuweisen. Mit der – verdeckten – Linken hält er Eva am Arm und will sie mit sich hinausführen. Eva, die im Gegensatz zu Adam von vorn gesehen ist, scheint leicht zurückzuweichen und hebt erschreckt die Rechte – in einem Gestus, der an die Gebärde der Venus erinnert.

Der knappen Schrittstellung Adams entspricht das nur wenig ausgestellte Spielbein Evas, der Drehung von Hüfte und Schulter bei Adam antwortet eine Gegenwendung bei Eva. Ihre rechte Schulter zieht sie leicht nach vorn, wendet aber den Kopf im Gegensinn zurück und stellt so mit ihrem Blick die Verbindung zur nächsten Figur her. Der bartlos jugendliche Logos, der mit sprechend erhobener Rechter auf Eva einzureden scheint, hält in der leicht gesenkten Linken die halbgeöffnete Rolle.

Es entsteht eine Dreiergruppe von Figuren, die trotz des Spiels und Gegenspiels der Wendungen und Ansichten geschlossen wirkt. Zugleich durchzieht die Gruppe eine Bewegung, die ihren Ausgang nimmt im Wort des Logos, aufgenommen wird von der zweifelnden, vielleicht sogar argumentierenden Eva und mündet in der Figur Adams.

Die heftige Bewegung der sodomitischen Flüchtlinge wird also noch einmal aufgegriffen, nun aber – gleichsam in piano – anders variiert und zur Sarkophagmitte hin fortgeführt. Hinter dem Logos erscheint eine bartlose Jünglingsfigur, in der de Bruyne den Vertreibungsengel vermutet<sup>34</sup>.

Eine Darstellung der Vertreibung aus dem Paradies ist für die antike

<sup>34</sup> de Bruyne, S. 117 ff.

Sarkophagkunst erst durch den „Lot-Sarkophag“ belegt. Der Sündenfall und die symbolische Zuteilung der verschiedenen Arbeiten an Adam und Eva sind dagegen häufig zu finden<sup>35</sup>. Vor der Entdeckung der Neuen Katakombe an der Via Latina galt für die Katakombenmalerei das gleiche. In dieser Katakombe ist der Garten Eden durch locker gemalte Bäume angedeutet (Tf. 18b). Der bärtige Gottvater hat die Rechte auf die Schulter Evas gelegt und scheint sie so zusammen mit Adam durch die Pforte des Paradieses hinauszuschieben. Adam und Eva sind mit einem gefleckten Fell bekleidet, das die rechte Schulter freiläßt.

Die Genesis-Mosaiken der Vorhalle von S. Marco in Venedig basieren im wesentlichen auf Miniaturen aus der Familie der „Cotton-Genesis“<sup>36</sup>. Das Mosaik kann also, zumindest in ikonographischer Hinsicht, die verlorene Malerei annähernd ersetzen (Tf. 19b). Hier ist es der bartlos jugendliche Logos, der beide Hände auf *Adams* Schultern legt und ihn so zusammen mit Eva aus der Paradiespforte schiebt. Die Fassung der »Cotton-Genesis«-Gruppe muß hier also den Text getreuer illustriert haben, denn dort heißt es, daß Gott „ihn“ (d. h. Adam) aus dem Garten Eden entfernte (Gen. 3,23). Flammenschwert und Cherubim werden im Mosaik durch das Flammenrad vor dem Lebensbaum (Kreuz!) angedeutet (Gen. 3, 24). Adam und Eva tragen lange tunikaartige Gewänder und halten in der Rechten die Werkzeuge ihrer künftigen Arbeiten.

Die entsprechende Miniatur in der Wiener Genesis illustriert zwei Phasen der Episode<sup>37</sup> (Tf. 19a). Im Garten Eden ringelt sich die Schlange um den Baum der Erkenntnis. Adam und Eva nähern sich gesenkten Hauptes der Paradiesestür. Im blauen Himmelssegment erscheint die Hand Gottes. Vor der Tür lodert ein Flammenrad, neben dem der Engel steht. – Adam und Eva entfernen sich zögernden Schritts vom Paradies, geleitet von einer Frauengestalt.

Als Beispiel für die Bildformulierung, die im Mittelalter die weiteste Verbreitung gefunden hat, ein Mosaik aus der Capella Palatina in Palermo<sup>38</sup>. Auch hier ist es wieder *Adam*, der, wie es der Text verlangt, handgreiflich aus dem Paradies hinausgeschoben wird (Tf. 19c).

Obwohl der unbärtige Logos auf dem „Lot-Sarkophag“ sich von der Gottesfigur in der Katakombenmalerei unterscheidet, haben beide Bildfassungen dennoch Gemeinsamkeiten, die sie von allen anderen Illustrationen zu dieser Textstelle unterscheiden. Der Schluß auf eine gemeinsame Vorlage liegt nahe. In beiden Monumenten ist es *Eva*, der sich Gott unmittelbar zugewandt hat. Nur dort sind die beiden mit dem knappen Fellschurz bekleidet, der die rechte Schulter freiläßt.

