

Ein oströmischer Sarkophag in Marseille¹

Von JUTTA DRESKEN-WEILAND

*Herrn Prälat Prof. Dr. Erwin Gatz
gewidmet*

Im Jahre 1712 wird der italienische Antiquar und Astronom Mons. Francesco Bianchini² von Clemens XI. beauftragt, dem neu gewählten Kardinal Armand Gaston Maximilien de Rohan, Fürst von Soubise und Koadjutor des Kardinal Fürstenberg in Straßburg, das Kardinalsbirett zu überreichen³. Sein Schiff erreicht am 3. Juli Marseille⁴, von wo aus er seine Reise nach Paris auf dem Landweg fortsetzt. Zur Lösung der logistischen Probleme hält er sich wenige Tage in Marseille auf und nutzt offensichtlich die Gelegenheit zu einem Besuch von Saint-Victor, wo er zwei Sarkophage sieht und zeichnet. Auf fol.116 im Codex CCCLVIII seiner Werke (Taf.1), der in der Biblioteca Capitolare in Verona aufbewahrt wird, zeichnet Bianchini auf der oberen Hälfte der Seite einen ebenfalls heute verschollenen, sonst aus einer Zeichnung von Peiresc bekannten Sarkophag⁵ und bemerkt dazu: „*Sarcophagus Massiliae repertus in veteri coemeterio Christianorum circa absidam antiquae Ecclesiae Abbatialis Sancti Victoris post annum 1700*“. Auf der unteren Hälfte der Seite (Taf.2) folgt die Zeichnung des Sarkophags, der im folgenden untersucht werden soll, mit der Bemerkung: „*Clerici Ecclesiae asseruerunt in eodem sarcophago repertum fuisse cadaver aurea veste ornatum, cuius tamen vestis filae primo tactu dissolvebantur*.“ Daß es sich bei dem abgebildeten Sarkophag um ein Stück handelt, das Bianchini gesehen haben muß, legen die neben der Zeichnung angegebenen Maße nahe. Bianchini gibt hier wie in allen seinen Schriften die Maße in palmi an, die im

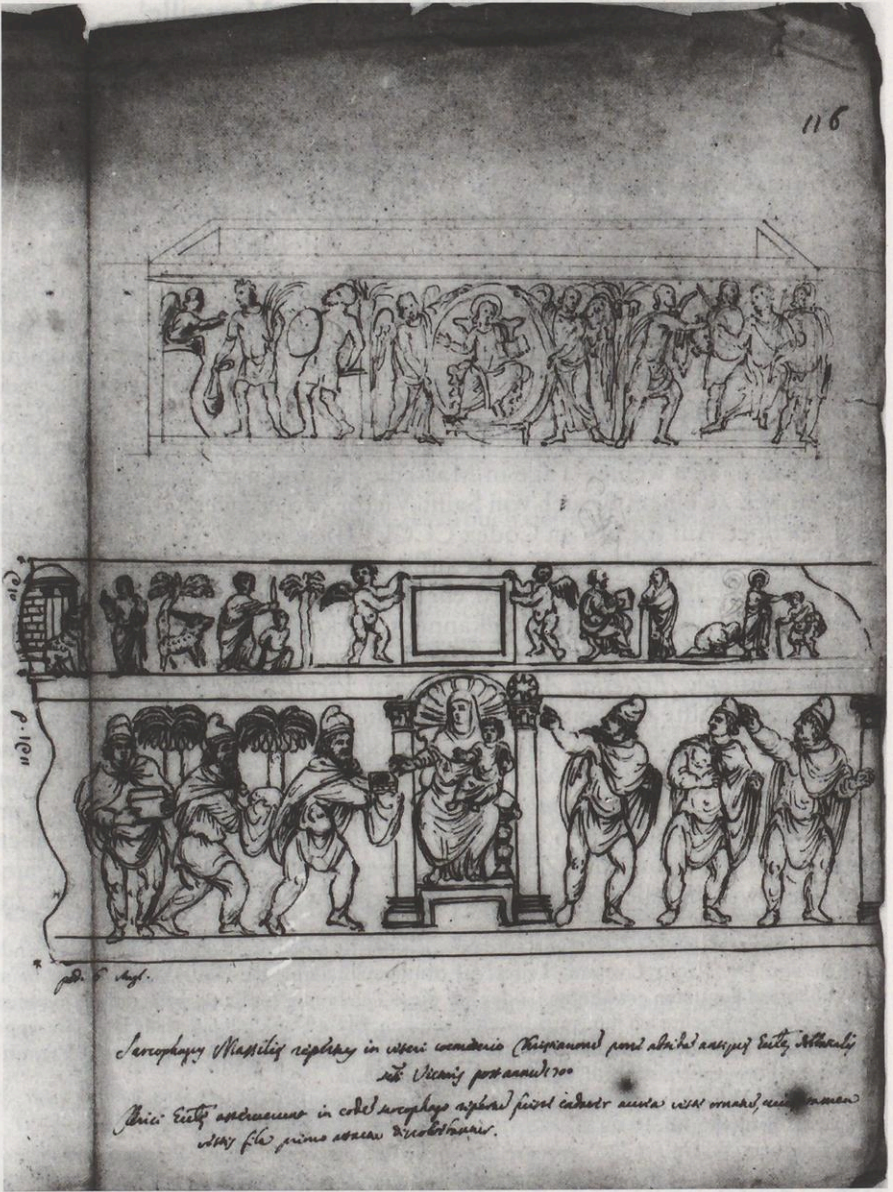
¹ Die Kenntnis dieser Zeichnung verdanke ich der Kompetenz, Kollegialität und Freundlichkeit von Dr. Paolo Liverani, Leiter der Antikenabteilung der Vat. Museen, der beim Durchblättern des unten erwähnten Codex auf diese Zeichnung stieß und mich darauf hinwies. An dieser Stelle möchte ich ihm ganz herzlich danken. Mein Dank gilt ebenfalls Don Giuseppe Zivelonghi, Vicebibliotecario der Biblioteca Capitolare di Verona, für Auskünfte und Vermittlung einer Fotografie sowie für die Publikationserlaubnis.

² Zu Bianchini allgemein s. Dizionario biografico degli Italiani 3 (1968) 187-194 s.v. Francesco Bianchini (S. ROTTA).

³ F. UGLIETTI, Un erudito veronese alle soglie del settecento. Mons. Francesco Bianchini 1662-1729 (Verona 1986) 74f. Zu Kardinal de Rohan s. E. GATZ (Hrsg.), Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, 1648-1803 (Berlin 1990) 394-396.

⁴ UGLIETTI 76.

⁵ G. DROCOURT-DUBREUIL, Saint Victor de Marseille. Art funéraire et prière des morts aux temps paléochrétiens (1989) 77ff.; B. CHRISTERN-BRIESENICK (Verf.), Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, III. Gallien und Afrika (im Druck) Nr. 301. – Die Zeichnung von N. de Peiresc gehört vermutlich in die Jahre um 1626, s. DROCOURT-DUBREUIL 117; die Angabe Bianchinis „post annum 1700“ ist somit unzutreffend.



Verona, Biblioteca Capitolare, Cod. CCCLVIII fol.116.



Sarcophagus of the family of the *... (transcription of the inscription) ...*
... (transcription of the inscription) ...
... (transcription of the inscription) ...

Verona, Biblioteca Capitolare, Cod. CCCLVIII fol.116.

18. Jahrhundert in Rom das gebräuchlichste Längenmaß waren. Der Kasten ist sechs palmi lang – 134 cm –, ein palmo und 11 Unzen hoch – 42,8 cm – und der Deckel besitzt eine Höhe von 10 Unzen und somit 18,6 cm⁶. Die Maße sind die eines Kindersarkophags. Die seitlich angegebenen Bruchkanten weisen darauf hin – wie auch Bianchinis Kommentar vermuten läßt – daß es sich bei dem Sarkophag um einen Grabungsfund handelt. Es wird sich, worauf die Ikonographie des Stückes und die sich daraus ergebende Reliefhöhe hinweisen, um einen marmornen Sarkophag gehandelt haben.

