

Zum Stand des Repertoriums der christlich-antiken Sarkophage

von THEUN-MATHIAS SCHMIDT

Entstehung, Auswahl und Gliederung

Seit 1955 vergibt das Deutsche Archäologische Institut den Auftrag zur Herausgabe des „Repertoriums der christlich-antiken Sarkophage“. Nachdem zwölf Jahre später der erste, von Friedrich Wilhelm Deichmann herausgegebene sowie von Giuseppe Bovini und Hugo Brandenburg bearbeitete Band (1967)¹ erschienen war, liegt nun, noch vor Ablauf des Jahrhunderts, auch der zweite Band vor. Sarkophagen ist eine Affinität zur Ewigkeit naturgegeben. Gemessen an ihr ist der Zeitraum zwischen den Bänden relativ. Wie schon der erste wird auch der zweite Band des Repertoriums als unentbehrliches Standardwerk bleibende Dauer erlangen. Das allein zählt.

Thilo Ulbert, der nach Manuskriptabschluß betraute Herausgeber des jetzt vorliegenden Werkes, verweist in seinem Vorwort (S. VII) darauf, daß F. W. Deichmann den zweiten Band noch in die Wege leitete. Nachdem er aber 1974 in den Ruhestand trat, geriet das Unternehmen ins Stocken. Deshalb beauftragte Bernard Andreae im Mai 1993 Jutta Dresken-Weiland (im folgenden: Verfasserin), damals Referentin für Christliche Archäologie in Rom, mit der zügigen Bearbeitung des zweiten Bandes. In bewundernswert kurzer Zeit wurde das Manuskript im Juni 1996 abgeschlossen und konnte kürzlich erscheinen².

Das Vorwort der Verfasserin (S. IX) legt die Prämissen ihrer Auswahl und Gliederung dar. Oberstes Prinzip war die Aufnahme frühchristlicher Sarkophage Italiens, der antiken Provinzen Italiens und Dalmatiens, der Museen der Welt sowie ein Nachtrag der seit 1967 ergrabenen oder publizierten Sarkophage in Rom und Ostia. Das im Untertitel enthaltene „Museen der Welt“ bedarf einer zusätzlichen Erklärung: Die frühchristlichen Sarkophage Frankreichs und Nordafrikas werden dem dritten Band (Brigitte Christern), die Spaniens dem vierten Band (Alexis Oepen) und die der Hauptstadt des Ostens dem fünften Band (Johannes G. Deckers) vorbehalten bleiben. Im zweiten Band darf man sie also nicht erwarten. Dennoch sind Doppelungen bzw. Überschneidungen nicht ganz umgehbar. So hat die Verfasserin die außerhalb der Türkei aufbewahrten Sarkophage Konstantinopels und Kleinasiens aufgenommen (Rep. II, Nr. 410–418), die man eigentlich im fünften Band suchen würde. Die bereits vorbildlich

¹ G. BOVINI/H. BRANDENBURG, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage I. Rom und Ostia. Herausgegeben von F. W. DEICHMANN (Wiesbaden 1967).

² J. DRESKEN-WEILAND, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage II. Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt. Vorarbeiten von G. BOVINI und H. BRANDENBURG. Herausgegeben von Th. ULBERT (Mainz 1998).

publizierten Sarkophage Ravennas³ sind nochmals aufgelistet und mit wichtigen Nachträgen und Ergänzungen versehen (Rep. II, Nr. 376–409). Da für den dritten Band die Numerierung der einzelnen Stücke bereits feststeht, wurde auf dieses bereits im Druck befindliche Werk dankenswerterweise schon Bezug genommen. Beispielsweise befinden sich die zugehörigen Deckelreste eines in St. Petersburg aufbewahrten, stadtrömischen Friessarkophages aus Cahors (Rep. II, Nr. 58) heute noch immer in Cahors (Rep. III, Nr. 198). Daher bleibt Zusammengehörendes um der lokalen Gliederung willen notwendigerweise auf verschiedene Bände verteilt.

Die zweite Grundregel beinhaltet eine schwerwiegendere Einschränkung: Aufgenommen sind bis auf wenige, ihres kunstgeschichtlichen oder allgemeinen Interesses wegen gerechtfertigte Ausnahmen (z. B. Rep. II, Nr. 297) nur Sarkophage mit eindeutig christlichem Bild oder Symbol, auch bei Stücken, deren Hauptgewicht auf einer Inschrift liegt. Ein wenig möchte man über die Rigorosität schmunzeln, daß ein Kreuz innerhalb einer Inschrift größer sein muß als die Buchstaben, um als ornamentales und nicht als epigraphisches Motiv akzeptiert zu werden. Doch es ist das Recht der Verfasserin, eigene Grenzen zu ziehen. Zu Beginn ihrer Tätigkeit konnte sie auf Vorarbeiten von G. Bovini und H. Brandenburg zurückgreifen. Diese Vorarbeiten zum zweiten Band sind nicht nur auf dem Titelblatt vermerkt, sondern in den einzelnen Katalogpositionen gegebenenfalls namentlich gekennzeichnet. Sämtliche Texte hat die Verfasserin neu geschrieben. Das in den Vorarbeiten zusammengetragene Material konnte durch eigenes Sammeln und Verwerten von Hinweisen um fast das Doppelte nahezu verdreifacht werden. Diese Leistung wird auch durch die Aussage der Verfasserin keineswegs gemindert, daß Vollständigkeit von vornherein nicht zu erreichen war: Denn in absehbarer Zukunft werden weitere frühchristliche Sarkophage bzw. Fragmente durch die Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, das Museo Nazionale Romano sowie durch archäologische Einrichtungen Dalmatiens und Istriens publiziert werden. Bei der Aufbereitung der Vorarbeiten wurden die noch im ersten Band mitbehandelten, inzwischen aber als nicht sicher christlich angesehenen Themen wie Schafträger, Orans und Orpheus aussortiert. Angesichts der strengen Alternative – christliches Bild/Symbol oder Streichung – läßt sich ein Bedauern jedoch schwer unterdrücken: Pagane und „neutrale“ Sarkophage hat es im 4. Jahrhundert zwar noch gegeben, soweit wir aber nach dem Erhaltenen urteilen dürfen, wurde ihre Anzahl immer geringer⁴. Der überwiegende Teil der Sarkophagproduktion ist seit konstantinischer Zeit christlich. Die Wahrscheinlichkeit, daß ein als christlich nicht erkennbares Fragment dennoch zu einem christlichen Sarkophag gehörte, ist sehr groß, während die Fehlerquote, ein paganes oder „neutrales“ Fragment könne sich unerkannt in das Repertorium einschleichen, von vornherein ziemlich gering ist. Selbst im letzteren Fall dürfte man fragen: Warum nicht? Denn Paganes ist

³ Vgl. J. KOLLWITZ/H. HERDEJÜRGEN, Die ravennatischen Sarkophage (= Die antiken Sarkophagreliefs VIII) (Berlin 1979).

⁴ G. KOCH/H. SICHTERMANN, Römische Sarkophage (München 1982) 62.

Bestandteil und Ausdruck der Spätantike, und ein und dieselbe Sarkophagwerkstatt könnte unter Umständen für die Anhänger verschiedener Religionen tätig gewesen sein. Doch der Titel des Repertoriums legt sich ausdrücklich auf Christliches fest. Um das Dilemma an einem Beispiel zu illustrieren: Anlässlich einer Kopenhagener Ausstellung im Sommer 1996 wurden u. a. erstmals zwei Sarkophagfragmente aus Osloer Privatbesitz ausgestellt und publiziert. Das eine mit der Darstellung des Opfers Kains und Abels hat die Verfasserin noch nach Manuskriptabschluß eingefügt (Rep. II, Nr. 427). Das andere, nicht minder interessante Fragment zeigt lediglich einen männlichen, unbärtigen Eckkopf vom rechten Ende eines Sarkophagdeckels des späten 4. Jahrhunderts, der in Rom erworben wurde⁵. Einen christlichen Hinweis läßt das Fragment vermessen, nur erwägenswert, keineswegs gesichert ist die häufige Benennung solcher Eckköpfe als Apostel⁶. Dennoch wäre dieses Fragment eine sehr schöne Parallele zu Rep. II, Nr. 230 und 231 gewesen, möglicherweise nicht nur aus der gleichen Werkstatt stammend (s. u.). Da alle drei Fragmente wiederum zu ähnlichen, z. T. eindeutig christlichen Deckeln in Avignon und Saint-Maximin⁷ gestellt werden können, ergäbe sich eine weiterführende, theoretische Betrachtung des Verhältnisses von stadtrömischer und gallischer Sarkophagplastik in theodosianischer Zeit. Doch ohne christliches Bild/Symbol bleibt das Osloer Fragment aus dem Repertorium verbannt. Auch in den dritten Band wird es keinen Eingang finden dürfen, höchstens als Notiz. Wichtiges Vergleichsmaterial bleibt also durch diese auferlegte Einschränkung ausgegrenzt. Andererseits hätte die Aufnahme solcher und ähnlicher Fragmente den Umfang dieses Bandes gesprengt und eine weitere Verzögerung seines Erscheinens nach sich gezogen. So gesehen muß man die konsequente Materialbegrenzung wohl oder übel akzeptieren.

Da die Verfasserin ein Material zusammengetragen hat, das über die ganze Welt verstreut ist, würde man erwarten, daß sie ihren Katalog topographisch, also nach dem Alphabet der Aufbewahrungsorte anordnet. Sie entschied sich jedoch dafür, von der topographischen Ordnung des voraufgegangenen und der zukünftigen Bände abzuweichen und unterteilt das Material zunächst in lokale Hauptgruppen: Stadtrömische Sarkophage (Rep. II, Nr. 1–240), lokale italische Sarkophage (Rep. II, Nr. 241–296), Sarkophage aus Dalmatien und Istrien (Rep. II, Nr. 297–375), ravennatische Sarkophage (Rep. II, Nr. 376–409), Sarkophage aus Konstantinopel und Kleinasien (Rep. II, Nr. 410–418), weitere lokale (nicht-

⁵ J. SANDE, in: J. FLEISCHER/Ø. HJORT/M. B. RASMUSSEN (Hgg.), *Byzantium. Late Antique and Byzantine Art in Scandinavian Collections*. Ny Carlsberg Glyptotek, June 1 – August 31, 1996 (Copenhagen 1996) 52–53, Nr. 15 mit Abb.

⁶ T. BRENNECKE, *Kopf und Maske. Untersuchungen zu den Akroteren an Sarkophagdeckeln* (Diss. Berlin 1970) 7–21. Vgl. dazu kritisch: W. WISCHMEYER, *Die Tafeldeckel der christlichen Sarkophage konstantinischer Zeit in Rom. Studien zur Struktur, Ikonographie und Epigraphik*. (= RQ 40. Suppl.-Bd. (Rom/Freiburg/Wien 1982) 45–51.

⁷ Rep. III, Nr. 165–166 (Avignon); WILPERT, *S.* Vol. II (Rom 1932) Taf. 244,2 (Saint-Maximin).

italische) Sarkophage (Rep. II, Nr. 419–422) und das Fragment eines ägyptischen Porphyrsarkophages (Rep. II, Nr. 423). Vier noch nach Manuskriptschluß bekannt gewordene Stücke (Rep. II, Nr. 424–427) dürften dem stadtrömischen Bereich angehören. Die weitere Feingliederung ist nach typologischen und chronologischen Gesichtspunkten unternommen worden. So ist der Löwenanteil stadtrömischer Sarkophage typologisch u. a. nach Fries-, Riefel-, Säulen-, Baum-, Sternkranz-, Bethesda-, Durchzugs-, Stadttorsarkophagen sowie Sarkophagdeckeln gruppiert und chronologisch nach Jahrhundertvierteln, -dritteln bzw. -hälften differenziert. Nicht genauer zu datierende Stücke sind jeweils am Ende zusammengefaßt. Lokale italische Sarkophage sind nach figürlichem oder symbolischem Schmuck sowie nach wiederverwendeten paganen Stücken geschieden. Die dalmatisch-istrische Gruppe untergliedert sich nach ihrem architektonischen Aufbau, ihrer dominierenden Tabula oder ihren in drei Typen variierenden Kreuzschmuck. Wahrscheinlich wird sich nicht jeder Benutzer des zweiten Bandes mit dieser Anordnung gleich auf Anhieb anfreunden. Der tatsächliche Vorteil dieser Gliederung zeigt sich erst, wenn man das Buch öfter in die Hand nimmt: Die Verfasserin läßt auf diese Weise im Text und auf den Tafeln Zusammenhänge deutlich werden. Hätte sie jedoch die nur scheinbar bequemere alphabetische Ordnung gewählt, wäre ein Sammelsurium herausgekommen, ein wüstes Durcheinander unterschiedlichster Sarkophagtypen, Kästen, Deckel, Zeitstile und Lokaleigenheiten, das selbst einen mit der Materie vertrauten Benutzer jedesmal von Neuem verwirrt hätte. Wer ein Stück nach seinem Aufbewahrungsort aufsuchen möchte, dem gelingt dies mit Hilfe eines alphabetischen Registers (S. 135–143). Diese vergleichsweise geringe Mühe wird durch die Überschaubarkeit des landschaftlich, typologisch und chronologisch Zusammengehörenden reichlich entschädigt.

