



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Tod des Körpers – Auferstehung des Leibes.
Der Sarkophag S. Maria Antiqua als Fallbeispiel zur
frühchristlichen Sepulkralplastik“

Verfasserin

Adriana Kapsreiter

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, im Mai 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Lioba Theis

R E C E P T A A D D E U M

**In Erinnerung an meine Großmutter Katharina Kapsreiter,
die während meiner Arbeit zu diesem Thema verstorben ist.**

DANK

Die Arbeit an diesem Thema ist für mich in vielerlei Hinsicht eine leibliche Erfahrung gewesen, der ich ohne die Hilfe vieler großartiger Persönlichkeiten sicherlich nicht gewachsen gewesen wäre.

So möchte ich mich zuallererst bei Frau Prof. Lioba Theis bedanken, deren Nervenkostüm ich aufgrund der stets knappen Zeitplanung hoffentlich nicht zu sehr strapaziert habe. Ohne Frau Prof. Theis hätte ich mich wohl niemals in diese spätantiken Gefilde der Kunstgeschichte gewagt. Sie hat nicht nur mir, sondern vielen ihrer StudentInnen den Mut und die Neugier vermittelt, die sicherlich nötig sind, um in die Weiten der kunsthistorischen Wissenschaft aufzubrechen.

Des Weiteren möchte ich mich bei den Mitarbeitern des Kunsthistorischen Instituts Wien bedanken, bei Bartosz Graczyk und den anderen Laboranten, vor allem aber bei Frau Silvia Veit, die mir den Weg durch das dunkle Dickicht der Bürokratie und Logistik heller und angenehmer gestaltet haben.

Mein Dank gilt dem Wiener Kreis: Herrn Mag. Fabio Gianesi und Angela Akbari, die ich meine kunsthistorische Familie nennen kann. Sie haben mich immer wieder aufs höchste inspiriert und bei allen Fragen und Problematiken begleitet. Außerdem bedanke ich mich bei meiner Wiener Familie abseits der Kunstgeschichte, bei Hannah Korn, Verena Huller und Jacqueline Neubauer.

Ich möchte mich auch beim Berliner Kreis bedanken. Bei Aitziber Palacios-Ordonez für die große Anteilnahme und die Begeisterung, bei Idan Sher für all die herzerfrischenden Momente im Gespräch über Religion und Kunst, außerdem bei Michael Glowski für die Unterstützung und den künstlerischen Beistand.

Der höchste Dank jedoch gebührt Marlene Kollmayer und Elisabeth von Barac. Ich danke ihnen für die geistige Nähe und das Einfühlungsvermögen, selbst in den verrücktesten Augenblicken während dieser Arbeit. Ich danke ihnen für den Esprit und den sprühenden Geist, für die Hilfe und die ständige Unterstützung.

Am Ende möchte ich meinem Vater Dr. Hans Kapsreiter danken, der diese Arbeit und die Rahmenbedingungen, die dafür nötig waren, überhaupt erst möglich gemacht hat.

Tod des Körpers – Auferstehung des Leibes:

Der Sarkophag S. Maria Antiqua als Fallbeispiel zur frühchristlichen Sepulkralplastik

Inhalt:

1. Einleitung und Forschungsstand: Die frühchristlichen Sarkophage	9
2. Bestattung in der Spätantike – Der Sarkophag im Raum	17
3. Der Sarkophag Santa Maria Antiqua	29
3. 1. Orans und Philosoph	32
3. 2. Widderträger vs. „Guter Hirte“	41
3.3. Vom Taufgelübde zur Jonasruhe	50
4. Tod des Körpers – Auferstehung des Leibes?	60
5. Versuch einer Deutung der Sarkophagreliefs S. Maria Antiqua	72
6. Schlussbemerkungen: Spätantike und moderner Blick	78

ANHANG

Abbildungsteil	85
Abbildungsnachweis	95
Bibliographie	97
Resümee (deutsch)	107
Abstract (english)	108
Lebenslauf	109

„Der Tod ist (vorzüglich) durch unsere Leiblichkeit bedingt.“¹

¹ Fischer 1954, S. 40.

1. Einleitung und Forschungsstand: Die frühchristlichen Sarkophage

„Der Ausdruck 'Leib' bezeichnet in der Alltagssprache menschliche und tierische Körper. Diese allgemeine Grundbedeutung finden wir auch in Redewendungen wie: 'jemandem auf den Leib rücken', 'mit Leib und Seele', 'Bleib mir nur damit vom Leibe!'. Das Wort wurde aus dem althochdeutschen 'lîp' gebildet, welches 'Leben' meint, auch im Bezug auf die eigene Person gebraucht wird und die Unterscheidung vom leiblichen Leben als sterblich und dem geistigen Leben als unsterblich ermöglicht.“²

Der Sarkophag S. Maria Antiqua gilt allgemein als frühestes Beispiel eines beinahe vollständig erhaltenen Sarkophags, der christliches Gedankengut in seinen Reliefs zum Ausdruck bringt. Im dritten Jahrhundert entstanden³, ist er Zeugnis einer Zeit des Umbruchs, einer chaotischen Zeit, die vom Zusammenprall verschiedener Kulturkreise unter brisanten politischen Bedingungen geprägt ist. Es ist eine Zeit des Aufbaus und des Versuchs, in der sich das aus dem semitischen Kulturkreis stammende Christentum zunehmend etabliert und in einer griechisch-römisch dominierten Umwelt zur Staatsreligion entwickelt – es ist die Anfangsphase einer bedeutungsschweren Kunstentwicklung für die europäische Kulturgeschichte, die bis heute nicht an Aktualität verloren hat. Die ersten Jahrhunderte nach Christi Geburt sind von politischen Bedrohungen geprägt, von Unsicherheit und Angst um das eigene Leben. Das Christentum ist in jener Zeit für eine neue Sicht auf den Tod und das Sterben des Körpers verantwortlich, verändert in Zeiten der Krise den Blick auf die diesseitige Welt, weil es Hoffnung auf ein besseres Jenseits und die Auferstehung des Leibes verspricht – eine neue Heilslehre.

Das dritte Jahrhundert ist dabei als Ausgangspunkt erster christlicher Bildwerke im größeren Kontext zu sehen, wobei die frühesten christlichen Kunstäußerungen als Sepulkalkunst auf uns gekommen sind, als Kunst am und für das Grab. Die Bestattung Verstorbener kann dabei grundsätzlich in der Geschichte des Menschen als erste Kulturäußerung überhaupt verstanden werden⁴ und ist in jeder Gesellschaft kulturell und religiös tief verankert, ist doch die Bestattung Scharnier zwischen der diesseitigen Welt der Erfahrung und der jenseitigen Vorstellung vom Tode und dem Leben nach dem Tode. Vielfach wurde darauf hingewiesen, dass die politisch schwierige und für die Menschen existentiell bedrohliche Situation der

² Michaelis 2002, S. 11.

³ Zur genaueren Datierung des Sarkophags S. Maria Antiqua siehe S. 23f. In der älteren Literatur findet sich auch die Schreibweise S. Maria Antica für unseren Sarkophag.

⁴ Ein Nachweis von Kultur des Menschen ist in der Frühgeschichte überhaupt erst ab dem Zeitpunkt zu erbringen, da der frühe Mensch seine Toten begraben hat.

ersten Jahrhunderte nach Christi die Angst vor dem Tode und, damit verbunden, die Hoffnung auf ein besseres Jenseits geschürt und dem jungen Christentum als eschatologische Erlöserreligion den Weg bereitet hat – die Vorstellung vom Jenseits manifestiert sich im Diesseits und sucht ihren bildlichen Ausdruck am Grabe.

Von der griechischen Tradition hergeleitet entwickeln sich schon im 1. Jh. v. Chr. in Rom eigene Grabbezirke und Bestattungstädte, teil oberirdisch, teils unterirdisch, die später, ab dem 2. Jh. n. Chr. auch die ersten christlichen Begräbnisstätten, die Katakomben, beherbergen. Im Gegensatz zur modernen Friedhofspraxis unserer Zeit sind die römischen Grabbezirke von Architektur, von raumschaffenden Elementen geprägt, die den Ort des Grabes dreidimensional in Szene setzen und dabei soziale Funktionen mit malerischer und plastischer Dekoration verknüpfen. Der Sarkophag tritt in dieser Gesamtkonzeption der Grabstätte erst im 2. Jh. n. Chr. auf und kennzeichnet den Übergang von der zuvor praktizierten Verbrennung der Leichname zur Körperbestattung. Als Behältnis und Architektur für den toten Körper kommt dem Sarkophag so eine besondere rituelle Funktion zu, die außerdem neue künstlerische Gestaltungsmöglichkeiten bietet, und in der Folge sowohl in der paganen, als auch der christlichen Bestattung verbindlich wird⁵.