Der Sarkophag wird weder in älteren Arbeiten zur Geschichte von Marseille⁷ noch in jüngeren Untersuchungen zu den Sarkophagen von Saint-Victor⁸ erwähnt. Möglicherweise war das Stück nur kurze Zeit sichtbar. Die „Entdeckung“ des Stückes lag zum Zeitpunkt des Besuches Bianchinis wohl noch nicht allzu lange zurück, da der Sarkophag von Peiresc⁹ nicht gezeichnet worden und noch bekannt war, was der Sarkophag bei der Auffindung enthielt. Die Benediktiner von Saint-Victor hatten dem Abgesandten des Papstes wohl etwas Außergewöhnliches zeigen wollen. Möglicherweise ging das Stück bereits kurze Zeit später verloren, so daß es nicht mehr gezeichnet werden konnte: die Abtei wurde 1739 durch Papst Clemens XII. säkularisiert und in ein adeliges Kanonikat umgewandelt¹⁰, so daß der Sarkophag möglicherweise im Privatbesitz eines der Kanoniker im Rang eines „comte“¹¹ verschwand. Große Schäden entstanden durch Zerstörungen im Zusammenhang mit der französischen Revolution 1792 und in den Folgejahren bis 1802¹².

Die Front des Sarkophags zeigt in der Mitte die in einer Muschelnische auf einem Thron mit Rückenlehne und Suppedaneum sitzende Maria. Vom Thron wird rechts ein sorgfältig ziselirtes Bein sichtbar; ein Kissen dient als Auflage. Die links erkennbare Rückenlehne hat Lyraform. Maria ist mit Ärmeltonika und Maphorion bekleidet; sie hat ihren rechten Arm schräg zur Seite gestreckt und blickt in die gleiche Richtung; auf ihrem linken Oberschenkel sitzt das Christuskind, das die Größe eines etwa zweijährigen Kindes hat und mit einer langen Ärmeltonika bekleidet ist. Es streckt

⁶ 1 palmo entspricht 22,34 cm. Für freundliche Hilfe in metrologischen Fragen danke ich Dr. Paolo Liverani.

⁷ Nicht bei A. RUFFI, *Histoire de Marseille* (Marseille 1696); J.-B.-B. GROSSON, *Recueil des antiquités et monuments marseillois qui peuvent intéresser l'histoire et les arts* (Marseille 1773).

⁸ Nicht bei DROCOURT-DUBREIL (Anm.5); auch nicht bei G. DÉMIANS D'ARCHIMBAUD, M. FIXOT, J.-P. PELLETIER, L. VALLAURI, *Marseille. Abbaye Saint-Victor. Vestiges paléochrétiens, in: Les premiers monuments chrétiens de la France, 1. Sud-Est et Corse* (Paris 1995) 125-141.

⁹ Peiresc zeichnete um 1626, s. Anm.5.

¹⁰ J. BÉRENGER, *Saint-Victor, secunda Roma* (Marseille 1927) 197; CH. SEINTURIER, *Saint-Victor de Marseille* (1968) 30. – Zur Geschichte von Saint-Victor allgemein: *Saint Victor de Marseille, site et monument. Maison Diamantée-Basilique Saint Victor*. Ausst.-Kat. Marseille (1973) mit vielen Plänen und Dokumenten.

¹¹ Die Kanoniker erhielten 1774 den Titel „comtes“, SEINTURIER (Anm.10) 30.

¹² DÉMIANS D'ARCHIMBAUD, FIXOT, PELLETIER, VALLAURI (Anm.8) 125.

ebenfalls den rechten Arm zur Seite und hält in der linken Hand einen Gegenstand, der wohl als Buchrolle zu identifizieren ist. Auch das Kind blickt nach links den drei Magiern entgegen, die sich mit Geschenken nähern. Sie sind mit Hosen, einer kurzen, gegürteten Tunika, einem Mantel und einer phrygischen Mütze bekleidet; die ersten beiden haben ihre Hände verhüllt. Als Besonderheit ist anzumerken, daß zwei der drei Magier bärtig sind. Der erste Magier trägt einen rechteckigen Gegenstand in Kastenform, der außen mit einem Quadermuster verziert ist und auf der Oberseite ein schwarzes Oval zeigt, das vielleicht als Aushöhlung zu verstehen ist. Der zweite hält auf seinem Tuch eine nicht näher bestimmbare Masse, während der dritte mit beiden Händen ein Kästchen faßt. Im Hintergrund sind zwei Palmen zu sehen; der untere Teil des Baumstammes wird nicht angegeben. Den linken Rand der Sarkophagfront, der sich nicht erhalten hat, wurde vermutlich wie der rechte durch eine Säule mit Kapitell abgeschlossen.

Auf der rechten Seite der Front sind wiederum zwei bärtige und eine bartlose Figur in östlicher Hosentracht zu sehen, die zweifellos wie auf der linken Seite die drei Magier darstellen. Alle drei Gestalten haben ihren Kopf nach links gewandt. Der neben der Muschelnische stehende Magier deutet mit der erhobenen Rechten auf den achtstrahligen, von einer Scheibe umgebenen Stern, der über dem Kapitell am oberen Rand der Sarkophagfront schwebt. Der zweite Magier hat seinen rechten Arm vor den Körper gelegt, während über den linken leicht zur Seite gewandten Arm der Mantel fällt. Der dritte Magier hat den linken Arm ebenfalls zur Seite gedreht, so daß er die rahmende Säule schon zu überschneiden scheint, während er mit der rechten Hand auf den Stern zeigt. Mit der Blickrichtung der Magier kontrastiert ihre Körperhaltung: der erste Magier ist in Schrittstellung nach rechts bewegt, während die anderen beiden breitbeinig stehen und sich ihre Körperachse ebenfalls nach rechts neigt.

Während die linke Szene, die Anbetung der Magier, in der frühchristlichen Kunst häufig vorkommt, ist die rechte Szene sehr selten. Auf stadtrömischen Sarkophagen läßt sich kein Vergleichsbeispiel für ihre Ikonographie finden. Vom ikonographischen Bestand von drei einem Stern zugewandten, orientalisches gekleideten Figuren läßt sich die Darstellung der Magier oder Schriftgelehrten vor Herodes vergleichen, die auf in der Stadt Rom hergestellten Stadttorsarkophagen und Deckeln des späten 4. Jh. vorkommt¹³. Dort wird nie auf die Darstellung des Herodes¹⁴ wie bei diesem Stück verzichtet, und bei einer gemeinsamen Darstellung von Anbetung und

¹³ dazu zuletzt RAC XIV (1988) 834 s.v. Herodes (D. KOROL).

¹⁴ Es handelt sich um folgende Denkmäler: Deckel des Stadttorsarkophages von S. Ambrogio: J. DRESKEN-WEILAND, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, II. Italien, Dalmatien, die Museen der Welt. Mit einem Nachtrag zu Rom und Ostia (Mainz 1997) Nr.150; rechte Nebenseite des Stadttorsarkophages von Ancona, ebenda Nr.149; rechte Nebenseite des Stadttorsarkophages von Tolentino, ebenda Nr.148; Deckel eines verschollenen Sarkophages in Luxemburg, ebenda Nr.222; Deckel eines Sarkophages in Saint-Gilles: Repertorium III Nr. 489.

Herodes-Szene folgt erstere immer auf die Herodes-Szene, und geht nicht, wie hier, voran¹⁵. Auch werden die Magier bei den genannten Beispielen stets als Gruppe dargestellt, die durch Körperwendungen und Blicke untereinander verbunden ist, und nicht wie auf dem Sarkophag in Marseille nebeneinander aufgestellt. Der einzige im Westen des Römischen Reiches entstandene Sarkophag, der sich in der Aufreihung der Magier und dem Bezogen-sein auf den Stern in etwa vergleichen läßt, ist ein Friessarkophag von San Celso in Mailand, der wahrscheinlich erst in das letzte Drittel des 4. Jh. gehört, aber im Mittelalter überarbeitet wurde¹⁶.