Grundsätzliches

Neu ist gegenüber dem ersten Band ein einleitendes Kapitel, das in gestraffter Form auf Grundsatzfragen zur Erforschung spätantiker Sarkophage eingeht (S. XIII–XIX). Das ist sehr zu begrüßen, weil erst eine Vorstellung vom Ganzen alles Detailwissen fruchtbar werden läßt. Die Verfasserin wählt die ineinandergreifenden Problemkreise „Stil“, „Chronologie“ und „Werkstatt“ aus. Jeder Sarkophagforscher, der über einem Einzelstück sitzt, wird von diesen Fragen berührt und nimmt alle Äußerungen in diese Richtung mit besonderer Neugier zur Kenntnis. Selbstverständlich bedarf die Komplexität solcher Fragen einer weiterhin anhaltenden Diskussion. Besonders bemerkenswert sind drei Denksätze dieser Einleitung, die Eigentümlichkeiten spätantiker Sarkophagplastik betreffen:

Erstens spricht sich die Verfasserin nachdrücklich dafür aus, daß die ‚Unfertigkeit‘ vieler Sarkophage aus der Sicht des spätantiken Betrachters nicht negativ als Qualitätsverlust empfunden wurde und auch nicht einem finanziellen Sparverhalten entsprang. In der unvollständigen Ausarbeitung erkennt sie ein Stilphä-

nomen⁸ (S. XIII), das sogar ein Staatsdenkmal wie die historischen Friese des Konstantinsbogens aufweist. Daß sie es allerdings bei einer solchen Feststellung bewenden läßt, ist ihr nicht zum Vorwurf zu machen, denn die Erörterung dieses Problems ergäbe wohl ein Buch für sich. Dem Vorschlag, Unfertigkeit als Stilphänomen zu werten, sei an sich nicht widersprochen. Dennoch: Stil ist etwas vorsätzlich Gewolltes und entspringt einer geistigen Haltung. Worin diese aber eigentlich besteht und was die Unfertigkeit letztlich zum Ausdruck bringt, macht eine eingehendere Erklärung notwendig. Hinsichtlich der stilistischen Formentwicklung⁹ verweist die Verfasserin zu Recht auf die vielfältigen Schwierigkeiten. Wirklich verbindliche Anhaltspunkte lassen sich angesichts des uneinheitlichen Gesamtbildes noch immer nicht fassen. Handgreiflicher ist dagegen z. B. die physiognomische Charakterisierung von Petrus und Paulus seit der Mitte des 4. Jahrhunderts (S. XVI). Diese aber ist als ikonographisches Kriterium ein außerstilistisches Mittel zur Zeitbestimmung. Das Aufkommen neuer Sarkophagtypen im letzten Drittel des 4. Jahrhunderts (Sternkranz-, Bethesda-, Durchzugs- und Stadtorsarkophage, letzteren ist ein Exkurs gewidmet, S. XVI–XVII), gründet sich immerhin auf die übereinstimmende Meinung der Forschung. Doch bleibt auch hier ein Quentchen Unsicherheit: Denn jederzeit könnte ein überraschender Vorläufer dieser zeitlich begrenzt scheinenden Typen auftauchen.

Zweitens hebt die Verfasserin die bislang häufig vernachlässigte Rolle des Auftraggebers frühchristlicher Sarkophage hervor¹⁰ (S. XVII–XVIII). In einem inzwischen erschienenen Aufsatz faßt sie diesen Aspekt nochmals vertiefend zusammen¹¹. Die individuelle Repräsentation des Verstorbenen im szenischen Bild – also nicht nur in den Inschriften, in diversen Porträts als Orans/Orant oder als Brustbild im Rundschild, in einer Bildnismuschel oder vor einem Vorhang – kommt auf frühchristlichen Sarkophagen doch öfter vor als es uns bisher bewußt war. Die Verfasserin verweist auf den frühkonstantinischen Friessarkophag Ostia-Mentana (Rep. II, Nr. 245) mit *Dextrarum iunctio* und *Concordia* neben einer biblischen Szene oder auf den in mehr als einer Hinsicht beachtlichen Säulensarkophag in Perugia (Rep. II, Nr. 123). Dieser zeigt nach überzeugender Deutung eine „Familie zu seiten Christi im Augenblick des Gerichts“ (S. 41). Sie erwähnt den Sarkophag der Floria in Saragossa mit einer ganz einmaligen Himmelfahrtsdarstellung der Verstorbenen (S. XVII) oder den

⁸ Ähnlich auch KOCH/SICHTERMANN (Anm. 4) 86: „Fehlen der letzten Vollendung wie ein bewußt verwendetes Stilmittel“.

⁹ Vgl. noch immer grundlegend: D. STUTZINGER, Die frühchristlichen Sarkophagreliefs aus Rom. Untersuchungen zur Formveränderung im 4. Jahrhundert n. Chr. (Bonn 1982).

¹⁰ Einen wichtigen Ansatz findet man bei WISCHMEYER (Anm. 6) 117–157, der in Auswertung stadtrömischer Sarkophaginschriften zu dem Ergebnis kommt, daß die tragenden Kreise frühchristlicher Sarkophage in der christlichen Oberschicht Roms zu finden sind.

¹¹ J. DRESKEN-WEILAND, Zur Rolle der Auftraggeber frühchristlicher Sarkophage, in: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft 1 (1997) 19–27. (Anm. 11). Vgl. auch J. DRESKEN-WEILAND, Sulla rappresentazione di defunti nei sarcofagi paleocristiani, in: Corsi Ravenna 41 (1994) 109–130.

christlichen Pronuba-Sarkophag Rep. I, Nr. 86 (S. 85 zu Rep. II, Nr. 245). Weitere Stücke, wie u. a. Rep. II, Nr. 106 und 107, sind in dieser Aufzählung ebenso miteinbezogen wie die gesamte Gruppe der Stadtorsarkophage. Daß der menschliche Hang zur Selbstdarstellung im Bild auch frühchristlichen Grabmälern eigen ist, fiel schon Goethe auf, als er Antonio Bosios Werk „Roma Sotterranea“ von 1632 durchblättert – „ebenso wie wir bei den römisch-heidnischen Gräbern gesehen haben“¹². Daß die Verfasserin hier und in den betreffenden Katalogtexten einen wichtigen, ja sogar längst fälligen Akzent setzt¹³, geht über die reine Materialerfassung als Anliegen des Repertoriums hinaus und vermag als impulsgebend für die weitere Forschung zu wirken. Für diesen mutigen Schritt gebührt ihr zusätzliche Anerkennung. In Auswertung des betreffenden Materials bestimmt sie Sarkophage mit familiären (man könnte auch sagen: individuellen) Repräsentationsszenen oder mit origineller, meist seltener oder gar singulär bleibender Ikonographie als Auftragsarbeiten, die eine konkrete Bestellung voraussetzten. Richtig dürfte ihre Schlußfolgerung sein, daß solche Arbeiten im Verlauf des 4. Jahrhunderts zunehmen, obgleich sie auch an seinem Anfang nicht fehlen. Ihre nur zwischen den Zeilen gegebene Definition der Auftragsarbeit bzw. Bestellung könnte aber zu einem vielleicht unbeabsichtigten Mißverständnis führen: Ein konstantinischer Sarkophag mit konventioneller Ikonographie und ohne individuelle Repräsentation setzte ebenfalls einen Auftraggeber und eine konkrete Bestellung voraus. Spätestens beim Einigen über den Preis mußte sich der Käufer zwingend über den Umfang des Bildschmuckes und damit zumindest in groben Umrissen über seinen Inhalt mit dem Werkstattbesitzer verständigen. Ein solches Gespräch hat notwendigerweise stattgefunden, denn schließlich mußte ja auch der Name des Toten für die Inschrifttafel mitgeteilt werden. Kehrt man die etwas enge Definition (Repräsentationsszene und/oder originelle Ikonographie gleich Auftragsarbeit/Bestellung) einmal ins Gegenteil um, so müßte jeder konventionelle Sarkophag als Serienprodukt vorhanden gewesen sein, gleichsam wie Konfektionsware von der Stange¹⁴. Dieser Umkehrsatz ist von der Verfasserin freilich nirgends ausgesprochen. Aber er ergibt sich naheliegend. Eine auf Vorrat arbeitende Serienproduktion ist z. B. gut denkbar für die rein strukturelle Anlage der Riefelsarkophage. Sobald eine Serienproduktion aber das Thema im Detail festlegt, würde

¹² J. W. v. GOETHE, Sämtliche Werke Bd. 25 (Tübingen/Stuttgart 1851) 299. Zitiert nach WISCHMEYER (Anm. 6) 176, der in diesem Zusammenhang treffend von einer „anthropologischen Konstante“ spricht.

¹³ Zur den Sarkophagen ablesbaren Entwicklung des Verhältnisses zwischen Mensch und Gottheit vom anthropozentrischen zum christozentrischen Bild vgl. auch den wichtigen Aufsatz von J. G. DECKERS, Vom Denker zum Diener. Bemerkungen zu den Folgen der konstantinischen Wende im Spiegel der Sarkophagplastik, in: B. BRENN (Hg.), Innovation in der Spätantike. Kolloquium Basel 6. und 7. Mai 1994 [= Spätantike-Frühes Christentum-Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend. Reihe B: Studien und Perspektiven, Bd. 1] (Wiesbaden 1996) 137–172.

¹⁴ Zum Problem des Arbeitens auf Vorrat oder auf Bestellung vgl. G. KOCH, Sarkophage der Römischen Kaiserzeit (Darmstadt 1993) 45–47.

sie unweigerlich Repliken mit sich bringen. Genau übereinstimmende Repliken sind jedoch schon bei paganen Sarkophagen nicht üblich¹⁵. Auch christliche Sarkophage, die einander ähneln (vgl. z. B. die Jairus-Sarkophage Rep. II, Nr. 10 und Rep. III, Nr. 31), unterscheiden sich dennoch im Detail wesentlich. Das spricht nicht gerade dafür, daß fertige Sarkophage im modernen Sinne auf Halbe produziert wurden. Ein Werkstattbesitzer richtete sich auch als Christ in seinem Angebot nach der Nachfrage und hätte das Risiko, eventuell auf Ladenhütern sitzen zu bleiben, nicht auf sich genommen. Aus der Sicht des Käufers jedoch sind Grab und Grabschmuck immer etwas Persönliches und Individuelles, selbst, wenn er sich für Konventionelles entschied und die Person des Verstorbenen gar nicht im Bild erschien. Denn auch dann mußte er in persönlicher Absprache einen konkreten Auftrag beim Steinmetz auslösen. Inwieweit er aber im Moment des Kaufvertrages bereits klare Vorstellungen über den Grabschmuck besaß, oder sich, von wem auch immer, mehr oder weniger eingehend, beraten ließ, entzieht sich unserer Kenntnis. Unanfechtbar jedoch bleibt der Grundgedanke der Verfasserin: Die Bestellung eines Sarkophages mit individueller Repräsentationsszene und/oder ausgefallener Ikonographie setzte ein wesentlich intensiveres Gespräch zwischen Auftraggeber und Werkstattbesitzer über Arbeitsumfang und Bildinhalt voraus als es bei einem konventionellen Sarkophag der Fall gewesen wäre.

Drittens richtet die Verfasserin ihr Augenmerk verstärkt auf die überaus wichtige Bestimmung einzelner Werkstätten. Trotz verschiedener Ansätze der Forschung wird diese immer noch nicht systematisch genug betrieben. Über die Analyse von Werkstattzusammenhängen könnte es nämlich einmal gelingen, sogar die eine oder andere Handschrift von Bildhauern, also ihren Personalstil, zu ermitteln. Damit wäre zugleich eine zeitliche Zusammengehörigkeit verschiedener Stücke, zumindest im Rahmen eines Arbeitslebens gewonnen. Grundvoraussetzung ist die Überschaubarkeit des Materials, der das Repertorium letztlich ja dienen will. Freilich sind wir von einer wirklich detaillierten Bestimmbarkeit des Zeitstiles und etwaiger Lokalstile noch weit entfernt. Beide müßten bei der Suche nach einzelnen Bildhauerhandschriften berücksichtigt werden, um Verwechslungen auszuschließen. Auch ein möglichst fortgeschrittenes Stadium der Fertigungsstufen müßte vorliegen, um ein Urteil zuzulassen. Die intensive Kenntnis der Originale ist eine hinzukommende Voraussetzung. Doch auch angesichts so vieler Vorbedingungen lassen sich stilistische Zeit-tendenzen und lokale Formtraditionen nur dann klar herauskristallisieren, wenn zugleich subjektive Eigenheiten abgerechnet werden. Die Vasenforschung der Klassischen Archäologie hat bei ihren Meisterzuschreibungen bereits ein sensibles, methodisches Instrumentarium entwickelt. Selbstverständlich sollte dies nicht mechanisch übernommen, sondern gattungsspezifisch für die Sarkophagreliefs abgewandelt werden. Da in einer Sarkophagwerkstatt Arbeitsteilung

¹⁵ Vgl. KOCH/SICHTERMANN (Anm. 4) 252.

herrschte¹⁶, bleibt Personalstil bis zu einem gewissen Grad an die Traditionen einer Werkstatt gebunden. Jedoch lassen sich im Detail immer zugleich unverwechselbare Eigenheiten einer einzigartig bleibenden Handschrift feststellen. So ist ungeachtet aller Schwierigkeiten jeder Versuch einer Werkstattbestimmung ein grundlegender und lohnender Schritt zu künftigen Untersuchungen. Die Verfasserin vermag durch die Betrachtung von Einzelformen (z. B. Haar-, Augen- und Händegestaltung, letztere mit Angabe von Fingernägeln) um den Sarkophag Ostia-Mentana (Rep. II, Nr. 245) überzeugend weitere Fragmente derselben Werkstatt bzw. Hand (Rep. I, Nr. 253 und 257) zu gruppieren. Hypothetisch macht sie eine Werkstatt in Ostia wahrscheinlich (S. XVIII). Sarkophagwerkstätten in Ostia sind für die hadrianische Zeit nachweisbar. Ihre Weiterexistenz in der Spätantike ergäbe sich auch durch folgende, ergänzende Überlegung: Ostia war ein, wohl sogar der Umschlagplatz für den Handel mit Marmor¹⁷, der dort angeliefert wurde. Viele Sarkophage, die wir für „stadtrömisch“ halten, wurden im 4. Jahrhundert bis nach Gallien und Spanien exportiert. Es wäre wirtschaftlich gar nicht effektiv, die unfertigen Marmorblöcke erst in die Stadt Rom und die fertigen Produkte wieder zurück nach Ostia zu transportieren, um sie dann per Schiff an ihren eigentlichen Bestimmungsort gelangen zu lassen. Werkstätten in Hafennähe besaßen einen ganz natürlichen Standortvorteil. Die Verfasserin rundet ihren Abschnitt über die Werkstattproblematik mit Hinweisen zu verschiedenen lokalen Produktionsstätten ab (S. XVIII–XIX). Eine traditionsbildende Kontinuität (z. B. Ravenna) ist diesen lokalen Produkten wohl nur dann beschieden gewesen, wenn sie nahegelegene Nekropolen versorgen konnten (z. B. Portogruaro, Vicenza, Mezzocorona). Vermutlich wurden viele lokale Werkstätten (z. B. Mailand) „nur im akuten Bedarfsfall zur Produktion figürlicher Sarkophage herangezogen“ (S. XIX). Während ravnennatische Sarkophage auf einen engen territorialen Umkreis begrenzt blieben, wurden die aus Salona oder von der Insel Brač stammenden Sarkophage noch im 6. Jahrhundert bis in den Adriaraum oder nach Apulien exportiert.

