

# Der Susannensarkophag von Gerona

Ein Versuch zur typologischen Deutung des Susannenzykklus

Von CHRISTIANE BOEHDEN

In der folgenden Untersuchung soll wahrscheinlich gemacht werden, daß die einzigartigen bildlichen Darstellungen des sogenannten Susannensarkophags von Gerona auf eine Überlagerung von verschiedenen Sinnschichten zurückzuführen ist<sup>1</sup>.

Der Susannensarkophag ist einer der zahlreichen stadtrömischen Sarkophage, die seit dem 2. Jh. als Importstücke in die spanische Provinz gelangten<sup>2</sup>. Er gehört zu der größten an einem Ort gefundenen Gruppe von Sarkophagen stadtrömischer Provenienz. Diese setzt sich aus sechs frühchristlichen und zwei paganen Sarkophagen zusammen und stammt mit größter Wahrscheinlichkeit aus einer ehemals wohl bedeutenden frühchristlichen Nekropole, die sich nachweislich unter der jetzigen Felixkirche befand<sup>3</sup>. Alle acht Sarkophage wurden spätestens im 14. Jh. in die Presbyteriumswände der Kirche eingelassen, wo sie paarweise, jeweils axial überein-

<sup>1</sup> Der Aufsatz ist ein überarbeiteter Auszug einer Magisterarbeit, die im Sommersemester 1990 im Fach Kunstgeschichte an der Freien Universität in Berlin vorgelegt wurde. Frau Professor Lieselotte Kötzsche verdanke ich viele wertvolle Hinweise bei der Entstehung dieser Arbeit.

<sup>2</sup> H. v. SCHOENEBECK, Die christliche Sarkophagplastik unter Konstantin, in: *MDAI.R* 51 (1936) 286 und 298, nimmt an, daß christliche Sarkophage seit den Jahren 306 bzw. 307 n. Chr. in die spanische Provinz importiert wurden. Außerdem H. LECLERCQ, Espagne, in: *DACL V* (1922) 509–512; vor allem aber H. SCHLUNK, El sarcófago de Castilíscar y los sarcófagos paleocristianos españoles de la primera mitad del siglo IV (1), in: *Príncipe de Viana* 28, 3 (1947) 305–353; G. BOVINI, Sarcofagi paleocristiani della Spagna (= Collezione amici delle Catacombe 22) (Città del Vaticano 1954); M. SOTOMAYOR, Talleres romanos de sarcófagos paleocristianos de España, in: VII. Congreso Nacional de Arqueología, Barcelona 1960 (Zaragoza 1962) 432–441; DERS., La escultura funeraria paleocristiana en Hispania, in: *Actas de la primera Reunión Nacional de Arqueología Paleocristiana* (Vitoria 1967) 77–99; DERS., Sarcófagos romano-cristianos de España. Notas de cronología, in: *Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana*, Barcelona 1969 (= *Studi di Antichità Cristiana* 30.1) (Barcelona/Città del Vaticano 1972) 501–509; DERS., Datos históricos sobre los sarcófagos romano-cristianos de España (Granada 1973), außerdem DERS., Sarcófagos romano-cristianos de España. Estudio iconográfico (= Biblioteca teológica Granadina 16) (Granada 1973). Eine zusammenfassende Übersicht bieten P. DE PALOL, Arqueología cristiana de la España romana (Siglos IV–VII) (= España Cristiana, Monumentos vol. 1) (Madrid 1967) 288–305 und G. KOCH/H. SICHTERMANN (Hg.), Römische Sarkophage (= *Handbuch der Archäologie*, 5. Handbuch der Altertumswissenschaft 6. Abt.) (Münster 1982) 308–310.

<sup>3</sup> Zur Geschichte und den Nekropolen Geronas: J. PLA CARGOL, Gerona histórica (Gerona/Madrid 1940), bes. 22 sowie DERS., Gerona arqueológica y monumental (Gerona/Madrid 1961, 5. erw. Aufl.), bes. 279; O. ENGELS, Gerona, in: *MA* 4 (1989) 1351–1352;

ander liegend angeordnet sind – die unteren in einer Höhe von etwa einem Meter, die oberen in einer Höhe von etwa drei Metern<sup>4</sup>.

Der Susannensarkophag ist an den Anfang des 4. Jh. datiert worden<sup>5</sup>. Er hat mit einer Länge von 2,08 und einer Höhe von 0,56 Metern, die für einen Friessarkophag üblichen Maße.

Sein Erhaltungszustand ist bis auf wenige Beschädigungen sehr gut. Durch die Einlassung in die Presbyteriumswand ist nur das Bildfeld der Vorderseite sichtbar<sup>6</sup> (Taf. 1). Der Sarkophag war vermutlich ursprünglich in einzelnen Partien farbig gefaßt<sup>7</sup>. Im Typus entspricht der Susannensarko-

---

J. NOLLA, *Girona romana. De la fundació a la fi del món antic* (= *Quaderns d'història de Girona 2*) (Girona 1987), bes. 64–85 und auch SOTOMAYOR, *Datos* (Anm. 2) 37.

<sup>4</sup> Bemerkenswert ist, daß die Sarkophage an der bedeutsamsten Stelle der gesamten Kirche eingesetzt wurden, nämlich zu beiden Seiten des Hauptaltars, so daß sie diesen gleichsam umrahmen. Diese ungewöhnliche Art und Weise, in der die Sarkophage in den Kirchenraum integriert worden sind, findet nirgendwo sonst eine Parallele. Sie ist es vor allem, die die Felixkirche zu einem herausragenden Beispiel für eine besondere Form der Wiederverwendung antiker Sarkophage im Mittelalter macht. Man kann dies nur damit erklären, daß die Sarkophage offenbar in den Heiligenkult dieser Kirche eingebunden wurden. Siehe dazu meinen Beitrag in den Kongreßakten des 12. Internationalen Kongreß für Christliche Archäologie in Bonn (22.–28. Sept. 1991) (im Druck).

<sup>5</sup> LECLERCQ (Anm. 2) 511, Nr. 25 und E. BONNET, *Les sarcophages chrétiens de l'église de Saint-Felix de Gérone et l'école arlésienne de sculpture funéraire*, in: *Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historique et Scientifiques* (Paris 1911) 18, datieren den Sarkophag gegen Ende des 4. bzw. Anfang des 5. Jh. Bonnet vermutet darüber hinaus eine Arleser Provenienz der Sarkophage in Gerona, die heute nicht mehr in Betracht gezogen wird. Dagegen nimmt P. Battle-Huguet die Mitte und BOVINI (Anm. 2) 122, Anm. 91, mit Hinweis auf P. BATTLE-HUGUET, *Arte paleocristiana* (= *Ars Hispaniae II*) (Madrid 1947), 196 die ersten Jahrzehnte des 4. Jh. als Entstehungszeit an. Ebenso datieren F. GERKE, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit* (= *Studien zur spätantiken Kunstgeschichte* 11) (Berlin 1940) 79–80 und J. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi I–V* (= *Monumenti dell'antichità cristiana* 1) (Rom 1929/1936) II, 251. SCHLUNK (Anm. 2) 313 nimmt die Anfertigung des Susannensarkophags noch in tetrarchischer und VON SCHOENEBECK (Anm. 2) 289 in frühkonstantinischer Zeit an. SOTOMAYOR, *Sarcófagos romano-cristianos* (Anm. 2) 9, 41 datiert den Susannensarkophag „gegen 310 n. Chr.“, ebenso DE PALOL (Anm. 2) 292.

<sup>6</sup> Ob die Vorderseiten der Sarkophage vor ihrer Vermauerung vom restlichen Kasten gelöst wurden, ist unsicher. SOTOMAYOR, *Datos* (Anm. 2) 39–40 verweist diesbezüglich auf einen ihm zugänglichen Brief des Konservators des Museo Arqueológico Provincial von Gerona an Prof. Schlunk, in dem dieser vermutet, daß zumindest einige der Sarkophage ohne Seitenwände vermauert wurden. Dagegen steht die Aussage PLA CARGOLS, *Gerona arqueològica* (Anm. 3) 93, daß 1934 Probeuntersuchungen an den Seiten der Sarkophage vorgenommen wurden, um festzustellen, ob diese auch dort skulptiert sind. Es ergab sich, daß nur die Vorderseiten bearbeitet, die Seiten hingegen glatt und schlicht („lisos“) belassen waren. M. E. ist es gut vorstellbar, daß man bei der Gestaltung des neuen Presbyteriums die vorhandenen Sarkophage gleichsam als fertige Baukörper genutzt und eingelassen hat.

<sup>7</sup> Zur Polychromie der spätantiken Sarkophage: P. REUTERSWÄRD, *Studien zur Polychromie der Plastik, Griechenland und Rom*. Untersuchungen über die Farbwirkung der Marmor- und Bronzeskulpturen (Stockholm 1960) 227–242; C. BERTELLI, *Roma sotterranea* (= *Forma e colore* 29) (Florenz 1965) und P. PHILIPPOT, *Sur la Polychromie des sarcophages romains du*

phag den einzonigen Friessarkophagen. Doch folgen hier nicht, wie in dieser Sarkophaggruppe zumeist, einzelne, thematisch voneinander unabhängige Szenen aufeinander. Der Susannensarkophag zeigt vielmehr eine Abfolge von Episoden, die aus einer einzigen biblischen Erzählung stammen, nämlich der alttestamentlichen Susannengeschichte. Diese Form der Szenenabfolge erinnert, wie auch die der sogenannten Jonassarkophage, an pagane Vorläufer, die eine durchgängige Erzählung in kontinuierender Darstellungsweise zeigen. Neben den Jonassarkophagen setzen in der christlichen Sarkophagplastik derartige durchgehende Bildfolgen erst gegen Ende des 4. Jh. mit den sogenannten Bethesda- und Durchzugsarkophagen ein<sup>8</sup>. Auf Grund auffälliger kompositioneller Übereinstimmungen mit diesen könnte man annehmen, daß bei dem Susannensarkophag bereits zuvor auf ein allgemein bekanntes Kompositionsschema für die Wiedergabe fortlaufender Bilderzählungen zurückgegriffen wurde.

Im Gegensatz jedoch zur Abfolge der zyklischen Darstellungen jener Sarkophage reihen sich die Szenen des Geroner Susannensarkophags aber nicht der okzidentalen „Lesegewohnheit“ gemäß von links nach rechts aneinander, sondern umgekehrt von rechts nach links<sup>9</sup>.

Ohne Zweifel spielt das Susannenparadigma in der zeitgenössischen Jenseitsvorstellung eine bedeutende Rolle. Darauf weist allein schon die Häufigkeit von Susannendarstellungen hin. Sie spiegeln, wie andere bildliche Darstellungen in der Sepulkralkunst auch, ein in erster Linie von der Volksfrömmigkeit geprägtes Gedankengut wider, für das sich in den textlichen Zeugnissen dieser Zeit – sieht man von den Grabinschriften einmal ab – nur wenige Hinweise finden lassen.

Im folgenden soll deshalb der Versuch unternommen werden, an Hand einer ikonographischen Analyse der Szenenfolge des Susannensarkophags von Gerona zu klären, ob eine so außergewöhnliche zyklische Komposition der figürlichen Darstellungen aus der entsprechenden frühchristlichen Bildtradition herzuleiten ist, und ob die Umkehrung der „Leserichtung“ von rechts nach links durch ein anderes, über den Literalsinn hinausgehendes

---

III. siècle, in: Von Farbe und Farben, A. Knoepfli zum 70. Geburtstag (Zürich 1980) 279–282; KOCH/SICHTERMANN (Anm. 2) 86–88 zur Farbigkeit und Technik, sowie R. SÖRRIS/U. LANGE, Die polychromen Fragmente im Thermenmuseum zu Rom, in: Antike Welt Heft 3 (1986) 3–23, bes. 11–14, mit Hinweis auf H. SWOBODA, Zur altchristlichen Marmorpolychromie, in: RQ 3 (1889) 136.

<sup>8</sup> Vgl. H. KAISER-MINN, Die Entwicklung der frühchristlichen Sarkophagplastik bis zum Ende des 4. Jh., in: Spätantike und frühes Christentum, Katalog der Ausstellung im Liebieghaus-Museum alter Plastik (Frankfurt/M. 1983) 318–338; A. NICOLETTI, Studio della arte paleocristiana e bizantina. I sarcofagi di Bethesda (Mailand 1981).