Die Ikonographie dieser Szene ist jedoch nicht das einzige Element, das den verschollenen Sarkophag aus Marseille von stadtrömischen Sarkophagen trennt. Von einigen unten zu behandelnden ikonographischen Details abgesehen, liegt der fundamentale Unterschied zu stadtrömischen Sarkophagen bereits in der Gestaltung der Szene als Zentralkomposition, die darauf hinweist, daß der Sarkophag in Marseille von einer östlichen, wohl Konstantinopler Werkstatt hergestellt worden ist. Dieses soll im folgenden durch Vergleiche mit oströmischen Denkmälern verdeutlicht werden. Eine Zentralkomposition begegnet auf einem fragmentarischen, in theodosianischer Zeit entstandenem Krater, der im Thermenmuseum in Rom aufbewahrt und in der wissenschaftlichen Literatur einhellig einer Konstantinopler Werkstatt zugeschrieben wird¹⁷. Die thronende Maria mit dem Kind ist

¹⁵ s. die Deckel des Stadtorsarkophags von S. Ambrogio, in Luxemburg und Saint-Gilles. – Das einzige Denkmal, das sich in der Zuordnung der thronenden Maria mit dem Kind und sich abwendenden, in orientalische Tracht gehüllten Figuren vergleichen läßt, stellt ein spätkonstantinischer Kindersarkophag in Berlin dar, Repertorium II Nr.32: hier sind allerdings die thronende Maria und die Anbetungsverweigerung der Jünglinge dargestellt.

¹⁶ Repertorium II Nr.250 Taf.84,2.

¹⁷ H. BRANDENBURG, Spätantike und frühchristliche Skulptur in Thessaloniki, in: Actes du Xe congrès international d'archéologie chrétienne, Thessalonique 1980 (1984) I 315; J. DRESKEN-WEILAND, Reliefierte Tischplatten aus theodosianischer Zeit (1991) 175f.; R. WARLAND, Der Ambo aus Thessaloniki, in: JdI 109 (1994) 376ff. Abb.7; RBK Lief.41 (1997) 81 s. v. Maria (G. M. LECHNER). WARLAND 377 schlägt eine Datierung des Marmorkraters in das frühe 6. Jh. vor, die er mit starken Hinterarbeitungen bei den dünnen Stegen des Suppedaneums und mit der Ikonographie der stillenden Gottesmutter begründen will. Das Motiv der stillenden Gottesmutter ist bereits im 4. Jh. literarisch belegt (H.-G. SEVERIN, Oströmische Plastik unter Valens und Theodosius I., in: JbBerlMus 12 [1970] 238), so daß dieses kein Argument für eine Spätatierung liefern kann; Hinterarbeitungen sind ein rein technisches Kriterium und lassen sich kaum auf eine bestimmte Zeit festlegen: in der Bauornamentik z.B. begegnen sie nicht nur im 6. Jh., auf das Warland offensichtlich anspielt, sondern auch im beginnenden 5. Jh., s. das Gebälk der theodosianischen Hagia Sofia (A.M. SCHNEIDER, Die Grabung im Westhof der Sophienkirche zu Istanbul [= IstForsch 12] [Berlin 1941] Taf.17,2). Mit einer Entstehung des Kraters im frühen 6. Jh. läßt sich allerdings nicht seine Rankenornamentik in Einklang bringen, s. die Abb. bei SEVERIN 212 Abb.1; 214 Abb.2; 216f. Abb.5-6, die in der Bauplastik Konstantinopels keine Vergleichsbeispiele findet, vgl. TH. ZOLLT, Kapitellplastik Konstantinopels vom 4. bis 6. Jahrhundert n. Chr. Mit einem Beitrag zur Untersuchung des ionischen Kämpferkapitells (Bonn 1994) passim. Auch die Blattmaske des Kraters, SEVERIN 215 Abb.4, läßt sich eng mit den anderen Köpfen der Krater bzw. -fragmente in Berlin und Budapest, Severin 220 Abb.7; 222 Abb.12 vergleichen, die ihrerseits mit anderen Beispielen theodosianischer Plastik verbunden sind, s. dazu DRESKEN-WEILAND 5 Anm.22.

inmitten von sechs Magiern dargestellt. Von den Maria umgebenden Magiern deutet der dritte Magier der rechten Seite – wie auch der an der gleichen Stelle stehende Magier auf dem Sarkophag – auf den Stern, während die übrigen drei Magier ihre Arme vorgestreckt haben und wohl Geschenke trugen. Der Rest eines Tuches am Unterarm des Magiers links der Gottesmutter weist darauf hin, daß die Geschenke wie auf dem Sarkophag in Marseille mit verhüllten Händen übergeben wurden.

Noch zwei weitere Darstellungen der Anbetung der Magier haben sich im oströmischen Relief erhalten. Bei der einen handelt es sich um ein Fragment eines Marmorkraters in Berlin, der wie das Stück in Rom in theodosianische Zeit zu datieren und wohl in Konstantinopel entstanden ist¹⁸. Auf dem Fragment haben sich Oberkörper und Kopf eines wiederum bärtigen und in schneller Bewegung heraneilenden Magiers erhalten, der hier mit unverhüllten Händen eine Platte trägt. Auch die Barttracht des Magiers ist auf stadtrömischen Sarkophagen nicht belegt und verbindet das Berliner Fragment und den Sarkophag in Marseille¹⁹. Leider bleibt unsicher, wie die Darstellung zu ergänzen sei: die am rechten Rand sichtbaren Reste können nur zu Textilien gehört haben, lassen sich aber nicht als flatternde Gewandenden der Tracht eines weiteren Magiers deuten und sind zu lang und flach, um sich mit Polsterenden überzeugend vergleichen zu lassen, die von einem Thron hängen²⁰. Das andere Denkmal, der Ambo von Thessaloniki, der im Archäologischen Museum in Istanbul aufbewahrt wird²¹, stellt die thronende Maria wiederum als Ziel von zwei von rechts und links nahenden Magiergruppen dar. Die beiden Szenen sind auf dem Ambo mit der Darstellung von Hirten und eines leitenden Engels bereichert; den eigentlichen Mittelpunkt der Komposition bildete wohl ein zu ergänzender Stern²², so daß sich auf den beiden Denkmälern lediglich die Zusammenstellung der beiden Szenen vergleichen läßt. Der Ambo von Thessaloniki ist zudem wesentlich später und kaum in Konstantinopel entstanden²³.

¹⁸ SEVERIN (Anm.17) 219ff. Abb.7; DRESKEN-WEILAND (Anm.17) 4; 36; 176; Frühchristliche Kunst in Rom und Konstantinopel. Ausst.-Kat. Paderborn (1996) Nr.56 (G. Mietke).

¹⁹ Weitere Beispiele zur Differenzierung der Magier hinsichtlich ihrer Lebensalter bei H. KEHRER, Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst, 2 (Leipzig 1909) 45ff. 50f.

²⁰ s. dazu SEVERIN (Anm.17) 223.

²¹ Grundlegend: J.-P. SODINI, L'ambon de la rotonde Saint-Georges: Remarques sur la typologie et le décor, in: BCH 100 (1976) 493ff. – DRESKEN-WEILAND (Anm.17) 34; WARLAND (Anm.17) passim; zuletzt LECHNER (Anm.17) 35.

²² WARLAND (Anm.17) 376; 379 Abb.8.