Formales oder Formalistisches?

Mit dem zweiten Band des Repertoriums hat nicht nur der für dieses Projekt zuständige Verlag gewechselt (jetzt: Philipp von Zabern, Mainz). Das Format und die Textgestaltung sind nunmehr dem bewährten Vorbild des Parallelunternehmens „Die antiken Sarkophagreliefs“¹⁸ angeglichen, das schon seit 1870 den paganen Part dieses Forschungszweiges übernommen hat. Die Vergrößerung

¹⁶ Vgl. K. EICHNER, Die Produktionsmethoden der stadtrömischen Sarkophagfabrik in der Blütezeit unter Konstantin, in: JAC 24 (1981) 111–112.

¹⁷ Vgl. M. MAISCHBERGER, Marmor in Rom. Anlieferung, Lager- und Werkplätze in der Kaiserzeit (= Palilia 1) (Wiesbaden 1997) 33–59.

¹⁸ Zum Stand der Arbeiten vgl. zuletzt: G. KOCH (Hg.), Akten des Symposiums „125 Jahre Sarkophag-Corpus“, Marburg, 4.–7. 10. 1995 (= Sarkophag-Studien Bd. 1) (Mainz 1998) 318–320.

des Formats wirkt sich ausgesprochen positiv auf den Abbildungsteil (Taf. 1–120) aus: Während die zu kleinen und oft unscharfen Abbildungen des ersten Bandes selbst für ein philatelistisch geschultes Auge bloß zur Wiedererkennung der Stücke taugten, lassen nun die zumeist vorzüglichen Abbildungen in optisch angenehmer Weise eine deutlichere Beurteilung der Formensprache zu. Ganz selten bleibende Ausnahmen, wie z. B. das verschollene und sich damit einer Neuaufnahme entziehende Fragment Rep. II, Nr. 87 (Taf. 25,4), fügen sich unauffällig in den auch vom Layout her gediegenen Gesamteindruck. Extralob verdient die Neuerung, alle sich darin anbietenden Stücke auch in instruktiven Detailaufnahmen abzubilden. Reichlich vier Fünftel des vorgestellten Materials sind im Bild dokumentiert. Im Vergleich zum ersten Band, der 1042 Nummern umfaßte und in einen Text- und Tafelteil geschieden war, hätte auch der zweite Band mit seinen immerhin 427 Nummern solches gerechtfertigt. Freilich wäre dann mit einem noch höheren Preis statt mit stolzen 220,- DM zu rechnen.

Der Katalogteil beansprucht naturgemäß den größten Umfang (S. 1–133). Sein Anliegen besteht in der Zusammenfassung bekannter und weniger bekannter, nur in der Fachliteratur verstreuter Sarkophage. Darüber hinaus gelingt es der Verfasserin, eine stattliche Reihe bislang unbekanntem Materials erstmals zu veröffentlichen (Rep. II, Nr. 1, 14, 19, 41, 45, 46, 54, 77, 78, 82, 87, 98, 114, 118 (b), 147, 165, 201, 205, 206, 246, 287, 364, 424, 425 und 426). Als Erstpublikation sind auch die Stücke zu werten, die in der Literatur bisher lediglich erwähnt wurden, jetzt aber auch in einer Abbildung vorliegen (Rep. II, Nr. 24, 64, 105, 144, 161 und 187). Die einzelnen Texte nennen zunächst in einer fettgedruckten Überschrift die zitierbare Repertoriumsnummer, den Aufbewahrungsort (gegebenenfalls mit genauem Standort) und den Tafelverweis. Es folgt ein Titel, der die Typologie des Sarkophagkastens bezeichnet oder die Zugehörigkeit zum Sarkophagdeckel angibt. Bei nur fragmentarisch erhaltenen Stücken wird soweit wie möglich der ursprüngliche Sitz im Ganzen erwähnt (z. B. Front, Mitte, linke bzw. rechte Hälfte oder Ecke etc.). Eine Art Vorspann verzeichnet sodann die Inventarnummer (sofern vorhanden), Material, Maße, gegebenenfalls Aussagen zum Fundort, zu den Fundumständen, zur Provenienzzgeschichte, zum Erhaltungszustand oder zu Ergänzungen und schließt mit dem Bildnachweis ab. Davon abgesetzt ist der beschreibende Text, der meist den Hauptanteil ausmacht. Soweit eine Inschrift vorhanden ist, wird diese vorangestellt. Die knapp gehaltene, oft stichwortartige Beschreibung folgt der jeweiligen Gliederung des Bildschmuckes in der Abfolge einzelner Szenen und Motive. Von Fall zu Fall unterschiedlich notwendige Hinweise auf Parallelen zur Ikonographie, zum Stil und zur Datierung stehen am Ende dieses Abschnittes. Eine davon wiederum abgesetzte, nach Möglichkeit ausführliche Bibliographie mit in Klammern gesetzten Datierungsvorschlägen bildet den Schluß.

Einige Lücken in den Angaben (Maße, Material, Datierung) zu den Sarkophagen aus Dalmatien und Istrien erklären sich aus fehlender Zugänglichkeit und unzureichender Veröffentlichung (S. 104). Dem Katalog angeschlossen sind Nachträge zum ersten Band des Repertoriiums (S. 133), das erwähnte Register

der Aufbewahrungsorte, verschiedene Listen nicht aufgenommener, nach 600 entstandener, moderner sowie unsicherer Stücke (S. 143–144) und ein epigraphischer Index (S. 145–146). Wünschenswert wäre ein ikonographisches Register gewesen, das schon dem ersten Band fehlte und erst vor zwei Jahren nachgeliefert wurde¹⁹. Ob nun im Katalog immer jedes Detail hätte beschrieben werden müssen oder nicht (z. B. wird Rep. II, Nr. 58 die Fünfstufigkeit der Treppe zur Lazarusädikula erwähnt, Rep. II, Nr. 31 hingegen nicht), darüber kann man unterschiedlicher Auffassung sein. Auf jeden Fall aber gewinnt man den Eindruck, daß alles Wissenswerte über die einzelnen Stücke sorgfältig und genau mitgeteilt wird. Daß sich über einen vollständigen Sarkophag mehr sagen läßt als über ein Bruchstück, versteht sich von selbst. So sind Katalogtexte unterschiedlichen Umfangs unvermeidlich. Wenn die Verfasserin innerhalb ihrer Beschreibungen gelegentlich einen Exkurs einfügt, dann aus gutem Grund: So fehlte eine genaue technische Beschreibung des berühmten Sarkophages der Adelfia (Rep. II, Nr. 20) in der Literatur bisher völlig. Jeder, der dieses Stück zu kennen glaubt, wird überrascht sein: Es ist in der Antike aus zwei Teilen zusammengesetzt und verfügt worden (Taf. 10,6). Mit ihrer genauen Materialkenntnis gelingt der Verfasserin die Anpassung zusammengehöriger, an verschiedenen Orten aufbewahrter Fragmente (Rep. II, Nr. 118) oder deren Rekonstruktion zu einem vorstellbaren Ganzen (Rep. II, Nr. 129). Nicht nur aus solchen Passagen wird ersichtlich, wieviel eigene Forschung in den Katalog eingeflossen ist.

Leider wird das unübersehbar vorhandene Bemühen um Akkuratessie ein wenig getrübt durch eine Reihe von Inkonsistenzen in der Ausgewogenheit, vor allem aber in der Vereinheitlichung einzelner Katalogtexte. Diese seien nicht einzeln aufgezählt, sondern nur in Beispielen erwähnt. Gelegentlich ist der beschreibende Text etwas zu lapidar geraten. Wenn z. B. bei dem rechten Eckfragment eines Riefelsarkophages Rep. II, Nr. 99 stichwortartig lediglich das Thema („Wasserwunder des Petrus“, S. 31) genannt ist, dann wird dem Leser der immerhin ebenfalls erhaltene Ansatz des links anschließenden, profilierten Riefelfeldes unterschlagen. Bei dem vom Erhaltungszustand her vergleichbaren Fragment Rep. II, Nr. 94 wird das anschließende Riefelfeld dagegen ausdrücklich erwähnt. Es ließe sich einwenden, der kundige Leser habe selbst Augen im Kopf und könne sich, da das Fragment ohnehin unter der Rubrik Riefelsarkophage steht, alles von allein denken. Ein Leser ohne jede Vorkenntnis aber würde diesen unerklärten Riefelrest mit seinen Wellenlinien vermutlich als das eigentliche Wasserwunder bestaunen. Gerade bei Fragmenten liefern die noch erhaltenen Ansätze entscheidende Hinweise auf das verlorene Ganze, das sich erst in unserer Phantasie wiederherstellt. Häufig heißt es zu Recht, daß eine Darstellung selten ist. Meist wird dankenswerterweise sofort eine ikonographische Parallele genannt. Manchmal aber vermißt man diese. Besonders auffällig: Rep. II, Nr. 171, wo der Parallelverweis einmal gegeben wird und einmal nicht.

¹⁹ U. LANGE, Ikonographisches Register für das Repertorium der christlich-antiken Sarkophage Bd. I (Rom und Ostia). Unter Mitwirkung von B. KILIAN, M. POSCHARSKY, R. SCHOLZ, I. SÖRRIES und J. WITT (= Christliche Archäologie 2) (Dettelbach 1996).

Sollte mit „selten“ jedoch eine einzigartige Darstellung gemeint sein, dann wäre ein Begriff wie „singulär“ o.ä. treffender gewesen. Worauf sich bei Rep. II, Nr. 205 der Hinweis auf Rep. I, Nr. 835 und 887 beziehen soll, auf Stil, Ikonographie oder Chronologie, bleibt unausgesprochen. Sarkophage mit mehreren Szenen und Motiven in ihrer endlosen Kleinteiligkeit aufzählend zu beschreiben, ohne den Leser zu ermüden, ist eine Kunst für sich. Dieses Problem wird nach dem Vorbild des ersten Bandes u. a. durch das Einfügen von Bindestrichen meist gelöst: „1. Szene: ... – 2. Szene: ... – 3. Szene: ...“ (konsequent z. B. Rep. II, Nr. 20). Insbesondere bei der Aufzählung von Apostelgestalten wird von diesem gut durchdachten Prinzip jedoch leider wieder abgewichen (inkonsequent z. B. Rep. II, Nr. 143). Das Vermissen fehlender Bindestriche scheint kleinkariert, aber Form ist eben immer auch Inhalt: Diese Bindestriche tun dem suchend-tastenden Auge wohl. Sie gestatten beim fortlaufenden Lesen Atem- und Denkpausen und beim schrägen Überlesen eines Textes erleichtern sie das Wiederfinden einzelner Passagen. Rep. II, Nr. 149 werden u. a. die Geschenke der drei Magier aufgezählt. Zunächst sind „erster und dritter Magier“ genannt, dann ist vom „2. Magier“ die Rede (S. 55). Hier hätte eine Entscheidung gefällt werden müssen, für die Ordnungszahlen entweder Wort oder Ziffer zu verwenden. Antike und neuzeitliche Inschriften sind generell der Beschreibung vorangestellt. Gelegentlich verstecken sie sich aber auch im Vorspann des Katalogtextes (Rep. II, Nr. 102 und 138). Warum die Inschriften Rep. II, Nr. 143 und 151 gar nicht zitiert werden, bleibt unverständlich. Rep. II, Nr. 282 weicht von der üblichen Form des Drucksatzes ab, indem Angaben zur Provenienz, zum Material, zu den Maßen und zum Bildnachweis nicht im Vorspann, sondern in der Beschreibung erscheinen. Bildnachweise werden mit „Foto: ...“ eingeleitet (z. B. Rep. II, Nr. 60), oder auch nicht (z. B. Rep. II, Nr. 55). Standen mehrere Bildvorlagen zur Verfügung, wird das verwendete Photo im Bildnachweis mit „(= Abb.)“ gekennzeichnet (z. B. Rep. II, Nr. 73). Hin und wieder fehlt diese Angabe (z. B. Rep. II, Nr. 181). Ein Literaturzitat ist ein Service für den Leser, der sich weiterhin mit der Sache beschäftigen möchte. Neben die Seitenangabe gehört die Abbildungsziffer. Wenn die Abbildungen der betreffenden Publikation aber gar nicht numeriert sind, schreibt man gewöhnlich „mit Abb.“, woran sich die Bibliographien leider mit wechselnder Ausdauer halten. Beispielsweise sind im Katalog der Berliner Sammlung von 1993 sämtliche im Text behandelten Stücke durch Abbildungen belegt, wenn auch nicht numeriert. In der Bibliographie erscheinen sie mal „mit Abb.“ zitiert (z. B. Rep. II, Nr. 415), mal ohne (z. B. Rep. II, Nr. 412). Der Katalog antiker Sarkophage in Polen (Rep. II, Nr. 95, 136, 137, 158 und 225) trägt sogar eine zitierbare Tafelzählung, der Katalog antiker Skulpturen im Moskauer Puschkinkmuseum (Rep. II, Nr. 120, 186 und 209) nummeriert seine Abbildungen ebenfalls und besitzt darüber hinaus eine namentlich genannte Bearbeiterin (L. I. Akimova). Das schon erwähnte, nach Manuskriptabschluß aufgenommene Fragment in Oslo (Rep. II, Nr. 427) konnte verständlicherweise nicht mehr abgebildet werden. Der zitierte Katalog der Kopenhagener Ausstellung zeigt das Fragment jedoch auch im Bild, was dem Zitat allerdings nicht entnehmbar ist, so daß der Leser das Stück für

unpubliziert halten muß. Nur vereinzelte Randerscheinungen sind dagegen ein Wechsel in der Schreibweise (Rep. II, Nr. 176: „Jonaschiff“; Rep. II, Nr. 182: „Jona-Schiff“), eine nicht ganz chronologisch geordnete Bibliographie (Rep. II, Nr. 180) oder ein sich nicht an die ausdrücklich festgelegte, numerische Abfolge haltendes Stück im Register der Aufbewahrungsorte (Rep. II, Nr. 118, S. 136). Wirklich schwerwiegende Druckfehler fallen nicht auf.