<sup>35</sup> WS, Bd. 2, Text S. 227–229.      <sup>36</sup> Vgl. Anm. 28.

<sup>37</sup> Zur Wiener Genesis s. Anm. 30.

<sup>38</sup> O. Demus, a. a. O. (s. Anm. 32) S. 25 ff.

Für den Reliefstiel des Sarkophages ist vor allem die Figur Adams bezeichnend. In ihrer komplizierten Drehung nutzt sie die ganze Tiefe der Reliefbühne aus (Tf. 14a). Hinter ihr wie hinter allen Figuren des Sarkophags ist der leere Reliefgrund zu sehen. Dieser Stil sucht Räumlichkeit und Plastizität.

Es ist also nicht verwunderlich, daß für die Rückenfigur des Adam ein im Tanz sich drehender, nur mit einem Fell bekleideter Satyr eines dionysischen Sarkophages<sup>39</sup> oder eine leicht dahinschreitende Figur auf einem Melegersarkophag<sup>40</sup> (Tf. 14d) als Vorlage gedient haben könnte.

Dieser Rückgriff auf ältere Motive, der ja auch bei Abraham, Lots Frau und dem fliehenden Lot mit seinen Töchtern zu beobachten war, geht Hand in Hand mit dem Versuch, den Figuren eine größere Plastizität zu geben. Die verschiedene Stofflichkeit von Gewand, Haut und Haaren wird in einer weichen Modellierung sorgfältig geschildert. Bohrungen werden nur sehr zurückhaltend eingesetzt. Diese Stilmerkmale lassen den „Lot-Sarkophag“ als Vorläufer des „Brüder-Sarkophags“ (Fig. 12) oder auch des „Bassus-Sarkophags“ erscheinen<sup>41</sup>.

Der rechte Teil der unteren Zone des „Lot-Sarkophags“ ist nur roh bearbeitet. Dennoch ist deutlich, daß seine Figuren und vor allem deren Bewegungsrichtung sich dem großen kompositorischen Konzept der Sarkophagfront unterordnen.

Der Rückenfigur des Adam, der auf das Paradiesestor zugeht, entspricht hier die Rückenfigur eines Mannes, der mit großem Schritt die Stufen eines giebelbekrönten Tores hinaufläuft. Seinen Kopf wendet er zurück, das Gesicht wäre wohl nur im verlorenen Profil zu sehen gewesen<sup>42</sup> (Tf. 13, 15a).

Sein Blick gilt einem bärtigen Mann, der ihm zugewandt ist. Auch er trägt Tunika und Pallium, wie der dicke Mantelbausch auf der linken Schulter leicht erkennen läßt. Der Bärtige hat seine Rechte mit geöffneter Handfläche wie im Schreck erhoben<sup>43</sup> (Fig. 15).

<sup>39</sup> F. Matz, Die dionysischen Sarkophage = Die antiken Sarkophagreliefs IV, 1 (Berlin 1968) S. 158 f., Nr. 51, Taf. 63.

<sup>40</sup> C. Dufour Bozzo, Sarcofagi Romani a Genova = Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte della Università di Genova Nr. 5 (Milano 1964) Nr. 12, Tav. 6.

<sup>41</sup> Rep. Nr. 45 (Brüdersarkophag), Nr. 680 (Bassussarkophag).

<sup>42</sup> de Bruyne, S. 114, glaubt, daß diese Figur bärtig sei.

<sup>43</sup> Die runde Bosse zwischen den beiden Figuren könnte auch zu Oberarm und Ellenbogen der die Treppe hinaufeilenden Figur ausgearbeitet werden. Die, auch im fortgeschrittenen Arbeitsstadium noch übergroß wirkenden Hände von Lots Frau, die schließlich zu einer ähnlich sprechenden und großen Hand ausgearbeitet worden wären, wie die des wunderwirkenden oder zu Petrus sprechenden Christus, lassen in dieser großen Bosse doch wohl am ehesten die Anlage einer analogen Hand vermuten. – Diese Hand verdeckte dann die Aktion des rechten Armes der hinaufeilenden Figur, die vermutlich mit der Rechten Schulter oder Oberarm des Bärtigen packte. Auf ganz entsprechende Weise führt Adam mit der – verdeckten – Linken Eva aus dem Paradies.