Die gleichzeitige Verwendung des Mediums Sarkophag von paganer und christlicher Seite noch vor der konstantinischen Wende ist als Hauptgrund der bestehenden Heterogenität der Bildthemen und -motive zu nennen, weil in denselben Werkstätten Sarkophage für zwei verschiedene Gemeinden mit unterschiedlichen sowie teils divergierenden Ansichten, Weltbildern und Symbolen gefertigt wurden. Dennoch finden sich vielfach auch Themen, die gleichermaßen von paganer und christlicher Seite verwendet wurden und für beide Gemeinschaften möglicherweise die selbe Bedeutung innehielten, vielleicht aber auch völlig unterschiedlich interpretiert wurden. Eine größere Gruppe von vorkonstantinischen Sarkophagen gilt heute als 'neutral'⁶, konnte demnach aufgrund ihrer Reliefs sowohl für christliche, als auch pagane Bestattungen verwendet werden. Gerade in Rom, dem Zentrum der Vermischung von christlicher Gemeinde und paganer Umwelt, wird die künstlerische Symbiose von jüdisch-christlicher Vorstellung und griechisch-römischem Formvokabular überdeutlich und äußert sich nicht zuletzt in der Sarkophagplastik.

⁵ Es wird noch zu zeigen sein, dass die neu auftretende Verwendung des Sarkophags auch eine Veränderung der Konzeption römischer Grabbauten impliziert. Siehe dazu...

⁶ Vgl. Koch 2000, S. 7 – 29.

Rom gilt dementsprechend für viele Jahrhunderte als Zentrum der Sarkophagproduktion, auch der Sarkophag S. Maria Antiqua ist dort entstanden und zeigt paradigmatisch das Amalgam aus frühchristlichen Äußerungen und spätantiken, paganem Ausdruck.

Eine analytische Betrachtung der frühchristlichen und im Besonderen der vorkonstantinischen Sarkophage stellt demnach ein schwieriges Unterfangen dar, weil sich pagane Tradition und christliche Innovation kaum voneinander scheiden lassen. Der Mangel an schriftlichen Quellen, die auf die Bildproduktion Bezug nehmen, verstärkt noch die Schwierigkeiten einer eindeutigen Interpretation der frühchristlichen Werke und stellt für ArchäologInnen wie KunsthistorikerInnen gleichermaßen eine Herausforderung dar. Zwar sind aus den ersten christlichen Jahrhunderten Literaturwerke überliefert, der Zusammenhang zur zeitgleichen Kunst ist teilweise jedoch nur schwer herzustellen und es bleibt unklar, ob oder in wieweit die Auftraggeber der ersten christlichen Katakomben bzw. Sarkophage Kenntnis über die zeitgenössische theologische bzw. christlich-philosophische Literatur besaßen.

Die im 3. Jahrhundert 'neuen' christlichen Bildthemen erscheinen immer wieder in unterschiedlichem Kontext, verändern dadurch ständig ihre Bedeutung wie J. Engemann beschreibt: „*Die Hauptschwierigkeit der Bildinterpretation besteht darin, dass für ein und denselben Bildinhalt oft verschiedene Bedeutungen zu vermuten oder nachzuweisen sind [...]. Ein Bild oder Bildmotiv braucht überhaupt keine übertragene Bedeutung zu haben, kann deren aber auch mehrere verschiedene besitzen.*“⁷ Abgesehen von den einzelnen Bildinhalten, die sich teilweise weit zurückreichender Traditionen bedienen und deshalb mit einer vielschichtigen Bedeutungsgeschichte aufgeladen sind, wirft die Kombination der Bildthemen, die Auswahl und Zusammenstellung der Motive, weitere Fragen auf: Wie lassen sich die ersten christlichen Motive in Anbetracht ihrer vielfältigen Einflüsse und Vorbilder in ihrem neuen Kontext spezifisch und konkret verorten? Wurden die paganen Vorbilder nicht nur motivisch, sondern auch inhaltlich, in Bezug auf ihre impliziten Vorstellungen und Bedeutungen über den Tod einfach übernommen, oder wurden sie zu spezifisch christlichen Aussagen umgedeutet? Wo endet der pagane Einfluss, wo beginnt die spezifisch neue christliche Sicht? Gibt es überhaupt christliche Neuschöpfungen oder ist die frühchristliche Kunst völlig verwachsen, untrennbar verbunden, mit paganer Tradition?

Außer Frage steht dabei, dass es sich bei den ersten christlichen Bildwerken um Aussagen handelt, die von Christen in Auftrag gegeben wurden und die sowohl von Christen als auch

⁷ Engemann 1997, S. 1.

paganen Mitbürgern als christlich verstanden wurden. Die frühchristliche Sepulkralkunst stellt demnach eine Aussage (ein *statement*) dar zur christlichen Sicht auf die Bestattung allgemein, sowie auf die Identität des Verstorbenen und sein Schicksal nach dem Tode im Besonderen. Der Sarkophag ist in diesem Kontext als Spezialfall zu verstehen: als direktes Aufbewahrungsbehältnis für den verstorbenen Körper, ist er mit einer konzentrierten rituellen Bedeutung aufgeladen. In ihm vollzieht sich symbolisch der Übergang vom bekannten und leiblich erfahrbaren Diesseits zu einem vorgestellten Zustand und Schicksal im Jenseits. Zwar ist der Sarkophag auch nach dem Tode noch Ort des materiellen Körpers, Geist und Seele jedoch weilen in anderen Gefilden, sind aber dennoch auf ritueller bzw. mythischer Ebene mit der Welt der Lebenden verbunden. Der Sarkophag hat nicht nur für die/den Verstorbenen eine Bedeutung – er bleibt für die Trauergemeinde, die Angehörigen und Gläubigen, Symbol und Manifestation der Jenseitsvorstellung und verinnerlicht so die wechselseitige rituelle Funktion. Der Sarkophag hat demnach eine Bedeutung, eine Aussage, für die/den Verstorbenen und eine Bedeutung bzw. Aussage für die Hinterbliebenen, die Rezipienten der auf dem Sarkophag dargestellten Szenen. Wir stoßen somit auf ein weiteres Problem der Betrachtung frühchristlicher Sarkophagplastik, das auch G. Koch eindringlich formuliert hat: *„Für die Beantwortung einer Frage, die für das Verständnis der frühchristlichen Sarkophage sehr wichtig wäre, stehen jedoch keinerlei äußere Hinweise zur Verfügung, weder Inschriften noch Äußerungen in der zeitgenössischen Literatur, und auch eine Untersuchung der Stücke gibt keine festen Anhaltspunkte. Es ist die Frage, welche Bedeutung die Auftraggeber oder Käufer [...] den Darstellungen auf den Sarkophagen beimaßen.“*⁸ Tatsächlich lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen, wer als Adressat der Sarkophagdarstellungen angenommen werden muss: Dachte der/die AuftraggeberIn bei der Konzeption der einzelnen Szenen an das eigene Schicksal nach dem Tode, an eine jenseitige Welt, oder sollte vielmehr die Gemeinde der Hinterbliebenen und Trauernden in der diesseitigen Welt angesprochen werden? Sollten die Reliefs der Sarkophage sich sogar direkt an Gott wenden oder stehen sie in Relation zur Auslegung und Interpretation des Bibeltextes der christlichen Gemeinschaft im 3. Jahrhundert? Wurden sie von den Betrachtern als solche wahrgenommen oder von der/die AuftraggeberIn vielleicht sogar als Illustration eines Bibelabschnitts intendiert?

Die Fülle der Fragen zeigt nicht nur, wie wenig wir aus den ersten nachchristlichen Jahrhunderten mit Sicherheit feststellen können, sie zeigt auch die Komplexität und Vielschichtigkeit jener Zeit, die noch immer neue Fragestellungen generiert. Nichtsdestotrotz,

⁸ Koch 2000, S. 203.

vielleicht auch gerade deshalb, blickt das Feld der frühchristlichen Sarkophagforschung auf eine lange, über einhundertjährige Forschungsgeschichte, zurück, die sowohl von ArchäologInnen wie KunsthistorikerInnen getragen wurde. Die Schwerpunkte der Forschung haben sich dabei im Laufe der Jahrzehnte teilweise sehr verändert und zeigen so die Entwicklung einer vielseitigen Wissenschaftsgeschichte zu diesem Thema. So liegen die Wurzeln dieser Wissenschaftshistorie in der Zeit zwischen den 1880ern und den 1920ern, im goldenen Zeitalter der archäologischen Ausgrabungen und Funde⁹. Die ersten wissenschaftlichen Betrachtungen dieser Zeit bieten sowohl Beschreibungen und erste Überlegungen zu den Werken dieser Zeit, als auch komplexe und ausführliche Diskussionen und Abhandlungen, die sich vielfach aber auf die Katakombenmalerei konzentrieren¹⁰ wie das Werk von Ludwig von Sybel¹¹ zeigt.