²³ Für eine Datierung in die Mitte des 6. Jh., die von WARLAND (Anm.17) 385 vorgeschlagen worden ist, werden vor allem ikonographische Argumente herangezogen: die „besondere Vorliebe für Realienschilderung“ (S.381), die nach Meinung von WARLAND auf das 6. Jh. weist, und die Throngruppe, die einem Marientyp des 6. Jh. entspricht (S.382). Was erstere angeht, treffen die von Warland genannten Vergleiche zwar zu, doch wird man bezweifeln, daß sich eine detaillierte Wiedergabe von Realien auf einen bestimmten Zeitraum beschränken läßt. Die Schilderung aufwendiger Gewänder z.B. findet sich in der Katakombenmalerei des 4. Jh., s. die weibliche Orans im Coemeterium Jordanorum in Rom (H. BRANDENBURG in: Spätantike und frühes Christentum. PKG Suppl.1 [Frankfurt 1977] Abb.58) und den Orpheus in der Katakomben-

Weitere Beispiele für eine Zentralkomposition mit der thronenden Maria mit dem Christuskind stammen ebenfalls aus dem Osten, und zwar aus Palästina: auf einer Reihe von Monza-Ampullen wird die Throngruppe auf der einen Seite von Magiern, auf der anderen Seite von Hirten gerahmt²⁴. Die Pilgerampullen sind erst in justinianischer Zeit entstanden und gehen vermutlich auf eine monumentale Darstellung in der Geburtskirche von Bethlehem zurück, deren Datierung allerdings unsicher ist²⁵. Daß unser Sarkophag ebenfalls von einer solch monumentalen Vorlage abhängt, ist angesichts der Beliebtheit des Themas, der zeitlichen und räumlichen Distanz zu den Ampullen und der deutlichen Beziehungen zur oströmischen Hauptstadt wenig wahrscheinlich.

Die isoliert in der Mitte der Front stehende Architektur aus einer Muschelnische und vorgestellten Säulen ist ebenfalls ein Element, das auf frühchristlichen stadtrömischen Sarkophagen, wo stets eine Abfolge von Säulen erscheint²⁶, nicht belegt ist. Mit der Muschelnische auf dem vorliegenden Sarkophag lassen sich hingegen das Berliner Thron-Relief und ein Relief in Nikosia vergleichen, die ebenfalls eine isolierte Architektur verwen-

be Ss. Marcellino e Pietro, (J.G. DECKERS/H.R. SEELIGER sowie G. MIETKE, Die Katakombe „Santi Marcellino e Pietro“. Repertorium der Malereien [Rom/Münster 1987] Farbtaf.64 Nr.79) sowie die zahlreichen Darstellungen der reichen Villenbesitzer z.B. auf den Mosaiken der Villa von Piazza Armerina. Zur thronenden Maria läßt sich bemerken, daß sie in ihrer Ikonographie im wesentlichen mit der Throngruppe auf unserem wohl wesentlich früher entstandenen Sarkophag übereinstimmt, so daß auch dieses Argument für eine Datierung in die Mitte des 6. Jh. entfällt. – Was die Ornamentik des Ambo betrifft, so gibt Warland S.394 die differenzierten Überlegungen Sodinis sehr vereinfacht wieder. Außer den genannten Vergleichsbeispielen ist, so SODINI a.O. 504ff. Abb.5 auch eine Reliefplatte aus der Acheiropoietos in Thessaloniki heranzuziehen, deren Datierung allerdings unsicher bleiben muß (SODINI 510; anders BRANDENBURG [Anm.17] 316; P.H.F. JAKOBS, Die frühchristlichen Ambone Griechenlands [Bonn 1987] 85), die aber die Beziehungen des Ambo zur Kunstproduktion Thessalonikis verdeutlicht. Den „provinziellen“ Charakter des Ambo und seine Abhängigkeit von der Bauplastik Konstantinopels hat SODINI S.504-510 überzeugend herausgearbeitet; Argumente, die in eine andere Richtung weisen, kann Warland nicht beibringen. Der Hinweis auf die Rahmung einer Palmette, die sich laut WARLAND S. 384f. so auf einem Kapitell der Polyeuktos-Kirche finden läßt, beschränkt sich, wie Warland selbst sagt, auf eine motivische Parallele, und kann methodisch ohne weitere Anhaltspunkte nicht zur Datierung herangezogen werden. Für die Herstellung des Ambo möglicherweise durch eine hauptstädtische Werkstatt, so WARLAND S. 385, lassen sich somit keine positiven Hinweise finden. Gegen eine solche kunstlandschaftliche Zuordnung des Ambo spricht auch sein Figurenstil, der mit in Konstantinopel gefundenen Denkmälern der zweiten Hälfte des 5. und des 6. Jh. keine Gemeinsamkeiten aufweist (s. die Zusammenstellung von Denkmälern bei DRESKEN-WEILAND a.O. [Anm.17] 33ff.

²⁴ KEHRER (Anm.19) Abb.31-33.

²⁵ So zuletzt CH. IHM, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts (2. Aufl. Stuttgart 1992) 52.

²⁶ Zu stadtrömischen Säulensarkophagen s. zuletzt J. DRESKEN-WEILAND, JAC 39, 1996 (im Druck).

den²⁷. Die Funktion des Berliner Thron-Reliefs ist unklar²⁸; man hat vermutet, daß es aus einer Wanddekoration stammt²⁹. In diesem Fall sind wohl entweder Figuren oder noch weitere Nischen zu ergänzen; bei dem Vergleich mit der Sarkophagfront in Marseille kommt es allerdings lediglich darauf an, daß eine Säulenarchitektur als isolierte Einheit verwendet wird. Eine Reihung von selbständigen Muschelnischen begegnet auch bei einem an der Wende vom 5. zum 6. Jh. entstandenen Sarkophag in S. Apollinare in Classe bei Ravenna³⁰.

Zwei weitere ikonographische Details der Throngruppe finden ihre Parallelen nur im oströmischen Relief: die Bekleidung Marias mit dem Maphorion und die Form des Thrones. Auf stadtrömischen Sarkophagen hat Maria oft ihre Palla über den Kopf gezogen³¹, während ein das Gesicht, Schultern und Brust verhüllendes Manteltuch – das Maphorion – dort nicht vorkommt. Eine dem Sarkophag in Marseille vergleichbare Tracht zeigt hingegen ein Relief mit einer Oransdarstellung in Berlin, das aus Konstantinopel oder Kleinasien stammt und dessen Datierung unsicher ist³²; auf dem bereits erwähnten Sarkophagfragment in Istanbul trägt Maria vermutlich ebenfalls das Maphorion³³. Einen Thron mit einer ähnlich ausschwingenden Rückenlehne überliefert ein Relief in Bursa, das in theodosianische Zeit oder in die zweite Hälfte des 5. Jh. datiert wird³⁴, und auch auf dem Sarkophagfragment in Istanbul scheint Maria auf einem solchen Thron zu sitzen, auch wenn sein oberer Teil von der Gestalt des Kindes verdeckt wird.

Der Typus der frontal thronenden Maria mit dem Christuskind ist hingegen im Osten und Westen belegt. Im östlichen Relief sind m.W. die frühesten erhaltenen Beispiele die Darstellungen auf dem bereits erwähnten Krater im Thermenmuseum und auf dem Fragment eines Säulensarkophags

²⁷ Berliner Thron-Relief: H. BRANDENBURG, Ein frühchristliches Relief in Berlin, in: RM 79, 1972, 123-154 Taf.66; 68-71; H.-G. SEVERIN, Beobachtungen am Berliner Thron-Relief, in: JAC 27/28 (1984/85) 134ff. Taf.1-2; DRESKEN-WEILAND (Anm.17) 7f.; 45. – Relief in Nikosia: DRESKEN-WEILAND 45.

²⁸ Lexikon für Theologie und Kirche 4 (1995) 191 s.v. Frühchristliche Kunst (J. ENGMANN).

²⁹ BRANDENBURG a.O. 153; SEVERIN (Anm.27) 134.

³⁰ J. KOLLWITZ/H. HERDEJÜRGEN, Die ravennatischen Sarkophage. ASR VIII, 2 (Berlin 1979) 70ff. Kat.B 21 Taf.17.

³¹ s. z.B. die Deckel des Sarkophags von Boville Ernica und den Stadttorsarkophag von S. Ambrogio in Mailand, Repertorium II Nr.63; 150.