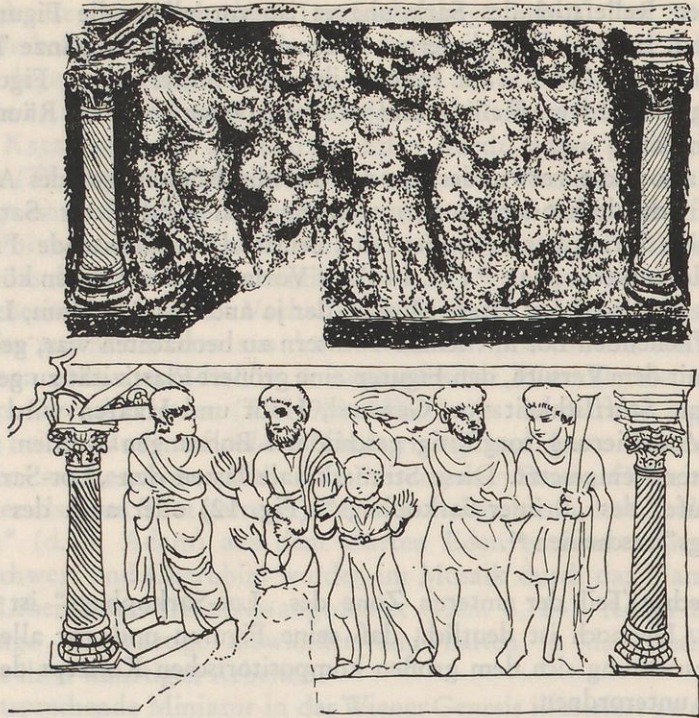


Fig. 15: Rom, Cimitero di S. Sebastiano, „Lot-Sarkophag“

Vor dem bärtigen Mann sind zwei kleinere Figuren zu erkennen, deren rechte sicher weiblich ist. Sie trägt eine hochgegürtete Tunika, deren Falten zwischen Knie und Unterschenkel sich schon deutlich abzeichnen. Die großen Bossen seitlich ihrer Schultern werden wohl am ehesten als seitlich erhobene Hände zu ergänzen sein. In Haltung und Gewand scheint sie eine kleinere, nur spiegelverkehrt bewegte Wiederholung von Lots Frau zu sein. In weitem Schritt läuft sie nach links und nimmt so die Bewegung der die Treppe hinaufeilenden Figur wieder auf. Zwischen beide schiebt sich allerdings noch eine kleinere Figur, die sich unmittelbar vor dem Bärtigen befindet. Sie ist ganz im Profil nach links angelegt, hat den rechten Arm leicht erhoben, den linken ein wenig gesenkt. Ihr unterer Teil ist leider zerstört, so daß unklar bleibt, ob sie steht oder der ersten Figur die Treppe hinauf folgen wird.

Im folgenden Figurenpaar zweier erwachsener Männer wird diese Bewegung ein letztes Mal aufgegriffen. In leichter Ausfallstellung wendet sich die eine Figur nach links und streckt den rechten Arm in Richtung des Treppentors aus. Ob sie eine kurze, gegürtete Ärmeltunika und Chlamys trägt, ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Über ihrem erhobenen und leicht angewinkelten Arm befindet sich eine Bosse länglicher Form, deren Bedeutung nicht sofort zu erkennen ist. Nimmt diese Figur in Schritt und

Fig. 16: Rom, Vaticanus Graecus 746, fol 77<sup>r</sup>

Armhaltung die Bewegungsrichtung der schon beschriebenen Figuren auf, so stellt sie mit ihrer Kopfwendung den Kontakt zur letzten, ruhig stehenden Figur her. Die runde Bosse in Gürtelhöhe läßt darauf schließen, daß diese ihre Rechte wohl in einer Sprechgeste leicht erhoben hat. In der Linken hält sie einen langen, stabartigen Gegenstand und ist mit einer gegürteten, knielangen (?) Tunika und Chlamys bekleidet. In dieser ruhig stehenden Figur findet die Folge von auf die Sarkophagmitte hin bewegten Gestalten Abschluß und Halt.

Der Inhalt der noch in der Bosse steckenden Darstellung ist umstritten. L. Kötzsche-Breitenbruch erkennt hier die Blindenheilung (Joh. 8, 59 b – 9, 7) und, zum ersten Mal in der Kunst der Spätantike dargestellt, den bethlehemitischen Kindermord<sup>44</sup>. Eine Deutung, die H. Brandenburg im Repertorium der christlich-antiken Sarkophage übernimmt. „Christus erscheint zur Mitte hin als Rückenfigur am Tempeltor, das er hastig durchschreitet; im Gehen wendet er sich zum Blindgeborenen um, der – kleiner als Christus und sein Begleiter hinter ihm – seine Hand zum Herrn erhebt.“ In der Stellung der Figuren und in ihrer Bewegungsrichtung sei diese Szene besonders gut mit der entsprechenden Darstellung auf dem „Brüder-Sarkophag“ zu vergleichen<sup>45</sup> (Fig. 12).

<sup>44</sup> L. Kötzsche-Breitenbruch, Zur Ikonographie des Bethlehemitischen Kindermords in der frühchristlichen Kunst, in: JbAChr 11/12 (1968/69) S. 104–115 (künftig zitiert als Kötzsche-Breitenbruch).

<sup>45</sup> Kötzsche-Breitenbruch, S. 105.