1940 legt Friedrich Gerke¹² eine Arbeit vor, die sich ausschließlich mit den vorkonstantinischen Sarkophagen befasst und diese stilistisch und motivisch auch in Bezug auf Chronologie der einzelnen Arbeiten auswertet. In seiner umfassenden Betrachtung der vorkonstantinischen Sarkophage ist F. Gerkes Beitrag für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse, auch wenn er sich nicht vorrangig der Deutung und Bedeutung der Szenen in Bezug auf Jenseitsvorstellungen widmet. Viele der Thesen in Gerkes Arbeit gelten heute nur noch als schwer haltbar und sollen im Laufe meiner Untersuchungen kritisch hinterfragt werden¹³.

In den 1950ern erscheinen mehrere für die Sarkophagplastik maßgebliche Werke: Alfred Stüiber veröffentlicht 1957 sein Buch „Refrigerium Interim“, das sich konkret mit der frühchristlichen Vorstellung eines Zwischenzustandes (dem eben sog. *refrigerium interim*) zwischen Tod und Auferstehung befasst. A. Stüiber unternimmt den Versuch, den Zwischenzustand aus den Schriften der frühchristlichen Theologen herzuleiten und festigt die so gewonnenen Ergebnisse durch Betrachtung der Grabesinschriften, geht dabei aber erst im dritten Schritt auf die Sepulchralkunst ein, wobei zwischen Sarkophagen und Katakombenmalerei nicht unterschieden wird. Stüiber befasst sich mit keinem Bildwerk

⁹ Der Sarkophag S. Maria Antiqua wurde 1901 in der römischen Kirche am Forum Romanum gefunden, nach der er daraufhin benannt wurde. Vgl. Deichmann (Hrsg.) 1967a, S. 306.

¹⁰ Ein Beispiel hierfür wären auch die Standpunkte Edmond Le Blans und Josef Wilperts zum Orantenproblem, vgl. auch Neuß 1926.

¹¹ Sybel 1906.

¹² Gerke 1940a. Im gleichen Jahr ist auch Gerkes „Ideengeschichte“ entstanden. Gerke 1940b.

¹³ Die Forschung der 1930er und 1940er Jahre muss dabei grundsätzlich besonders kritisch betrachtet werden, scheint sie doch eine rein christliche Interpretation der Themen und Motive zu forcieren, sieht in ihnen eine spezifisch christliche Innovation - wie noch zu zeigen sein wird - und leugnet beinahe jeden Einfluss der zeitgleichen paganen Sepulchralkunst im 3. Jahrhundert. Die Motivation hinter solchen Forschungen steht in der Zeit des Nationalsozialismus außer Frage.

speziell oder ausführlich, sondern sucht vielmehr seine aus der frühen theologischen Schriften hergeleiteten Ansichten in der zeitgleichen Kunstproduktion zu verorten. Auch wenn seine Arbeit viele philosophische bzw. religiöse Aspekte der Thematik aufzeigt, lässt sich von einer kunsthistorischen Arbeit im Eigentlichen kaum sprechen¹⁴.

Ein Jahr später wird in Bonn das Jahrbuch für Antike und Christentum gegründet, in dem Theodor Klauser über mehrere Ausgaben hinweg seine „Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst“ vorlegt. Th. Klauser setzt die Entwicklung der frühchristlichen Kunst in einen weiteren kulturgeschichtlichen Rahmen und befasst sich anhand von einzelnen Beispielen besonders ausführlich mit Herleitung und Einordnung der Bildthemen auf Sarkophagen. Auch der Sarkophag S. Maria wird hier mehrmals ausführlicher besprochen, ihm widmet Klauser auch ein eigenes Kapitel im 1966 erschienenen Band „Frühchristliche Sarkophage in Wort und Bild“, indem eine kleine Auswahl von Sarkophagen aus dem breiten Bestand herausgegriffen und exemplarisch besprochen wird, um so zu allgemeineren Aussagen über die Entwicklung und die Schwerpunkte der Thematik zu gelangen. Zu methodischen Aspekten und der Problematik einer aktuellen oder historischen Interpretation hat Josef Engemann einen wichtigen Beitrag zur historisch-wissenschaftlichen Sicht auf die frühchristliche Kunst geliefert, der noch einmal die Schwierigkeiten einer Betrachtung im 20. Jahrhundert offenlegt und diskutiert.

Durch den 2000 erschienenen Korpus der frühchristlichen Sarkophage von G. Koch ist das Interesse für das Thema noch einmal neu entflammt¹⁵. Koch arbeitet das 1967 erschienene Repertorium der christlich-antiken Sarkophage neu auf und gliedert den Bestand von der vorkonstantinischen Zeit bis ins 6. Jahrhundert in thematische Gruppen, die um Bemerkungen über Herstellung und Funktion ergänzt werden. Er schafft damit ein Handbuch, das die bis dato mehr oder weniger anerkannten Ergebnissen der Forschung zusammenfassend präsentiert und sich nicht scheut, noch einmal alle offenen Fragen und Probleme gesammelt aufzuzeigen. Im letzten Jahr¹⁶ ist eine besonders ausführliche und umfassende Arbeit von Jutta Dresken-Weiland erschienen, in der es schon in der Einleitung heißt: *„In der archäologisch-kunsthistorischen Forschung beschränkt sich die Auseinandersetzung mit frühchristlicher Grabmalerei und Sarkophagplastik meist auf die Entwicklung ihrer Ikonographie und ihre formale Gestaltung, ohne danach zu fragen, welche Inhalte und Vorstellungen mit diesen*

¹⁴ In diesem Zusammenhang sind auch die Beiträge Finks, Schoenebecks, und Weigands zu nennen, die sowohl die Thesen F. Gerkes, als auch A. Stuibers und Th. Klausers in ihre Betrachtungen mit einbeziehen und diskutieren.

¹⁵ Koch 2000.

¹⁶ Weitere Publikationen zum Thema befinden sich derzeit im Druck und zeigen das Interesse für die frühchristliche Sarkophagplastik in der aktuellen Debatte des 21. Jahrhunderts.

Bildern verbunden waren.“¹⁷ J. Dresken-Weiland setzt die Frage nach den (Jenseits-)Vorstellungen der frühchristlichen Sepulkralkunst ins Zentrum ihrer Betrachtungen, verbindet Sarkophagplastik, Katakombenmalerei, sowie Inschriften und Literatur der ersten christlichen Jahrhunderte zu einem Gesamtkonzept, das viele der problematischen Fragen zum Material vielschichtig betrachtet und thematisiert.

Die erwähnten Publikationen behandeln großteils den Inhalt bzw. die Bedeutung einzelner Bildthemen und -motive für das Gesamtkonzept der frühchristlichen Sepulkralkunst. Erst in der konstantinischen Periode der Sarkophagplastik werden einzelne Beispiele wie der Junius Bassus-Sarkophag in der Forschung herausgegriffen und eigens behandelt.

In der vorliegenden Diplomarbeit soll, angeregt durch die aktuelle Arbeit Dresken-Weilands, der Versuch unternommen werden, anhand des Sarkophags S. Maria Antiqua eine Fallstudie zu erstellen, um die bisher allgemein und übergreifend gewonnenen Ergebnisse zur vorkonstantinischen Sepulkralkunst am konkreten Objekt zu sammeln und zu überprüfen. Der Sarkophag S. Maria Antiqua gilt dabei von Beginn der Forschungsgeschichte an als eines der frühesten, wenn nicht das früheste¹⁸, Exemplar eines christlichen Sarkophags und wurde daher zwar wiederholt zur Betrachtung herangezogen, eine eigene deutschsprachige Publikation über diesen bedeutenden Sarkophag ist meines Wissens jedoch bisher nicht erschienen.

Weder Inschriften, noch andere schriftliche Primärquellen geben Aufschluss über die Rahmenbedingungen der Entstehung des Sarkophags S. Maria Antiqua¹⁹. Angaben über die Person, die in diesem Sarkophag bestattet wurde, wie z.B. Name oder Beruf fehlen vollständig - es ist nicht einmal bekannt, ob der Sarkophag für eine Frau oder einen Mann verwendet wurde. Eine Betrachtung des Sarkophags S. Maria Antiqua ist also einzig auf die abgebildeten Szenen des Reliefs angewiesen, wobei die vorliegenden Szenen und Motive zu den bekanntesten und beliebtesten der vorkonstantinischen Zeit zählen²⁰. Im Folgenden sollen die Szenen des Reliefs im Bezug auf ihre Ikonographie und ihre Bedeutung als Aussage über Jenseitsvorstellungen der frühen Christen überprüft werden. Dabei soll, neben den wichtigsten oben genannten Werken der Forschungsgeschichte, vor allem die aktuelle Arbeit Dresken-Weilands in ihren Grundthesen herangezogen und kritisch in Beziehung gesetzt werden.

¹⁷ Dresken-Weiland 2010, S. 15.