<sup>9</sup> Vgl. SCHLUNK (Anm. 2) 312–316; BOVINI (Anm. 2) 114–123; SOTOMAYOR, Talleres (Anm. 2) 432–441; DERS., La Escultura (Anm. 2) 91–94; DERS., Datos históricos (Anm. 2) 37–41; DERS., Sarcófagos romano-cristianos (Anm. 2) 19–46, 83–92; DE PALOL (Anm. 2) 292.

Verständnis der Szenenfolge bedingt sein kann. Die ikonographische Beschreibung wird dabei in teilweise bereits interpretierender Form auf sinnfällige Eigentümlichkeiten in den Darstellungen hinweisen, die von den bekannten zeitgenössischen Susannendarstellungen abweichen oder sie in ungewöhnlicher Weise bildlich ausschmücken. Diese Modifikationen lassen wichtige Anhaltspunkte für die Interpretation des Susannenbildzyklus erwarten.

Die Geschichte der keuschen Susanna findet sich im Buch Daniel 13,1–64, des Alten Testaments. Der Inhalt ist, kurz zusammengefaßt, folgender: Susanna, die Frau des angesehenen Jojakim und Tochter des Hilkia, erregt durch ihre Schönheit die Begierde zweier Alten, deren Bedrängungen sie jedoch widersteht. Daraufhin wird sie von beiden verleumderisch des Ehebruchs angeklagt und verurteilt. Der anwesende junge Daniel, von Gottes Weisheit erleuchtet, steht für sie ein: Er verhöört die beiden Alten getrennt voneinander, und die Frage, unter welchem Baum sie Susanna mit dem fremden Mann ertappt hätten, wird von ihnen verschieden beantwortet. Damit sind sie der Lüge überführt und werden zur Strafe getötet.

Dementsprechend zeigt der Susannensarkophag als erste Szene rechts die Bedrängung Susannas durch die beiden Alten, links daneben die Vorführung Susannas vor das Gericht, anschließend ihre Freisprechung und ganz links die Verurteilung der beiden Alten.

#### Susanna zwischen den Alten – Susanna – Orans (Taf. 2 a)

In der ersten Szene im Bildfeld ganz rechts sieht man Susanna zwischen zwei Bäumen stehend. Sie trägt Tunika, Palla und ein Tuch mit Fransen, das über den Kopf gelegt ist, wohl ein Zeichen ihres ehelichen Standes<sup>10</sup>. Jeweils hinter den Bäumen stehend sind ihr zwei bärtige Männer mit Redegestus zugewendet. Auch sie tragen Tunika und Pallium.

Die beiden unterschiedlich gestalteten Kronen der Bäume, die Susanna von den Alten trennen, lassen sich ganz direkt auf die literarische Vorlage beziehen: Sie deuten in sinnfälliger Weise bereits auf den Fortgang der Geschichte hin, nämlich auf die Entlarvung der Verleumder durch ihre unterschiedlichen Antworten auf die Frage nach dem Baum, unter dem sie Susanna beim Ehebruch ertappt hätten (Dan. 13, 53–59)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Die Kopfbedeckung Susannas ist hier nicht, wie in den meisten Fällen, ein Teil der über den Kopf gezogenen Palla, sondern ein separat getragenes Tuch. Es könnte sich dabei um ein „Palliolium“ handeln, ein quadratisches, befranstes Tuch aus naturfarbener Wolle. Derartige Tücher waren innerhalb der antiken Tracht ursprünglich Teile der weiblichen Festbekleidung, die sich dann zum Zeichen der verheirateten Frau entwickelten. Dazu: W. AMELUNG, Die Gewandung der alten Griechen und Römer (Leipzig 1903) 39–41.

<sup>11</sup> Daher bezeichnet SOTOMAYOR, *Sarcófagos romano-cristianos* (Anm. 2) 232, die Bäume auch zu Recht als „árboles claves“, Schlüsselbäume.

Hinter Susanna ist zwischen den Bäumen zu beiden Seiten ein Vorhang gerafft, ein Parapetasma, das zumeist in Gotteshäusern oder in Gerichtsgebäuden das Tribunal umgab und damit göttliche wie auch richterliche Autorität hervorhob. Im Zusammenhang mit einer Susannendarstellung ist dieser Vorhang ungewöhnlich, findet jedoch häufig Verwendung hinter stehenden Oransfiguren bzw. Personifikationen der Pietas, um diese in besonderer Weise auszuzeichnen<sup>12</sup>.

Orans-Figuren treten überaus zahlreich in der Sepulkralkunst, in der Katakombenmalerei, wie auch im Sarkophagrelief auf. Häufig werden sie, wie hier, von zwei männlichen Personen begleitet oder stehen, wie Susanna, zwischen zwei Bäumen. Aus der heidnischen Kunst übernommen, lebt dieser Bildtyp in frühchristlicher Zeit vor allem als Sinnbild der Frömmigkeit und Unschuld fort<sup>13</sup>. Im Rahmen sepulkraler Bildwerke waren diese Orantfiguren besonders beliebt, weil man mit ihnen einen direkten persönlichen Bezug zu dem jeweiligen Verstorbenen herzustellen vermochte. Dafür spricht die große Zahl der (zuweilen auch männlichen) Oransfiguren mit individualisierten Gesichtszügen<sup>14</sup>.

Als Personifikation der Frömmigkeit weisen derartige Oranten einerseits auf die vorbildliche christliche Lebensführung des Toten hin, gleichsam als Unterpfand für ein seliges Leben im Jenseits. Andererseits verbildlichen sie und ihre Begleiter die Situation des Verstorbenen unmittelbar nach seinem Tode: Der Weg ins Jenseits war unsicher, deshalb erhoffte man sich den Schutz von Seelenbegleitern. Diese Begleiter der Orans sind zumeist zwei männliche (seltener weibliche) Heilige, Märtyrer oder Apostel, die als Fürsprecher die Verstorbenen vor dem Totengericht empfehlen sollten. Der frühchristlichen Vorstellung zufolge waren sie wegen ihrer Verdienste nach ihrem Tod unmittelbar in das himmlische Paradies gelangt. Die anderen Sterblichen mußten sich hingegen noch vor dem Endgericht zunächst einem

<sup>12</sup> Vgl. TH. KLAUSER, Der Vorhang vor dem Thron Gottes, in: JAC 3 (1960) 141–142; DERS., Frühchristliche Sarkophage in Bild und Wort (= Antike Kunst, Beiheft 3) (Olten 1966) 88, Anm. 3, wonach das Parapetasma den Vorhang symbolisiert, der entsprechend dem irdischen Hofzeremoniell den Thronsaal des himmlischen Palastes von den übrigen Räumen abtrennt. Die Untertanen bzw. Verstorbenen haben nur auf Grund eines besonderen Privilegs die Erlaubnis, den Vorhang vor dem Thron zu passieren, d. h. vor den Herrscher selbst zu treten. Zur „Orans“ und „Begleitern“: J. WILPERT, Die Malereien der Katakomben Roms (Freiburg i. Br. 1903) 462–469; W. NEUSS, Die Oranten in der altchristlichen Kunst, in: Festschrift Paul Clemen (Düsseldorf 1926) 130–150; GERKE (Anm. 5) 60–61; E. STOMMEL, Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagplastik (= Theophaneia 10) (Bonn 1954) 30–41; zum Ursprung und der Entwicklung der Oransfiguren auch TH. KLAUSER, Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst II, in: JAC 2 (1959) 115–145; DERS., Studien III, in: JAC (1960) 112–134, und DERS., Studien VII, in: JAC 7 (1964) 67–77; außerdem A. STUIBER, Refrigerium Interim (= Theophaneia 11) (Bonn 1957) 183–193 und M. SOTOMAYOR, Notas sobre la orante y sus acompañantes en el arte paleocristiano, in: *Analecta Sacra Tarraconensias* 34 (1961) 1–16.

<sup>14</sup> Vgl. STOMMEL (Anm. 13) 33–34, Anm. 27–30; TH. KLAUSER, Studien II, in: JAC 2 (1959) 130–131.

jenseitigen Gericht stellen. Bäume, Blumen oder Wiesen deuten das erhoffte oder bereits erreichte paradiesische Jenseits an.

Susannendarstellungen in Gestalt einer Orans sind nicht ungewöhnlich<sup>15</sup>. Die Darstellung auf dem Susannensarkophag in Gerona weicht jedoch von den geläufigen Oransfiguren ab. Diese haben in der Regel beide Hände zum Gebet erhoben, Susanna aber hat nur ihren rechten Arm mit nach vorn gekehrter Handfläche, wie Beachtung gebietend, erhoben<sup>16</sup>. Es scheint, als fordere sie damit die Aufmerksamkeit für einen umgewendeten Codex mit herabhängenden Einbandlaschen, den sie in der linken Hand hält.

Buch oder Rotulus weisen in der Sepulkralkunst allgemein auf das tugendsame Bemühen des Verstorbenen um religiös-philosophische Bildung hin, die als wichtige Voraussetzung für das Erreichen eines glücklichen Jenseits galt<sup>17</sup>. Da Darstellungen von Schriftstücken aber oft auch bei Susannendarstellungen Verwendung finden, darf man in ihnen zudem wohl einen Hinweis auf die in Dan. 13,3 erwähnte Erziehung Susannas nach den Gesetzen Moses erkennen<sup>18</sup>. Auf dem Geroner Sarkophag scheint es, als habe Susanna den Codex eilig umgewendet, vielleicht um den Inhalt vor unwürdigen Blicken (der Alten) zu verbergen.

Aufgrund dieser starken Orientierung der Darstellung Susannas am Typus der Orans kann man vermuten, daß für die erste Szene des Geroner Sarkophags eine Bildform gewählt wurde, die geeignet ist, der Susannengeschichte eine exemplarische Bedeutung zu verleihen. Als ein Vorbild an Keuschheit und Gottesfurcht ist Susanna in der traditionellen Gestalt einer Pietaspersonifikation oder Totenorantin dargestellt, um so das christliche Frömmigkeitsideal schlechthin zu verkörpern. Der Codex in ihrer Hand mag dann als ein Symbol der christlichen Lehre gedeutet werden, die durch das Umwenden des Schriftstückes gleichsam vor Bedrohungen geschützt und verteidigt wird. Es sind hier also christliche Haupttugenden angedeutet,

<sup>15</sup> Zu diesem Motiv vgl. Anm. 67–70.

<sup>16</sup> Zur Geste der erhobenen Rechten: H. WESSEL, Gesten, in: RBK 2 (1972) 780–781, sieht darin eine „Triumphgeste“, ähnlich auch L. KÖTZSCHE, Hand II (ikonographisch), in: RAC 13 (1986) 445, als „Machtzeichen“; B. KÖTTING, Geste, in: RAC 10 (1978) 894 als Gruß- und Abschiedsgeste.

<sup>17</sup> Vgl. STUIBER (Anm. 13) 190, der auf Totenoranten hinweist, die mit einer Schriftrolle, Codex oder Rollkasten (capsa) gezeigt werden. Dies soll, so Stüber, „in einer sehr naheliegenden christlichen Umdeutung die Beschäftigung mit der christlichen Lehre und Weisheit demonstrieren“. Ausführlicher H.-J. MARROU, *Mousikos aner. Etudes sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romaines* (= Bibliothèque de l'Institut Français de Naples 4) (Rom 1964), auch E. DASSMANN, *Sündenvergebung durch Taufe, Buße und Märtyrerfürbitte in den Zeugnissen frühchristlicher Frömmigkeit und Kunst* (= MBTh) (Münster 1973) 439–440.

<sup>18</sup> Vgl. die Susannendarstellung auf dem Arleser Sarkophag, Musée d'Chrétien (Lit. Anm. 67), auf dem Fragment in Rom, Museo Campo Santo Teutonico (Schriftrolle) (Lit. Anm. 67) und auf dem Sarkophagdeckel, Vatikan, Museo Pio Cristiano (Rollkasten) (Lit. Anm. 72).

die als Grundvoraussetzungen für den Schutz Gottes und die Aufnahme in ein friedliches Jenseits galten.