³² A. EFFENBERGER/H.-G. SEVERIN, Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst Berlin (Mainz 1992) 144 Nr.57 (6.Jh.?). Repertorium II Nr.411; Frühchristliche Kunst (Anm.18) Nr.44 (J. DRESKEN-WEILAND).

³³ F.W. DEICHMANN, Konstantinopler und ravennatische Sarkophag-Probleme, in: ByzZ 62, (1969) 293.

³⁴ J. KOLLWITZ, Oströmische Plastik theodosianischer Zeit (Berlin 1941) 173ff. Taf.51,1,2; F.W. DEICHMANN, Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes II,1 (Wiesbaden 1974) 147f.; U. PESCHLOW in: Akten des 12. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie, Bonn 1991 (1995) 1102 Taf.155a.

im Archäologischen Museum in Istanbul³⁵, das in das ausgehende 4. oder das beginnende 5. Jh. datiert werden kann. Im Westen ist die frontal thronende Maria weder auf stadtrömischen noch auf ravennatischen Sarkophagen überliefert³⁶; hingegen ist der Typus in der Toreutik auf dem im späten 4. Jh. entstandenen Silberkästchen von San Nazaro erhalten³⁷. Eine monumentale Darstellung wird für das nicht mehr erhaltene Apsismosaik von S. Maria Maggiore in Capua Vetere angenommen, das vermutlich dem ausgehenden 4. Jh. zuzuweisen ist³⁸. Die Ikonographie der thronenden Maria kann also chronologisch ausgewertet werden und als Hinweis auf eine Datierung unseres Sarkophags nicht vor das Ende des 4. Jh. gelten.

Nachdem nun Komposition und Ikonographie der Sarkophagfront behandelt und in den Kontext oströmischer Plastik eingeordnet worden sind, stellt sich die Frage nach der Datierung des Stückes und der Bedeutung des dargestellten Bildes. Was die chronologische Einordnung betrifft, so ist keines der verglichenen Denkmäler vor dem Ende des 4. Jh. entstanden, so daß die Sarkophagfront nicht früher gearbeitet sein wird. Während sich aus der ersten Hälfte des 5. Jh. einige datierte bzw. datierbare Denkmäler erhalten haben, ist zwischen der 450/452 errichteten Markiansäule und den um 500 entstandenen sogenannten Porphyrios-Basen³⁹ kein chronologisch sicher zu fixierendes Denkmal erhalten, so daß die zweite Hälfte des 5. Jh. ein sehr unsicheres Terrain ist. Als obere Grenze wird man die Mitte des 6. Jh. festlegen, in der sich in der Plastik die Auflösung der antiken Formensprache und der Übergang zur mittelalterlichen vollziehen⁴⁰. Ein zeitlicher Rahmen läßt sich nur schwer festlegen: aufgrund der Zeichnung läßt sich kaum der Stil des Reliefs beurteilen; außerdem ist die Plastik Konstantinopels bis in das 6. Jh. keineswegs homogen, sondern von unterschiedlichen und gegensätzlichen Tendenzen geprägt, was stilkritische Überlegungen höchst schwierig macht. Dennoch erinnert der Sarkophag von Marseille mit seinen Figuren, die offensichtlich hoch reliefiert sind, an den Sarkophag des Exarchen Isaak in Ravenna, der sich thematisch gut vergleichen läßt⁴¹. Da die Sarkophagproduktion Ravennas in engem Kontakt mit der Herstellung

³⁵ DEICHMANN (Anm.33) 293ff. Taf.1; SEVERIN (Anm.17) 239f. Abb.18; N. FIRATLI/C. METZGER/A. PRALONG/J.-P. SODINI, La sculpture byzantine figurée au Musée Archéologique d'Istanbul (Paris 1990) 48 Nr.84 Taf.31.

³⁶ Dort thront sie im Profil sitzend.

³⁷ V. ALBORINO, Das Silberkästchen von San Nazaro in Mailand (Bonn 1981) 74ff. Abb.7.

³⁸ s. zuletzt D. KOROL, Zum frühchristlichen Apsismosaik der Bischofskirche von „Capua Vetere“ (SS. Stefano e Agata) und zu zwei weiteren Kirchen dieser Stadt (S. Pietro in Corpo und S. Maria Maggiore), in: Bild- und Formensprache der spätantiken Kunst. H. Brandenburg zum 65. Geburtstag. *Boreas* 17 (1994) 135 Abb.5; 139f. Anders IHM (Anm.25) 55f.

³⁹ Zur Markiansäule: DRESKEN-WEILAND (Anm.17) 23; zu den Porphyriusbasen: DRESKEN-WEILAND 33.

⁴⁰ s. dazu J. DRESKEN-WEILAND, Überlegungen zur spätromischen Plastik des 5. und 6. Jh., in: Actes du XIIIe congrès international d'archéologie chrétienne, Split-Poreč 1994 (im Druck).

⁴¹ KOLLWITZ-HERDEJÜRGEN (Anm.30) Kat.B 3 Taf.28.

von Skulptur in Konstantinopel stand⁴², mag ein solcher Vergleich mit aller Vorsicht durchgeführt werden und einen Datierungsvorschlag in das ausgehende 4. Jh. und die erste Hälfte des 5. Jh. stützen.

Eine Interpretation der Darstellung wird von den anderen, bereits erwähnten Darstellungen des gleichen Themas ausgehen. Der ikonographisch verwandte Krater im Thermen-Museum wird von Severin als ein „Epiphanie-Bild“ gedeutet: „Die Magier eilen, den sich offenbarenden Herrn zu schauen und ihre Gaben darzubringen. Einer von ihnen zeigt auf den Stern, der den Weg gewiesen hat und zugleich – wie auf kaiserlichen Münzbildern – himmlische Abkunft und Sendung anzeigt“⁴³. Warland wählt für die Darstellung die Bezeichnung „Magierreise“ und „Magierhuldigung“⁴⁴. Auf dem Sarkophag in Marseille wird besonders der Aspekt der „Epiphanie“ und der Gottheit Christi betont, da die Magier zweimal dargestellt werden und in einer Zentralkomposition auf die Mittelgruppe bezogen sind. Die bei Mt 2,12 erwähnte Rückreise in ihr Heimatland könnte durch die nach rechts gewandte Schrittstellung der drei Figuren angedeutet werden, doch dagegen spricht, daß weitere Elemente, die diesen Aspekt vertiefen könnten – etwa in eine Richtung ziehende Kamele, die häufig dargestellt werden –, fehlen. Die erhobene, auf den Stern weisende Hand des ersten und des dritten Magiers steht zugleich in der ikonographischen Tradition eines Gestus des Erstaunens, wie er bereits in der griechischen Kunst bekannt ist⁴⁵ und auch in der römischen Kunst vorkommt⁴⁶. Dem Mensch gewordenen Christuskind wird somit von zwei Seiten gehuldigt und seine Göttlichkeit durch die dargebrachten Geschenke und durch den Stern ausgedrückt. Festzuhalten ist, daß hier das szenische, in der christlichen Kunst der 1. Hälfte des 4. Jh. häufig dargestellte Geschehen in ein Repräsentationsbild umgewandelt ist. In dieser Hinsicht kann es mit dem, wohl von einem Sarkophag oder einem Scheinsarkophag stammenden, Relief von Barletta verglichen werden, das nach einhelliger Meinung der Forschung aus Konstantinopel stammt und um 400 entstanden sein wird: hier ist die Heilung der Blutflüssigen in die Mitte der Front gesetzt, findet aber vor dem Hintergrund von Apostelfiguren statt und spielt somit nur eine Nebenrolle im Vergleich zum Thema „Christus und die zwölf Apostel“⁴⁷.

⁴² KOLLWITZ-HERDEJÜRGEN (Anm.30) 106-112; DEICHMANN (Anm.33) 293-298.