¹⁸ In der Forschung galt lange Zeit die Sarkophagwanne der Via Salaria als erster christlicher Sarkophag, die heute als 'neutral' eingeordnet wird.

¹⁹ Der Sarkophag ist ohne Deckel erhalten. Am Deckel waren gewöhnlich auch die Inschriften der Sarkophage angebracht.

²⁰ Eine aktuelle Übersicht über die in Sarkophagplastik und Katakombenmalerei dargestellten Themen in: Dresken-Weiland 2010, S. 18 – 23.

Folgende Fragen stehen dabei im Zentrum meiner Betrachtungen: Wie lässt sich die Sarkophagplastik in der paganen Tradition der Sepulkralkultur verorten? Welche Funktion kommt dem Sarkophag S. Maria Antiqua in Bezug auf Repräsentation und Gedächtnis des Verstorbenen zu? An wen könnten sich die auf dem Relief dargestellten Szenen richten? Welche Bedeutung haben sie für das christliche Bekenntnis und die Vorstellung vom Jenseits? Dabei sollen vor allem die pagane Vorläufer der Sepulkralkunst näher beleuchtet werden, um einerseits den spezifisch christlichen Akzent herauszuarbeiten und andererseits gleichzeitig die tiefe Verwurzelung in der paganen Kulturtradition in ihrer ganzen Ambivalenz aufzuzeigen. Über viele der angesprochenen Punkte werden sich am Ende der Untersuchungen noch immer nur spekulative Aussagen treffen lassen, dennoch zeigt die wissenschaftliche Untersuchung in diesem Feld immer wieder, wie eine differenzierte und kritische Sicht auf den Bestand ein Bild nicht nur der Zeit, sondern auch der spezifischen Vorstellungen dieser Zeit konstruieren kann, das trotz Spekulationen greifbar und dreidimensional wird.

2. Bestattung in der Spätantike – Der Sarkophag im Raum

Bevor wir uns der Besprechung der eigentlichen Sarkophagreliefs widmen, sollen einige Bemerkungen zur Sepulkralkultur der Spätantike vorausgeschickt werden. Der Kontext frühchristlicher Sarkophage reicht dabei sehr viel weiter, als der stilistische oder motivische Vergleich zu zeitgleichen Stücken der Sarkophagplastik liefern könnte. Im dritten Jahrhundert blickt die Gesamtkonzeption der römischen Bestattungskultur bereits auf eine weitreichende Entwicklung zurück, die verschiedene Arten der Bestattung kennt, nämlich die Einbalsamierung der Toten, die Verbrennung der Verstorbenen mit Aufbewahrung der Asche, sowie die Körperbestattung. Einbalsamierung und Körperbestattung beziehen sich dabei direkt auf das Medium Sarkophag²¹. Allen drei Fällen ist die Verortung des Totenbegräbnis in einem architektonischen Rahmen, den Grabmälern bzw. Grabbauten, eigen.

Sarkophage waren dabei schon in griechische Zeit von der Archaik über die Klassik bis in den Hellenismus verbreitet, wurden jedoch nur selten mit figürlichen Reliefs geschmückt. Beliebt war eine architektonische Gliederung des Sarkophags, die die griechische Sicht auf das Medium Sarkophag noch unterstreicht. I. Hitzl schreibt über griechische Deutung des Sarkophags: „*Im Gegensatz zu Grabmälern, die die Erinnerung an den Toten wach hielten und von seinen Taten und seinem Rang kündeten, ist der Sarkophag ein Bestattungsbehältnis, das den Leichnam aufnehmen sollte. In dieser Funktion unterscheidet er sich nicht von anderen Bestattungsbehältern wie Vorratsgefäßen oder Wannen. Dass es sich bei dem Sarkophag ebenfalls um ein ursprünglich aus dem profanen Bereich stammendes Behältnis, nämlich eine Holztruhe handelt, legen die Analogie zu Truhendarstellungen auf Vasen, die Konstruktion vieler Holz- und Steinsarkophage sowie schließlich auch der meist synonyme Gebrauch der Begriffe 'Truhe' und 'Sarkophag' in der griechischen Sprache nahe.*“²²

Der Sarkophag ist demnach Behältnis für den toten Körper, seine architektonische Gestaltung markiert den Sarkophag mehr als Ort der Aufbewahrung, als ihn zu schmücken. Die schlichte Dekoration des 'Gefäßes' Sarkophag steht dabei im Kontrast zum Grabmal, das die Funktion der Repräsentation des Verstorbenen erfüllt. Die Grenze zwischen Grabbau und Sarkophag ist dabei nicht immer leicht zu ziehen. Innerhalb des Grabmals ist der griechische Sarkophag jedoch wohl frei aufgestellt worden, da alle vier Seiten ausgearbeitet wurden.

Erst in der römischen Kaiserzeit wurden die Längsseiten mit Reliefs geschmückt²³. Gründe

²¹ Die Einbalsamierung der Toten der ägyptischen Tradition soll an dieser Stelle nur der Vollständigkeit halber erwähnt werden und wird für die weitere Betrachtung der Sarkophage in diesem Kontext keine Rolle spielen.

²² Hitzl 1991, S. 152

²³ Es gibt auch in griechischer Zeit Beispiele von Reliefsarkophagen mit figürlichem Schmuck, jedoch nur sehr selten und hauptsächlich in den Randgebieten. Sie müssen als Einzelstücke angesehen werden. Eine andere

für die ausgesprochene Schlichtheit, also das Fehlen von Reliefs mit figürlichen Darstellungen, der griechischen Sarkophage sind nicht bekannt. I. Hitzl vermutet vielleicht Kostengründe oder die Nähe des Sarkophags zur Truhe, die üblicherweise nicht geschmückt wurde²⁴. Eine vergleichbare Situation gilt auch für die römische Republik²⁵. Diese Phase der Sarkophagproduktion kann also für die Betrachtung der frühchristlichen Sarkophage nur eine sehr untergeordnete Rolle spielen. In der frühen Kaiserzeit, vom 1. Jh. v. Chr. bis Anfang des 2. Jh. n. Chr., ging man vermehrt zur Verbrennung der Toten²⁶ über, deren Asche in kleinen Nischen in Columbarien oder ähnlichen Grabgebäude beigesetzt wurde. H. v. Hesberg führt die zu dieser Zeit bevorzugte Brandbestattung auf einen neu erwachenden repräsentativen Anspruch zurück, da sie „*die meisten Möglichkeiten extensiver Selbstdarstellung in der Öffentlichkeit*“ böte²⁷: der Leichnam wurde zuerst auf einer kostbaren Kline aufgebahrt, dann auf einem geschmückten Holzstoß verbrannt. Auch das darauf folgende Einsammeln der Knochen kann als rituelle Inszenierung verstanden werden. Die Überreste des Verstorbenen wurden entweder in einfachen Urnen in den Columbarien bestattet oder in teuren Marmorurnen aufbewahrt, die die Form von Kästen oder Gefäßen besaßen²⁸ und ebenfalls ihren Platz im Innenraum der Grabbauten fanden.

Tatsächlich zeigt die Entwicklung der Grabbauten von der römischen Republik bis zur Kaiserzeit einen veränderten repräsentativen Anspruch, der sich konkret in der architektonischen Formwandlung widerspiegelt. So wurden in der Zeit der römischen Republik große, nach außen hin reich geschmückte Grabgebäude geschaffen, die den prunkvollen Charakter von Ehrenmonumenten trugen. Die Öffentlichkeitswirkung jener Bauten wurde durch die Anlage von regelrechten Prachtstraßen in den Grabbezirken noch verstärkt²⁹. Im 1. Jh. n. Chr. vollzieht sich ein Wandel dieses Repräsentationsanspruchs: die Grabmäler werden durch Mauern zunehmend von der Außenwelt abgeschottet, statt der ehrenvollen Monumente stoßen die Besucher auf verschlossene Flächen oder einfache Grabhäuserfassaden. Statt der parallel durchlaufenden Wege ist die Nekropole nun von Sackgassen durchzogen und wendet sich so nicht mehr an die breite Öffentlichkeit. H. v. Hesberg schreibt dazu: „*Statt der Ehrenmonumente überwogen nun Häuser, Mauern,*

Situation scheinen wir in Etrurien vorzufinden, wo sich eine größere Gruppe von figürlichen oder geschmückten Sarkophagen nachweisen lässt. Vgl. Koch 1993, S. 1.

²⁴ Hitzl 1991, S. 119.

²⁵ Auch in der römischen Republik müssen figürlich geschmückte Sarkophage als Ausnahme von der Regel gelten.

²⁶ Trotz der bevorzugten Brandbestattung war auch weiterhin noch eine Körperbestattung in Sarkophagen üblich.

²⁷ Hesberg 1992, S. 15.

²⁸ Gerade in Rom sind viele dieser Marmorurnen verwendet worden.