Alle diese kleinen Schönheitsfehler wären vermeidbar gewesen. Zwischen Manuskriptabschluß und Erscheinen des Buches blieb Zeit genug, um unter Hinzuziehung eines professionellen Korrektors eine vereinheitlichende Textgestaltung vorzunehmen. Ein Korrektor hat einen viel spezielleren Aufgabebereich als ein Redakteur. In der heutigen Druckindustrie wird dieser wichtige Arbeitsplatz jedoch ersatzlos gestrichen. Orthographie kann nötigenfalls ein Computer korrigieren. Der Autor soll eine bereits druckfertige Diskette liefern. Gerade das aber vermag ein Autor gar nicht zu leisten, auch beim besten Willen nicht: Nicht nur, weil ihm in der Regel die innere Distanz zum Manuskript fehlt, sondern weil ihm naturgemäß Sachfragen näher am Herzen liegen als Gestaltungsfragen. Letztere sind schließlich auch nicht seine Profession. Deswegen bleibt gerade bei anspruchsvollen Drucken²⁰ der Beruf des Korrektors unentbehrlich. Aus einem Vergleich der Vorworte zum ersten und zum zweiten Band des Repertoriums geht hervor, daß dem ersten Band nicht nur von Anfang an ein Herausgeber und zwei sich die Bearbeitung teilende Autoren zur Seite standen, sondern auch ein mehrköpfiger Stab wissenschaftlicher Mitarbeiter und Photographen, die wichtige und zeitaufwendige Zuarbeiten lieferten. In den fünfziger und sechziger Jahren flossen dem Vorhaben finanzielle Mittel von verschiedenen Seiten zu. Ergänzende Hilfen lieferten verschiedene Kollegen und Institutionen. Für zuteil gewordene, kollegiale Hilfen bedankt sich auch die Verfasserin des zweiten Bandes reichlich. Sonst aber blieb sie offenbar in ihrer gesamten, über die Vorarbeiten hinausgehenden Tätigkeit vor allem auf sich allein gestellt. Umso achtungsgebietender ist ihre vorgelegte Leistung. Übrigens hat sie etliche Stücke selbst photographiert: Rep. II, Nr. 17, 145, 188, 219, 254, 300, 301, 303, 334, 339, 347, 349, 354, 355, 360, 364 und 365). Die Bestallung eines Berufskorrektors hätte nicht mehr und nicht weniger als einen Arbeitsplatz gekostet, wohl sogar nur zeitgebunden. Dadurch wäre dem zweiten Band auch noch in dieser Hinsicht die restliche Brillianz verliehen worden, die die anspruchsvollen Intentionen des herausgebenden Institutes, die immense Leistung der Verfasserin sowie die überaus noble Ausstattung durch den Verlag sehr wohl verdient hätten. Hier ist an der falschen Stelle gespart worden.

²⁰ Welche Blüten der „Zeitgeist“ bereits treibt, geht daraus hervor, daß die Deutsche Bahn AG (DB) inzwischen Streckenfahrpläne mit folgendem Aufdruck herausgibt: „Bei der Fülle des zu verarbeitenden Fahrplanmaterials sind trotz sorgfältiger Bearbeitung vereinzelt Druckfehler oder kleinere Unstimmigkeiten nicht immer vermeidbar. Eine rechtliche Gewähr für die Richtigkeit des Inhalts kann daher nicht übernommen werden.“ Man bedenke, daß ein Fahrplan kein Leitfaden durch die Gräberwelt ist, sondern eine Verbindlichkeit für das Diesseits darzustellen hat!

Bemerkungen und Literaturnachträge

Die folgenden Bemerkungen entspringen einer rein zufälligen Auswahl. Ebenso zufällig sind die Nachträge der zumeist nach Manuskriptschluß erschienenen Literatur. Die von der Verfasserin (S. X) noch erwähnte Arbeit von M. IMMERZEEL, *De sarcofaagindustrie rond 400. Het westelijke middellandse-zeegebied* (Diss. Leiden 1996) war mir bisher leider unzugänglich.

Rep. II, Nr. 1: Innerhalb des stadtrömischen Bereiches ist mit diesem Fragment der Typ des christlichen Wannensarkophages erst ein zweites Mal belegt (vgl. Rep. I, Nr. 747). Vor der Angabe der Inventarnummer hat sich versehentlich ein kleines „y“ eingenistet (S. 1). *Lit.*: KOCH²¹ 193–195, 203, Nr. 2, Abb. 1.

Rep. II, Nr. 3: Ikonographisch zusätzlich bemerkenswert ist es, daß dem Kopf der Blutflüssigen jede Spur der Handauflegung Christi fehlt (vgl. z. B. Rep. II, Nr. 60 und 118). In einem neueren Aufsatz zu diesem Thema (St. FRERICH, *Zur Deutung der Szene ‚Frau vor Christus‘ auf frühchristlichen Sarkophagen*, in: G. SCHÖLLGEN/C. SCHOLTEN (Hgg.), *Stimuli. Exegese und ihre Hermeneutik in Antike und Christentum. Festschrift für E. Dassmann* [= JAC Erg.-Bd. 23] (Münster 1996) 557–574) wurde das Stück nicht behandelt. *Lit.*: Th.-M. SCHMIDT, in: *Kat. Paderborn*²² 158, Nr. 37 mit Abb.

Rep. II, Nr. 6: *Lit.*: KOCH (Anm. 21) 205, Nr. 39.

Rep. II, Nr. 7: *Lit.*: J. St. ØSTERGAARD, in: *Kat. Kopenhagen* (Anm. 5) 51–52, Nr. 13 mit Abb.; J. St. ØSTERGAARD, *Catalogue Ny Carlsberg Glyptotek. Imperial Rome. With contributions by C. GRØNNE and J. LUND* (Copenhagen 1996) 156–157, Nr. 67 mit Abb.; KOCH (Anm. 21) 203, Nr. 4; J. St. ØSTERGAARD, *Metropolitan Roman Sarcophagi in the Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen, in: *Sarkophag-Studien 1* (Anm. 18) 100, Taf. 45,1–4.

Rep. II, Nr. 10: *Lit.*: IRWIN²³ 167, 335–336, Nr. 241; DECKERS 147–156, Abb. 7; ENGEMANN²⁴ 293; ENGEMANN²⁵ 73–74, Abb. 60; DRESKEN-WEILAND (Anm. 11) 23, Abb. 7.

Rep. II, Nr. 11: *Lit.*: DRESKEN-WEILAND²⁶ 13 Anm. 58.

Rep. II, Nr. 13: *Lit.*: Koch (Anm. 21) 202, 204, Nr. 21 („zweizonig?“).

Rep. II, Nr. 14: Letztlich nicht eindeutig ist die Blickrichtung des thronenden Nebukadnezar, dessen Kopf stark zerstört ist. Wandte er möglicherweise seinen Kopf zu dem hinter ihm stehenden Soldaten? Die seltsam frontal zum Betrachter hin gedrehten Schultern widersprechen dem nicht. Szenen, in denen der König durch Blickbezogenheit mit einem seiner

²¹ G. KOCH, *Zu einigen Sarkophagen vorkonstantinischer Zeit in Rom*, in: U. LANGE/R. SÖRRIES (Hgg.), *Vom Orient bis an den Rhein. Begegnungen mit der Christlichen Archäologie. Peter Poscharsky zum 65. Geburtstag* (= *Christliche Archäologie 3*) (Dettelbach 1997) 191–206.

²² Chr. STIEGEMANN (Hg.), *Frühchristliche Kunst in Rom und Konstantinopel. Schätze aus dem Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst. Ausstellung Erzbischöfliches Diözesanmuseum Paderborn, 6. 12. 1996 – 31. 3. 1997* (Paderborn 1996).

²³ K. M. IRWIN, *The liturgical and theological correlations in the associations of representations of the three Hebrews and the Magi in the Christian art of Late Antiquity* (Diss. Berkeley 1985).

²⁴ J. ENGEMANN, *Zur Frage der Innovation in der spätantiken Kunst*, in: B. BRENK (Hg.), *Innovation in der Spätantike. Kolloquium Basel 6. und 7. Mai 1994* (= *Spätantike-Frühes Christentum-Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend. Reihe B: Studien und Perspektiven*, Bd. 1) (Wiesbaden 1996) 283–315.

²⁵ J. ENGEMANN, *Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke* (Darmstadt 1997).

²⁶ J. DRESKEN-WEILAND, *Ein oströmischer Sarkophag in Marseille*, in: *RQ 92* (1997) 1–17.

Höflinge oder Soldaten korrespondiert: Rep. I, Nr. 28, 597 und 625 (Deckel). Sie erscheinen allerdings nicht im Zusammenhang mit der Verweigerungsszene, sondern mit der Ofenszene und schildern einen völlig anderen Handlungsmoment (sog. Verwunderungsszene, vgl. auch Rep. II, Nr. 63. Vgl. allgemein dazu SCHMIDT²⁷ 73, 78 Anm. 31 und 32). Einen thronenden König neben der Ofenszene zeigen auch Rep. I, Nr. 160 sowie ein Sarkophagfragment in Agen, S. Caprais (LE BLANT²⁸ 93, Nr. 111 mit Abb.)

Rep. II, Nr. 20: Während in der Beschreibung die zweite Szene des unteren Registers richtig als „Weinwunder zu Kana“ (S. 9) bestimmt wurde, ist sie im Bildnachweis (DAI Rom Neg. 71.864) versehentlich als „Brotvermehrung“ (S. 8) bezeichnet. *Lit.*: DRESKEN-WEILAND²⁹ 165 Anm. 3; SCHMIDT (Anm. 27) 71–73, Abb. 8; DRESKEN-WEILAND (Anm. 26) 13 Anm. 58, 14 Anm. 68. Vgl. hier auch die Bemerkungen zu Rep. II, Nr. 63 und 68.

Rep. II, Nr. 30: *Lit.*: CARLETTI³⁰ 137, Nr. 90; SEELIGER³¹ 261, 288, Nr. 17; IRWIN (Anm. 23) 270, Nr. 54.

Rep. II, Nr. 32: Wichtig ist die von der Verfasserin vorgenommene Benennung einer dritten Figur im Hintergrund der zweiten Szene von links. Gelegentlich wurde diese Gestalt übersehen. In der Einleitung ist die Szene als „Anbetung der Magier“ (S. XIV) gedeutet, in der Beschreibung hingegen als „Anbetungsverweigerung der Jünglinge“ (S. 13). Vom Bild her zunächst mißverständlich könnte der Umstand sein, daß sich die drei Gestalten von der links thronenden Maria tatsächlich wegbewegen, ähnlich den sich vom Götzen lösenden drei Jünglingen. Jedoch weist die mittlere Figur auf den am oberen Kastenrand eingeritzten Stern. Damit steht zweifelsfrei eine Magierszene fest, jedoch nicht die Magierhuldigung (es fehlen die Geschenke), sondern die Magierreise. In dieser schließlich richtigen Deutung wird Rep. II, Nr. 32 als Parallele zu Rep. II, Nr. 180 genannt, allerdings ist nunmehr der vollständig erhaltene Kasten versehentlich zum „Fragment“ (S. 69) geschrumpft. Die ihren Weg suchenden, sich am Stern orientierenden Magier und die thronende Maria mit dem Kind sind zwei *sowohl* zusammengehörige *als auch* selbständige Szenen. Vgl. die gestisch miteinander veflochtene und dennoch zweizonig unterschiedene Darstellung im Mittelfeld eines Riefel-sarkophages in Arles (Rep. III, Nr. 83). Zur szenischen Nebeneinanderstellung von Magierhuldigung und Magierreise vgl. jetzt auch DRESKEN-WEILAND (Anm. 26) 1–17. *Lit.*: DRESKEN-WEILAND (Anm. 29) 165 Anm. 3; DRESKEN-WEILAND (Anm. 26) 6 Anm. 15 (versehentlich „Anbetungsverweigerung der Jünglinge“).