### Die Bedrängung Susannas – Susanna vor der Jenseitspforte (Taf. 2b)

In der zweiten Szene des Sarkophags von Gerona sieht man Susanna, diesmal unverschleiert, mit denselben bärtigen Männern<sup>19</sup>. Bei dieser Darstellung fällt auf, daß Susanna keine Palla, kein Übergewand, mehr trägt. Die drei Personen stehen vor einer Portikusarchitektur, hinter der erneut zu beiden Seiten ein Vorhang gerafft ist<sup>20</sup>. Während einer der Alten Susanna mit der linken Hand am Handgelenk ergreift, erhebt der zweite Mann auf der anderen Seite seine Rechte im Redegestus<sup>21</sup>. Susanna selbst legt, wie auch in anderen zeitgenössischen Darstellungen, ihre rechte Hand vor die Brust, als ob sie sich schützen oder ihre Unschuld beteuern wolle<sup>22</sup>.

Neben der Gruppe sieht man zwei verkleinert dargestellte Diener. Rechts hält eine Dienerin eine muschelförmige Henkelschale in der Hand, ein zeitgenössisches Badegerät<sup>23</sup>. Zu ihren Füßen steht außerdem eine tiefe vollplastisch ausgearbeitete Schale. Von der anderen Seite trägt ein männli-

<sup>19</sup> Die kunstvoll geflochtene Frisur, die jetzt sichtbar ist, folgt der Mode der ersten Jahrzehnte des 4. Jh. Vgl. H. VON HEINTZE, Ein spätantikes Mädchenporträt in Bonn, in: JAC 14 (1971) 61–91 und BOVINI (Anm. 2) 122–123 und auch K. FITTSCHEN/P. ZANKER, Katalog der römischen Porträts in den Kapitulinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom, Bd. III Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse, Frauenporträts (Mainz 1983) bes. Nr. 180 und 181 sowie Beilage 10 und 11, die vergleichbare Frisuren aus konstantinischer und theodosianischer Zeit zeigen.

<sup>20</sup> Zu Tür- oder Tormotiven (mit oder ohne Vorhang) E. BILLIG, Spätantike Architekturdarstellungen 1 (= Stockholm Studies in Classical Archaeology 10; 1) (Stockholm 1977) 33–46, der stattliche Portale als Zugang zum Gericht zeigt, so z.B. in der Wiener Genesis (Wien, ÖN, Cod. theol. graec. 31) Nr. 24 (Fol. 18v), die Billig, ebd. 35, Abb. 19 und 20 heranzieht.

<sup>21</sup> Vgl. W. LOESCHCKE, Der Griff ans Handgelenk. Skizze einer motivgeschichtlichen Untersuchung, in: U. SCHLEGEL/C. MENTENTEUFFEL (Hg.), Festschrift Peter Metz (Berlin 1965) 46–73, der u. a. Beispiele aus der vorchristlichen Zeit nennt, wo sie nicht nur als Gewalt-, sondern auch als Geleitgeste bei der Zuführung von erwählten Personen zu den Göttern oder beim Geleit ins Jenseits bzw. auch bei der Vorführung vor das Totengericht verwendet wurde. Nach Loeschcke, ebd. 48–70, findet der „Griff ans Handgelenk“ in der antiken imperialen Kunst vielfach Verwendung, ein Motiv, das auch das christliche Bildrepertoire mit entsprechendem Sinnzusammenhang aufgegriffen haben könnte.

<sup>22</sup> Eine vergleichbare Geste Susannas findet man in Rom in der Kallixtus-Katakombe, Eusebiuskrypta (Lit. Anm. 72) und auf einem Sarkophagdeckel im Vatikan, Museo Pio Cristiano (Lit. Anm. 72). In beiden Fällen steht sie vor Gericht oder wird, wie auf dem Geroner Sarkophag, gerade vorgeführt.

<sup>23</sup> Es handelt sich bei dieser Schale, wie eine Wandmalerei mit der Auffindung Moses in der Synagoge von Dura Europos zeigt, um Badzubehör. Dort hält eine Dienerin eine ähnliche muschelförmige Henkelschale; vgl. die Abb. bei C. H. KRAELING, The Synagogue. The Excavations at Dura Europos, Final Report 8, 1 (New Haven 1956) Taf. 67, außerdem zuletzt K. WEITZMANN/H. L. KESSLER, The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art (Dumbarton Oaks 1990) Abb. 30.

cher Diener einen pokalähnlichen Gegenstand heran, in dem man ebenfalls ein Badeutensil erkennen kann. Hier handelt es sich vermutlich um die Wiedergabe einer Szene, die sich noch im Garten abspielt, als beide Männer Susanna vor den herbeigeeilten Dienern verleumden, die das Badezubehör herbeibringen, wonach Susanna sie geschickt hatte (Dan. 13, 26–27)<sup>24</sup>. Daß hier ein Rückgriff auf die Situation im Bade vorliegt, erklärt auch, warum Susanna unverschleiert dargestellt ist. Darüber hinaus deutet dies, wie auch ihre Geste, einerseits auch auf ihre Unschuld und andererseits auf ihre Schutzlosigkeit hin<sup>25</sup>.

Die aufwendige Portikus mit dem auf korinthischen Säulen vorkragenden Giebeldach und dem zu beiden Seiten gerafften Vorhang dahinter greift wiederum einen zu dieser Zeit mit einem bestimmten Sinnzusammenhang belegten Bildtyp auf. In der Sepulkralkunst verbildlichen derartige Eingangsarchitekturen den Zugang zum Hades oder die Grabestüren<sup>26</sup>. Seltener stellen sie auch die Jenseits-(Paradieses)pforte dar<sup>27</sup>. Stattliche Portale mit hervorkragenden Giebeln waren auch bei der architektonischen Gestaltung von Grabhäusern üblich<sup>28</sup>. Bei der Darstellung des Susannensarkophags ist jedoch zunächst an das Haus Jojakims, des Ehemannes der Beklagten, zu denken, wo nach Dan. 13, 6 üblicherweise die Gerichtsverhandlungen der Gemeinde stattfanden. Der Überlieferung zufolge waren die beiden Verleumder in diesem Jahr zugleich auch die obersten Richter der Gemeinde (Dan. 13, 5).

#### Die Anklage Susannas – Gericht im Jenseits (Taf. 3 a)

In der folgenden Szene steht Susanna, die nun wieder verschleiert ist, vor dem Gericht der beiden Alten<sup>29</sup>. Ihre kraftlose, fast puppenhafte Hal-

<sup>24</sup> Vom Bad der Susanna berichtet die Textüberlieferung des Theodotion und auch die Vulgata, in der Septuaginta ist das Bad Susannas nicht erwähnt. Zur literarischen Vorlage vgl. Anm. 44.

<sup>25</sup> Zur Bedeutung des Schleiers in der frühchristlichen Ikonographie: A. JÄGERSCHMID, „Revelata Facie“, in: Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten. Festschrift J. Kollwitz (= RQ 30. Supplementheft) (Freiburg i. Br. 1966) 169–177.

<sup>26</sup> Vgl. W. ALTMANN, Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit (Berlin 1905) bes. 13–15; F. CUMONT, Recherches sur le symbolisme funéraire chez les Romains (= Bibliothèque Archéologique et Historique 35) (Paris 1942) 481; sowie GERKE (Anm. 5) 12–13, 29 (zur Orans vor den Grabestüren) 35; außerdem B. ANDREAE, Studien zur römischen Grabkunst (= MDALR 9. Ergänzungsheft) (Heidelberg 1963) 53–55.

<sup>27</sup> Als Paradiesespforten z. B. in der Wiener Genesis, Wien, ÖN, Cod. theol. graec. 31, Fol. 1v (bei BILLIG (Anm. 20) 33, Abb. 17).

<sup>28</sup> Derartige Grabhäuser sind heute noch erhalten, z. B. in Rom in der Nekropole unter San Sebastiano aus dem 2.–3. Jh. und auf der Isola Sacra in Ostia. Vgl. H. VON HESBERG, Römische Grabbauten (Darmstadt 1992).

<sup>29</sup> Die Darstellung von Susanna, die verschleiert vor Gericht steht, kommt häufig vor, z. B. auf dem Sarkophag in Arles, Musée d'Art Chrétien (Lit. Anm. 67), auf einem Fragment in Marseille, Musée Borély (Lit. Anm. 67), auf einem Striegelsarkophag in Rom, Museo Nazionale Romano (Lit. Anm. 72), auf dem Sarkophagdeckel im Vatikan, Museo Pio Cristiano (Lit.



tung mit den am Körper herabhängenden Armen erinnert an die kleinen Figuren in Menschenerschaffungsszenen dieser Zeit<sup>30</sup>. Wie in der vorangegangenen Szene ist sie hier, wohl zum Zeichen ihrer Erniedrigung, weiterhin ohne die Palla, also fast entblößt, dargestellt<sup>31</sup>. Die beiden Alten sitzen, antiker Praxis entsprechend, auf kurulischen Richterstühlen<sup>32</sup>. Mit weit ausgestreckten rechten Armen tragen sie ihre falsche Anklage gegen Susanna vor (Dan. 13, 28).

Einige Köpfe bzw. Halbfiguren im Hintergrund deuten die herbeigeeilte Familie Susannas an (Dan. 13, 30); denn unter ihnen ist unmittelbar rechts hinter Susanna eine alte, eine Haube tragende Frau, mit faltigen Gesichtszügen sichtbar. Vermutlich handelt es sich um eine Amme – ebenfalls ein antiker Bildtypus<sup>33</sup>.

Ein junger bartloser Mann von geringerer Größe steht links hinter den Richtern. Den rechten Zeigefinger hat er in der Geste des Zweifels an sein Kinn gelegt. In ihm darf man wohl den jungen Daniel erkennen, dem auf Gottes Geheiß Zweifel an Susannas Verurteilung kommen. Die ungläubige Gebärde Daniels deutet auf das Ereignis hin, das für die Susannengeschichte von zentraler Bedeutung ist: Indem Daniel nämlich den falschen Richteranspruch der beiden Alten anzweifelt und schließlich aufdeckt (Dan. 13, 45–46), wird er zu ihrem eigentlichen, wahren Richter. Es verwundert deshalb nicht, daß gerade diese entscheidende Szene so häufig auf Denkmälern mit Susannendarstellungen wiedergegeben wurde<sup>34</sup>.

---

Anm. 72) und auf einem Säulensarkophag im Museo Pio Cristiano (Lit. Anm. 72). Unverschleiert, also dem römischen Rechtsbrauch und der Textüberlieferung entsprechend, wird sie dagegen selten gezeigt z.B. in der Kallixtuskatakomba in Rom, Eusebius-Krypta (Lit. Anm. 72).

<sup>30</sup> Zu Menschenerschaffungsszenen in spätantiker Zeit: H. KAISER-MINN, Die Erschaffung des Menschen auf spätantiken Monumenten des 3. und 4. Jh. (= JAC Ergänzungsbd. 6) (Münster 1981).

<sup>31</sup> Man könnte vermuten, daß die „Entblößung“ Susannas in diesem Zusammenhang vielleicht auch als ein Hinweis auf die Nacktheit der Seelen zu verstehen ist, wie sie in Menschenerschaffungsszenen aber auch vor dem jenseitigen Gericht dargestellt werden; so z.B. im Vergilius Vaticanus, Vat. Lat. 3225, Fol. 48v (Illustration zu Aeneas VI, 417–433).

<sup>32</sup> Zur „sella curulis“ O. WANSCHER, Sella Curulis. The Folding Stool. An Ancient Symbol of Dignity (Copenhagen 1980) 121–190; außerdem TH. SCHÄFER, Imperii Insignia. Sella curulis und Fasces. Zur Repräsentation Römischer Magistrate (= DAI.R 29. Erg.) (Mainz 1989) 24–193. Die Darstellung auf dem Susannensarkophag folgt demnach dem geltenden römischen Rechtsbrauch.

<sup>33</sup> Vgl. TH. HOPFNER, Amme, in: RAC 1 (1950) 381–385, der bei Ammen meist „typenhaft faltige Gesichtszüge“ feststellt. Abb. u. a. bei KOCH/SICHTERMANN (Anm. 2) T. 115 (Ammen mit Haube und Kinnbinde), vgl. auch den Baseler Medeasarkophag; gute Abb. bei M. SCHMIDT, Der Baseler Medeasarkophag (Tübingen 1968) sowie die Ammendarstellungen innerhalb der Hauptgruppe auf den Hippolytos-Sarkophagen. Dazu KOCH/SICHTERMANN (Anm. 2) 150–153 mit Anm. 5 zu weiteren Beispielen.