Bei der Blindenheilung auf dem „Brüder-Sarkophag“ steht der schräg von hinten gesehene Christus sehr viel ruhiger. In dem leicht zurückgesetzten linken Bein klingt die Schrittbewegung nur ganz verhalten nach. In Blick und Geste hat er sich dem Heilungsbedürftigen voll zugewandt. Gleiches gilt für alle Wunderdarstellungen auf Sarkophagen, bei denen Christus als Rückenfigur gegeben ist<sup>46</sup>. Bei keiner dieser Darstellungen wendet sich Christus ab, nie wirkt er das Wunder, ohne mit Geste und Blick eine Verbindung zum Heilungsuchenden hergestellt zu haben!

Auch die Deutung der restlichen Darstellung im unausgearbeiteten Teil des „Lot-Sarkophags“ auf den bethlehemitischen Kindermord erscheint bei näherer Betrachtung recht fragwürdig.

In der zweiten Figur von rechts erkennt Kötzsche-Breitenbruch einen Häscher, der mit erhobenem Arm ein Kindchen hochschleudert, um es dann auf dem Boden zu zerschmettern. Bei allen gesicherten Darstellungen dieser Szene packt der Häscher das Kind am Fußgelenk<sup>47</sup>. Die Bosse auf dem „Lot-Sarkophag“ ist aber so weit ausgearbeitet, daß er das Kind höchstens an den Zehen oder an der Hand halten könnte; ein Detail, was auch die Umzeichnung von Kötzsche-Breitenbruch bestätigt, das aber auf keiner der gesicherten Darstellungen zu belegen ist.

Zwischen den Füßen des Häschers sieht Kötzsche-Breitenbruch ein zerschmetterttes Kind liegen. – Eine Reihe von guten Detailaufnahmen des „Lot-Sarkophags“ hat den Nachteil, daß die Unterkante des Sarkophags und auch ein Streifen der unteren Reliefs durch hochgezogene Feuchtigkeit dunkel, fast schwarz erscheinen. Exponiertere Teile der unteren Reliefs sind schon abgetrocknet und heben sich entsprechend hell vom feuchten Teil des Marmors ab. Unebenheiten im bossierten Abschnitt des Sarkophags erhalten so eine scheinbare Plastizität, die im trocknen Zustand dann aber ganz verschwindet. Durch diesen Zufall konnte der Eindruck entstehen, als liege zwischen den Füßen des Häschers ein Kind (s. Kötzsche-Breitenbruch, Tf. 16a).

Bei der Darstellung des Lazarus-Wunders war aufgefallen, daß Nebenfiguren, wie die beiden Schwestern, die in der vorhergehenden Sarkophagplastik meist attributhaft winzig neben dem großen Wundertäter angebracht waren, ebenso groß wie dieser wiedergegeben werden. Offensichtlich vermeidet es der Entwerfer des „Lot-Sarkophags“, für die Darstellung erwachsener Menschen je nach ihrer Bedeutung verschiedene Maßstäbe anzuwenden<sup>48</sup>. Erwachsene Frauen, wie die Frau Lots oder auch

<sup>46</sup> Rep. Nr. 13, 54, 376, 777; WS, Taf. 26, 3 – 99, 1 – 113, 2 – 145, 5 – 229, 5 – 291, 1. – Einzig bei der Heilung der Blutflüssigen auf dem Sarkophag in S. Celso in Mailand ist Christus ähnlich stark abgewandt. Aber diese Haltung ist im Text motiviert, denn die Blutflüssige näherte sich von Christus unbemerkt im Gedränge der Menge! WS, Taf. 243, 5.

<sup>47</sup> Kötzsche-Breitenbruch, Taf. 17–19.

<sup>48</sup> Gleiches gilt auch für zwei andere zweizonige Clipeus-Sarkophage, vgl. Fig. 11, 12.

die Schwestern des Lazarus, werden, auch wenn sie Nebenfiguren sind, ebenso groß wie ein Christus oder Lot dargestellt. Sind Figuren kleiner wiedergegeben, wie Isaak oder die Töchter Lots, so bedeutet das in der Formensprache des „Lot-Sarkophags“, daß mit ihnen Kinder gemeint sind. Daher scheint es kaum möglich, in der kleinen weiblichen Figur in der Mitte des unfertigen Abschnitts eine klagende Mutter zu sehen. Diese Figur stellt ein Mädchen dar.

In der abschließenden Figur mit dem Stab erkennt Kötzsche-Breitenbruch den *thronenden* Herodes<sup>49</sup>. Selbst durch die grobe Bosse hindurch kann man sehen, daß hier eine *stehende* Figur angelegt ist<sup>50</sup>. In der Umzeichnung wird das ganz deutlich (Fig. 15). Zudem wäre bei der sehr genauen Dimensionierung aller Figuren auf dem „Lot-Sarkophag“ ein Sitzender sicher kleiner entworfen worden als eine stehende Figur. Er würde wohl kaum mit dem Kopf die obere Randleiste berühren, so wie das die stehenden Figuren tun. Der thronende Gottvater in der oberen Zone kann hier als Beispiel dienen. Ist der Mann mit Stab und Chlamys aber stehend dargestellt, so ist es fast ausgeschlossen, in ihm Herodes zu sehen. Bei allen gesicherten frühen Darstellungen des Kindermords *thront* Herodes<sup>51</sup>.