²⁹ Inschriften dieser Monumente beziehen sich vielfach auf Passanten, auf Fremde (hospes) und Reisende (viator). Vgl. Carroll 2002, S. 53.

*Hinweise auf Gartenlandschaften und Zeichen privaten Glücks. Wohl deshalb ist deutlich der Wunsch zu spüren, sich von der Straße abzutrennen und damit der Öffentlichkeit zu entziehen. Zwischen den Bauten drängten sich nun auch offenbar ohne größere Regelungen und Markierungen einfache Bodengräber der ärmeren Schichten der Bevölkerung. Die zwingende Ausstrahlung früherer Bauten ist nicht mehr spürbar, aber der Anspruch bleibt, die Zugehörigkeit zur eigenen Gruppe auch in Grabmonumenten zu dokumentieren und dabei den entsprechenden Verhaltensmustern zu folgen.*³⁰ Auch der Anspruch auf ein reich geschmücktes Grabmal bleibt bestehen, verlagert sich nun aber ins Private, Innere der Räume. Dieser Rück- oder Umzug ins Innere der Grabbauten ist dabei sicherlich im Zusammenhang der politischen Veränderung zu sehen. P. Zanker schreibt dazu: *„Damals [Anm.: in der römischen Republik] benutzen vor allem die politische Führungsschicht und die reich gewordenen Freigelassenen das Grabmonument als ein Instrument unmittelbarer Selbstdarstellung, mit dem sie die Passanten der großen Ausfallstraßen durch Größe, Form und Bildschmuck an den Fassaden zu beeindrucken versuchten. Dieses allgemeine konkurrieren hat infolge der festen Rangordnungen im Kaiserstaat aufgehört.*³¹ Auch H. v. Hesberg erklärt den Wandel im 1. Jh. durch den Auftritt des Augustus und die damit einhergehenden Wertvorstellungen und Verhaltensmuster, die eine Einschränkung der öffentlichen Ehrung zur Folge hatten³². Der Kult um den Kaiser erhebt sich nun über die öffentliche Selbstdarstellung der römischen Oberschicht und drängt so den Kult um die eigene Person ins Familiäre, Private.

In die Kaiserzeit fällt auch das vermehrte Aufkommen der ersten (figürlich) geschmückten Sarkophage. Gründe für den Übergang von der Verbrennung der Toten zur Körperbestattung sind aufgrund der schriftlichen Quellen nicht zu belegen, jedoch scheint der Sarkophag als Ausdrucksmedium dabei eine bedeutende Rolle gespielt zu haben. Die Körperbestattung markiert eine veränderte Sicht auf den/die Verstorbene/n, die sich einer anderen Bedeutungsdimension zuwendet: die Materialität des toten Körpers wird nun wieder betont und besonders herausgestellt. Obwohl der Sarkophag in seiner Form noch immer der schlichten griechischen Truhe bzw. Wanne entspricht, wird er nun reich dekoriert und mit figürlichem Schmuck, sowie komplexen narrativen Szenen ausgestattet³³. J. M. C. Toynbee

³⁰ Hesberg 1992, S. 41f.

³¹ Zanker / Ewald 2004, S. 28.

³² Hesberg 1992, S. 37.

³³ Es wird in der Folge noch zu zeigen sein, in wie weit sich die Reliefdarstellungen auf das Schicksal des Verstorbenen nach dem Tod, also aufs Jenseits, richten, oder ob sie die diesseitige Existenz des Verstorbenen repräsentieren. An dieser Stelle sei jedoch erwähnt, dass beide Dimensionen für das Medium Sarkophag in Frage kommen, weil er durch seine unmittelbare Bezugnahme auf den materiellen Körper ein rituelles Scharnier zwischen Diesseits und Jenseits symbolisiert.

fasst die reich geschmückten Sarkophage der Kaiserzeit als regelrechte „*show sarcophagi*“, die im Gegensatz zu den schlichten Holz-, Stein- und Bleisarkophage des einfachen Volkes stehen³⁴. Die aufwendig dekorierten Marmorsarkophage sprechen zwar von einem gewissen Wohlstand, der die Herstellungskosten rechtfertigen musste, dennoch ist der finanzielle Aufwand für einen Sarkophag nicht mit dem eines spätrepublikanischen Ehrenmonuments vergleichbar³⁵ und darf so nicht ausschließlich als ein Privileg der absoluten Oberschicht verstanden werden. H. v. Hesberg schreibt: „*Dennoch wird auch in mittleren Bevölkerungsschichten ein gewisser Aufwand für die Ausstattung der Begräbnisse erbracht. Davon zeugen vor allem die vielen Sarkophage der Zeit, die vielfach nur noch in die alten Bauten hineingestellt wurden. Eine Fülle von erhaltenen Beispielen macht deutlich, wie deren Innenräume dadurch geradezu unzugänglich wurden. Teilweise hat man die Sarkophage auch in den Boden eingelassen, und die Bauten verloren als Abstellplatz für Bestattungen völlig ihre ursprüngliche Bedeutung.*“³⁶ Das große und monumentale architektonische Gesamtkonzept der spätrömischen Republik, in dem die Urne als Ort der Überreste eine untergeordnete Rolle spielte, wird zugunsten des Sarkophags aufgegeben, der, als Monument für sich im Kleinen, zunehmend eine Hauptrolle im Totenkult zu spielen scheint. Der Sarkophag, als symbolischer Ort des körperlichen Übergangs vom Reich der Lebenden zum Reich der Toten, wird nicht mehr primär durch den ihn umgebenden Raum, sondern durch die Gestaltung des Mediums als solches inszeniert. Auch wenn das Ritual der repräsentativen Aufbahrung der Leiche nun entfällt, auch wenn sich der Sarkophag nicht ohne Dissonanzen ins Gesamtkonzept des architektonischen Grabbaus fügt, bleibt dafür der Körper als materielle Manifestation des Individuums faktisch bestehen, wird nur durch den Sarkophagmantel von den ihn umgebenden Trauernden getrennt. Er ist, im wahrsten Sinne des Wortes, noch körperlich anwesend.

Die Vorstellung von einer auch körperlichen Anwesenheit des Verstorbenen am Grabe ist dabei in der römischen Sepulkralkultur der späten Kaiserzeit vielfach zu belegen und zeigt sich nicht zuletzt in den Feierlichkeiten, die zum Gedächtnis des/der Toten abgehalten wurden³⁷. H. v. Hesberg schreibt dazu: „*Obwohl sich die Inschriften darüber weitgehend ausschweigen, konnten sich die Festlichkeiten nicht auf die Ausübung einfacher Riten am*

³⁴ Toynbee 1971, S. 270.

³⁵ P. Zanker spricht beim vermehrten Aufkommen von Sarkophagen von einem „Phänomen des Wohlstandes“, vgl. Zanker / Ewald 2004, S. 28.

³⁶ Hesberg 1992, S. 52f.

³⁷ Festlichkeiten, bzw. Totenfeiern, wurden sowohl zu offiziellen Terminen abgehalten, wie auch individuell im Testament festgelegt, z.B. zum Geburtstag oder Todestag des Verstorbenen. H. v. Hesberg spricht in diesem Zusammenhang von einer engen Bindung an das Grab, die sich sowohl durch „abstrakte Zugehörigkeit“, als auch „materielle Aspekte“ äußerte. Vgl. Hesberg 1992, S. 16.

Grabe beschränkt haben. Zu einigen Festen gehörte auch ein Essen, für das viele Gräber, besonders seit dem 1. Jh. n. Chr., geeignete Einrichtungen enthielten. [...] Die Teilnehmer lagerten dabei auf eigens im Grabbereich gemauerten Ruhebänken, aus Zisternen oder Brunnen schöpfte man Wasser und auf Öfen bereitete man Speisen oder holte sie aus nahegelegenen Garküchen.“³⁸

Auch Trankspenden für die Toten, die durch kleine Röhrchen direkt ins Innere des Sarkophags geleitet wurden, können nachgewiesen werden³⁹.