<sup>34</sup> Zu diesem Motiv vgl. Anm. 72, 73, 75 und 77.

Von diesen Bildern unterscheidet sich jedoch die Darstellung des Geroner Sarkophags ganz grundlegend: Nicht Daniel wird als Richter gezeigt, sondern – genau der literarischen Vorlage entsprechend – die Verleumder selbst. Beide Richter sind durch die kurulischen Stühle als Autoritätspersonen gekennzeichnet, wie es nach dem römischen Rechtsbrauch üblich war. Dieser schreibt auch eine bestimmte Geste für die Anklage vor, nämlich die Handauflegung auf das Haupt des Beschuldigten<sup>35</sup>. Diese Art der Anklage überliefert auch der Text der Susannengeschichte (Dan. 13, 34)<sup>36</sup>.

Hier weicht die ansonsten wortgetreue Darstellung des Susannensarkophags in Gerona von der Textvorlage ab. Susanna wird nicht durch diese Geste angeklagt, vielmehr wird damit in der folgenden Szene ihre Freisprechung verbildlicht.

### Die Freisprechung Susannas – Daniel-Christus (Taf. 3b)

In dieser Szene ist Susanna wiederum verschleiert, wie es die Erzählung (Dan. 13, 32) und der übliche Rechtsbrauch vorschreiben. Sie steht hier vor einer weitaus größeren männlichen Gestalt, die ihr die rechte Hand aufs Haupt legt. Diese größere Figur ist mit einer Tunika bekleidet und trägt als einzige Person – abgesehen von der Gestalt, die hinter Susanna steht – Sandalen<sup>37</sup>.

An dieser Stelle der Bildfolge wäre, dem Text der Susannengeschichte folgend, notwendigerweise die Freisprechung Susannas durch Daniel zu erwarten. Da aber weder die Physiognomie dieser großen Figur mit der des zuvor zweifelnden Daniel übereinstimmt, noch die Geste des Handauflegens in diesem Fall ihre Berechtigung hätte, wird man eine derartige Interpretation der Szene wohl ausschließen müssen. Es ist nicht einfach derselbe Daniel, der schon in der vorhergehenden Szene gezeigt wurde.

<sup>35</sup> L. DE BRUYNE, *L'Imposition des mains dans l'art chrétien ancien. Contribution iconologique à l'histoire de la geste*, in: RivAC 20 (1943) 113–266, bes. 249–252; KAISER-MINN (Anm. 30) 14–15 und D. KOROL, *Handauflegung II (ikonographisch)*, in: RAC 13 (1986) 493–519.

<sup>36</sup> Susannendarstellungen mit der Handauflegung als Geste der Anklage sind in Rom, Priscilla-Katakomben in der Cappella Greca (= Die Alten klagen Susanna an) (Lit. Anm. 70) und Rom, Kallixtus-Katakomben, Eusebiuskrypta (= Daniel verurteilt einen Alten) dargestellt (Lit. Anm. 72).

<sup>37</sup> Man könnte diese große Gestalt als einen Engel interpretieren, denn Engel werden auf frühchristlichen Denkmälern bis um 400 n. Chr. häufig jugendlich-bartlos dargestellt, ebenso aber auch als älterer bärtiger Mann. Beiden Typen ist gemeinsam, daß sie ungeflügelt und meist mit Tunika und Pallium bekleidet sind. In dieser Szene jedoch ergäbe es für das Erscheinen eines Engels keine Erklärung. Zum Engeltypus in frühchristlicher Zeit: TH. KLAUSER, *Engel (X)*, Kunst, in: RAC 5 (1962) 309–318, und L. KÖTZSCHE-BREITENBRUCH, *Die neue Katakomben an der Via Latina in Rom. Untersuchungen zur Ikonographie der alttestamentlichen Wandmalereien* (= JAC Ergänzungsbd. 4) (Münster 1976) 97–102 (Exkurs: Der bärtige Engel).

Daniel erscheint hier gewissermaßen in einer neuen Gestalt. Dafür spricht der Wechsel der Haartrachten der beiden Figuren, aufgrund dessen Manuel Sotomayor die Vermutung ausgesprochen hat, daß Daniel nun zusammen mit der typischen Frisur eines jugendlichen Helden-Christus gleichsam auch dessen Befugnis als stellvertretender Richter Gottes übertragen worden sei<sup>38</sup>.

Darüber hinaus möchte man annehmen, daß Daniel hier nicht nur eine neue Physiognomie erhält, sondern daß die Gestalt selbst, als ganze, in eine Christusfigur umgedeutet wird. Nur so würde die Handauflegung verständlich, und zwar im Sinne einer Freisprechung. Im Gegensatz zum weltlichen Rechtsbrauch wird diese Geste beim kirchlichen Bußgericht als Zeichen der bischöflichen Absolution von Sünden verwendet. Im übertragenen Sinn kann sie dann auch auf das jenseitige christliche Totengericht bezogen werden, dem Christus als Richter vorsteht<sup>39</sup>.

Die Tatsache, daß der freisprechenden Figur Züge einer Christusdarstellung gegeben wurden, legt außerdem die Vermutung nahe, daß nicht nur diese besondere Figur umdeutbar ist, sondern, daß vielmehr innerhalb des gesamten Bildzyklus eine zweite Bedeutungsschicht beabsichtigt ist.

### Die Hinrichtung der Alten – Strafe der Ungerechten (Taf. 3 b)

Die folgende und letzte Szene auf der linken Seite des Sarkophags vermag diese Annahme zu stützen. Hier werden die beiden Alten in gebückter Haltung zur Urteilstvollstreckung vor die Stadt hinausgeführt. Deren Mauern mit dem Stadttor sind noch im Hintergrund sichtbar. Es

<sup>38</sup> SOTOMAYOR, *Sarcófagos romano-cristianos* (Anm. 2) 44. Sotomayor verweist dabei auf einen Sarkophag gleicher Provenienz in Gerona (WILPERT, *Sarcófagi* (Anm. 5) 112, 2), der einen Christustypus zeigt, der dem des Susannensarkophags entspricht. Ebd., 232 vermutet er, daß der Wechsel in der Physiognomie des Daniel bewußt vorgenommen wurde, um ihn auf diese Weise als Christus zu typisieren. Ausführlicher behandelt SOTOMAYOR diese „transformación iconográfica“ in seinem Aufsatz: *Una posible „ley“ de la iconografía paleocristiana: La „ley de la subrogación“*, in: *Archivo español de Arqueología* 45–47 (1972–1974) 205–212, bes. 208–209. Sotomayor möchte diesen Typenwechsel auch in anderen frühchristlichen Darstellungen erkennen, so z. B. in Darstellungen der Ezechiel-Vision auf einigen Sarkophagen ebd., 207, Anm. 6 und 7 und in der Bethesdazene auf dem Sarkophag in der Fassade der Kathedrale von Tarragona. Er sieht m. E. hierin zu Recht einen bewußt eingesetzten Wechsel der physiognomischen Charakteristika der Hauptpersonen, die dem Bildprogramm eine sinnfällige typologische Aussage zuordnen sollen. Sotomayor zieht daraus jedoch keine weiteren Schlüsse für die Interpretation des Susannenbildprogramms des Geroner Sarkophags insgesamt. Auch GERKE (Anm. 5) 228, Anm. 2, weist auf diesen Typus des Daniel-Christus-Richter hin. Er vermutet, daß Daniel mit Hilfe der Scheibenlockenfrisur, die sonst häufig bei Christusfiguren vorkommt, zusätzlich in seiner Funktion als Richter Gottes gekennzeichnet werden sollte.

<sup>39</sup> Zur Geste der Handauflegung beim kirchlichen Bußgericht bzw. christlichen Totengericht: DE BRUYNE (Anm. 35) 250–251, 257–258; KAISER-MINN (Anm. 30) 15–16; KOROL (Anm. 35) 515–516 und auch J. A. JUNGSMANN, *Bußriten*, in: *LthK* 2 (1958) 823–826.

führen sie jugendlich-bartlose Männer, die Tunika und Pallium tragen, wohl die in Dan. 13, 55 genannten Engel. Die beiden Verleumder werden also nicht, wie in den entsprechenden Darstellungen zumeist, von Soldaten zu Tode gesteinigt<sup>40</sup>. Vielmehr erwarten sie bereits ihre jenseitige Strafe, die ihnen zuvor durch Daniel angekündigt wurde: Engel würden sie durch das Schwert richten bzw. mit dem Beil zerteilen. Dementsprechend hält der eine ein Schwert in der Hand, während das Beil des anderen Engels auf dem Boden liegt.

Der Gedanke an eine über die alttestamentliche Erzählung hinausgehende sepulkrale Bedeutung dieser letzten Szene wird auch durch die kompositionelle Gegenüberstellung mit dem Bild der Freisprechung Susannas unterstützt. Die verhältnismäßig kleine Susannengestalt steht aufrecht vor Christus, der sie durch die Handauflegung rehabilitiert und gleichsam erhöht. Dagegen verdeutlicht die gebückte Haltung der Alten, der vormalis mächtigen Richter, deren Erniedrigung.

#### Die Anordnung der Szenen – narrativ?

Offensichtlich geben die Darstellungen des Geroner Susannensarkophags nicht die auf Friessarkophagen dieser Zeit allgemein üblichen knapp formulierten Kurzbilder zu verschiedenen biblischen Erzählungen wieder. Sie teilen vielmehr eine einzige Erzählung durch die Aneinanderreihung prägnanter Einzelbilder in mehrere Episoden auf, in denen die Hauptpersonen jeweils wiederholt dargestellt sind. Die Einzelszenen sind zu einem von rechts nach links fortlaufenden Zyklus kombiniert, der gleichsam als Bilderschrift gelesen werden kann, ohne daß weitere inhaltliche Informationen, z. B. durch Zuhilfenahme eines Textes notwendig sind. In dem Bildzyklus erkennt man ohne Schwierigkeit die alttestamentliche Geschichte der keuschen Susanna, die in fünf Episoden durchaus narrativ dargestellt ist<sup>41</sup>.

Wie die ikonographische Beschreibung jedoch gezeigt hat, handelt es sich bei diesem Bildzyklus nicht um die bloße Illustration einer bekannten Geschichte. Im Vergleich mit anderen Susannendarstellungen dieser Zeit wird vielmehr deutlich, daß einerseits die einzelnen Szenen des Geroner Sarkophags von jenen ikonographisch stark abweichen. Andererseits zeigte es sich auch, daß der Geroner Bildzyklus, der dem vorgegebenen Text

<sup>40</sup> Vgl. die Darstellungen in Rom, Katakombe der heiligen „Giordano e Epimaco“, Kammer D (Lit. Anm. 68), auf dem Arleser Sarkophag. Musée d'Art Chrétien (Lit. Anm. 67), Fragment in Marseille, Musée Borély (Lit. Anm. 67), Striegelsarkophag in Rom, Museo Nazionale Romano (Lit. Anm. 72), Sarkophagdeckel, Vatikan, Museo Pio Cristiano (Lit. Anm. 72), Säulensarkophag ebenfalls im Museo Pio Cristiano (Lit. Anm. 72 und der Sarkophagdeckel, Lamourgier, Musée Lapidaire (Lit. Anm. 72).

<sup>41</sup> Zu kompositionellen Fragen bei kontinuierenden Darstellungen J. FINK, Bilderfolgen zu fünf Szenen in der Kunst der Spätantike, in: *MDAIR* 65 (1958) 142–154 (ohne den Susannensarkophag).

der Geschichte zwar weitgehend folgt, bei der entsprechenden Gerichts- und Freisprechungsszene jedoch inhaltlich abgewandelt wurde<sup>42</sup>:

So wird Susanna in der ersten Szene z.B. vor einem Parapetasma dargestellt, das nicht in diesen Zusammenhang gehört. Auch ihre Gestik ist hier, im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Susannenbildern, nicht eindeutig aus dem Kontext der Erzählung zu verstehen. Die aufwendige Portikusarchitektur in der zweiten Szene geht ebenfalls über die Erfordernisse der einfachen Textillustration hinaus. Sie stellt aber eine sinnfällige Verbindung zu der darauffolgenden Gerichtsszene dar. Dort steht nun im Gegensatz zu der zeitgenössischen Susannenikonographie nicht mehr Daniel im Mittelpunkt des richterlichen Geschehens, sondern die beiden Alten. Entgegen der biblischen Textvorgabe, und auch im Gegensatz zum römischen Rechtsbrauch ist Susanna hier vor Gericht verschleiert und sie wird auch nicht durch die Handauflegung beschuldigt. Bemerkenswert ist ferner der Bedeutungswechsel dieser Geste in der darauffolgenden Szene, wo Susannas Freisprechung nicht mehr durch Daniel, sondern durch Christus selbst erfolgt. Zudem werden die Alten nicht wie in den anderen Susannendarstellungen von Soldaten zu Tode gesteinigt, sondern gemäß der Verheißung Daniels, von Engeln durch Schwert und Beil gerichtet.