Rep. II, Nr. 58: Bemerkenswert ist die Verzahnung der beiden Szenen links: Die nur einmal dargestellte Christusfigur führte gerade die Lazaruserweckung aus und wendet sich im selben Moment bereits der Blutflüssigen zu. Darin ähnlich die beiden Petruszenen (Wasserwunder und Hahnszene) Rep. I, Nr. 674. Die an Mund und Wange gelegte Hand der Blutflüssigen ist wohl nicht als ein Handkußwerfen zu verstehen (J. Wilpert), sondern als ängstliche Verlegenheit.

²⁷ Th.-M. SCHMIDT, Die drei hebräischen Jünglinge in Ketten. Ein unbeachtetes Sarkophagfragment wirft neues Licht auf eine alte Erzählung (Daniel 3,1 ff.), in: Kat. Paderborn (Anm. 22) 67–79.

²⁸ E. LE BLANT, Les sarcophages chrétiens de la Gaule (Paris 1886).

²⁹ J. DRESKEN-WEILAND, Zwei Fragmente eines frühchristlichen Säulensarkophags in Bonn und Berlin, in: JAC 39 (1996) 165–169.

³⁰ C. CARLETTI, I tre giovani Ebrei di Babilonia nell'arte cristiana antica [= Quaderni di Vetera Christianorum 9] (Brescia 1975).

³¹ H. R. SEELIGER, Palai martyres. Die drei Jünglinge im Feuerofen als Typos in der spätantiken Kunst, Liturgie und patristischen Literatur, in: H. BECKER/R. KACZYNSKI (Hgg.), Liturgie und Dichtung (St. Ottilien 1983) 257–334.

- Rep. II, Nr. 59: *Lit.*: RAMIERI³² 360, Abb. 14.
- Rep. II, Nr. 61: *Lit.*: Th.-M. SCHMIDT, in: Kat. Paderborn (Anm. 22) 162, Nr. 39 mit Abb.
- Rep. II, Nr. 63: Für die Deutung der zwischen dem gewickelten Christuskind und der thronenden Maria am Boden sitzenden (wohl nicht hockenden) Frauengestalt korrigiert die Verfasserin zu Recht den irrtümlichen Vorschlag als Josef (C. Cecchelli). Ihre Formulierungen, diese Figur habe eine lässige Haltung, lege eine Deutung als Ortspersonifikation (also als Bethlehemia?) nahe und schließe mangels weströmischer Belege des 4. Jahrhunderts eine Deutung als Salome aus, haben den Schreiber dieser Miszelle zu einer genau gegenteiligen Annahme zugunsten der Salome angeregt: Mit der Verschlingung ihrer Hände über dem angewinkelten Knie bringt diese Frauengestalt einen als Fessel wirkenden Zweifel zum Ausdruck. Die bisher unerklärte, in Rückansicht hinter dem Ochsen und dem Esel wiedergegebene, männliche Figur, kann eigentlich nur der Engel sein, der, mit hinweisender Hand sprechend, Salome den Ratschlag gibt, das direkt vor ihr liegende Christuskind, also das wahre Leben, zu berühren und zu begreifen. Ein Aufsatz anlässlich des Symposiums „Frühchristliche Sarkophage“ 1999 in Marburg ist beabsichtigt. Die am Boden sitzende, diesmal verschleierte Frauenfigur auf der linken Deckelhälfte des Adelfia-Sarkophages (Rep. II, Nr. 20) könnte ebenfalls Salome sein, die ihre emporgehaltene Hand bereits aus der Fessel des Zweifels gelöst hat und Maria (ohne dargestelltem Christuskind) entgegenstreckt. Sollte dies zutreffen, ergeben sich weitere Schlußfolgerungen: Die verdorrte Hand der Salome ist im Westen anders dargestellt worden als im Osten, wo Salome mit ihrer gesunden, linken Hand flehend ihren rechten Arm mit der kranken, fassungslosen, also verdorrten Hand anhebt. Eine westliche Ikonographie dieser Legende wäre demzufolge bereits im 4. Jahrhundert bekannt gewesen. *Lit.*: DRESKEN-WEILAND (Anm. 26) 9 Anm. 31.
- Rep. II, Nr. 64: Der kleine Adamstorso ist ein eindrucksvolles, fast verblüffendes Beispiel dafür, wieviel sich aus fragmentarischen Ansätzen zur Bestimmung des verlorenen Ganzen machen läßt: Aus dem vor der Brust angewinkelten Arm mit zeigender Hand gelingt es der Verfasserin, überzeugend eine Beschuldigung Evas zu rekonstruieren. Bisherige Erwähnungen dieses lange unveröffentlicht gebliebenen Fragments haben dies übersehen, indem sie nur den anderen Arm mit dem Feigenblatt als Sündenfall deuteten (K. Wessel) oder die Gestalt gar als weiblich ansprachen (G. Bröker/Th. Joksch). Erwägenswert wäre die typologische Zugehörigkeit zu einem zweizonigen Sarkophag.
- Rep. II, 67: *Lit.*: V. FIOCCHI NICOLAI/F. BISCONTI/D. MAZZOLENI, Roms frühchristliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften (Regensburg 1998) 137, Abb. 51.
- Rep. II, Nr. 68: Weitreichende Schlußfolgerungen ergeben sich aus der eine Beobachtung Josef Wilperts wiederaufnehmenden Mitteilung der Verfasserin, daß alle vier Gestalten dieses umgearbeiteten Friesfragments ursprünglich Frauenfiguren in bodenlangen Gewändern waren, die später in männliche Figuren verwandelt wurden. Die Umarbeitung kann wegen der Individualisierung von Petrus und Paulus frühestens Mitte des 4. Jahrhunderts erfolgt sein. Was aber der Friessarkophag vorher darstellte, verlockt zur Spekulation. Die Verfasserin setzt zu Recht voraus, daß auch er spätantik war und nur wenige Jahre nach seiner Entstehung umgearbeitet wurde. An einen spätantiken Musensarkophag wird man kaum denken wollen, denn dafür ist die szenische Bezogenheit der rechts erhaltenen Dreiergruppe zu eng. Eine Szene aus dem privaten Frauenleben (z. B. eine Toilettenszene³³) wäre ebenfalls wenig wahrscheinlich. Treffend ist der Hinweis der Verfasserin auf die Seltenheit von Frauengruppen frühchristlicher Sarkophage und auf die einzige, anschauliche Parallele: Die linke Dek-

³² A. M. RAMIERI, Sull'iconografia dell'edicola di Lazzaro a proposito di un frammento inedito di sarcofago di S. Callisto, in: RivAC 73 (1997) 341–370.

³³ Vgl. dazu R. AMEDICK, Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. Vita privata (= Die antiken Sarkophagreliefs I 4) (Berlin 1991) 108–109.

kelhälfte des Adelfia-Sarkophages (Rep. II, Nr. 20) zeigt u. a. eine Frau, die von zwei weiteren Frauen geleitet wird, möglicherweise eine Szene aus einer uns nicht genauer faßbaren, apokryphen Marienerzählung (S. 9). Sollte ein solch seltenes Bild ursprünglich den Friessarkophag Rep. II, Nr. 68 geschmückt haben? Theoretisch vorstellbar wäre es. Allerdings besaß zumindest die mittlere Frauenfigur (heute ein barhäuptiger und bärtiger Orant) der rechten Dreiergruppe ursprünglich eine über den Kopf gezogene Palla, während die Frauen der erwähnten Geleitszene Rep. II, Nr. 20 unverschleiert auftreten. Festzuhalten aber bleibt: Rep. II, Nr. 68 zeigte im Original rechts eine dreifigurige Frauengruppe. Zunächst mißverständlich ist daher die Formulierung der Verfasserin, das „ursprüngliche Motiv“ (S. 22) fände sich auf dem Sarkophag Rep. II, Nr. 58. Dieser zeigt in der Mitte eine weibliche, verschleierte Orans zwischen zwei bärtigen Aposteln, also männlichen Figuren. Letztere aber konnte Rep. II, Nr. 68 ja erst nach der Umarbeitung darstellen. Verständlich wird ihre Formulierung dann, wenn man hypothetisch eine zweifache Wiederverwendung annimmt, was die Verfasserin allerdings nicht ausspricht. Dieser Annahme zufolge steht am Anfang, gleichsam in der Erstbenutzung des Sarkophages, das Original mit dreifiguriger Frauengruppe. In einer zweiten Benutzung wurde der Sarkophag das erste Mal wiederverwendet, wobei die seitlichen Frauen zu bärtigen Aposteln wurden und die mittlere, weiterhin verschleiert bleibende Frau zu einer weiblichen Orans, eventuell mit porträthaftern Zügen, ähnlich dem Bild Rep. II, Nr. 58. Erst in einer Drittbenutzung, also anlässlich einer zweiten Wiederverwendung, gestaltete man auch aus der verschleierten, weiblichen Mittelfigur per Geschlechtsumwandlung einen unverschleierten Männerkopf mit unrasiert wirkendem Dreitagebart. Zweimalige Wiederverwendung hin oder her – denkbar wäre es auch, daß das Relief, so wie es heute vorliegt, bereits während einer einzigen Wiederverwendung einen männlichen Oranten zwischen Petrus und Paulus darstellen wollte. Der eigentlich springende Punkt aber, der Rep. II, Nr. 68 so einmalig spannend macht, ist das im Dunkeln liegende Aussehen des Originals und die nur erahnbaren Motive seiner Überarbeitung. Sogar die Figur ganz links am Rand (die Verfasserin nennt sie versehentlich „die Gestalt r.“) war ursprünglich eine Frau mit bis über die Knöchel reichendem Gewand, die jetzt einen Knabenkopf trägt. Also schloß sich im Original links vielleicht eine weitere Frauengruppe an. Damit verdichtet sich die immerhin denkbare Möglichkeit, das Original enthalte einen apokryphen Marienzyklus. Dies als Vermutung vorausgesetzt, hätte bereits um die Mitte des 4. Jahrhunderts ein Christ den Sarkophag eines anderen Christen überarbeiten lassen. Für sich allein genommen wäre das noch nichts Ungeheuerliches. Aber eine Wiederverwendung, die die Person des neuen Grabinhabers ins Bild setzen will, bedarf nur einer teilweisen Überarbeitung. Hier jedoch gestaltete man mehrere, anscheinend inhaltlich zusammengehörige Szenen derart massiv um, so daß das Thema des Originals bis zur Unkenntlichkeit getilgt wurde. Das führt zwingend zu dem Schluß, daß dieser Wiederverwendung nicht nur ein technischer, sondern ebenso ein geistiger Vorgang zugrundelag, der eine rigorose Ablehnung der immerhin christlichen Thematik (also des vermuteten apokryphen Marienzyklus) beinhaltete. Sieht man sich einmal danach um, welches Thema mit Frauengruppen in der frühchristlichen Kunst Roms in Frage käme, für nicht wünschenswert gehalten zu werden, dann ließe sich ein apokrypher Marienzyklus, womöglicherweise sogar mit der Darstellung der Salome, dafür sehr wohl in Betracht ziehen. Kein Geringerer als der Kirchenvater Hieronymus hat sich gerade gegen diese apokryphen Legenden, insbesondere gegen die Hebammenerzählung, nachdrücklich ausgesprochen³⁴, so daß sie allmählich im Bewußtsein des westlichen Christentums allgemeiner Vergessenheit anheimfielen³⁵. Sollte sich dieser Gedankengang als

³⁴ Vgl. *Adversus Helvidium* 8 (PL 23,192A); *Liber de perpetua virginitate B. Mariae* (PL 23,193–216).

³⁵ Zum Vergessen der Salomegeschichte vgl. ENGEMANN (Anm. 25) 13, der in diesem

zutreffend erweisen, berührt er sich mit einem weiteren Problemkreis: Nämlich ab wann und inwieweit das theologische Denken Einfluß auf die frühchristliche Kunst nahm³⁶. *Lit.*: Th.-M. SCHMIDT, in: Kat. Paderborn (Anm. 22) 174–177, Nr. 43 mit Abb. (mit noch einseitiger Sicht des Überarbeitungszustandes).

Rep. II, Nr. 70: Bemerkenswert seltenes Thema: Steinigung des Paulus (?) oder Bestrafung der Alten in der Susannageschichte (?).

Rep. II, Nr. 83: Weitere, ikonographisch nennenswerte Parallele: Rep. I, Nr. 162.

Rep. II, Nr. 88: Ein problematisches Stück, an dessen antiken Bestandteilen nach Vorschlag der Verfasserin möglicherweise wiederum eine Umarbeitung aus einer (?) Frauengestalt vorgenommen wurde (vgl. Rep. II, Nr. 68).

Rep. II, Nr. 89: *Lit.*: GENNACCARI³⁷ 844–845, Nr. 9, Abb. 7.

Rep. II, Nr. 90: *Lit.*: KOCH (Anm. 21) 205, Nr. 35; ENGEMANN (Anm. 25) 112–113, Abb. 93–94.

Rep. II, Nr. 91: *Lit.*: P. MENCACCI/M. ZECCHINI, Lucca Romana (Lucca 1982) 130, 439, Taf. 73–74; KOCH (Anm. 21) 204, Nr. 26.

Rep. II, Nr. 95: *Lit.*: KOCH (Anm. 21) 204, Nr. 28.

Rep. II, Nr. 100: *Lit.*: Th.-M. SCHMIDT, in: Kat. Paderborn (Anm. 22) 164–167, Nr. 40 mit Abb.

Rep. II, Nr. 101: *Lit.*: DECKERS (Anm. 13) 158 Anm. 73; DRESKEN-WEILAND (Anm. 11) 20.