Bei einem neuen Versuch der Benennung der hier angelegten Darstellung ist zuerst zu fragen, ob hier eine oder mehrere Szenen angebracht werden sollten. In den drei ausgearbeiteten Friesabschnitten des „Lot-Sarkophags“ sind zwei oder drei in der Erzählfolge nicht zusammenhängende Szenen geschildert. Von da wären auch für den unausgearbeiteten Abschnitt mindestens *zwei* Szenen zu vermuten. Betrachtet man aber Haltung und Gesten der einzelnen Figuren, so findet man, daß sie sich alle *einem* Bewegungsfluß einordnen: Der Bärtige und das kleinere Kind wenden sich dem die Treppe Hinaufeilenden zu, das größere Mädchen folgt mit ausgreifendem Schritt. Der linke der beiden Männer bewegt sich ebenfalls in diese Richtung und scheint mit der ausgestreckten Rechten auf die durch das Tor eilende Figur zu weisen. Sein zurückgewandter Kopf bezieht auch die letzte ruhig stehende Figur in diese Aktion mit ein. So gesehen, könnten alle Figuren des unfertigen Teils zu *einer* Szene gehören.

Unter den 6 Figuren ist in dem Bärtigen mit den beiden Kindern, wie schon de Bruyne vorschlug, Lot mit seinen beiden Töchtern zu erkennen<sup>52</sup>. Für diese Benennung spricht die schlagende Ähnlichkeit des Lotkopfes der linken Seite mit dem unfertigen Kopf des Bärtigen. In den beiden Kindern, die zu dieser Figur gehören, sind dann Lots Töchter zu sehen. Im rechten Teil der unteren Zone des Sarkophags war also eine zweite Lotszene dargestellt.

Die Benennung der restlichen drei Figuren hängt wesentlich von der Bestimmung ihrer Beziehung zur zentralen Lotgruppe ab. Blick und Geste

<sup>49</sup> Kötzsche-Breitenbruch, S. 106.    <sup>50</sup> Kötzsche-Breitenbruch, S. 105 – Umzeichnung.

<sup>51</sup> Kötzsche-Breitenbruch, Taf. 17–19.

<sup>52</sup> de Bruyne, S. 114 ff.

verbinden die die Treppe zum Tor hinaufeilende Figur mit Lot und somit auch mit seinen Töchtern, deren größere schnellen Schritts zu folgen scheint.

Die große Bewegung zum Tor hin läßt aber auch die beiden stehenden Figuren nicht unberührt. Die eine weist demonstrativ auf die anderen, die dem Tor zueilen, und scheint ihrem Beispiel folgen zu wollen. Die zweite Figur steht ruhig und ist offenbar nicht gewillt, sich der allgemeinen Bewegung anzuschließen. Mit der gelassen erhobenen Rechten scheint sie ihre Gegenargumente zu unterstreichen.

Zwei weitere, dem Untergang Sodoms vorausgehende Szenen der Lotepisode scheinen hier dargestellt. In der biblischen Erzählung folgen sie zwar nicht unmittelbar aufeinander, bilden aber in Inhalt und Aufbau ein deutliches Pendant zur linken Hälfte der unteren Zone des Sarkophags.

Die Engel raten Lot und seinen Angehörigen zur Flucht aus der Stadt. Lot redet mit seinen beiden Schwiegersöhnen, diese aber glauben, daß er scherze (Gen. 19, 12–14). Die beiden Männer am rechten Ende des Frieses, von denen der eine gewillt scheint zu fliehen, der andere aber offensichtlich bleiben will, stellen vermutlich die beiden Schwiegersöhne dar<sup>53</sup>.

Lot bittet den Herrn statt ins Gebirge in die kleine Stadt Segor (Zoar) fliehen zu dürfen. Der Herr erhört diese Bitte. Lot und seine Töchter betreten die Stadt Segor im Augenblick als die Sonne aufgeht (Gen. 19, 18–23). Das Giebeltor zu dem die Treppe hinaufführt stellt also vermutlich das Stadttor von Segor dar. – Lot spricht zu den beiden Engeln immer in der Einzahl und nennt sie ‚Herr‘. Es scheint daher kein Versehen, daß Lot hier nur ein Engel zugewandt ist, der ihn zur Eile mahnt, diese Stadt endlich zu betreten (Gen. 19,22). Dieses Drängen ist auf dem Relief in deutliche Gestik umgesetzt: der Herr hat Lot am Arm gepackt und zieht ihn hinter sich her, die Treppe hinauf zum Tor. – Über dem ausgestreckten Arm des einen Schwiegersohnes ist vermutlich eine Gotteserscheinung in Form einer Hand angelegt, die auf den Schützling Jahwes, Lot, weisen sollte. Denkbar wäre hier allerdings auch eine Darstellung der Sonne, die über Lot aufgeht, als er die Stadt seiner Rettung betritt (Gen. 19,23)<sup>54</sup> (Fig. 15).