Es sind dies möglicherweise Varianten, die die einzelnen Szenen oder auch den Bildzyklus insgesamt umdeutbar machen. Zu vermuten wäre, was bei einer Bildfolge für einen Sarkophag naheliegt, daß diese andere Sinn-schicht sepulkralen Charakters ist und mit den Darstellungen des alttestamentlichen Susannenzklus gleichsam vermischt wurde. Dafür sprechen die zahlreichen Rückgriffe auf Motive aus der üblichen Sepulkralsymbolik dieser Zeit, womit jedoch die Anordnung der Szenen von rechts nach links noch nicht erklärt ist.

Deshalb ist es notwendig, zunächst die Frage nach der wahrscheinlichen Vorlage zu erörtern, die der Gestaltung des Bildprogramms des Susannensarkophags zugrunde gelegen haben könnte. Danach ist zu überprüfen, inwieweit die Kombination bestimmter von den herkömmlichen Susannendarstellungen abweichender Sepulkralbilder zu einem fortlaufenden Zyklus von dieser Vorlage abhängt und eine Deutung erfahren kann.

### Die Anordnung der Szenen und mögliche Vorlagen

Mit seinem narrativen Bildprogramm greift der Bildzyklus ein Illustrationssystem auf, das ansonsten eher in der Buchmalerei anzutreffen

<sup>42</sup> Aufgrund dieser Abwandlungen (und des damals schlechten Abbildungsmaterials) hat man die einzelnen Szenen in der Vergangenheit zum Teil nicht als Darstellungen der Susannengeschichte erkannt. BOVINI (Anm. 2) 111, Anm. 77 und 78, weist z. B. darauf hin, daß die „Susanna“ auf dem Geroner Sarkophag mit der bekannten Pietaspersonifikation verwech-

ist<sup>43</sup>. Daher verwundert es auch nicht, daß von Sotomayor und von Schlosser eine Textillustration als Bildvorlage für den Susannensarkophag in Betracht gezogen wurde. Da sich der Bildzyklus von rechts nach links, also entgegen der okzidentalen „Lesegewohnheit“ entwickelt, folgern beide konsequenterweise, daß die mögliche Bildvorlage aus einer semitisch-aramäischen, vielleicht hebräischen Handschrift stammen könnte. Diese These wird gestützt von der Vermutung, daß die Susannenerzählung, die in zwei griechischen Versionen, in der Septuaginta und in der Bearbeitung des Theodotion überliefert wurde, vermutlich ursprünglich auf ein jüdisch-hebräisches Original zurückgeht<sup>44</sup>.

Tatsächlich läßt die dichte Reihung der Susannenepisoden auf dem Geroner Sarkophag zunächst durchaus auf eine Vorlage aus der Buchillustration schließen. Hierfür spricht auch die detailgetreue Darstellungsweise, wie man sie bei textbegleitenden Illustrationen am ehesten erwarten darf. Dennoch ist es zweifelhaft, ob man für einen derartigen – nach Sotomayors und Schlossers These im Original vermutlich hebräischen – Text überhaupt

---

selt und damit die Deutung der Bildfolge mißverständlich wurde. Zu diesem Problem, das sich häufiger bei Susannendarstellungen stellt: WILPERT, *Sarcofagi* (Anm. 5) 251, und DERS., *Katakomben* (Anm. 13) Textbd. 362–364, sowie SOTOMAYOR, *Sarcófagos romano-cristianos* (Anm. 2) 43, Anm. 104.

<sup>43</sup> Zur Entwicklung narrativer Zyklen in der Buchmalerei im wesentlichen K. WEITZMANN, *Illustrations in Roll and Codex. Study of the Origin and Method of Text Illustration* (2. Aufl. Princeton 1970) 37–129; außerdem die Aufsatzsammlung „Narration in Ancient Art“. A Symposium, in: *AJA* 61 (1957) 43–91, auch hier besonders K. WEITZMANN, *Narration in Early Christendom*, 83–91; J. GUTMANN (Hg.), *No Graven Images. Studies in Art and Hebrew Bible* (New York 1971); allgemeiner zusammenfassend H. L. KESSLER, *The Christian Realm. Narrative Representations*, in: K. WEITZMANN (Hg.) *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the exhibition at The Metropolitan Museum of Art 1977* (New York 1977) 449–456. A. GEYER, *Die Genese narrativer Buchillustration. Der Miniaturenzyklus zur Aeneis im Vergilius Vaticanus (= Frankfurter wissenschaftliche Beiträge. Kunstwissenschaftliche Reihe 17)* (Frankfurt/M. 1989); außerdem FINK (Anm. 41) 148, der vor allem die Bildfolgen mit fünfzehnigem Aufbau innerhalb der Buchmalerei in die „Spätstufe des Rollenbuches“ einordnen möchte und erste Beispiele dieser Art zu Beginn des 3. Jh. vermutet.

<sup>44</sup> H. SCHLOSSER, *Die Daniel-Susanna-Erzählung in Bild und Literatur der christlichen Frühzeit*, in: *Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten. Festschrift J. Kollwitz (= RQ 30. Supplementheft)* (Freiburg i.Br. 1966) 243–249 und SOTOMAYOR, *Sarcófagos romano-cristianos* (Anm. 2) 41–46. Zur literarischen Vorlage und ihres (teilweise umstrittenen) jüdisch-hebräischen Ursprungs: W. BAUMGARTNER, *Susanna. Die Geschichte einer Legende*, in: *ARW* 24 (1926) 259–281; E. KAUTZSCH (Hg.), *Die Apokryphen und Pseudoepigraphen des Alten Testaments* (Tübingen/Freiburg i.Br./Leipzig 1900 bzw. fotomechanischer ND, Hildesheim 1975) 184–189 (W. Rothstein), der ein hebräisches Original annimmt. Außerdem L. GINZBERG, *The Legends of the Jews* (Philadelphia 1942–1947) Bd. 4, 327; Bd. VI, 384, 415, 426; ebenso J. R. BUSTO-SAIZ, *La interpretación del relato de Susana*, in: *Estudios Ecclesiásticos*, 57 (1982) 421–422; F. DINGERMANN, *Susanna*, in: *LThK* 9 (1964) 1194–1195; sowie J. LEBRAM, *Danielbuch*, in: *TRE* 8 (1981) 341–342 und zuletzt H. ENGEL, *Die Susanna-Erzählung* (Göttingen 1985).

eine den Szenen des Sarkophags entsprechende Illustration erwarten darf<sup>45</sup>. Fortlaufende narrative Bildfolgen in Büchern liegen bislang erst in Codices des 5. und 6. Jh. vor, wie z. B. in der sogenannten Mailänder Ilias (Biblioteca Ambrosiana, Vaticana, Cod. lat. 205)<sup>46</sup>, dem „Vergilius Vaticanus“ (Rom, Biblioteca Vaticana, Cod. lat. 3225)<sup>47</sup> oder der „Wiener Genesis“ (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. theol. gr. 31)<sup>48</sup>. Es ergeben sich aber auch deshalb Zweifel an der Vermutung, daß als Vorlage für den Susannensarkophag eine Textillustration gedient haben könnte, wenn man bedenkt, daß mehrfigurige zyklisch aufeinanderfolgende Darstellungen eher in einem Codex Platz gefunden hätten, den man als Vorlage für den zu Beginn des 4. Jh. entstandenen Susannensarkophag schon um das 3. Jh. voraussetzen müßte, d. h. zu einer Zeit, in der die Existenz einer derartigen textbegleitenden Buchmalerei unsicher, zumindest aber nicht nachweisbar ist<sup>49</sup>.

Es erscheint dagegen wahrscheinlicher, daß man bei der Gestaltung des Susannensarkophags auf jene vielfältig verwendbaren Vorlagen und Musterbücher zurückgriff, in denen dekorative Elemente, aber auch figürliche Motive gesammelt wurden. Solche „schablonenartige“ Vorlagen wurden auch an andere Werkstätten, die andere Werkstoffe be- oder verarbeiteten, weitergegeben<sup>50</sup>. So ist es durchaus möglich, daß in verschiedenen Kunstgattungen einzelne Motive je nach Bedarf aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gelöst und in andere Bildkompositionen eingefügt wurden. Es ist deshalb auch vorstellbar, daß in dieser Weise bereits vorhandene Bildelemente dem jeweiligen besonderen Bedürfnis entsprechend neu zusammengestellt und zu narrativen Bildfolgen kombiniert wurden. Ein solches Verfahren wäre auch im Falle des Susannensarkophags denkbar.

<sup>45</sup> Dazu: K. WEITZMANN, Zur Frage des Einflusses jüdischer Bilderquellen auf die Illustration des Alten Testaments, in: Mullus. Festschrift Th. Klauser (= JAC Ergänzungsbd. 1) (Münster 1964) 401–415; GUTMANN (Hg.) (Anm. 43) und B. NARKISS, The Jewish Realm. Representational Art, in: Age of Spirituality (Anm. 43) 366–371 und zuletzt die zusammenfassende Einleitung von WEITZMANN, in: WEITZMANN/KESSLER (Anm. 23) 3–13.

<sup>46</sup> R. BIANCHI BANDINELLI, Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad (Ilias Ambrosiana) (Olten 1955).

<sup>47</sup> J. DE WIT, Die Miniaturen des Vergilius Vaticanus (Amsterdam 1959). Age of Spirituality (Anm. 43) 227, Nr. 203 (Malcolm Bell). Außerdem Vergilius Vaticanus. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat (= Codices selecti LXXI. Codices e Vaticanis selecti XL) (Graz 1980). Kommentarband von D. H. WRIGHT (Graz 1984).

<sup>48</sup> H. GERSTINGER, Die Wiener Genesis. Faksimile (Wien 1931) und O. MAZAL, Kommentar zur Wiener Genesis, Bd. 1 (Faksimileausgabe) (Frankfurt a. M. 1980).

<sup>49</sup> K. WEITZMANN, Book Illustration of the 4th Century. Tradition and Innovation, in: Akten des VII. Internationalen Kongresses für christliche Archäologie Bd. 1 Trier 1965 (= Studi di antichità cristiana 27) (Città del Vaticano/Berlin 1969) 257–281; DERS., Roll and Codex (Anm. 43) 47–129.

<sup>50</sup> Vgl. K. EICHNER, Die Werkstatt des sogenannten Dogmatischen Sarkophags. Untersuchungen zur Technik der konstantinischen Sarkophagplastik in Rom (Diss. Heidelberg 1977), bes. 66–67, die mir freundlicherweise von Frau L. Kötzsche zur Verfügung gestellt wurde, und DERS., Produktionsmethoden (Anm. 5) 85–114.

Allerdings läßt sich aus einer derartigen Verknüpfung von einzelnen tradierten Bildelementen zu einem fortlaufenden Zyklus allein noch keine Erklärung dafür ableiten, daß bei den einzelnen Szenen offenkundige Abwandlungen gegenüber anderen zeitgenössischen Susannendarstellungen und auch gegenüber dem vorgegebenen Text der Geschichte vorgenommen wurden. Da die Susannengeschichte zum ältesten Bestand frühchristlicher Darstellungen zählt und hinreichend bekannt war, hat man diese Modifikationen wohl kaum als Bestandteile festgefügtter Bildtopoi ohne besonderen Grund übernommen.

Auch liegt die Vermutung nahe, daß die ungewöhnliche Szenenabfolge der Susannenepisoden von rechts nach links ebenso bewußt gewählt wurde, denn sowohl eine Vorlage aus der semitischen Buchillustration als auch die additive Reihung einzelner Bildelemente zu einem fortlaufenden Zyklus hätten durchaus auch im Sinne der traditionellen „Leserichtung“ verwendet werden können. Vielmehr möchte man eher annehmen, daß der von rechts nach links folgende Susannenzklus auf dem Geroner Sarkophag unabhängig von einer analogen Bildvorlage gewählt wurde<sup>51</sup>.