Die Inschriften jener Zeit geben dabei zwar keinen Aufschluss über den konkret praktizierten Ritus am Grabe, offenbaren jedoch Ideen des spätrömischen Todesgedanken wie Toynbee beschreibt: *“But more prevalent in these texts are ideas about the survival of the spirits (Manes) of the dead who were powerful and divine subjects of propitiation, as witnessed by the frequent opening invocation 'to the spirits of the dead' (Dis Manibus), or about the rebirth of mortal remains mixed with the earth as flowers, or about the reunion of surviving children, husbands, wives, and friends with their loved ones. The dead were generally thought to continue to reside either in the tomb itself, hence the occasional reference to the tomb as one's eternal home (domus aeterna), or they were believed to live on near the grave.”⁴⁰*

Die Aufstellung des Sarkophags innerhalb des Grabraumes verliert dabei zunehmend an Bedeutung. Wie bereits erwähnt, konnten Sarkophage in den Boden eingelassen oder im Raum aufgestellt werden. Häufig war wohl auch eine Aufstellung auf umlaufenden Wandborden oder in speziellen Nischen bzw. Arkosolien, selten scheint eine zentrale Präsentation der Sarkophage⁴¹ oder eine Außenaufstellung. Aus den oben genannten Gründen waren die Grabgebäude meist nicht für die Sarkophage konzipiert, jedoch kann die Ausarbeitung der Sarkophagwände bzw. die Gestaltung des Sarkophagdeckels Aufschlüsse über die Aufstellung liefern. In vielen Fällen sind z.B. nur drei der vier Sarkophagseiten ausgearbeitet, was eine Nischenaufstellung vermuten lässt. Bevorzugt wurde dabei die Schauseite (eine Längsseite) dekoriert, die Schmalseiten zeigen meist nur einfachen Schmuck⁴², auch der Deckel konnte aufwendig geschmückt werden. Reliefs waren auch schon

³⁸ Hesberg 1992, S. 17.

³⁹ Zanker / Ewald 2004, S. 29.

⁴⁰ Carroll 2006, S. 4. Auch Carroll beschreibt an dieser Stelle Trank- und Speiseopfer für die Toten. Die Einleitungsformel „Dis Manibus“ wird in den Inschriften als D M abgekürzt, danach folgt der Name (der oftmals, trotz seiner Wichtigkeit, nicht wiedergegeben ist. Zur ausführlichen Behandlung der kaiserzeitlichen Inschriften vgl. Carroll 2002, S. 126 – 150, Kapitel „Conveying a Message“.

⁴¹ Eine zentrale Aufstellung bzw. Inszenierung scheint wohl imperialem Status vorbehalten; Vgl. dazu den Sarkophag der Konstantia.

⁴² Einen Überblick über die Aufstellungsmöglichkeiten der Sarkophage bietet Koch 1993, S. 42 – 45. Auch Toynbee erwähnt die überwiegende Ausarbeitung von nur 3 Seiten der römischen Sarkophage. Toynbee 1971, S. 271ff.

bei Marmorurnen oder innerhalb der Grabarchitektur verwendet worden⁴³, ein Zusammenhang zwischen den früheren Reliefmotiven und den Darstellungen auf den Sarkophagen ist teilweise nur schwer herzustellen. Relativ übersichtlich sind jedoch die auf den Sarkophagen dargestellten Themen: es handelt sich hauptsächlich um retrospektive Szenen, die sich auf das Leben des/der Verstorbenen beziehen. Darunter finden sich Tugenddarstellungen, wie *concordia*, die Eintracht, dargestellt durch Szenen der Eheschließung, *pietas*, die Frömmigkeit, symbolisiert durch Opfer an die Götter, *clementia*, die Milde, gezeigt als Unterwerfung von Barbaren, sowie *virtus*, die Tüchtigkeit, durch siegreiche Überwindung der Barbaren zum Ausdruck gebracht. Vielfach finden sich Verweise auf die soziale Stellung der/des Toten⁴⁴. Dazu kommen Darstellungen mythologischer Themen, teilweise mit Tugendbekundungen verbunden⁴⁵, teilweise persönliche Ausdrucksformen der Auftraggeber. Außerdem finden sich vielfach dionysische bzw. bukolische Szenen, teilweise auch im maritimen Umfeld. Viele der Themen sind dabei nicht nur für die Sarkophagproduktion bekannt, sondern auch für Mosaik, Stuck, Privathäuser, etc.⁴⁶.

Die Gruppe der paganen römischen Sarkophage kann also in großen Teilen als eigene Entwicklung angesehen werden, die sowohl für den Spätantiken, als auch den frühchristlichen Todesgedanken gleichermaßen eine bildliche Ausdrucksweise am Grabe schafft.

Im Gegensatz zur paganen Bestattungskultur, sind aus dem 1. und dem Anfang des 2. Jh. keine Funde über bekennende christliche Begräbnisse belegt, die Bestattung der ersten Christen ist also nicht bekannt. Die christliche Gemeinde befindet sich in dieser Zeit noch „in the making“, weist strukturelle Merkmale einer Art Untergrundorganisation auf, die weder finanziell noch in Bezug auf bildliche Inhalte und Formenschatz in der Lage wäre, aufwendige Bestattungskultur zu betreiben. Eine festgeschriebene Dogmatik oder exegetische Interpretation der Bibeltexte ist noch nicht fundiert, das Christentum des 1. und 2. Jahrhunderts lebt als Minderheit inmitten einer paganen Mehrheit, ist eine illegale Glaubensgemeinschaft innerhalb der römischen Gesellschaft. In vielen Punkten sieht sich die früheste christliche Gemeinschaft konfrontiert mit der Differenz zwischen jüdischem Erbe, christlicher Eigenart und paganer Umwelt. Dies zeigt sich paradigmatisch am Beispiel des Bilderverbots, das aus der jüdischen Tradition stammt und in die christliche Konzeption übernommen wurde. Die Problematik im Umgang mit dem Bilderverbot ist darüber hinaus

⁴³ Reliefs finden sich in Rom auf Grabaltären, freistehenden Grabreliefs (Stelen; v.a. in Kleinasien, Syrien, Athen und den Provinzen) oder als Dekoration der Grabarchitektur. In Kleinasien finden sich auch dekorierte „Knochenkisten“, die sog. Ostotheken. Vgl. Koch 2000, S. 2.

⁴⁴ Z. B. kann am Sarkophag die Profession der/des Verstorbenen dargestellt werden. Inschriften berichten von seinem Status als Bürger, usw.

⁴⁵ Die Darstellung von Mythen kann für sich auch eine Tugend darstellen, nämlich das spätantike Bildungsideal.

⁴⁶ Vgl. zu diesen Ausführungen G. Koch 1993, S. 56ff.

eine künstlerische, ein Grund warum aus dem ersten Jahrhundert kaum Bildwerke auf uns gekommen sind. E. Dassmann schreibt dazu: „*Die Frage nach den Ursprüngen der frühchristlichen Kunst entzündet sich an der Tatsache, dass es verhältnismäßig lange gedauert hat, bis sich gegen grundsätzliche Widerstände und kirchliche Bedenken eine künstlerische Betätigung der Christen durchsetzen konnte. Wie kam es aber im Laufe des 3. Jahrhunderts trotzdem dazu?*“⁴⁷

Um 200 erfolgt eine erste Lockerung in der christlichen Einhaltung des alttestamentarischen zweiten Gebots: Clemens von Alexandria schreibt in seinem *Paidagogos* zwischen 203 und 211 über die schlichte Lebensweise des guten Christen, der auf Luxus und Schmückendes verzichten soll, nennt dabei jedoch eine wichtige Ausnahme: explizit erlaubt ist der Besitz bzw. die Verwendung von Siegelringen, sowohl für die Frau im Haushalt, als auch beim Mann außer Haus, um den eigenen Besitz durch das Siegel zu bestätigen und zu sichern⁴⁸. Zum Siegelring gehört dabei eine bildliche Darstellung und auch dazu äußert sich Clemens von Alexandria: er schlägt neutrale Bilder für die Ringsteine vor, die christlich verstanden werden können und in der paganen Umwelt, also in den paganen Werkstätten, schon vorhanden sind. Clemens schreibt: „*Unsere Siegelbilder sollen sein eine Taube oder ein Fisch oder ein Schiff mit geschwellten Segeln oder eine Leier – das Musikinstrument, das Polykrates auf seinem Siegelring hatte - , oder ein Schiffsanker – wie ihn z.B. Seleukos als Siegelbild benutzte - . Oder wenn einer ein Fischer ist [...], wird er an den Apostel denken und an die aus dem Taufwasser hervorgezogenen Kinder.*“⁴⁹ Clemens von Alexandria wählt bereits vorhandene, eigentlich pagane Themen der Siegelbilder, die im Blick der christlichen Benutzung zu christlichen Symbolen transferiert werden⁵⁰. Nach diesem ersten Bruch mit dem Bilderverbot nimmt die Entwicklung ihren Lauf: bald folgt der Wunsch nach alttestamentarischen Siegelbildern, die wohl schon von Diaspora-Juden verwendet wurden und sich dem spezifisch Christlichen noch ein Stück weiter nähern. Statt aus dem vorhandenen paganen Angebot ein neutrales Bild zu wählen, werden die alttestamentarischen Siegelringe bei jüdischen Gemmenschneidern in Auftrag gegeben. Zuletzt werden die Gemmen selbst gefertigt bzw. mit eigenen neutestamentarischen Szenen versehen, die eine neue Tradition, einen neuen Formenschatz schaffen⁵¹. Die Entwicklung zeigt, dass es sich in einer von Bildern angefüllten

⁴⁷ Dassmann 1973, S. 46.