Ganz anders die Darstellung der entsprechenden Szene in den Miniaturen des vatikanischen Oktateuch 746 (Fig. 16). Die Mitte der einfachen Dreierkomposition bildet Lot, der mit großem Schritt auf die rettende Stadt Segor (Beischrift) zuläuft, dicht gefolgt von der Gruppe der Töchter. Auch

<sup>53</sup> Chlamys und knielange gegürtete Tunika sind, vorausgesetzt diese Benennung stimmt, in der Bildersprache der Antike eine für gewöhnliche Israeliten unübliche Tracht. Diese werden mit Tunika und Pallium oder meist mit Tunika und Paenula dargestellt. So z. B. auf dem zweizonigen Sarkophag in Arles, hier Abb. 11, oder in den Mosaiken im Langhaus von S. Maria Maggiore: *H. Karpp*, Die frühchristlichen und mittelalterlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom (Baden-Baden 1967).

<sup>54</sup> *de Bruyne*, S.115 f., erwägt andere Stellen des Bibeltextes: Gen 19, 1–11 und 19, 30 ff.



hier ist es ganz offensichtlich, daß die griechische Miniatur und der römische Sarkophag auf zwei unterschiedliche, völlig eigenständige Erstillustrationen zur selben Stelle des Bibeltextes zurückgehen.

*Programm.* Um die zentrale Bildnismuschel und die tabula gruppieren sich also Bilder aus verschiedenen Themenkreisen. Ist es auf dem Deckel ein Reise- und ein Jagdbild, unter der Muschel ein dionysisches Motiv, so sind die beiden Hauptzonen biblischen Szenen vorbehalten.

Wagenfahrt und Heimkehr von der Jagd haben wohl eher einen Bezug zum Leben der Grabinhaber<sup>55</sup>. Die Darstellungen auf dem Kasten scheinen auf einer anderen gedanklichen Ebene in beziehungsreichen Anspielungen die Jenseitshoffnung des Ehepaars widerzuspiegeln. Das wird schon am alten anspruchsvollen Motiv der Muschel deutlich, die die Portraits und damit – im Bild – die bestatteten Individuen umfängt, überhöht und entrückt.

Die verschiedenen Szenen mit biblischen Geschehen beschwören für den Christen historische und damit ‚wirkliche‘ Ereignisse, die Unterpfänder auch für sein ganz persönliches Heil sind: mit Moses empfängt der Christ das Gesetz, das im Alten Testament ‚Leben‘ bedeutet und das im Neuen Testament von Christus selbst verkörpert wird<sup>56</sup>, mit Abraham fügt er sich dem Gotteswort und wird wie dieser zum Auserwählten, mit Lazarus schließlich erhält auch er von Christus selbst das neue Leben. Diese Themen des „Lot-Sarkophags“ klingen in der älteren und zeitgenössischen Sarkophagplastik immer wieder an (Fig. 1–12).

Die untere Zone bringt in Struktur aber auch Inhalt Neues. Auf der einen Seite scheint ein bewußtes formales Konzept die Wahl der figürlichen Motive bestimmt zu haben: Bewegungsrichtung, Rückenfiguren und Tormotive entsprechen sich auf beiden Teilen des unteren Frieses<sup>57</sup>. Aber auch ein Wechselbezug der Themen scheint beabsichtigt.

Nahe den Außenkanten sind die im Unheil Zurückbleibenden plaziert: Lot's Frau und Lot's Schwiegersöhne. Zu diesen Figuren gehören Architekturdarstellungen. Dem brennenden Sodom links entspricht so rechts das, wieder durch eine Säule angedeutete, noch unzerstörte Sodom. – Aber auch die beiden mittleren Szenen des Frieses haben Pendantcharakter: der Herr vertreibt die Schuldigen durch das eine Tor ins Unheil, rettet aber die Gerechten durch das andere Tor ins Heil.

In der Sepulkralkunst hat ein Tormotiv eine lange Tradition: das Tor zum Jenseits. Es führt zur Welt der Schatten, zum Ort des Gerichts<sup>58</sup>. Den Weg ins Jenseits denkt man sich nicht ohne Geleiter, sei es nun hermes

<sup>55</sup> Vgl. Anm. 5 u. 8.

<sup>56</sup> W. N. Schumacher, Die Katakomben an der Via Dino Compagni und römische Grabkammern, in: RACrist 50 (1974) S. 339. <sup>57</sup> de Bruyne S. 120 ff.