⁴³ SEVERIN (Anm.17) 238. – Der Stern gehört von Anfang an zur Darstellung der Magierhuldigung, so wie es auch im Matthäus-Evangelium beschrieben und in der frühchristlichen Kunst von den frühesten Darstellungen an zu beobachten ist, s. dazu F.W. DEICHMANN, Die Erscheinung des Sternes von Bethlehem, in: Vivarium. Festschrift Th. Klauser zum 90. Geburtstag. JAC Erg.-Bd. 11 (1984) 98. Zur Bedeutung des Sterns s. auch IHM (Anm.25) 53.

⁴⁴ WARLAND (Anm.17) 377.

⁴⁵ G. NEUMANN, Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst (Berlin 1965) 97-102.

⁴⁶ Z.B. auf dionysischen Sarkophagen: F. MATZ, Die dionysischen Sarkophage, 3. (= Die antiken Sarkophagreliefs, IV,4) (Berlin 1969) Nr.214 Taf.223; Nr.218 Taf.237; Nr.221 Taf.233; Nr.228 Taf.250. s. auch M.L. HEUSER, Gestures and their meaning in Early Christian Art. Diss. Harvard Univ. (Cambridge/Mass. 1954) 174-181).

⁴⁷ Repertorium II Nr.410. Vielleicht meint die Gestalt der Blutflüssigen die Verstorbene.

Während sich aufgrund von Komposition und Ikonographie zeigen ließ, daß der Sarkophagkasten in Konstantinopel hergestellt wurde, ist der in Bianchinis Zeichnung auf dem Kasten liegende Deckel einer stadtrömischen Werkstatt zuweisen. Er ist wie die überwiegende Mehrzahl der in Südfrankreich gefundenen frühchristlichen Sarkophage des 4. und des frühen 5. Jh. hingegen in der Spätantike aus Rom importiert worden⁴⁸; zweifellos gehörte er zu einem inzwischen verlorenen Sarkophagkasten. Auch er weist einige bemerkenswerte ikonographische Einzelheiten auf. Vermutlich erweckte der Deckel auch Bianchinis besonderes Interesse, da mit der Szene von Petrus und dem Hund des Simon Magus am linken Rand und mit den zwei nackten, eine tabula stützenden Erosen in der Mitte Bilder dargestellt werden, die ihm von dem im heimischen Verona aufbewahrten Stadttorsarkophag⁴⁹ bekannt gewesen sein werden.

Auf dem Deckel ist links ein vor einer Architektur sitzender Hund dargestellt, der sich einem mit Tunika und Pallium bekleideten Mann, der die Rechte im Redegestus erhoben hat, zuwendet. Die Szene ist als die aus den apokryphen Petrusakten bekannte Geschichte von Petrus und dem Hund des Simon Magus gedeutet⁵⁰ und nur wenige Male dargestellt worden. Bei den bekannten drei Beispielen handelt es sich um Sarkophagdeckel, die im späten 4. Jh. entstanden sind. Auf dem Deckel des Stadttorsarkophags in Mantua⁵¹ ist nur der Hund und eine ihm zugewandte Gestalt dargestellt; ob die daneben stehende zweite Gestalt noch zu der Szene gehört oder die unmittelbar anschließende Tabula rahmt, ist unklar⁵². Auf dem Deckel des Stadttorsarkophags von Verona, einem Deckelfragment aus Krakau⁵³ und einem nur aus einer Zeichnung bekannten Deckelfragment aus Südgallien⁵⁴ hingegen begegnet eine eng vergleichbare Ikonographie. Auf dem Stadttorsarkophag in Verona und auf dem südgallischen Deckel ist die Szene an das rechte Ende des Deckels gerückt und spiegelverkehrt wiedergegeben; der Hund hat jeweils als Zeichen seiner Ergebenheit eine Pfote erhoben.

⁴⁸ Zu den wenigen möglicherweise lokalen Sarkophagen s. P.-A. FÉVRIER, *Sarcophages d'Arles*, in: *Congrès archéologique de France*, 134. session, 1976 (Paris 1979) 321; 326-329; 341f.; 345; DERS., *La sculpture funéraire à Arles au IVe et début du Ve siècle*, in: *Corsi Ravenna* 25 (1978) 161; 171-175; DERS. in: *Naissance des arts chrétiens* (1991) 271; J.-P. CAILLET, *Les sarcophages chrétiens en Provence (IIIe-Ve s.)*, in: *Antiquité tardive* 1 (1993) 129; M. IMMERZEELE, *De sarcofaagindustrie rond 400. Het westelijke middellandse-zeegebied* (Diss. Leiden 1996) Zusammenfassung S. 5-6.

⁴⁹ *Repertorium* II Nr.152.

⁵⁰ G. STUHLFAUTH, *Die apokryphen Petrusgeschichten in der altchristlichen Kunst* (Berlin 1925) 3ff.

⁵¹ *Repertorium* II Nr.150.

⁵² Auf dem unten erwähnten Sarkophagdeckel aus Südgallien ist neben Petrus ebenfalls wie auf dem Sarkophag in Mantua noch eine weitere Gestalt abgebildet, die sich aber der Szene zuwendet.

⁵³ *Repertorium* II Nr.225.

⁵⁴ E. LE BLANT, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule* (Paris 1886) 114 Nr.136; *Repertorium* III Nr.416.

Die nächste Szene des Deckels zeigt, von zwei Bäumen gerahmt, das Abrahamsopfer. Der mit Tunika und Pallium bekleidete Abraham steht in Schrittstellung nach rechts gewandt und hält in der rechten Hand über dem Kopf des gefesselt knienden Isaak ein Messer mit der Spitze nach oben. Abraham wendet seinen Kopf nach links, wo ein an einen Baum gebundener Widder auf ihn zuzuschreiten scheint. Ein seltenes Element in der Ikonographie der Szene stellt der an einen Baum gebundene Widder dar⁵⁵. Er erscheint auf einigen nicht genauer zu datierenden Amuletten⁵⁶; auf stadtrömischen Sarkophagen begegnet der von einem Baum hängende Widder erst im späten 4. Jh.⁵⁷. Angesichts der dichten Aneinanderreihung von Szenen verwundert nicht, daß der Widder nicht sehr häufig dargestellt wird – er erscheint meist im Hintergrund oder in einem oberen Register⁵⁸ – und daß eine Ausgestaltung der Szene mit Landschaftsangaben nicht erfolgt⁵⁹. Eine unserem Deckel vergleichbare Ikonographie zeigt hingegen ein Kalksteinrelief in Istanbul⁶⁰, das in das ausgehende 4. oder das frühe 5. Jh. zu datieren ist. Somit legen die beiden Szenen der linken Hälfte des Deckels dessen Entstehung nicht vor dem späten 4. Jh. nahe.

Rechts der tabula ist ein sitzender Mann dargestellt, der eine Buchrolle in der Hand hält. Er ist durch sein zurückweichendes Haupthaar und seinen Bart als Philosoph gekennzeichnet und wendet sich einer auf einen Pfeiler gestützten Frauengestalt zu, die als Muse im Typus der Polyhymnia dargestellt ist. Eine Gruppe aus diesen beiden Figurentypen hat sich mehrfach auf kaiserzeitlichen Sarkophagen erhalten. Am engsten vergleichbar ist die linke Nebenseite des kurz nach der Mitte des 2. Jh. entstandenen Musensarkophags im Louvre⁶¹, bei dem wie auf dem Stück in Marseille der Kopftypus des Mannes an die Ikonographie der Sokrates-Porträts erinnert⁶². Für die Verwendung dieser Figurentypen auf kaiserzeitlichen Sarkophagen lassen sich noch weitere Beispiele nennen: auf dem etwa ein Jahrhundert später

⁵⁵ B. BAGATTI, La posizione dell'ariete nell'iconografia del sacrificio di Abramo, in: *StBiFranc* 34 (1984) 295f. mit Beispielen; Dresken-Weiland (Anm.17) 126f.

⁵⁶ P.C. FINNEY, Abraham and Isaac Iconography on Late-Antique Amulets and Seals: The Western Evidence, in: *JAC* 38 (1995) 143 Abb.2a Taf.3a (London); 166 Taf.6a (Athen).