Rep. II, Nr. 102: Man wird sich der Verfasserin gerne anschließen, dieses eindrucksvolle Stück bis zur Erbringung eines definitiven Gegenbeweises für echt zu halten, denn auch ein Fälschungsverdacht bedarf der Begründung. Angesichts der einzigartigen (und vielleicht nur deswegen befremdlichen) Kombination eines Porträtdiptychons über einem Triumphkreuz fühlt man sich an einen für die pagane Sarkophagplastik üblichen Begriff wie „Privatapotheose“³⁸ erinnert, obgleich dann sofort mit dem heftigen Widerspruch zu rechnen ist, ein christlicher Sarkophag sei ja nun doch etwas ganz anderes als ein heidnischer (vgl. gelassener aber Goethe, hier Anm. 12). Doch welchen Sinn hätte denn das Symbol ewigen und triumphierenden Lebens wohl, wenn es nicht ein Jeder für die eigene Person in Anspruch nehmen dürfte? Bilder biblischen Geschehens unterhalb des Porträtdiptychons sind auch sonst keine Seltenheit (vgl. z. B. Rep. II, Nr. 103).

Rep. II, Nr. 106: *Lit.*: DRESKEN-WEILAND (Anm. 11) 21.

Rep. II, Nr. 107: Nicht erwähnt ist das diademartige Band im Haar der beiden weiblichen Eckfiguren. Möglicherweise trugen sie darin über ihrer Stirn jeweils die Feder einer Sirene, eventuell nur aufgemalt, was aber nur eine Autopsie entscheiden könnte. Zum Triumph der Musen über die Sirenen und zum Ausreißen der Flügelfedern der Sirenen als trophäenhafter Kopfschmuck der Musen vgl. M. WEGNER, Die Musensarkophage, ASR V 3 (Berlin 1966) 31–32, Nr. 61, Taf. 32. Verstorbene Frauen als Musen darzustellen, war bereits paganen Sarkophagen geläufig: Ebenda 53–55, Nr. 133, Taf. 60. Eine Darstellung der Verstorbenen im Bild einer Muse dürfte auch einem Christen wenig Kopfzerbrechen bereitet haben: Die Musen entstammen zwar der heidnischen Götterwelt (wie die vielen nackten Eroten auch), aber musische Bildung ist nicht notwendigerweise unchristlich. Seltsam bleibt in der Tat, daß

Zusammenhang u. a. von einem neuzeitlichen „Abbruch der Kulturkontinuität“ spricht. Zum Weiterleben im christlichen Osten vgl. R. STICHEL, Die Geburt Christi in der russischen Ikonenmalerei. Voraussetzungen in Glauben und Kunst des christlichen Ostens und Westens (Stuttgart 1990) 44–49.

³⁶ Vgl. dazu zuletzt ENGEMANN (Anm. 24) 283–315.

³⁷ C. GENNACCARI, Museo Pio Cristiano in Vaticano. Inediti e additamenta, in: MEFRA 109 (1997) 833–854.

³⁸ Zum Begriff „Privatapotheose“ vgl. KOCH/SICHTERMANN (Anm. 4) 616.

in der Inschrift eine Figur als Urania bezeichnet wäre, während die andere namenslos bleibt. Der am Ende gegebene Verweis auf den Sarkophag in Rom, San Lorenzo bezieht sich auf die vorausgegangene Nr. 106 und nicht auf die eigene Nr. 107. *Lit.*: DRESKEN-WEILAND (Anm. 11) 20–21.

Rep. II, Nr. 113: Für die seltene Verzierung des Podestes mit einem Kymation läßt sich eine Parallele nennen: Rep. I, Nr. 29. *Lit.*: DRESKEN-WEILAND (Anm. 11) 24.

Rep. II, Nr. 118: Ein gelungenes Beispiel für die Anpassung zweier Fragmente verschiedener Museen, die ein ausgeprägtes Formengedächtnis verlangt. Der Berliner Teil dieses Säulensarkophages ist weniger weit ausgearbeitet als das Bonner Pendant, besonders deutlich im Vergleich der Kränze mit den flatternden Tänien in den Zwickeln. Die z. T. nur linear eingeritzten Gewandfalten bedürfen noch einer stärkeren Modellierung. Hinter den erhobenen Händen der Orans blieb, besonders vor der Brust des rechten Apostels, noch Marmor stehen, der ein weiteres Abarbeiten ermöglicht hätte. Die ungleichmäßigen Fertigungsstufen allein lassen vielleicht noch nicht auf zwei verschiedene Bildhauerhände schließen. *Lit.*: DRESKEN-WEILAND (Anm. 29) 165–169, Taf. 6–8; J. DRESKEN-WEILAND, in: Kat. Paderborn (Anm. 22) 172–173, Nr. 42 mit Abb.

Rep. II, Nr. 119: *Lit.*: DRESKEN-WEILAND (Anm. 29) 167 Anm. 12.

Rep. II, Nr. 120: Versehentlich ist von der „Hinrichtung des Petrus?“ (S. 39) die Rede. Gemeint ist das Martyrium des Paulus, der mit dem Schwert enthauptet wurde.

Rep. II, Nr. 122: Bemerkenswerte Ikonographie z. T. singulärer Petruszenen. *Lit.*: DRESKEN-WEILAND (Anm. 29) 166 Anm. 6, 167 Anm. 16.

Rep. II, Nr. 123: Dem Junius-Bassus-Sarkophag (Rep. I, Nr. 680) nahestehendes Prachtstück, für das die Verfasserin eine überzeugende Interpretation (s. o.) vorschlägt. *Lit.*: DRESKEN-WEILAND (Anm. 29) 166 Anm. 6, 167 Anm. 17; DECKERS (Anm. 13) 158–160, 171, Abb. 23; DRESKEN-WEILAND (Anm. 11) 21–24, Abb. 3–6. Rep. II, Nr. 124: *Lit.*: DRESKEN-WEILAND (Anm. 29) 166 Anm. 6, 168 Anm. 23; DRESKEN-WEILAND (Anm. 26) 13 Anm. 58.

Rep. II, Nr. 127: *Lit.*: DRESKEN-WEILAND (Anm. 29) 168 Anm. 18.

Rep. II, Nr. 128: *Lit.*: DRESKEN-WEILAND (Anm. 29) 169 Anm. 33.

Rep. II, Nr. 129: Der Verfasserin gelingt die Rekonstruktion eines als Typ erstmals greifbar werdenden, neunnischigen (!) Säulensarkophages. *Lit.*: DRESKEN-WEILAND (Anm. 29) 169 Anm. 33.

Rep. II, Nr. 132: Diese in einschlägigen Kunstgeschichten häufig als Statuette des lehrenden oder thronenden Christus, somit als Freiplastik abgebildete Figur (vgl. z. B. F. VAN DER MEER/Chr. MOHRMANN, Bildatlas der frühchristlichen Welt (Gütersloh 1959) 157, Abb. 523), stammt also in Wirklichkeit von einem Sarkophag, höchstwahrscheinlich mit Säulengliederung. *Lit.*: P. ZANKER, Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst (München 1995) 274–275, Abb. 157.

Rep. II, Nr. 138: *Lit.*: DRESKEN-WEILAND (Anm. 29) 166 Anm. 6, 168 Anm. 26; MEINER³⁹ 396, Anm. 7; U. LANGE/R. SÖRRIES, Formale und inhaltliche Parallelen zu den Zwickelbildern am Bassus-Sarkophag in Rom, in: U. LANGE/R. SÖRRIES (Hgg.), Vom Orient bis an den Rhein. Begegnungen mit der Christlichen Archäologie. Peter Poscharsky zum 65. Geburtstag [= Christliche Archäologie 3] (Dettelbach 1997) 222–227, Abb. 2–6.

Rep. II, Nr. 142: Das Stück befand sich ursprünglich in der Collection of the Lieutenant-Colonel the Lord Burnham, Hall Barn, Beaconsfield/Großbritannien und kam 1985 zusammen mit Beständen der Sammlung Arundel zur Versteigerung. Die Schuld für die nicht ganz genaue Provenienzangabe („Wahrscheinlich aus der Sammlung Arundel“, S. 49) muß der

³⁹ J. MEINER, Die Hochzeit von Kana und der Hauptmann von Kafarnaum. Ein frühchristlicher Elfenbeinkamm aus Griesheim (Hessen), in: Antike Welt 27 (1996) 387–396.

Schreiber dieser Zeilen übernehmen, der die Verfasserin seinerzeit in Unkenntnis falsch informierte. *Lit.*: Th.-M. SCHMIDT, in: Kat. Paderborn (Anm. 22) 168–171, Nr. 41 mit Abb.

Rep. II, Nr. 145: *Lit.*: DRESKEN-WEILAND (Anm. 11) 27 Anm. 29; KNIPP⁴⁰ 143, 147, 156, 158, 161, 163–165, 175–177, 184.

Rep. II, Nr. 146: *Lit.*: J. DOIGNON, Le monogramme cruciforme du sarcophage paléochrétien de Metz représentant la passage de la Mer Rouge, in: CahArch 12 (1962) 69, Abb. 4; DRESKEN-WEILAND (Anm. 11) 27 Anm. 29.

Rep. II, Nr. 148: *Lit.*: RASSART-DEBERGH⁴¹ 434, 454–455; IRWIN (Anm. 23) 167, 170, 174, 206, 342, Nr. 186; DRESKEN-WEILAND (Anm. 11) 24–26; DRESKEN-WEILAND (Anm. 26) 5 Anm. 14, 6 Anm. 15.

Rep. II, Nr. 149: *Lit.*: RASSART-DEBERGH (Anm. 41) 434, 454–455; IRWIN (Anm. 23) 167, 170, 174, 206, 334, Nr. 125; DECKERS (Anm. 13) 157; DRESKEN-WEILAND (Anm. 11) 24–26, Abb. 10–11; DRESKEN-WEILAND (Anm. 26) 5 Anm. 14; KNIPP (Anm. 40) 144, 166, 173.

Rep. II, Nr. 150: *Lit.*: RASSART-DEBERGH (Anm. 41) 434, 454–455; IRWIN (Anm. 23) 79, 161, 167, 171, 174, 206, 336, Nr. 140, Abb. 33; DECKERS (Anm. 13) 157, 165, Abb. 21; R. SÖRRIES, Auxentius und Ambrosius. Ein Beitrag zur frühchristlichen Kunst Mailands zwischen Häresie und Rechtgläubigkeit (= Christliche Archäologie 1) (Dettelbach 1996) 9–12, 53–57, Abb. 1 (irrtümlich: „Anbetung und Anbetungsverweigerung“) und Abb. 11–14; DRESKEN-WEILAND (Anm. 11) 24–26, Abb. 12–15; Dresken-Weiland (Anm. 26) 5 Anm. 14, 6 Anm. 15, 9 Anm. 31, 12 Anm. 51, 13 Anm. 57; KNIPP (Anm. 40) 79, 90, 117, 121, 128, 131, 137, 166, 176.

Rep. II, Nr. 151: *Lit.*: DRESKEN-WEILAND (Anm. 11) 23–24, Abb. 8–9.

Rep. II, Nr. 152: *Lit.*: MEINER (Anm. 39) 393, Abb. 4; DRESKEN-WEILAND (Anm. 11) 25–26, DRESKEN-WEILAND (Anm. 26) 12 Anm. 49.

Rep. II, Nr. 153: An Fragment d (Taf. 65,5) ist links nicht der seitliche Abschluß des Deckels erhalten, sondern die Profilierung der mittleren Inschrifttafel, auf die der „Apostel?“ weist. Es handelt sich also um ein Fragment von der rechten Deckelhälfte. Für die Kombination von Stadttor- und Baumdekoration des Kastenfragments a (Taf. 65,1–2) vgl. Rep. I, Nr. 675. *Lit.*: DRESKEN-WEILAND (Anm. 11) 25.

Rep. II, Nr. 158: Wie die Verfasserin richtig bemerkt, gehört dieses Fragment in Krakau mit weiteren Fragmenten im Vatikan (Rep. I, Nr. 28a-b) zum Kasten eines Stadttorsarkophags, der zusammen mit einem Deckel 1632 noch als Ganzes in einer Zeichnung von Antonio Bosio wiedergegeben wurde. Die Abbildung dieser Zeichnung in Rep. I, Nr. 28 (Taf. 9) ist allerdings irreführend, denn sie schneidet links die Figuren z. T. erheblich an. Es empfiehlt sich bis heute die Betrachtung des Originalwerkes „Roma Sotterranea“ von 1632. Auch vom Deckel erhielt sich ein Rest (Rep. I, Nr. 28c). Die Kastenfragmente lassen das sichere Urteil zu, daß die Zeichnung die Kastenproportionen mit großer Genauigkeit wiedergibt. Die Abstände der Figuren untereinander, zu den Bäumen und zur Architektur stimmen mit dem Abständen auf den Originalteilen überein. Dies verhält sich bei dem Deckelrelief jedoch völlig anders. Hier zieht die Zeichnung die Abstände der Figuren und Gegenstände auffällig auseinander und schafft erweiternde Lücken. Auf der Zeichnung scheint daher der Deckel genauso lang wie der Kasten, obwohl er nach Ausweis des originalen Deckelfragments wesentlich kürzer gewesen sein muß. Deckel und Kasten können also gar nicht zusammengehörnt haben. Der Zeichner hat offenbar nur des besseren Gesamteindrucks

⁴⁰ D. KNIPP, „Christus Medicus“ in der frühchristlichen Sarkophagskulptur. Ikonographische Studien der Sepulkralkunst des späten 4. Jahrhunderts [= VigChrist Suppl. 37] (Leiden/Boston/Köln 1998).