<sup>58</sup> Z. B. Sarkophag von Velletri, Grab der Nasonier: B. Andreae, Studien zur römischen Grabkunst = RM 9. Ergh. (1963).

psychopompos oder mercurius nuntius<sup>59</sup>. Ist dieses Tor von Sterblichen einmal durchschritten, öffnet es sich für sie nur noch mit Hilfe von Göttern oder Heroen<sup>60</sup>. Hinter dem Tor kann eine frühlingshafte Welt liegen. In dem Grab der Octavia Paolina an der Via Trionfale (Rom) wird sie durch traumhaft große Blütengebilde angedeutet<sup>61</sup>; in der Vibia Gruft (Praetextat, Rom) ist es eine heitere Wiese, auf der mit frischem Grün Bekränzte den Neuankömmling zum Mahl erwarten<sup>62</sup>. Wieder ist es ein Geleiter, mercur oder der angelus bonus, der den Verstorbenen mit leichtem Griff am Handgelenk in dieses selige Jenseits einführt („inductio Vibiae“).

Vor diesem Hintergrund erhält das Bild Lots, der vom Engel durch das Stadttor von Segor geführt und so gerettet wird, einen neuen Aspekt: vom angelus bonus der Vibia zum Engel Lots scheint es kein weiter Schritt<sup>63</sup>. – Auch hier setzt wieder der Wechselbezug zur gegenüberliegenden Szene des Sarkophags ein: beide Tore führen ja zu einem „Jenseits“ – zu Paradies und Rettung!

Schließlich gilt es auch die weinkelternden Putten in diese vielschichtige Vorstellungswelt einzubeziehen, wo scheinbar unterschiedliche Bilder – findet man nur die entsprechende Bedeutungsebene – gleichgerichtete Assoziationen erlauben. – Das glückliche Jenseits stellt sich damals auch im Reigen der vier Jahreszeiten und besonders in der Fülle des Herbstes dar, veranschaulicht durch ceres und proserpina mit Korn und Wein<sup>64</sup> oder durch weinlesende Putten des bacchus. Nicht nur auf dem „Lot-Sarkophag“ stehen derartige „pagane“ Bildmotive gleichberechtigt neben „christlichen“ – andere Monumente aus der Mitte des vierten Jahrhunderts wie die Mosaiken von S. Costanza (Rom) oder auch die Malereien in dem Doppelcubiculum N/O der Neuen Katakombe an der Via Latina (Rom) haben eine vergleichbar komplexe Bilderwelt<sup>65</sup>. – Erst die Zusammenschau der scheinbar widersprüchlichen Motive läßt etwas von den Vorstellungen dieser Zeit erkennen, deren Glückserwartung sich in solchen allgemein verbindlichen Bildformeln artikulieren konnte.

*Vorlagen der biblischen Szenen.* Die Darstellung der Flucht aus Sodom ist in verwandter Formulierung nur auf einem Riefelsarkophag aus S. Sebastiano und der Malerei in der Neuen Katakombe an der Via Latina zu fassen. In griechischen Miniaturen und ihrem Einflußbereich wird dieselbe Episode mit einem anders komponierten Bild illustriert. Zum selben Ergebnis führt der Vergleich von dem griechischen mit dem römischen Bild

<sup>59</sup> W. N. Schumacher, op. cit. (Anm. 56) S. 349 f. u. Abb. 5, 9, 11, 12, 15, 16.

<sup>60</sup> Idem, S. 333 f. u. Abb. 3, 4.

<sup>61</sup> Idem, S. 358 u. Abb. 17.

<sup>62</sup> Idem, S. 356 u. Abb. 14.

<sup>63</sup> Hier liegt eine weitere Erklärung dafür, daß nur ein Engel Lot nach Segor führt.

<sup>64</sup> W. N. Schumacher, op. cit. (Anm.: 56) S. 342 f.

<sup>65</sup> Vgl. Anm.: 15, 20, 56.

von Lots Flucht nach Segor. Ähnliches gilt für die Darstellung der Vertreibung aus dem Paradies.

Die in ihrer Auffassung ganz neuartige Darstellung des Opfers Abrahams hat ebenfalls in der Katakombe an der Via Latina ihre Parallele. Allen Beispielen gemeinsam ist die erzählerische Tendenz: Gefühlslage der handelnden Personen und Nebenfiguren werden in Anlehnung an den Text ausführlich geschildert. Auffallend sind die vielen, ähnlich breit erzählenden Bildfassungen zu entsprechenden Themen in der Via Latina.