⁵⁷ Auf dem Stadtorsarkophag von Mailand und dem Sarkophag Borghese: BAGATTI (Anm.55).

⁵⁸ Im Hintergrund: sog. Adelfia-Sarkophag in Syrakus, *Repertorium* II Nr.20. Im oberen Register: sog. Lot-Sarkophag, *Repertorium* I Nr.188; Sarkophag in Capua, *Repertorium* II Nr.11. – Mehr Raum bieten die Säulen-Sarkophage, s. das Stück in Civitá Castellana, *Repertorium* II Nr.124.

⁵⁹ Lediglich auf Säulensarkophagen ist mehr Raum vorhanden: s. die Szene auf dem Bassus-Sarkophag, *Repertorium* I Nr.680. Auf dem Stadtorsarkophag *Repertorium* I Nr.675 steht der Widder frei neben einem Baum und wendet seinen Kopf Abraham zu.

⁶⁰ FIRATLI u.a. (Anm.35) Nr.305 Taf.93; J.G. DECKERS/Ü. SERDAROĞLU, Das Hypogäum beim Silivri-Kapt in Istanbul, in: *JAC* 36 (1993) 153f.

⁶¹ F. BARATTE in: *Musée du Louvre. Catalogue des sarcophages en pierre d'époques romaine et paléochrétienne* (Paris 1985) 174 mit Abb.

⁶² Der Mann auf dem Pariser Sarkophag wird von G. RICHTER, *The portraits of the Greeks* 1 (1967) 118 Nr.k sowie von BARATTE a.O. als Sokrates gedeutet.

entstandenen Sarkophag des Offiziers L. Pullius Peregrinus erscheinen sie in der Mitte der Front, dieses Mal mit einem Porträtkopf bzw. einer Porträtbosse versehen⁶³. Auf dem sogenannten Plotinos-Sarkophag in den Vatikanischen Museen steht neben dem frontal thronenden Philosophen mit Porträtkopf eine Frau mit Scheitelzopffrisur, die sich im Typus der Polyhymnia auf die Lehne der Kathedra stützt⁶⁴. Für die Verwendung der Figurengruppe aus sitzendem Intellektuellen und Frau oder Muse im Typus der Polyhymnia lassen sich weitere Beispiele auf Sarkophagen und Deckeln nennen, die bis in das frühe 4. Jh. reichen⁶⁵. Auf christlichen Sarkophagen begegnet weiterhin die Gestalt des Philosophen⁶⁶, doch wird dieser nicht mehr von Musen, sondern von Oranten oder nicht genauer zu benennenden Frauengestalten umgeben⁶⁷. Eine Musengestalt ist auf dem Deckel des Adelfia-Sarkophags in Syrakus dargestellt, wo sie neben einer frontal thronenden Frau steht⁶⁸. Somit ist die Szene auf dem Sarkophag in Marseille m.W. als singulär auf christlichen Sarkophagen einzustufen, und es ist höchst ungewöhnlich, daß eine Philosoph-Muse-Gruppe noch im späten 4. Jh. auf dem Deckel eines christlichen Sarkophags erscheint.

Bei der letzten auf dem Deckel erhaltenen Figurengruppe sind zwei Szenen verschmolzen: links ist auf dem Boden kniend die Blutflüssige dargestellt, die mit der Hand das Gewand Christi faßt; Christus hingegen wendet sich nach rechts dem von dort herangekommenen, sich auf einen Stab stützenden Blinden zu, dessen Kopf er mit der rechten Hand berührt. Für eine unmittelbare Abfolge der beiden Szenen der Heilung der Blutflüssigen und der Blindenheilung lassen sich auf Sarkophagen einige Beispiele aufzählen⁶⁹, doch sind die beiden Szenen nicht wie hier miteinander verbun-

⁶³ M. WEGNER, Die Musensarkophage. ASR V,3 (Berlin 1966) 53ff. Nr.133 Taf.60; P. ZANKER, Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst (München 1995) 257 Abb.147; 258f.

⁶⁴ WEGNER (Anm.63) 47 Nr.116 Taf.71; ZANKER (Anm.63) 262 Abb.150.

⁶⁵ WEGNER (Anm.63) 25 Nr.45 Taf.141a (Deckel); 27 Nr.53 Taf.75a (Riefelsarkophag); 35 Nr.71 Taf.124b (Fragment; Polyhymnia steht hinter dem Sitzenden); 40 Nr.81 Taf.81b (Riefelsarkophag); 46 Nr.115 Taf.119b (Kindersarkophag); 47f. Nr.118 Taf.78a (Fragment); 59 Nr.141 Taf.80d (Fragment; anstelle eines Verstorbenen sind eine Verstorbene und Polyhymnia dargestellt); L. Paduano Faedo, Contributo allo studio dei sarcofagi con muse. Studi classici e orientali 19-20, 1970-1971, 442ff. Taf.1,1.

⁶⁶ Vgl. zum Beispiel den lesenden Philosophen auf dem Wannensarkophag von S. Maria Antiqua, Repertorium I Nr.747; ZANKER (Anm.63) 269.

⁶⁷ s. zum Beispiel den Kindersarkophag in den Musei Capitolini, Repertorium I Nr.811. – Allgemein s. W.N. SCHUMACHER, Hirt und „Guter Hirt“, 34. Suppl. RQ (1977) 115ff.; zuletzt ZANKER (Anm.63) 269f.

⁶⁸ Repertorium II Nr.20.

⁶⁹ Repertorium I Nr.40; 63; 676. Auf Nr.674 werden die beiden Szenen von der zentralen Orans getrennt. s. auch den Säulensarkophag in Martos, M. SOTOMAYOR, Sarcófagos romano-cristianos de España (1975) Taf.5,3. Weitere Beispiele bei S. FRERICH, Zur Deutung der Szene „Frau vor Christus“ auf frühchristlichen Sarkophagen, in: Stimuli. Exegese und ihre Hermeneutik in Antike und Christentum. Festschrift für E. Dassmann. JAC-Erg.Bd. 23 (1996) Übersichtstabellen 1-5 nach S. 572.

den. In der Regel wird auf frühchristlichen Sarkophagen die Gestalt Christi in den einzelnen Szenen jeweils wiederholt, und eine solche Zusammenziehung von Darstellungen ist eher selten⁷⁰. Ein ungewöhnliches ikonographisches Detail stellt der Nimbus dar, der den Kopf Christi umgibt⁷¹. Der Nimbus kommt in der frühchristlichen Kunst seit der zweiten Hälfte des 4. Jh. in der Katakombenmalerei bei Darstellungen von Christus vor⁷², scheint in der Sarkophagplastik aber erst nach der Wende vom 4. zum 5. Jh. häufiger zu werden⁷³. Somit weist auch dieses Detail auf eine Entstehung des Deckels erst im ausgehenden 4. Jh. hin.

Wann und unter welchen Umständen dieser Sarkophag – zweifellos auf dem Seeweg – von Konstantinopel nach Marseille gelangt ist, wird sich wohl kaum ergründen lassen. Allgemein kann gesagt werden, daß aus Konstantinopel stammende Plastik nur sehr selten außerhalb Kleinasiens gefunden worden ist: zu nennen ist hier das Apostelrelief von Barletta, für das in der Forschung in der Regel eine Herkunft aus dem spätantiken Canosa und damit Import in der Spätantike angenommen wird⁷⁴, ohne daß dieses sich beweisen ließe. Dazu kommt eine wohl oströmische Sarkophagfront in Trani, die in einem Haus vermauert gefunden wurde⁷⁵. Im Fall dieser beiden Hafenstädten in Apulien und auch der Hafenstadt Marseille liegt es nahe, zu vermuten, daß die oströmischen Reliefs in Zusammenhang mit den Kreuzzügen aus Konstantinopel an ihre jeweiligen Fundorte gelangten. Die Hafenstadt Marseille pflegte auf dem Handelswege jahrhundertlang Beziehungen mit dem Osten; der Hafen erlebte zur Zeit der Kreuzzüge einen Aufschwung⁷⁶. Zu Denken gibt an dem von Bianchini gezeichneten Denkmal lediglich, daß der oströmische Sarkophag mit einem Sarkophagdeckel des ausgehenden 4. oder beginnenden 5. Jh. wiederverwendet worden ist. Ob ein solcher Jahrhunderte später zur Verfügung stand, ist fraglich. Sieht

⁷⁰ s. zum Beispiel die Sarkophage Repertorium I Nr.674: Wasserwunder und Hahnszene; Repertorium I Nr. 771: Weinwunder von Kanaan und Heilungsszene; den Sarkophag aus Trinquetaille in Arles: J.-M. ROUQUETTE, *Trois nouveaux sarcophages chrétiens de Trinquetaille (Arles)*, in: CRAI 1974, 256 Abb.1; Repertorium III Nr.37.