Für den Bildschmuck des Susannensarkophags ist demnach weder eine Vorlage aus der Buchmalerei noch eine bloße Verknüpfung einzelner Bildelemente zu einem fortlaufenden Zyklus anzunehmen. Weder hier noch dort fände die „linksläufige Erzählfolge“ der dargestellten Susannengeschichte eine hinreichende Erklärung. Vielmehr bleibt als einzige und vielleicht sogar nächstliegende Vermutung, daß in der Bildgestaltung des Geroner Sarkophags nicht die wortgetreue Wiedergabe der Susannengeschichte vorrangig beabsichtigt war, sondern daß die biblische Geschichte mit einer anderen Bedeutungsschicht überlagert werden sollte. Es ist deshalb zu erwarten, daß dieser anderen, vermutlich sepulkralen, Sinnenebene auch entsprechende Bildvorlagen aus diesem Bereich, d. h. der Grabeskunst und der Gerichtsthematik zugrunde liegen, durch die möglicherweise auch die Abfolge des Susannenzklus von rechts nach links eine Erklärung finden könnte.

Diese Überlegung soll mit Hilfe ähnlicher sepulkraler Bildfolgen überprüft werden, die der des Susannensarkophags zeitlich nahestehen und ähnliche Bildkompositionen aufweisen.

### Sepulkrale Bildfolgen mit Gerichtsthematik

Betrachtet man den Bildschmuck des Susannensarkophags nach kompositionellen Gesichtspunkten, so ist es vor allem die aufwendige Portikus-

<sup>51</sup> Zu erwägen wäre auch, ob man hier einem seitensymbolischen Schema gefolgt ist, in dem die rechte Seite Träger der positiven und die linke Träger der negativen Elemente ist.



architektur und die folgende Gerichtsszene, die innerhalb des Bildschmucks dominieren.

Derartige Torformen finden sich in der sepulkralen Kunst besonders häufig, wo Hades- oder Grabestüren angedeutet werden sollen. In dieser Eigenschaft können sie entweder isoliert dargestellt oder in einem größeren Bildzusammenhang eingebunden sein. Letzteres geschieht oftmals, wie auch auf dem Susannensarkophag, bei Gerichtsdarstellungen.

Gerichtsszenen gehören überaus häufig mit mehr oder weniger umfangreichen zyklisch-narrativen Erweiterungen zu dem gängigen Repertoire der paganen wie auch christlichen Sepulkralkunst zwischen dem 2. und 5. Jh. Ihre Aufgabe war es, auf die Erwartung eines nahen Totengerichts durch einen jenseitigen Richter hinzuweisen, der das moralisch-ethische Verhalten des Verstorbenen im Diesseits unmittelbar nach dessen Eintritt ins Totenreich beurteilt. Dabei folgt die bildliche Darstellung des Gerichtstribunals weitgehend der zeitgenössischen Rechtspraxis<sup>52</sup>.

In jenen Bildfolgen werden die Verstorbenen durch ein Tor vor den auf einem erhöhten Platz sitzenden Unterweltsherrscher geführt<sup>53</sup>. So zeigt z. B. ein Stuckrelief von der Isola Sacra in Ostia an der Decke des Grabbaues des P. Aelius Maximus, das zwischen 120 und 130 n. Chr. entstanden ist, wie Hercules die verstorbene Laodamia durch ein Tor vor den Thron Plutos führt<sup>54</sup>. Auf der gegenüberliegenden Seite sieht man die Danaiden und Ocnus, die von Pluto bereits an den Ort der Büßer verwiesen worden sind<sup>55</sup>.

Auch kann eine solche Gerichtsszene symbolisch belegt werden, z. B. durch eine Waage, wie in der Malerei eines Loculus-Grabes in der San-Sebastiano-Katakombe aus frühseverischer Zeit<sup>56</sup>, oder auch durch ein Losgerät, wie in der Illustration zu Vers 417–434 der Aeneis, Buch VI, im

---

Möglich wären auch aufstellungsbedingte Vorgaben, die die spätere Ausrichtung des Sarkophags in der Krypta oder einem oberirdischen Grabbau berücksichtigen sollten. Die erstgenannte Hypothese ergibt im Hinblick auf die Susannengeschichte keinen Sinn, denn das unheilvolle Geschehen beginnt auf der rechten und findet auf der linken Seite des Sarkophags ein glückliches Ende. Die zweite Vermutung kann auch nicht bekräftigt werden, da sich die ursprüngliche Aufstellung des Sarkophags heute nicht mehr rekonstruieren läßt.

<sup>52</sup> ANDREAE (Anm. 26) 30–32.

<sup>53</sup> Die im folgenden angeführten Darstellungen paganer Bildfolgen des 2.–5. Jh. sind ausgewählte Beispiele, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit des Materials erheben können. Sie sollen vielmehr prägnante, für die Interpretation des Bildprogramms des Susannensarkophags ergiebige Bildparallelen aufzeigen. Sie wurden weitgehend den Untersuchungen ANDREAE (Anm. 26) 25–45, KÖTZSCHE-BREITENBRUCH (Anm. 37) 42–44 und KAISER-MINNS (Anm. 30) 63–64 entnommen.

<sup>54</sup> Zur Datierung: H. MIELSCH, Römische Stuckreliefs (= MDAI.R 21. Ergänzungsheft) (Heidelberg 1975) 162. Umzeichnungen der Malereien bei ANDREAE (Anm. 26) 45, Abb. 3.

<sup>55</sup> MIELSCH (Anm. 54) 161 und ANDREAE (Anm. 26) 43.

<sup>56</sup> Dazu: KÖTZSCHE-BREITENBRUCH (Anm. 37) 44, Anm. 257. KAISER-MINN (Anm. 30) 63–64, und Anm. 38 und P. TESTINI, Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma (= Roma cristiana 3) (Bologna 1966) 55, dort aber keine Deutung.

„Vergilius Vaticanus“ aus dem frühen 5. Jh.<sup>57</sup>. In beiden Fällen wird der positive Richtspruch mit Hilfe der Darstellung einer weiteren Szene verdeutlicht, die die Verstorbenen in einer paradiesischen Landschaft zeigt.

Wie in der Malerei, so finden sich auch in der paganen Sarkophagplastik Totengerichtsdarstellungen. Meist zeigen diese die Vorführung des Verstorbenen, manchmal in Gestalt einer mythologischen Figur, vor Pluto und Proserpina oder die Begrüßung des Toten durch die Unterweltsherrscher<sup>58</sup>. Seltener wird der Verstorbene dagegen direkt vor dem Tribunal der Unterweltrichter gezeigt, also der Akt des Rechtsprechens selbst wiedergegeben.

Die Malereien in der sogenannten Vibiagruf in der Grabanlage des Vincentius an der Via Appia in Rom aus der Mitte des 4. Jh. sind dagegen ausführlicher gestaltet<sup>59</sup>. Sie zeigen eine narrative Erweiterung des Totengerichtsthemas auf vier inhaltlich zusammenhängenden Szenen: 1) „Vibia“ in der Rolle der Proserpina wird von Pluto auf einer Quadriga in die Unterwelt entführt, begleitet von dem Götterboten. 2) „Vibia“ wird von Mercurius (Nuntius) vor das Gericht Plutos und Proserpinas geführt. 3) Geleitet von einem „angelus bonus“ durchschreitet sie dann ein Portal und gelangt so 4) zu einem Festbankett der „iudicati“ in paradiesischer Landschaft.

Christliche Darstellungen des Totengerichts sind bislang ausschließlich in der Katakombenmalerei erhalten<sup>60</sup>. Sie sind einfacher gestaltet als pagane Darstellungen<sup>61</sup>, wie die Malereien in der Katakombe von Sant’Ermete, in der Kammer II der Domitilla-Katakombe, im Arcosol des Zosimianus in Santa Ciriaca in Rom und in der Nekropole Cassia in Syrakus zeigen<sup>62</sup>. Diese Beispiele beschränken sich weitgehend auf das Bild des göttlichen Richters, Christus, und den vor ihm stehenden Verstorbenen. Dieser wird in einigen Darstellungen von zwei Fürsprechern begleitet. Die christlichen Totengerichtsbilder verzichten im Gegensatz zu den entsprechenden paganen Bildern auf Einführungsszenen durch Tore und auf die kontrastierende Darstellung eines negativen Urteils.

<sup>57</sup> DE WIT (Anm. 47) T. 20.2, pict. 34 (Minos); T. 21.1 = pict. 36 (Elysium); zur Datierung 151–157. Zum Losgerät: KÖTZSCHE-BREITENBRUCH (Anm. 37) 42–54 (Exkurs: Das Losgerät).

<sup>58</sup> Dazu: ANDREAE (Anm. 26) 26–27, Nr. 1.3. bis 5.8., 11–15 und 16, Anm. 110, 112–114, 117 und 120–125.

<sup>59</sup> A. FERRUA, La Catacomba di Vibia, in: RivAC 47 (1971) 7–62, zur Datierung 61; W. N. SCHUMACHER, Die Katakombe an der Via Dino Compagni und römische Grabkammern, in: RivAC 50 (1974) 348, Abb. 8, 349, Abb. 9, 357; sowie ANDREAE (Anm. 26) 28–29, Anm. 129.

<sup>60</sup> Totengerichte auf christlichen Sarkophagen sind mir nicht bekannt. Es wäre aber die Überlegung E. DASSMANNs (Anm. 17) 442, 446–447, zu bedenken, in welchem Maße der Gerichtsgedanke in die zahlreichen, als Lehr- und Huldigungsszenen interpretierten Darstellungen hineinspielt.

<sup>61</sup> Eine Zusammenstellung christlicher Totengerichte bei WILPERT, Katakomben (Anm. 13) 390–408.

<sup>62</sup> WILPERT, Katakomben (Anm. 13) T. 247, Textbd. 394–395 (Sant’Ermete); ebd. T. 196, Textbd. 395–396, Fig. 33 (Domitilla); ebd. T. 206, Textbd. 402–403 (Zosimianus); ebd., Textbd. 396–397, Fig. 34 (Cassia).

## Das Bildprogramm des Susannensarkophags

In jedem Falle ist jedoch das Motiv eines mehr oder weniger ausführlich geschilderten jenseitigen Totengerichts ein fester Bestandteil sowohl der paganen als auch der christlichen Sepulkralkunst. Deshalb ist es denkbar, daß diese Ikonographie auch für den Susannensarkophag benutzt worden ist. Dies wird besonders deutlich, wenn man berücksichtigt, daß die wichtige Gerichtsszene durch die auffällige Portikusarchitektur kompositionell besonders hervorgehoben wird. Durch die figurenreiche Gestaltung werden die beiden mittleren Szenen, die das Gericht über Susanna zeigen, noch zusätzlich betont.

Betrachtet man den Susannensarkophag unabhängig von der dargestellten alttestamentlichen Erzählung, dann schließen sich an das „zentrale“ Bildfeld mit der Portikus links und rechts weitere Szenen an, die die Gerichtsthematik narrativ fortsetzen, wobei sie den Darstellungen der zuvor erwähnten Totengerichtsbilder folgen. Links sieht man die Freisprechung einer Frau (Susannas) durch Christus, der seine rechte Hand auf ihr Haupt legt. Diese Handauflegung wird man vor allem als Geste der Freisprechung von Sünden bzw. als Zeichen der Aufnahme in ein glückliches Jenseits verstehen dürfen; wird doch diese Geste häufig bei Darstellungen christlicher Totengerichte angewendet<sup>63</sup>. Auf der rechten Seite steht dann dieselbe Frau als bereits Freigesprochene in der Haltung einer Pietas- bzw. Verstorbenenorans zwischen den Paradiesesbäumen und zwei Jenseitsbegleitern vor einem Parapetasma, das erst in diesem Sinnzusammenhang seine Berechtigung erhält<sup>64</sup>.