Gegen die Mitte des 4. Jh. muß es also in Rom eine Folge von eigenständigen Erstillustrationen gegeben haben, die sich eng an den biblischen Text anlehnt. Solche Illuminationen haben nicht nur auf dem „Lot-Sarkophag“ und in der Via Latina ihren Nachklang. Auch auf einigen anderen zweizonigen Clipeus-Sarkophagen dieser Zeit gibt es Darstellungen, deren Themen in der Sarkophag-Ikonographie ungewohnt sind und eher an Textillustrationen erinnern. Ein gutes Beispiel bieten die Josephszenen auf einem Sarkophagdeckel von S. Pietro in Vaticano<sup>66</sup>. In einigen Fällen finden diese singulären Darstellungen auf Sarkophagen erstaunlich enge Parallelen in den Malereien der Neuen Katakombe an der Via Latina, zumindest was den ikonographischen Bestand angeht. Die Darstellung der Erscheinung der drei Engel vor Abraham in Mamre und die Segnung von Ephraim und Manasse auf einem Sarkophagdeckel im Cimitero di San Callisto sind hierfür bezeichnend<sup>67</sup>. Auch bei späteren Monumenten in Rom wie dem alttestamentlichen Mosaikzyklus von Santa Maria Maggiore finden sich noch Bildformulierungen, die in auffallend enger Übereinstimmung auf zweizonigen Sarkophagen aus der Mitte des 4. Jh. vorkommen und so den Rückschluß auf die Existenz eines umfangreichen Bilderzyklus im spätkonstantinischen Rom zulassen<sup>68</sup>.

Die beiden Szenen von der Flucht Lots auf dem Sarkophag von San Sebastiano sind also nicht der einzige Nachklang einer eigenständigen römischen Textillustration, die sich von den aus dem griechischen Sprachbereich stammenden Bildfassungen klar unterscheidet<sup>69</sup>.

Durch das neuartige Gliederungskonzept seiner unteren Zone, dem sich auch die figürlichen Motive unterordnen, erhält die gesamte Front des Sarkophags eine eigenständige und klare Ordnung, die ihn von den übrigen zweizonigen Sarkophagen unterscheidet. Diese Ordnung beschränkt sich nicht aufs Formale. Sie spiegelt zugleich ein Gedankengebäude und bringt

<sup>66</sup> Rep. Nr. 690.

<sup>67</sup> Rep. Nr. 397; *Ferrua*, S. 50, Taf. 24, 2; S. 50, Taf. 25.

<sup>68</sup> Als gutes Beispiel die fast wörtlich übereinstimmenden Darstellungen des Wachtel- fangs auf einem Sarkophag in Pisa (hier Abb. 6) und einem Mosaik in S. Maria Maggiore in Rom: WS, Taf. 209, 2. – *H. Karp*, a. a. O. (s. Anm. 53) Abb. 103.

<sup>69</sup> Die Untersuchung des umfangreichen alttestamentlichen Mosaikzyklus von S. Maria Maggiore in Rom führt zu einem ähnlichen Ergebnis; s. die Dissertation des Verfassers.

dessen einzelne Bilder in ein komplexes Bezugssystem. – Die neue Räumlichkeit des Reliefs, die entsprechend große Plastizität der Figuren – bezeichnend die Vorliebe für Rückenfiguren – lassen für diesen Sarkophag eine Entstehung im Beginn des „Schönen Stils“ vermuten. – Zugleich sind die Lotszenen des Sarkophags ein Zeugnis für die Existenz einer Folge von eigenständigen römisch geprägten Erstillustrationen zu biblischen Texten in spätkonstantinischer Zeit.

*Abbildungsnachweis*

- Tf. 13 Pont. Comm. di Arch. Sacra Nr. 3924.  
 Tf. 14a wie Tf. 13.  
 Tf. 14b C. Caprino u. a., La Colonna di Marco Aurelio = Studi e materiali del Museo dell'Impero Romano N° 5 (Roma 1955) Tav. 15, Fig. 30.  
 Tf. 14c K. Lehmann-Hartleben, Die Trajanssäule (Berlin/Leipzig 1926) Taf. 36, Abschn. 76.  
 Tf. 14d C. Dufour Bozzo, Sarcophagi Romani a Genova = Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte della Università di Genova N° 5 (Milano 1964) Tav. 6 (12).  
 Tf. 15a wie Tf. 13.  
 Tf. 15b wie Tf. 13.  
 Tf. 15c R. Bianchi Bandinelli, Rom – Das Ende der Antike (München 1971), S. 151, Abb. 140.  
 Tf. 16a A. Ferrua, Le Pitture della Nuova Catacomba di Via Latina = Monumenti di Antichità Cristiana – 2. ser. – Tom. 8 (Città del Vaticano 1960) Tav. 30.  
 Tf. 16b H. Gerstinger, Die Wiener Genesis (Wien 1931) fol 5r.  
 Tf. 17a Foto Bibl. Vatic.  
 Tf. 17b O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily (London 1949) Abb. 104 B.  
 Tf. 18a O. von Gebhard, The Miniatures of the Ashburnham Pentateuch (London 1883) Pl. 6.  
 Tf. 18b Ferrua, a. a. O., Tav. 29.  
 Tf. 19a Gerstinger, a. a. O., fol 1v.  
 Tf. 19b P. Toesca, Die Mosaiken von S. Marco (Milano 1957) Tf. 8.  
 Tf. 19c Demus, a. a. O., Abb. 29 A.  
 Tf. 20 Deutsches Archäologisches Institut – Rom, Inst. Neg. 64–1725.