⁷¹ Lexikon des Mittelalters VI (1993) 1194 s.v. Nimbus (J. ENGEMANN); A. AHLQUIST, *Tradition och rörelse. Nimbusikonografin i den romerskantik och fornristna konsten* (Helsinki 1990).

⁷² D. KOROL, *Zum Bild der Vertreibung Adams und Evas in der neuen Katakomben an der via Latina und zur anthropomorphen Darstellung Gottvaters*, in: JAC 22 (1979) 184f.; 189; Ahlquist (Anm.71) 323ff.

⁷³ Nämlich auf den ravennatischen Sarkophagen: das erste Beispiel ist der Pignata-Sarkophag, KOLLWITZ-HERDEJÜRGEN (Anm.30) Kat.B.1 Taf.26,2. Einige Beispiele haben sich in Südgallien erhalten: Säulensarkophag mit Christus auf dem Globus in Arles, Repertorium III Nr.62 (um 400); Säulensarkophag in Marseille, Musée Borély, ebenda Nr.298 (1. Viertel 5. Jh.), Sarkophag mit Darstellung des von Engeln im Clipeus getragenen Christus in Saint-Victor in Marseille (1. Viertel 5. Jh.) ebenda Nr.300. – Bei AHLQUIST (Anm.71) nicht behandelt.

⁷⁴ Repertorium II Nr.410.

⁷⁵ Repertorium II Nr.416.

⁷⁶ Ein kurzer Überblick mit Literaturangaben in: Lexikon des Mittelalters VI 326-328 s.v. Marseille (F. REYNAUD).

man sich nach einer historischen Gestalt um, die in frühchristlicher Zeit mit Saint-Victor und mit Konstantinopel verbunden war, gerät sofort Johannes Cassianus ins Blickfeld: er gründete zu Beginn des 5. Jh. das Männerkloster von Saint-Victor⁷⁷, hatte enge Beziehungen nach Konstantinopel⁷⁸, stammte außerdem aus einer wohlhabenden einheimischen Familie⁷⁹ und starb um 430. Ein Kindersarkophag in Saint-Victor läuft bereits unter dem Namen „Sarkophag des Heiligen Cassian“: in diesem sollen der Kopf und ein Arm des Heiligen aufbewahrt worden sein; der Rest des Körpers befand sich laut der Überlieferung in einem Marmorgrab in der Unterkirche, über dessen Aussehen nichts Näheres überliefert ist⁸⁰. Wo auch immer Johannes Cassianus bestattet war: es ist möglich, daß er durch seine Kontakte einen solchen Sarkophag besorgen konnte. Das christologische Thema der Darstellung paßt außerdem zu den theologischen Diskussionen der Zeit, an denen auch Cassian mit einer diesbezüglichen Schrift teilnahm⁸¹.

Die Sarkophagfront in Marseille stellt eine wichtige Bereicherung der bekannten Grabdenkmäler Konstantinopels dar. Der Typus des von Eckpilastern gerahmten Friessarkophages war in Konstantinopel selbst bisher nicht belegt, wird aber sicher vorhanden gewesen sein, da die von der Konstantinopler Produktion angeregten Sarkophage Ravennas häufig diesen Typus verwenden⁸². Der Sarkophag in Marseille ist neben dem „Prinzensarkophag“ von Sarigüzül, zwei Sarkophagfronten ebenfalls mit der Darstellung von schwebenden Engeln⁸³, dem mehrfach erwähnten Fragment eines Säulensarkophages und den erst jüngst von Peschlow publizierten Fragmenten von Sarkophagplatten⁸⁴ ein weiteres Beispiel für einen figürlich dekorierten Marmorsarkophag der oströmischen Hauptstadt⁸⁵. Szenische Darstel-

⁷⁷ Daß Johannes Cassianus am Ort der Abtei von Saint-Victor eines seiner Klöster gründete, wird bestritten, da er erst in Quellen des 11. Jh. als Gründer des Klosters genannt wird, s. DÉMIANS D'ARCHIMBAUD, FIXOT, PELLETIER, VALLAURI (Anm.8) 126, ist hier aber unwichtig, da der Sarkophag aus der die Kirche umgebenden, ausgedehnten Nekropole stammen kann.

⁷⁸ Lexikon des Mittelalters II (1983) 1550 s.v. Cassian(us) Johannes (K.S. FRANK); ders., Johannes Cassian über Johannes Cassian, in: RQ 90 (1995) 183-197.

⁷⁹ FRANK a.O. 189f.

⁸⁰ LE BLANT (Anm. 54) 41; s. dazu zuletzt M. IMMERZEEL, Quelques remarques sur l'origine des sarcophages paléochrétiens en Provence, in: Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie, Bonn 1991 (1995) 861f. Taf.110a.b.

⁸¹ A. GRILLMEIER, Jesus der Christus im Leben der Kirche, 1: Von der apostolischen Zeit bis zum Konzil von Chalcedon (451) (Freiburg 1979) 666-671.

⁸² KOLLWITZ-HERDEJÜRGEN (Anm.30) Kat.B 1; B 3; B 5; B 8; B 9; B 11; B 12 (Rückseite); B 13; B 14; B 15; B 16; B 17; B 18; B 19. – Eine Typologie der Sarkophagplatten aus Kalkstein bei A. EFFENBERGER, Das Berliner Mosesrelief, in: G. Koch (Hg.), Grabeskunst der römischen Kaiserzeit (Mainz 1993) 240-251.

⁸³ FIRATLI u.a. (Anm.35) 46 Nr.81 Taf.30; 47 Nr.82-83 Taf.31.

⁸⁴ PESCHLOW (Anm.34) 1101-1106 Taf.154.

⁸⁵ Das Engelrelief von Sultanahmed könnte aufgrund seiner Maße von einem Sarkophag stammen: FIRATLI u.a. (Anm.35) Nr.90 Taf.35. – EFFENBERGER (Anm.82) 241 erwähnt zwei Fragmente von Sarkophagdeckeln aus Marmor.

lungen sind im sepulkralen Kontext sonst nur von Kalksteinreliefs bekannt. In dem vor wenigen Jahren entdeckten Hypogäum beim Silivri-Kapt in Istanbul ist Kalkstein für eine ranghohe Familie Konstantinopels verwendet worden; der dem Eingang der Grabkammer gegenüberliegende „Hauptsarkophag“ aus Marmor ist allerdings wiederum lediglich mit Symbolen verziert worden⁸⁶. Auf der Grundlage dieses Fundes liegt die Vermutung nahe, daß der Auftraggeber des von Bianchini gezeichneten Sarkophags in einer noch höheren, somit wohl der obersten Gesellschaftsschicht⁸⁷, entweder im Osten oder auch im Westen des Reiches, zu suchen ist.

Die Zeichnung Bianchinis macht wiederum deutlich, wie fragmentarisch unser Wissen über die oströmische Plastik ist und welche Werke hoher Qualität verloren gegangen sind.

⁸⁶ s. zuletzt DECKERS/SERDAROČLU (Anm.60) 140-163.

⁸⁷ Kaiser wurden bekanntlich in Porphyrsarkophagen beigesetzt.