⁴¹ M. RASSART-DEBERGH, „Les trois Hébreux dans la fournaise“ dans l’art paléochrétien. Iconographie, in: Byzantion 48 (1978) 430–455.

wegen den zu kurzen Deckel, der im 17. Jahrhundert wohl zufällig auf dem Kasten lag, in die Länge gestreckt. Zum Deckelrelief Rep. I, Nr. 28 vgl. zuletzt SCHMIDT (Anm. 27) 68–74, Abb. 3.

Rep. II, Nr. 162: *Lit.*: ENGEMANN (Anm. 25) 88–89, Abb. 74.

Rep. II, Nr. 170: *Lit.*: GENNACCARI (Anm. 37) 839–840, Nr. 4, Abb. 4.

Rep. II, Nr. 174: *Lit.*: GENNACCARI (Anm. 37) 840–841, Nr. 5, Abb. 5; KOCH (Anm. 21) 203, Nr. 12 („wegen der Dicke zu K[asten] gehörend“).

Rep. II, Nr. 176: *Lit.*: KOCH (Anm. 21) 203, Nr. 11.

Rep. II, Nr. 184: *Lit.*: Th.-M. SCHMIDT, in: Kat. Paderborn (Anm. 22) 146–147, Nr. 32 mit Abb.

Rep. II, Nr. 193: *Lit.*: GENNACCARI (Anm. 37) 835–838, Nr. 2, Abb. 2.

Rep. II, Nr. 197: Parallelen zum Schüren des Feuers mit langem Stab: Rep. I, Nr. 121, das erwähnte Fragment in Agen (vgl. hier zu Rep. II, Nr. 14) und ein Fragment in Toulouse (LE BLANT (Anm. 28) 128, Nr. 158 mit Abb.).

Rep. II, Nr. 199: *Lit.*: GENNACCARI (Anm. 37) 834–835, Nr. 1, Abb. 1.

Rep. II, Nr. 212: Ein nach seiner modernen Überarbeitung nicht ganz unproblematisches Stück. Ikonographisch besonders bemerkenswert ist der von Nebukadnezar wegblickende Götze (vgl. Rep. II, Nr. 63). Die vom Herrscher weg auf das übrige Geschehen blickende Büste findet sich auch in der Szene der drei Magier vor (dem allerdings stehenden) Herodes: Rep. II, Nr. 148 und 149 sowie auf einem Sarkophagdeckel mit Feldeinteilung in Saint-Gilles (Rep. III, Nr. 489). *Lit.*: DRESKEN-WEILAND (Anm. 11) 24.

Rep. II, Nr. 213: Parallele zu dem in Aufsicht gegebenen Feuerofen: Rep. I, Nr. 925. *Lit.*: IRWIN (Anm. 23) 262, Nr. 16.

Rep. II, Nr. 221: Das Fragment ist typologisch einem Sarkophagdeckel mit sog. Feldeinteilung zuzuweisen und stammte nicht von der „l. Ecke“ (S. 77), sondern nach Ausweis des erkennbaren Mittelmotivs links (Flügel eines wohl tabulatragenden Eroten) von der rechten Hälfte. Zum Deckeltyp: F. GERKE, Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit (= Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 11) (Berlin 1940) 359, VII, Nr. 1–15; 379, IV, Nr. 42–45. *Lit.*: SCHMIDT (Anm. 27) 67–79, Abb. 1 und 148–151, Nr. 33 mit Abb.

Rep. II, Nr. 222: *Lit.*: CARLETTI (Anm. 30) 107–110, 124, Nr. 18; RASSART-DEBERGH (Anm. 41) 434, 454–455; IRWIN (Anm. 23) 167, 171, 174, 206, 336, Nr. 138; DOMAGALSKI (Anm. 42)⁴² 534, Nr. 20; DRESKEN-WEILAND (Anm. 26) 5 Anm. 14, 6 Anm. 15.

Rep. II, Nr. 225: *Lit.*: DRESKEN-WEILAND (Anm. 26) 12 Anm. 53.

Rep. II, Nr. 226: Möglicherweise ist das spitzwinklig sich abrundende Detail über dem Kopf des Hauptmanns von Kafarnaum kein Baum, sondern der Rest vom Giebel oder von der Arkade seines Hauses. *Lit.*: MEINER (Anm. 39) 396, Anm. 7; Th.-M. SCHMIDT, in: Kat. Paderborn (Anm. 22) 160–161, Nr. 38 mit Abb.

Rep. II, Nr. 227: Da die betend erhobenen Hände nicht erhalten sind, ist neben der Deutung „Drei Jünglinge im Feuerofen“ eine Anbetungsverweigerung nicht ganz auszuschließen.

Rep. II, Nr. 228: Der Heizer, der Holz von oben her in den Feuerofen wirft, ist völlig singular. Entweder ist sonst eine Schürszene mit langem Stab dargestellt (Rep. II, Nr. 197) oder ein Heizer kniet meist neben dem Ofen und schiebt durch ein Schürloch Holz nach (Rep. I, Nr. 130, 143, 553, 664 und 801). Einmal trägt ein Heizer Holz heran (F. BARATTE/C. METZGER, Musée du Louvre. Catalogue des sarcophages en pierre d'époques romaine et paléochrétienne [Paris 1985] 317–318, Nr. 213 mit Abb.). Das Bild Rep. II, Nr. 228 setzt die

⁴² B. DOMAGALSKI, Zur biblischen Ikonographie im frühchristlichen Deutschland, in: G. SCHÖLLGEN/C. SCHOLTEN (Hgg.), Stimuli. Exegese und ihre Hermeneutik in Antike und Christentum. Festschrift für E. Dassmann (= JAC Erg.-Bd. 23) (Münster 1996) 526–542.

Vorstellung voraus, daß der Feuerofen oben offen ist (vgl. Rep. II, Nr. 213) und deswegen nicht nur durch die Schürlöcher hindurch mit Brennmaterial beschickbar ist.

Rep. II, Nr. 229: Fragment eines Sarkophagdeckels mit sog. Feldeinteilung. Augenscheinlich mit Rep. I, Nr. 970 Bruch an Bruch passend?

Rep. II, Nr. 230: Fragment eines Sarkophagdeckels mit sog. Feldeinteilung. Es fehlt der Hinweis, daß links ein weiteres Bildfeld (möglicherweise mit Eckkopf) anschloß.

Rep. II, Nr. 231: Fragment eines Sarkophagdeckels mit sog. Feldeinteilung. Es fehlt der Hinweis, daß rechts ein weiteres Bildfeld mit dem Halsansatz eines Eckkopfes anschloß. Ob das erwähnte, nicht aufgenommene Fragment in Oslo (vgl. Anm. 5) hier möglicherweise anzupassen wäre? Zur selben Werkstatt gehört auch Rep. I, Nr. 311. Charakteristisch ist das expressiv gespreizte Schrittmotiv der tabulatragenden Eroten, das entfernt an das uralte Knielaufschema erinnert, womit die archaische Kunst einst das Fliegen veranschaulichte. Weiterhin kennzeichnend ist die ornamentalisierte, vierschlaufige Aufhängung der Parapeasmata, die überlängten Finger und die volutenartigen Ohren der Porträtierten. Zur selben Werkstatt gehören ferner Rep. II, Nr. 229/Rep. I, Nr. 970, Rep. III, Nr. 76 und die in Anm. 7 genannten Stücke. Vom Schrittmotiv her nahestehend vielleicht auch Rep. I, Nr. 489 und 498. Vermutlich arbeitete diese Werkstatt sowohl für stadtrömische Kunden als auch für den Export nach Gallien. Da sich in einigen Fällen die zugehörigen Sarkophagkästen erhalten haben, ließen sich weitere Werkstattmerkmale oder sogar Charakteristika einer Handschrift ausmachen, vorausgesetzt, daß für Kasten und Deckel derselbe Bildhauer tätig war.

Rep. II, Nr. 233: *Lit.*: GENNACCARI (Anm. 37) 838–839, Nr. 3, Abb. 3.

Rep. II, Nr. 236: Fragment eines Sarkophagdeckels mit sog. Feldeinteilung. Die Tafelanlage zu Benoit Nr. 119 lautet richtig: Taf. 43,1.

Rep. II, Nr. 237: *Lit.*: GENNACCARI (Anm. 37) 843–844, Nr. 8 ohne Abb.

Rep. II, Nr. 238: Seltsam auch hier das bodenlange Gewand des bärtigen Mannes mit der matronenhaften Statur. Ursprünglich vielleicht eine Frauengestalt? Der eigentümliche Stiernacken mit dem flachen Hinterschädel legt möglicherweise eine Umarbeitung aus einem mit Manteltuch verschleierte Frauenkopf nahe?

Rep. II, Nr. 241: *Lit.*: Th.-M. SCHMIDT, Ein früher Sarkophag mit Hirtenszenen, in: Kat. Paderborn (Anm. 22) 57, Abb. 11; KOCH (Anm. 21) 205, Nr. 37; ENGEMANN (Anm. 25) 107–113, Abb. 88.

Rep. II, Nr. 242: *Lit.*: DECKERS (Anm. 13) 141–142, Abb. 2.

Rep. II, Nr. 243: *Lit.*: KOCH (Anm. 21) 205, Nr. 38; ENGEMANN (Anm. 25) 109, Abb. 90.

Rep. II, Nr. 245: *Lit.*: DRESKEN-WEILAND (Anm. 11) 19, Abb. 1; KOCH (Anm. 21) 204, Nr. 14.

Rep. II, Nr. 248: *Lit.*: DRESKEN-WEILAND (Anm. 29) 169 Anm. 27.

Rep. II, Nr. 250: *Lit.*: DRESKEN-WEILAND (Anm. 26) 6 Anm. 16; KNIPP (Anm. 40) 90–139, Abb. 15–20.

Rep. II, Nr. 280: Wissenswert wäre es gewesen, ob die Kammern im Inneren des Sarkophages antik oder neuzeitlich sind.

Rep. II, Nr. 286: Der Hahnenkampf hat als Grabschmuck eine alte Tradition und begegnet hier also noch im 5. Jahrhundert. Vgl. zum Thema: K. SCHAUENBURG, Ganymed und Hahnenkämpfe auf römischen Sarkophagen, in: AA 1972, 501–516.

Rep. II, Nr. 297: *Lit.*: CAMBI⁴³ 177–178, Taf. 85,4.

Rep. II, Nr. 347: *Lit.*: CAMBI (Anm. 43) 180, Taf. 86,3.

Rep. II, Nr. 378: *Lit.*: RAMIERI (Anm. 32) 363, Abb. 20.

Rep. II, Nr. 379: *Lit.*: DECKERS (Anm. 13) 155–156, Abb. 20.

⁴³ N. CAMBI, Sarkophage aus salonitanischen Werkstätten, in: Sarkophage-Studien 1 (Anm. 18) 169–181.

- Rep. II, Nr. 410: *Lit.*: DRESKEN-WEILAND (Anm. 26) 11 Anm. 47, 15 Anm. 74.
- Rep. II, Nr. 412: *Lit.*: J. DRESKEN-WEILAND, in: Kat. Paderborn (Anm. 22) 178, Nr. 44 mit Abb.; DRESKEN-WEILAND (Anm. 26) 9 Anm. 32 (versehentlich „Nr. 411“ statt Nr. 412).
- Rep. II, Nr. 416: *Lit.*: DRESKEN-WEILAND (Anm. 26) 15 Anm. 75.
- Rep. II, Nr. 419: *Lit.*: KOCH/SICHTERMANN (Anm. 4) 333 Anm. 10 (pagan, wiederverwendet); KOCH (Anm. 21) 206, Nr. 42.
- Rep. II, Nr. 420: *Lit.*: DASSMANN⁴⁴ 97, 169–172, Abb. 39; DOMAGALSKI (Anm. 42) 528, Nr. 9; KOCH (Anm. 21) 197, 205, Nr. 41; I. ZIFFER, *O my Dove, that art in the clefts of the rock. The Dove-allegory in Antiquity*, Ausstellungskatalog Eretz Israel Museum, Tel Aviv (Tel Aviv 1998) 62, Abb. 81.
- Rep. II, Nr. 421: *Lit.*: SEELIGER (Anm. 31) 263, 293, Nr. 28; DASSMANN (Anm. 44) 92, 172–174, Abb. 40; DOMAGALSKI (Anm. 42) 527, Nr. 2, 531, 533, 539, Taf. 1 b-d.
- Rep. II, Nr. 423: Ein Aufsatz von Arne Effenberger über die ägyptischen Porphyrsarkophage erscheint voraussichtlich anlässlich des Symposiums „Frühchristliche Sarkophage“ 1999 in Marburg.
- Unter der Rubrik „Stadtrömische Sarkophage“ nachzutragen sind:
- Fragment vom Kasten eines Friessarkophages im Vatikan, Museo Pio Cristiano, Inv.Nr. 31631: GENNACCARI (Anm. 37) 841–842, Nr. 6, Abb. 6,
 - Fragment eines Sarkophagkastens im Vatikan, Museo Pio Cristiano, Inv.Nr. 31550: GENNACCARI (Anm. 37) 842–843, Nr. 7 ohne Abb.,
 - Fragment vom Kasten eines Friessarkophages in Rom, Comprensorio di S. Callisto, Museo della Torretta: RAMIERI (Anm. 32) 341–370, Abb. 1.
- Unter der Rubrik „Sarkophage aus Konstantinopel und Kleinasien“ nachzutragen ist ein nur in einer Zeichnung bekannter Sarkophagkasten oströmischer Herkunft, ehemals in Marseille: DRESKEN-WEILAND (Anm. 26) 1–17, Abb. S. 2–3.