Wenn man das Bildprogramm des Susannensarkophags in diesem Sinne als ein szenisch erweitertes christliches Totengericht interpretiert, dann läßt sich seine Bildfolge ohne weiteres auch nach dem für die meisten römischen Friessarkophage üblichen Kompositionsschema, von der Mitte aus, aufschlüsseln. Dementsprechend kann man annehmen, daß auch die Abfolge der einzelnen Szenen aus der Susannengeschichte nicht einfach einer Vorlage entnommen, sondern vermutlich ganz gezielt für diesen besonderen Sarkophag zusammengestellt wurden. Auf diese Weise konnte in das Bildprogramm der alttestamentlichen Susannengeschichte eine weitere Sinnenebene einbezogen werden, die jener übergeordnet ist: diejenige eines christlichen Jenseitsgerichts, das in drei Episoden dargestellt ist. Die außergewöhnliche künstlerische Bedeutung des Susannensarkophags liegt daher vor allem in der neuen kompositionellen Verbindung von bekannten Bildvorla-

<sup>63</sup> Zu christlichen Totengerichtsbildern in der Katakombenmalerei zusammenfassend: WILPERT, Katakomben (Anm. 13), Textbd. 394–408, sowie kritisch dazu STUIBER (Anm. 13) 96–97 mit Anm. 17 und 19, der einige „Gerichtsdarstellungen“ in Wilperts Gruppe in Frage stellt. Er möchte sie eher als losgelöste Aufnahme – bzw. Einführungsszene Verstorbener in den Himmel verstehen.

<sup>64</sup> Zum Parapetasma vgl. Anm. 12.

gen, die es ermöglicht, zu einer „Überlagerung“ zweier Bildebenen und Sinnschichten zu gelangen.

Im Hinblick auf den folgerichtigen Ablauf der Susannengeschichte war es dabei erforderlich, die Oransfigur, nicht wie sonst üblich in der Mitte, sondern an die rechte Seite des Bilderfrieses zu stellen. Außerdem mußte die Rechtsprechung nach irdischem Muster, nämlich mit zwei Richtern auf kurulischen Stühlen, von dem Urteil Christi getrennt dargestellt werden<sup>65</sup>. Im Hinblick auf die Vollständigkeit der Susannengeschichte war es weiterhin notwendig, auch die Verurteilung der Alten zu zeigen. Umgekehrt mußte jedoch die in dieser Geschichte zentrale Figur des Daniel in der narrativen Folge des Sarkophags an Bedeutung verlieren, damit diese Figur dann im Sinne des christlichen Totengerichtsbildes, also in der anderen, übergeordneten Sinnschicht, gleichsam eine Zeugen- und Attributfunktion für dessen Entscheidungsgewalt einnehmen konnte.

Einerseits kann also die Susannengeschichte hier beinahe wortgetreu wiedergegeben werden. Andererseits erfährt aber auch die Darstellung des christlichen Totengerichts eine unübliche bildhafte Erweiterung, wie sie sonst nur in paganen Bildfolgen zu beobachten ist. Aus diesem Grunde mußte der alttestamentliche Susannenzklus, gewissermaßen zum eigenen Erhalt, einer „Leserichtung“ von rechts nach links folgen.

Im folgenden soll nun überprüft werden, ob sich die hier vorgestellte typologische Thematik des Susannensarkophags an Hand anderer bekannter Susannendarstellungen jener Zeit bestätigen und untermauern läßt.

### Vergleich mit anderen Susannenszenen und -zyklen

In der frühchristlichen Kunst, vor allem im sepulkralen Bereich der Katakombenmalerei und der Sarkophagplastik<sup>66</sup>, herrschen zwei verschiedene formelhafte Bildtypen für die Darstellung der „Susanna“ vor. Zum einen handelt es sich dabei um Susanna-Orans, d. h. eine verkürzte Form der Darstellung, die die betende oder lesende Susanna zwischen zwei Bäumen und den beiden Alten stehend wiedergibt<sup>67</sup>, wobei mitunter auf die Darstel-

<sup>65</sup> Im Gegensatz dazu die zeitgenössischen Susannenbilder, die Daniel als Richter zeigen, vgl. Anm. 72–77.

<sup>66</sup> Um den Rahmen dieser Untersuchung nicht zu sprengen, muß auf eine Darstellung der sonstigen bislang bekannten zeitgenössischen Susannenbilder, wie z. B. im heute verschollenen Kuppelmosaik von Santa Costanza in Rom, auf der sogenannten Lipsanothek von Brescia sowie auf verschiedenen Glasschalen und Bronzeblechbeschlägen verzichtet werden. Diese entsprechen jedoch meist der weiter unten dargestellten Susannen-Typologie.

<sup>67</sup> Rom, Domitilla-Katakombe, unterer Teil eines Loculusgrabes; Dat.: frühes 4. Jh., Lit.: WILPERT, Katakomben (Anm. 13) T. 142, Textbd. 363–365; J. KOLLWITZ, Die Malerei der Konstantinischen Zeit, in: Akten des VII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie Bd. 1, Trier 1965 (= Studi di antichità cristiana 27) (Città del Vaticano/Berlin 1969) 121–124; A. NESTORI, Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane (Città del Vaticano 1975) 126, Nr. 58. Rom, Pietro e Marcellino-Katakombe, Kammer 13, Arcosollünnet-

lung der Bäume<sup>68</sup> oder der Alten<sup>69</sup> verzichtet wird. Häufig ist Susanna in Gebetshaltung, also mit erhobenen Armen, wiedergegeben<sup>70</sup>. Es sind dies Bildtypen, die stark an das Motiv einer Orantin erinnern, die zwischen den Paradiesesbäumen und (oder) Jenseitsbegleitern steht. Dieses Motiv der Bedrängung Susannas könnte gleichsam typologischen Bezug nehmen auf die Verstorbene, die sich auf dem jenseitigen Weg oder bereits im Paradies befindet. Es wäre somit, sepulkral gedeutet, Sinnbild für eine bestimmte Jenseitserwartung<sup>71</sup>.

te; Dat.: frühes 4. Jh., Lit.: WILPERT, Katakomben (Anm. 13) T. 232, 2, Textbd. 363, 365–366; KOLLWITZ ebd. 63–68; NESTORI, ebd. 55, Nr. 51; DASSMANN (Anm. 17) 20, Anm. 69–70, 360–361, 391–392, Anm. 286, 413; J. G. DECKERS/H. R. SEELIGER sowie G. MIETKE, Die Katakombe „santi Marcellino e Pietro“. Repertorium der Malereien (= Roma sotterranea cristiana 6) (Città del Vaticano/Münster 1987) 330–334, Nr. 71. Rom, Coemeterium Maius, Arcosollünette; Dat.: 4. Jh. Lit.: WILPERT, Katakomben (Anm. 13) T. 220, Textbd. 363, 365; DASSMANN (Anm. 17) 438, Anm. 567 (um 390); NESTORI ebd. 34, Nr. 12. Rom, Fragment, Museo Campo Santo Teutonico; Dat.: 3. Viertel 4. Jh., Lit.: G. BOVINI/H. BRANDENBURG/F. W. DEICHMANN (Hg.), Repertorium der christlich-antiken Sarkophage (Wiesbaden 1967) Nr. 897. Marseille, Musée Borély, Fragment eines Sarkophagdeckels; ohne Datierung, Lit.: E. LEBLANT, Les sarcophages chrétiens de la Gaule (= Collection de documents inédits sur l'histoire de France, troisième série. Archéologie) (Paris 1886) 49–50, Nr. 65; LECLERCQ, Marseille, in: DACL 10 (1910) 2285–2286; F. BENOIT, Les sarcophages paleochrétiens d'Arles et de Marseille (Paris 1957) 77, Nr. 120, T. 34, 1; P. BORRACCINO, I sarcofagi paleocristiani di Marsiglia (Bologna 1973) 50–51. Arles, Musée d'Art Chrétien, zweizoniger Friessarkophag; Dat.: 2. Hälfte 4. Jh., Lit.: WILPERT, Sarkofagi II (Anm. 5) T. 195, 4, Textbd. 254; E. LEBLANT, Etude sur les sarcophages chrétiens antique de la ville d'Arles (Paris 1878) 14–16, T. 35; BENOIT ebd. 20, T. 16–18; KLAUSER, Frühchristliche Sarkophage (Anm. 12) 28–29, 57–60, Nr. 8, T. 11, 1 und 12.

<sup>68</sup> Rom, Via Latina-Katakombe, Kammer A, Arcosollünette; Dat.: 4. Jh., Lit.: A. FERRUA, Le pitture della nuova catacomba di Via Latina (= Monumenti di antichità cristiana 2, 8) (Città del Vaticano 1960) 46, T. 15 und 91; KÖTZSCHE-BREITENBRUCH (Anm. 37) zur Dat. 13, Anhang 2, 26; NESTORI (Anm. 67) 72, Nr. 1. Rom, Katakombe der heiligen „Giordano ed Epimaco“, Kammer D, Arcosollünette; Dat.: 4. Jh., Lit.: NESTORI (Anm. 67) 69, Nr. 1; A. FERRUA, Un nuovo cubicolo dipinto della via Latina (= RPARA 45) (1972) 183–185, Anm. 10, Abb. 10.

<sup>69</sup> Marseille, Musée Borély, Fragment eines Säulensarkophags; ohne Datierung, Lit.: BENOIT (Anm. 67) T. 34, 2.

<sup>70</sup> Rom, Priscilla-Katakombe, Cappella Greca, rechte und linke Eingangswand; Dat.: 3.–4. Jh., Lit.: WILPERT, Katakomben (Anm. 13) Textbd. 363–364, T. 14, 1; 14, 2; DERS., Fractio panis. Die älteste Darstellung des eucharistischen Opfers in der „Cappella Greca“ (Freiburg i. Br. 1895) zur Dat. 29–30; H. LECLERCQ, Cappella Greca, in: DACL 2, 2 (1910) 2084–2106; TESTINI (Anm. 56) 71–72; F. FOLOTTI, Il Cimitero di Priscilla. Studio di topografia e architettura (= Collezione Amici delle Catacombe 26) (Città del Vaticano 1970) 258–275, zur Dat. 268–275; NESTORI (Anm. 67) 27, Nr. 39; DASSMANN (Anm. 17) 10, Anm. 7, 12, Anm. 18, 392, Anm. 286. Rom, Domitilla-Katakombe (Lit. Anm. 67). Rom, Via-Latina-Katakombe (Lit. Anm. 68). Rom, Pietro e Marcellino-Katakombe und Coemeterium Maius (Lit. Anm. 67).

<sup>71</sup> Zu dieser Gruppe der verkürzt dargestellten Susannenbilder mag auch die Malerei in der Praetextat-Katakombe in Rom hinzuzuziehen sein, in der sog. Celerina-Kammer, unterer Teil eines Arcosolgrabes; Dat.: 4. Jh., Lit.: WILPERT, Katakomben (Anm. 13) Textbd. 366, 412,

Zum anderen wird Susanna auch häufig vor Gericht dargestellt, wo Daniel Susanna freispricht und die Alten verurteilt<sup>72</sup>. Hierbei steht nun nicht mehr so sehr Susanna, sondern Daniel als Richter im Mittelpunkt des Geschehens. Von den bislang bekannten Gerichtsdarstellungen entsprechen zwei der zeitgenössischen Rechtspraxis<sup>73</sup>. Sie zeigen Daniel, der nach dem Vorbild weltlicher Richter auf einem Tribunal steht bzw. sitzt, d.h. auf einem erhöhten Amtssitz, der dem römischen Magistrat bei Amtshandlungen vorbehalten war<sup>74</sup>. Eine Darstellung<sup>75</sup> zeigt ihn auf einem Steinhügel<sup>76</sup>, die andere auf einem herrschaftlichen Thron mit Suppedaneum<sup>77</sup>. In beiden Fällen, so ist zu vermuten, wird Daniel als besonderer, ein göttliches Urteil vertretender Richter hervorgehoben.

Dieses Gericht Daniels ähnelt in seinem Aufbau auffällig den Darstellungen christlicher Totengerichte, bei denen Christus den göttlichen Richterspruch, in der Regel durch die Handauflegung, vollzieht, so z.B. auf den Malereien in der Katakomben-Sant'Ermete, in der Kammer II der Domitilla-Katakomben, in einem Fresko in der Nekropole Cassia in Syrakus und im Arcosol des Zosimianus in Santa Ciriaca in Rom<sup>78</sup>.

---

T. 251; NESTORI (Anm. 67) 87, Nr. 5. Hier ist die Bedrängung Susannas in der Form einer Tierallegorie wiedergegeben. Es ist jedoch wahrscheinlich, daß die allegorische Darstellung die gleiche Bedeutung hat wie das realistische Bild der Susannenbedrängung.