⁴⁸ Theodor Klauser beginnt seine „Studien zur Entstehung der christlichen Kunst“ mit der Problem des Bilderverbots bei den frühesten Christen. Vgl. Klauser 1958, S. 21ff. Außerdem: Klauser 1966, S. 5ff.

⁴⁹ Clem. Paed. 3, 59, 2 (1, 270, 7ff.), zitiert in: Klauser 1958, S. 22.

⁵⁰ Neben Fischen und Schiffen wird auch der Anker verwendet. Viele der genannten Symbole werden Teil des christlichen Formenschatz und bleiben lange Zeit verbindlich. Dresken-Weiland hat in ihrer Arbeit die Symbole Anker und Fisch im Sepulkralkontext herausgegriffen und in Bezug auf Bildwerke und Inschriften bearbeitet. Vgl. Dresken-Weiland 2010, S. 23 – 33.

⁵¹ Vgl. zu diesen Ausführungen: Klauser 1966, S. 5ff.

paganen Umwelt kaum ohne Bilder auskommen ließ. Zwar entspricht das Siegelbild fast mehr einer wirtschaftlichen Funktion, da das Siegel eben den eigenen Besitz bzw. den Besitzanspruch anzeigen sollte, dennoch scheinen die ersten Christen auch eine Sehnsucht nach spezifisch christlichen und individuellen Symbolen entwickelt zu haben, die schließlich über Siegelbilder weit hinausgehen sollte. Th. Klauser schreibt dazu: „*Vermögendere Christen musste es schwer fallen, um des zweiten Gebotes willen ihre Steinsärge und ihre Grabkammern schmucklos lassen zu müssen, während ihre nichtchristlichen Mitbürger, ja sogar ihre eigenen, in der gleichen Familiengruft beigesetzten Angehörigen Sarkophage und Grabstätten mit figürlichen Bildern schmücken durften. Warum, so werden sich viele gefragt haben, sollte bei den Sarkophagen und Grabkammern verboten sein, was auf den Siegelringen zugelassen war?*“⁵² Die christliche Gemeinde wächst zunehmend und mit dem Wachstum der Gemeinschaft wächst auch der kulturelle Einfluss. Um 200 scheinen sich so viele Christen in Rom befunden zu haben, dass der Bischof neue Bestattungsmöglichkeiten, gerade für die ärmeren Mitglieder der Gemeinde, beschaffen musste. Angelehnt an die paganen Katakomben entstehen nun auch christliche Formen dieser unterirdischen Grabanlagen. Sie bieten einerseits die Möglichkeit viele Verstorbene teilweise sehr billig in mehreren Reihen übereinander mit länglichen Nischen (loculi) zu bestatten, andererseits wurden auch kleine Räume für vermögendere Christen (cubicula) ausgemeißelt und ausgemalt. Dabei finden sich zwar anfangs hervorgehobene Wandgräber (Arkosolien), jedoch keine Sarkophage. Erst ab 280/290 tauchen verstärkt spezifisch christliche Themen auf den Sarkophagreliefs⁵³ auf. In den römischen Katakomben verbinden sich so ökonomische und logistische Aspekte der frühen christlichen Gemeinschaft mit ersten künstlerischen Äußerungen im größeren Umfang: als Ort der ersten christlichen Bildwerke und Bildzyklen sind die Katakombenmalereien eine wichtige Bezugsquelle für die später entstandenen Sarkophagreliefs. Es finden sich keine Angaben darüber, ob der Bischof oder die Provinzialsynode Einwände gegen den Bildschmuck von Katakomben und Sarkophagen hegten, viele der bemalten Katakomben waren jedoch Gemeindeseigentum und sind wohl nicht gegen den Willen der Kirchenautoritäten entstanden⁵⁴. Die skeptische Haltung der Kirchenautoritäten gegenüber bildlichen, vor allem figürlichen Darstellungen bleibt dennoch bestehen. Auch nach der konstantinischen Wende, die nicht zuletzt zu einer Fülle von christlichen Bildproduktionen führte, rät Eusebius von Caesarea der Constantia von einem

⁵² Klauser 1966, S. 6.

⁵³ In Rom sind dabei ca. 150 vorkonstantinische Sarkophage erhalten. Vgl. dazu Koch 2000, S.

⁵⁴ Klauser 1966, S. 6.

Christusbild, das sie sich wünscht, ab⁵⁵. Gerade Abbildungen Christi, Gottvaters oder der Heiligen werden zum Streitpunkt zwischen Theologen und Gläubigen. Im byzantinischen Reich gipfelt dies im 8. Jahrhundert im Ikonoklasmus. Trotz aller Widrigkeiten ist die christliche Kunstproduktion am Anfang des dritten Jahrhunderts nicht mehr aufzuhalten. Über die früheste christliche Kunst schreibt Th. Klauser schließlich: „*Die älteste christliche Kunst ist in Wirklichkeit Volkskunst, Laienkunst, gewesen. Theologische Programme – im engeren Sinne des Wortes <theologisch> verstanden – können bei christlichen Kunstwerken erst von der Mitte des 4. Jahrhunderts an vorausgesetzt werden.*“⁵⁶ Die hier sehr zusammenfassend und verkürzt wiedergegebene These Klausers ist im Bezug auf die christliche Kunst des 4. Jahrhunderts äußerst kritisch zu sehen und wird in dieser Form heute nicht mehr vertreten⁵⁷. Der Begriff „Volkskunst“ scheint mir jedoch in gewisser Weise sinnvoll, verdeutlichen sie doch den Zustand der christlichen Gemeinde und ihrer Kunst vor der konstantinischen Wende. In vielerlei Hinsicht bleibt der frisch missionierte Christ bis zum 4. Jahrhundert in seinem künstlerischen Ausdruck, seiner Lebenspraxis im paganen Umfeld auf sich alleine gestellt. Bildmotive für Kultgegenstände wie den Sarkophag werden nicht von einer kirchlichen Instanz vorgeschlagen oder kreiert, sondern bleiben in den allermeisten Fällen der individuellen Interpretation des christlichen Individuums überlassen. Ikonographie jeglicher Art ist gerade erst dabei zu entstehen und noch nicht verbindlich geworden⁵⁸.

In der Sepulkralplastik zeigt sich die Sehnsucht der ersten Christen nach bildlichem Schmuck schon vor der Entstehung der ersten spezifisch christlichen Themen auf den Sarkophagreliefs. Im Falle des Sarkophags des Prosenes aus dem Jahre 217⁵⁹ (Abb. 1) wissen wir nur durch die Inschrift „receptus ad deum“, dass der darin bestattete Prosenes, kaiserlich Freigelassener und Hofbeamter, Christ gewesen ist⁶⁰. Die Szenen auf den Reliefs zeigen keine spezifisch christlichen Szenen, also keine Szenen, die sich konkret auf den Bibeltext oder das christliche Bekenntnis berufen. Es handelt sich jedoch bei den dargestellten Motiven auch nicht um konkret pagane Bekenntnisse, die dem christlichen Verständnis widersprochen hätten, also weder mythologische Darstellungen, noch Kriegsszenen. Gezeigt werden auf der Längsseite,

⁵⁵ Migne, Patologia Graeca: Euseb. H.c. 7,18: Brief an Constantia, siehe Klauser 1966, S. 7.

⁵⁶ Klauser 1966, S. 7.

⁵⁷ Siehe dazu: Engemann 1996, S. 544ff.

⁵⁸ Vorab sei an dieser Stelle erwähnt, dass in den ersten christlichen Jahrhunderten zwar noch keine verbindliche Ikonographie, die von kirchlicher bzw. theologischer Autorität legitimiert wurde, vorhanden ist, gewisse Themen sich aber dennoch einer großen Beliebtheit erfreuten, z. B. die Orantin oder der Schafräger. Von einer strukturell organisierten ikonographischen Bildpraxis kann jedoch noch keine Rede sein.

⁵⁹ Die Datierung folgt der Inschrift des Sarkophags. Unsicher ist dabei jedoch, ob die Inschrift nicht vielleicht später hinzugefügt worden sein könnte. Vgl. zu dieser Problematik Dinkler 1967, S. 174ff. E. Dinkler befasst sich ausführlich mit den ältesten christlichen Inschriften.