Der Begriff „Assistenzfigur“ – ein Exkurs über Nebenfiguren

Zum Sarkophag der Adelfia (Rep. II, Nr. 20) schreibt die Verfasserin, daß die vierte Gestalt neben den drei Jünglingen der Anbetungsverweigerung „wohl eher als zwischen zwei Szenen vermittelnde Assistenzfigur denn als Engel zu deuten“ ist (S. 9). Ihre Formbetrachtung ist unbestreitbar: Die Figuren der Verweigerungsszene und des rechts anschließenden Weinwunders zu Kana (1. und 2. Szene des unteren Registers) sind durch Anordnung und Blickbezüge in einer raffinierten Weise kompositorisch aufeinander abgestimmt und miteinander verknüpft. Doch die besagte Figur bleibt inhaltlich ein Engel der Verweigerungsszene⁴⁵, auch wenn sie formal der Weinwunderszene zugleich die Symmetrie einer Dreifigurenkomposition verleiht, in der diesmal Christus zur rechten Randfigur geworden ist. In der kompositorisch gut vergleichbaren Verweigerungsszene des Berliner Sarkophagdeckels Rep. II, Nr. 184 hat aber die vierte Figur rechts neben den drei Jünglingen überhaupt nicht zu einer weiteren, anschließenden Szene hin zu vermitteln. Denn sie stößt abrupt auf

⁴⁴ E. DASSMANN, *Die Anfänge der Kirche in Deutschland. Von der Spätantike bis zur frühfränkischen Zeit* (Stuttgart/Berlin/Köln 1993).

⁴⁵ Vgl. WISCHMEYER (Anm. 6) 104 Anm. 124.

einen tabulatragenden Erosen, durch dessen Flügel und Mantel sie teilweise überschritten wird. Hier urteilt die Verfasserin genau umgekehrt: „eine Assistenzfigur, vielleicht ein Engel“ (S. 70). Obzwar in beiden Formulierungen das vorsichtige „wohl“ bzw. „vielleicht“ unüberhörbar bleibt, wird ein Widerspruch in sich offenbar, der an Grundsätzlichem rührt: Leider ist auch die in einem höheren Sinn glückliche Bezeichnung „Assistenzfigur“ der Beliebigkeit unserer Bewertung ausgesetzt. In den zitierten Beispielen könnte ein Engel wohl zur Assistenzfigur degradiert werden und eine Assistenzfigur könnte vielleicht zum Engel befördert werden.

Auf frühchristlichen Sarkophagen wimmelt es geradezu von Figuren, die hinter oder neben den vordergründig handelnden Gestalten auftreten. Nicht immer sind wir in der Lage, diesen Figuren mit fundierter Sicherheit einen konkreten, biblischen Namen zu geben bzw. sie wenigstens allgemein als Engel, Apostel, Jünger o. ä. zu bezeichnen. Vgl. z. B. Rep. II, Nr. 59: „Christus wird von zwei Aposteln oder Assistenzfiguren begleitet“ (S. 19). In unserer Hilflosigkeit neigen wir dazu, solche Gestalten als Nebenfiguren von den Hauptfiguren zu unterscheiden. Dagegen wäre an sich noch nichts einzuwenden. Auch nicht, wenn – schon um einer Eintönigkeit des Ausdrucks zu entgehen – für den Begriff „Nebenfigur“ nach andersklingenden Synonymen gesucht wird. Die Verfasserin vermeidet instinktiv sicher das Wort „Nebenfigur“, dem sprachlich ja immer etwas Disqualifizierendes anhaftet. Sie variiert das sachliche, vom Bildaufbau her gerechtfertigte Wort „Hintergrundfigur“ (Rep. II, Nr. 12, 34, 38, 59, 60 und 123) gelegentlich zu einem „Hintergrundkopf“ (Rep. II, Nr. 88) oder zu einer „Hintergrundgestalt“ (Rep. II, Nr. 427), obgleich sich auch dabei leicht eine unbeabsichtigte Abwertung im Sinne einer Zweitrangigkeit einschleichen könnte. Deshalb bringt sie auch sprachlich öfter die verborgene Aktivität solcher scheinbar passiven Nebenfiguren ins Bewußtsein, indem sie das Wort „Begleitfigur“ benutzt (Rep. II, Nr. 11, 61 und 119) oder den Terminus „Assistenzfigur“ favorisiert (Rep. II, Nr. 20, 26, 58, 59, 60, 66, 102, 108, 118, 138, 145, 149, 180, 184, 193 und 223). Das lateinische „assistere“ meint zunächst zwar das zufällige, untätige „Dabeistehen“, im übertragenen Sinne vor allem aber das mitwirkende, mitgestaltende „Beistehen“. Das ist ein feiner, aber wichtiger Unterschied, der diesem Wort Ambivalenz verleiht. Sobald er außer acht gelassen wird, kann daraus folgen, daß eine Hintergrundfigur zweitrangig, eine Begleitfigur zufällig oder eine Assistenzfigur bedeutungslos wird. Genau dies ist der Verfasserin unterlaufen, als sie den Engel der Anbetungsverweigerung Rep. II, Nr. 20 einerseits zwar als Assistenzfigur ansprach, andererseits aber als rein formales Versatzstück zwischen zwei Szenen bewertete. Indem sie diese Gestalt als Engel in Frage stellte, hat sie ihr ersatzlos den inhaltlichen Sinn genommen. Das ambivalente Wort Assistenzfigur ist hier geradezu ins Pejorative gekehrt. Es ist dies allerdings der einzige derartige Fall in ihrem Werk, der ins Auge sticht. Um nochmals jedem Mißverständnis vorzubeugen: Der Verfasserin sei auf keinem Fall unterstellt, sie würde in Assistenzfiguren automatisch „Füllfiguren“ oder gar „Lückenbüßer“ sehen, wodurch dem rein, nur, bloß oder ausschließlich Dekorativen das Wort geredet und der Sinnlosigkeit lediglich ein

neuer Name verliehen würde. Ganz und gar nicht. Jutta Dresken-Weiland geht, wo immer es ihr möglich ist und geraten scheint, auf ikonographische Probleme, also auf Deutungs- und damit auf Sinnfragen ein. Sie referiert nicht bloß bereits dazu Gesagtes, sondern korrigiert Falsches und macht darüber hinaus neue Vorschläge. Die obigen Bemerkungen sprechen mehrmals davon.

Es wäre nicht der Rede wert, über Neben-, Hintergrund-, Begleit- oder Assistenzfiguren nachzusinnen, würde nicht häufig mit solchen Bezeichnungen eine Disqualifizierung der betreffenden Gestalten stillschweigend in Kauf genommen. Die grundsätzliche Frage lautet: Kann es in einem Bild Nebenfiguren im Sinne bloß dekorativer Füllsel oder rein formaler Lückenbüßer überhaupt geben? Sie läßt sich eigentlich nur mit einem klaren Nein beantworten: Schon der technische Arbeitsaufwand für eine Nebenfigur, die sich in einem Bildzwischenraum oder im Hintergrund befindet, ist nicht wesentlich geringer als für eine Hauptfigur im vordergründigen Zentrum des Geschehens. Gewiß sind Hintergrundfiguren eines Sarkophagreliefs meist flacher als die Gestalten des Vordergrunds. Dem Bildhauer aber sind beide gleichermaßen wichtig: Denn er nimmt das Risiko auf sich, alles, was er im Vordergrund bereits angelegt hat, zu beschädigen oder gar zu zerstören, um auch in den tiefergelegenen Reliefebenen Figuren unterzubringen. Das Hinterarbeiten des Vordergrundes bedarf eines besonderen Maßes an handwerklicher Konzentration und gedanklicher Sorgfalt und kommt ohne spezielle Sicherungsmaßnahmen nicht aus⁴⁶. Nebenfiguren lassen sich deswegen nicht als bloßes Beiwerk abtun. Der technische Aufwand ist eine Investition körperlicher und geistiger Arbeit, die allein schon zwingend dagegenspricht, daß Hintergrund- oder Nebenfiguren bedeutungslos dabeistehen, zufällig anwesend sind oder sinnlos mitlaufen, als wären sie reine Staffage, um einen sonst leer bleibenden Platz zu füllen. Da sie nämlich gleichzeitig auf eine ganz eigene Weise am Handeln der Hauptfiguren beteiligt sind, kommt ihnen stets ein inhaltlicher Sinn zu: In den zahllosen Wunderszenen frühchristlicher Sarkophage sind sie gegenüber den Hauptakteuren oft als Zuschauer, Begleiter oder Anwesende geschildert. Ihr „handlungsarmes Nebeneinanderstehen“ (S. 40) macht eine konkrete Bestimmung häufig unmöglich. Handlungsarm ist jedoch nicht handlungslos. Zuschauen und Begleiten sind immerhin Tätigkeiten, die gemessen am äußerlichen Handeln der Hauptakteure zwar passiver erscheinen, jedoch ein inneres Beteiligtsein ausdrücken. Diese Figuren agieren nicht, sie reagieren. Hintergrundköpfen im Profil ist nicht einmal ein Zuschauen entnehmbar. Ihre einzige Tätigkeit besteht in körperlicher Anwesenheit. Viel öfter aber treten Hintergrundfiguren durch eine Lücke im Vordergrund in unser Sichtfeld. Dann sehen wir auch ihre handelnden Hände, mit denen sie gestikulieren: Sie geleiten z. B. vertrauensvoll Kranke zu Christus (Rep. II, Nr. 58) oder weisen mit ausgestreckten Fingern auf den Wundertäter (Rep. I, Nr. 22). Sie drücken sprachloses Staunen aus, indem sie verlegen Hand

⁴⁶ EICHNER (Anm. 16) 104 spricht davon, daß erst auf der Bearbeitungsstufe e, nachdem das Relief in die dritte Reliefschicht überführt wurde, die sog. Sicherheitsabstände entfernt werden.

oder Finger ans Kinn führen (Rep. I, Nr. 6). Oder sie breiten klagend ihre zu eigenem Tun unfähigen Arme dem rettenden Gott entgegen (Rep. II, Nr. 10). Sogar ein an sich völlig lebloses Requisit der Handlung, eine seelenlose Nebenfigur wie Nebukadnezars Götze, wendet auf dem höchst bemerkenswerten Sarkophag in Boville Ernica (Rep. II, Nr. 63) plötzlich beseelt den Blick auf das Wundergeschehen im Feuerofen. Auf demselben Sarkophag schlingt die zwischen dem gewickelten Christuskind und der thronenden Maria eigens eingefügte, am Boden sitzende Frauengestalt, am Unbegreiflichen ungläubig zweifelnd, ihre Hände um das angewinkelte Knie. In jedem Fall sind derartige Figuren am Geschehen beteiligt. Sie bezeugen dieses durch Wahrnehmung, Empfindung und Erkenntnis. Selbst im verlegenen Staunen und im noch nicht erkennenden Zweifel zeigen sie Reaktion. Daher sind all diese Hintergrund- und Nebenfiguren die eigentlichen Bezugs- und Identifikationsgestalten für den Betrachter: In ihrem Verhalten vermag er sich selbst zu erkennen. Auf diese reagierende Weise gestalten sie das Bildgeschehen mit. Denn die Bilder wollen nicht allein den Vollzug des Wunders schildern, sondern auch seine Erkenntnis bewirken⁴⁷. Insofern ist der von der Verfasserin gewählte Begriff „Assistenzfigur“ ein besonders schönes und gelungenes Wort. Dem tut die eingangs erwähnte Widersprüchlichkeit keinerlei Abbruch.

Um diesen Exkurs nicht weiter ausufern zu lassen, sei er mit einem außerkunstgeschichtlichen Bild abgeschlossen: Das Verhältnis von Neben- und Hauptfiguren in einem Bild ist einem Uhrwerk vergleichbar. Fragt man danach, ob die großen oder die kleinen Zahnräder wichtiger sind, erhält man häufig zur Antwort: Die großen, weil sie größer sind. Oder: Die kleinen, weil sie sich schneller drehen. Beides ist falsch. Ein Uhrwerk funktioniert nur mit all seinen Zahnrädern, nimmt man eines heraus, bleibt es stehen. Da aber jedes Wunderwerk letzten Endes sowieso göttlichen Ursprungs ist, ist sogar der Wundertäter selbst, also die Christusgestalt dieser Bilder, im Grunde eine Assistenzfigur.

Lange Rede, kurzer Sinn: Der zweite Band des Repertoriums der christlich-antiken Sarkophage ist nicht nur eine langersehnte Ergänzung zum ersten Band. Darüber hinaus macht es einfach Spaß, darin zu blättern und sich durch Wort und Bild anregen zu lassen!

⁴⁷ Th. KLAUSER, Frühchristliche Sarkophage in Bild und Wort (= AntK 3. Beih.) (Olten 1966) 21–22 hat Gott als den eigentlichen Adressaten frühchristlicher Sarkophage bezeichnet; ENGEMANN (Anm. 25) 106f. rückt hingegen zu Recht die Verstorbenen bzw. deren Hinterbliebene in den Vordergrund; die Bilder sollen den Gedanken zum Ausdruck bringen, die als Christen Verstorbenen würden wegen ihres Glaubens vom Tode gerettet werden. Diese Sarkophage waren niemals für eine Museumsausstellung oder für eine Veröffentlichung in einem Repertorium vorgesehen. Sie standen wohl meist im Dunkel eines Mausoleums und blieben, abgesehen von vielleicht einigen Totengedenkfeiern am Grab, dem menschlichen Auge nicht sichtbar. Andere Bildgattungen (z. B. die Kleinkunst oder die meist verlorenene monumentale Kirchengestaltung) rücken ähnliche Bilder weitaus mehr ins Licht. Adressat ist hier ganz eindeutig der menschliche Betrachter und seine Fähigkeit, wahrzunehmen, zu empfinden und zu erkennen, also seine Aisthesis.