<sup>72</sup> Rom, Kallixtus-Katakomben, Eusebius-Krypta, Arcosolbogen, links; Dat.: 3.–4. Jh., Lit.: WILPERT, Katakomben (Anm. 13) T. 86, Textbd. 72–120, 363–364, 394–395; NESTORI (Anm. 67) 104, Nr. 28; DASSMANN (Anm. 17) 13, Anm. 23, 25, Anm. 139, 392, Anm. 286. Rom, Museo Nazionale Romano, Striegelsarkophag; Dat.: 1. Drittel 4. Jh., Lit.: WILPERT, Sarkofagi II (Anm. 5) T. 196, 2 Textbd. 253; Repertorium (Anm. 67) Nr. 781; GERKE (Anm. 5) 228, Anm. 2. Vatikan, Museo Pio Cristiano, Sarkophagdeckel; Dat.: 2. Drittel 4. Jh., Lit.: WILPERT, Sarkofagi II (Anm. 5) T. 197, 4, Textbd. 254–255; Repertorium (Anm. 67) Nr. 146. Vatikan, Museo Pio Cristiano, Säulensarkophag; Dat.: 2. Drittel 4. Jh., Lit.: WILPERT, Sarkofagi II (Anm. 5) T. 195, 2 und 229, 6 Textbd. 253, Repertorium (Anm. 67) Nr. 54. Lamourgier, Musée Lapidaire, Sarkophagdeckel; Dat.: 4. Jh., Lit.: WILPERT, Sarkofagi (Anm. 5) Tafelbd. I 124, 3; LEBLANT, Gaule (Anm. 67) 132–133, Nr. 175, T. 64, 1; H. LECLERCQ, Narbonne, in: DACL 12, 1 (1935) 842–843. Cahors, Deckel eines Sarkophags, heute verschollen; ohne Dat., Lit.: WILPERT, Sarkofagi (Anm. 5) II T. 95, 1 Textbd., 254–255; LEBLANT, Gaule (Anm. 67) 71, Nr. 88. Arles, Friessarkophag (Lit. Anm. 67).

<sup>73</sup> Rom, Kallixtus-Katakomben und den Striegelsarkophag in Rom, Museo Nazionale Romano (Lit. Anm. 72).

<sup>74</sup> Zu Tribunalszenen in der bildenden Kunst: H. GABELMANN, Antike Audienz- und Tribunalszenen (Darmstadt 1984).

<sup>75</sup> Arles, Friessarkophag (Lit. Anm. 67).

<sup>76</sup> Zum Steinhügel: G. JASZAI, Fels, in: LCI 2 (1970) 24–50, bzw. S. BRAUNFELS, Stein, in: LCI 4 (1972) 210–212.

<sup>77</sup> Vatikan, Museo Pio Cristiano, Sarkophagdeckel und ebd. der Säulensarkophag (Lit. Anm. 72).

<sup>78</sup> Zu den christlichen Totengerichtsdarstellungen vgl. oben Anm. 61 und 62, STUIBER (Anm. 13) 196–198, Anm. 18, 22–24, wobei es in der Darstellung in Ciriaca allerdings nicht ganz eindeutig ist, ob mit der Figur auf dem linken Bild tatsächlich Christus gemeint ist, denn

Die Darstellungen christlicher Totengerichte sind dabei stets aus denselben Bildelementen aufgebaut, die mit denen der Susannengerichte weitgehend übereinstimmen: Der Richtende sitzt, wie Daniel<sup>79</sup>, auf einem erhöhten Tribunal, Thron oder Kathedra. Vor ihm steht, zum Empfang des Urteils, die verstorbene Person. Häufig begleiten sie Fürsprecher, die, gleich den Alten mit Susanna<sup>80</sup>, mit ihm vor das Gericht treten.

Es scheint also, daß die Darstellung des Susannengerichts, zumindest im sepulkralen Bereich als Präfiguration des Gerichtes im Jenseits zu deuten ist, vor dem sich jeder Christ nach seinem Tode, noch vor dem Endgericht verantworten muß<sup>81</sup>.

Andere Denkmäler geben die alttestamentlichen Susannenszenen in zyklischer Form wieder, d.h. zumindest in zwei Episoden<sup>82</sup>. Diese ergibt sich zumeist<sup>83</sup> aus einer Kombination der beiden erwähnten Bildtypen, der „Susanna orans“ und des Gerichtsbildes<sup>84</sup>.

---

diese Figur sitzt nicht auf einem erhöhten Thron, sondern auf einer einfachen Kathedra. Es könnte sich hier also auch um eine der zahlreichen Lehrszenen handeln.

<sup>79</sup> Rom, Kallixtus-Katakombe und der Striegelsarkophag in Rom, Museo Nazionale Romano (Lit. Anm. 72).

<sup>80</sup> Arles, Friessarkophag (Lit. Anm. 67). Rom, Museo Nazionale Romano, Striegelsarkophag. Vatikan, Museo Pio Cristiano Säulensarkophag (beide Lit. Anm. 72).

<sup>81</sup> Daneben konnte der Bildtypus des Susannengerichts in der frühchristlichen Kunst offenbar einen weiteren typologischen Bezug vermitteln, der auch in der patristischen Exegese verwendet wurde, nämlich in der Gegenüberstellung mit dem neutestamentlichen Richtspruch des Pilatus. Dies zeigt der Arleser Friessarkophag (Lit. Anm. 67) und wohl der heute verschollene Sarkophagdeckel ehemals in Cahors (Lit. Anm. 72). Zur patristischen Exegese der alttestamentlichen Susannenerzählung: SCHLOSSER (Anm. 44) 244–245 und ausführlich DASSMANN (Anm. 17) 270–273 (literarische Auslegung), 361, Anm. 103, 363, 391–392, Anm. 286 (ikonographische Auswertung), außerdem, bei Schlosser nicht erwähnt: Hippolyt, In Danielen, I, 27. Übers. nach Bonwetsch; GCS I (1897) 39.

<sup>82</sup> Rom, Priscilla-Katakombe, Cappella Greca (Lit. Anm. 70). Rom, Katakombe der heiligen „Giordano e Epimaco“ (Lit. Anm. 68). Arles Friessarkophag (Lit. Anm. 67).

<sup>83</sup> Eine Ausnahme sind die zyklischen Darstellungen in der sog. Cappella Greca in der Priscilla-Katakombe in Rom (Lit. Anm. 70). In der Cappella Greca ist die Susannenerzählung in Szenen dargestellt, die von dem „herkömmlichen“ Muster abweichen: Das Bild auf der rechten Eingangswand zeigt die Bedrängung Susannas durch die beiden Alten: Susanna verschleierte und betend steht vor einer Hausarchitektur, links im Hintergrund vermutlich Daniel. Von der linken Seite nähern sich die beiden Alten und strecken jeweils den rechten Arm nach Susanna aus. Auf der gegenüberliegenden Wand wird der Zyklus mit der Beschuldigung Susannas durch die Alten fortgesetzt, die ihr, dem römischen Rechtsbrauch und dem Text der Erzählung folgend (Dan. 13,34), ihre rechten Hände auf das verschleierte Haupt legen. Gleichzeitig halten sie Susannas Arme mit den linken Händen fest. Ob es sich bei dieser Bildfolge um eine Neuschöpfung für diesen Totenkultraum handelt oder ob ihnen eine entsprechende Vorlage aus der Buchmalerei zugrundeliegt, ist nicht sicher zu bestimmen.

<sup>84</sup> Eine Bildvorlage aus der Buchillustration, wie sie für die frühchristlichen Susannenzyklen angenommen wird, muß deshalb bei diesen Bildfolgen nicht unbedingt vorausgesetzt werden.

Wie die angeführten Beispiele gezeigt haben, war es in der frühchristlichen Kunst offenbar nicht notwendig, die Susannengeschichte in aller Ausführlichkeit und in allen Phasen zu schildern. Man beschränkte sich zumeist auf eine der beiden „Hauptszenen“: ihre Bedrängnis oder ihre Rettung durch das Gericht Daniels. Seltener wurden beide Bildtypen zu einem Zyklus zusammengestellt.

Auf Grund der ikonographischen Untersuchung dieser formelhaften Darstellungen wird man annehmen dürfen, daß die bildliche Wiedergabe der Susanna in frühchristlicher Zeit, vor allem im sepulkralen Bereich, nicht nur im Literalsinn, sondern zugleich auch als ein vielschichtig deutbares Sinnbild zu verstehen ist: als Präfiguration auf das persönliche Totengericht und als Darstellung der Verstorbenen im erhofften oder bereits erreichten Jenseits. Für diese Annahme spricht auch, daß die frühchristlichen Susannendarstellungen überaus häufig direkt am Grabe des Verstorbenen angebracht wurden<sup>85</sup>.

### Ergebnis

Der Vergleich der zeitgenössischen Susannendarstellungen zeigt, daß die Susannengeschichte in der frühchristlichen Sepulkalkunst in starkem Maße von der religiösen Vorstellung eines bevorstehenden Jenseitsgerichts geprägt war, das über das Schicksal der Seele entscheidet<sup>86</sup>.

Für das zeitgenössische Bildverständnis verbanden sich die zum Erkennen der alttestamentlichen Erzählung bedeutsamen Szenen der Susanna orans und des Daniel-Gerichts offenbar sogleich mit der Vorstellung von der jenseitigen Gerichtsverhandlung und der durch sie erhofften Rettung. Erst die Berücksichtigung dieser zweiten sepulkralen Sinnschicht erlaubt es, die Motivauswahl und die eigentümliche Bildgestaltung des Susannensarkophags von Gerona verständlich zu machen. Dieser Sarkophag ist demnach das einzige erhaltene Denkmal jener Zeit, das diese typologische Deutung der alttestamentlichen Susannengeschichte als Präfiguration des zu erwar-

<sup>85</sup> Rom, Via-Latina-Katakombe (Lit. Anm. 68). Rom, Pietro e Marcellino-Katakombe und Rom, Coemeterium Maius (Lit. Anm. 67). Rom-Katakombe der heiligen „Giordano ed Epimaco“ (Lit. Anm. 68), wo das Susannenbild in der Arcosollünette, dem wohl wichtigsten Bildfeld einer Bestattung angebracht ist. Der Striegelsarkophag in Rom, Museo Nazionale Romano und der Säulensarkophag im Vatikan, Museo Pio Cristiano (Lit. Anm. 72) zeigen das Susannengericht als Hauptmotiv in der Mitte des Sarkophagfrieses. Darüber hinaus gibt es auch Zeugnisse in der patristischen Exegese, die eine Deutung des Susannengerichts im Sinne des christlichen Totengerichts stützen: so z. B.: Augustinus, Tract. in Joh. 36, 10. Übers. nach T. SPECHT, BKV 11 (1913) 148 und Hippolyt, In Daniele I, 22–26. Übers. nach BONWETSCH; GCS I (1897) 34–37.

<sup>86</sup> K. A. SMITH, *Inventing Marital Chastity: the Iconography of Susanna and the Elders in Early Christian Art*, in: *Oxford Art Journal* (1993) 3–24, versucht dagegen, die Darstellungen der Susannengeschichte in einen Zusammenhang mit zeitgenössischen Auseinandersetzungen über Fragen der christlichen Sexualmoral zu stellen (zum Susannensarkophag 17–20).



tenden Totengerichts in direkter Weise verbildlicht und darüber hinaus kompositionell miteinander in Verbindung bringt. So findet sich auf diesem Sarkophag nicht nur der umfangreichste bislang bekannte Susannenzyklus innerhalb der gesamten frühchristlichen Kunst, er verdient auch als außergewöhnliches Zeugnis sich wechselseitig deutender Sinnschichten besondere Beachtung und Wertschätzung. Die einzelnen Szenen des Susannensarkophags sind insofern paradigmatisch zu nennen, als sie in ihren vielfältigen Bezügen die mit dem Tod und dem jenseitigen Schicksal des Verstorbenen verknüpften Vorstellungen frühchristlicher Frömmigkeit vermitteln und anschaulich machen. Damit zeigt der Susannensarkophag von Gerona exemplarisch, was wohl für die frühchristliche Grabeskunst allgemein gilt, nämlich, daß die verwendeten bildlichen Darstellungen nicht nur im Literal-sinn verstanden werden können, sondern als vielschichtige Bedeutungsträger betrachtet werden müssen.