⁶⁰ Deichmann 1983, S. 124.

der Schauseite, zwei geflügelte nackte Figuren, die eine Tafel mit Inschrift halten. Es handelt sich um die für die pagane Sepulkralkultur geläufigen Todesgenien. Links und rechts der Todesgenien befinden sich schmale hohe Sockel mit Urnen, an denen Fackeln wie zum Todesgedenken lehnen. An den Stirnseiten des Sarkophags werden Greife dargestellt, ebenfalls ein beliebtes Symbol der römischen Grabeskunst. Auf dem Deckel liegt, wie auch eine Kline, ein marmornes Abbild des Verstorbenen, betrauert von zwei Erosen an den vorderen Ecken. F. W. Deichmann schreibt zu den dargestellten Motiven: *„Keines dieser Bilder oder Zeichen dürfte christlicher Ethik und Lehre Anstoß gegeben haben, andererseits hat man alles vermieden, was einer heidnischen Umwelt ungewohnt, geschweige denn anstößig hätte erscheinen können: und so wurde selbst die christliche Inschrift mit dem Todesdatum auf der oberen Randleiste der rechten Nebenseite, also selbst von einem suchenden Auge nur schwer aufspürbar, angebracht, während auf der großen Inschriftentafel in der Mitte der Front allein Name, sozialer Stand und cursus honorum des Sarkophaginhalters in monumentalen Lettern aufgezeichnet sind.“*⁶¹ Wir wissen tatsächlich nicht, ob Prosenes sein christliches Bekenntnis auf dem Sarg verbergen oder zurückstellen wollte, können jedoch feststellen, dass der Sarkophag in seinem Repräsentationsanspruch, seinem Formenschatz und seiner darstellerischen Konzeption völlig den paganen römischen Sarkophagen jener Zeit entspricht. Gäbe es die Inschrift auf der oberen Randleiste der rechten Nebenseite nicht, würden wir wahrscheinlich darauf schließen, dass Prosenes dem paganen Kult angehört hat. Da wir die Inschrift aber kennen, können wir in den dargestellten Motiven Bilder erkennen, die auch für einen christlichen Gebrauch des Sarkophags einen Sinn ergeben, bekennen sich doch die Reliefs nicht ausdrücklich zur paganen Mythologie und Thematik. Möglich wäre, dass Prosenes aus einem bereits vorhandenen Bestand paganer Sarkophage eben jenen ausgewählt hat, der dem christlichen Verständnis noch am nächsten schien oder diesem zumindest nicht entgegenstehen sollte. Die frühesten christlichen Sarkophage würden dann in ihrer der Entwicklung der Entstehung christlicher Siegelbildnisse ähneln, die anfangs ebenfalls im Sinne von umgedeuteten paganen Siegelbildern verwendet wurden. In der neueren Forschung ist deshalb die Vorstellung von 'neutralen' Sarkophagen, die sowohl von paganer als auch christlicher Seite verwendet werden konnten, immer dringlicher geworden. Eine Inschrift, ein einzelnes Symbol wie z.B. ein Kreuz, oder auch nur der Fundkontext können so aus einem ursprünglich paganen Sarkophag einen christlichen werden lassen⁶². Sarkophage wie der des Prosenes lassen Fragen zur Sarkophagproduktion

⁶¹ Deichmann 1983, S. 125.

⁶² Vgl. dazu Koch 2000, S. 7 – 10. Ein Beispiel für einen nur durch den Fundkontext erschlossenen christlichen Sarkophag zeigt der Sarkophag der Galla Placidia.

und zur Verwendung bzw. zum Vertrieb in den Werkstätten aufkommen⁶³: Wurden die Sarkophage auf Vorrat hergestellt? Wurden sie wiederverwendet oder hat der Auftraggeber Prosenes seinen Sarkophag aus einer Art Musterbuch ausgewählt? Keine dieser Fragen kann mit Sicherheit beantwortet werden, kennen wir doch keine antiken Zeugnisse oder Inschriften über die Herstellung der Sarkophage.

Zum Abschluss meiner Betrachtungen zur Ausgangssituation der spätantiken Sepulkralkultur soll nun noch ein kurzer Blick auf den Bestand jüdischer Sarkophage geworfen werden, ist doch die jüdische Gemeinschaft in ihrer Sepulkralkultur ebenso vom Einfluss der Bilderwelt einer paganen Majorität im täglichen Leben betroffen. Auch im Judentum gilt das Bildverbot und bezüglich der Siegelbildnisse wurde bereits erwähnt, dass sich auch die Juden der Diaspora teilweise über das 2. Gebot hinweggesetzt haben. Im Bestand der spätantiken Sarkophage finden sich dennoch nur sehr wenige jüdische Exemplare⁶⁴, die jedoch dem christlichen Umgang mit vorgefertigten paganen Sarkophagen weitgehend entsprechen. Ein Fragment aus der Rondanini Katakombe (Abb. 2) zeigt Parallelen zum Sarkophag des Prosenes: Zwei geflügelte Figuren, in diesem Fall Niken, halten einen Tondo mit einer Menorah darin, darunter wird eine Kelterszene gezeigt. Rechts der Gruppe befindet sich eine nackte männliche Figur, die ein reich gefülltes Füllhorn, sowie zwei tote Vögel hält. Es handelt sich wiederum um typisch pagane Motive, bukolische Szenen und Allegorien auf die Jahreszeiten⁶⁵, jedoch nicht um Mythologisches. Wie im Falle des Prosenes-Sarkophags wurden auch hier Motive, die dem jüdischen Glauben widersprechen würden, vermieden und stattdessen neutrale Sepulkralthemen dargestellt. Eine Inschrift ist auf dem Fragment nicht zu finden, die Menorah allein lässt darauf schließen, dass es sich hier um einen jüdischen Sarkophag gehandelt haben könnte. Die Menorah stellt so symbolisch konzentriert und emblematisch aufgeladen die bildliche Umsetzung des Glaubensbekenntnis dar. Als schlichtes Einzelsymbol vereint sie die Fülle an Bedeutungsdimensionen des jüdischen Glaubens und gibt sie verkürzt wieder. Damit ist sie Ausdrucksträger und Erkennungsmerkmal gleichermaßen, eben so, wie es für die Christen der Fisch, das Schiff oder ähnliches gewesen ist. Tatsächlich findet sich auf allen jüdischen Sarkophagen die Menorah als Sinnbild des jüdischen Glaubens: Ein Sarkophag aus der Katakombe der Villa Torlonia (Abb. 3) zeigt nur

⁶³ Einen Überblick über die Problematik siehe Koch 2000, S. 10 – 14.

⁶⁴ Einen ausführlichen Überblick über die jüdischen Sarkophage gibt A. Konikoff. G. Koch bemerkt jedoch, dass Konikoff auch viele Sarkophage in seine Überlegungen einbezieht, die nicht als gesichert jüdisch angenommen werden können. Vgl. Koch 2000, S. 591. In der Folge sollen nur diejenigen Sarkophage besprochen werden, die als gesichert jüdisch gelten.

⁶⁵ Die Kategorie „Jahreszeite Sarkophag“ war in der römischen Sarkophagkunst eine weit verbreitete und beliebte Thematik.

die Menorah alleine. Wahrscheinlich handelt es sich hier um eine eigens für einen Juden angefertigte Arbeit, da der Sarkophag ansonsten nicht ausgearbeitet wurde. Während wir beim Sarkophag der Rondanini Katakombe, wie beim Prosenes-Sarkophag, ein bereits fertiges, eigentlich paganes Stück vorfinden, das noch um das jüdische bzw. christliche Bekenntnis ergänzt wurde, lässt der Sarkophag der Villa Torlonia auf eine jüdische Auftragsarbeit schließen. Warum der Sarkophag außer der Menorah nicht bearbeitet wurde - die restliche Fläche ist nur grob bearbeitet und nicht geglättet - lässt sich nicht feststellen. Möglicherweise waren noch andere, vielleicht spezifisch jüdische Themen geplant und wurden nicht ausgeführt, möglicherweise blieb die restliche Fläche absichtlich wie ein Rohling' erhalten. In einem dritten Fall, einem Kindersarkophag des Palazzo Rondanini (Abb. 4), gibt die Inschrift Aufschluss über das jüdische Bekenntnis. Die Darstellung ist sehr ungewöhnlich und kaum mit einem anderen Stück dieser Zeit zu vergleichen⁶⁶: die griechische Inschrift ist in der großen Tabula in der Mitte angebracht, links davon finden wir eine sitzende, lesende und eine stehende weibliche Figur, rechts davon eine stehende Frau und eine Figur mit erhobenen Händen und einer Art Nimbus, an einen Pfau gelehnt. Bei letzterer handelt es sich wahrscheinlich um das verstorbene Kind. Obwohl einige Aspekte, z.B. die lesende Frau oder der Verstorbene mit den erhobenen Händen aus dem paganen Formenschatz entlehnt wurden⁶⁷, handelt es sich doch um eine Neuschöpfung, wie auch G. Koch bemerkt: „*Vielleicht handelt es sich um ein Stück, das ein Jude – sofern die Inschrift tatsächlich das Bekenntnis erweist – für seinen Sohn Amelius in Auftrag gegeben hat. Er wollte sich nicht an den Figurenschmuck paganer Sarkophage anschließen, sondern hat sich eine besondere Darstellung gewünscht.*“⁶⁸

Die drei Beispiele jüdischer Sarkophagplastik erinnern an die Entwicklung der christlichen Sarkophagplastik: einerseits scheinen die jüdischen Sarkophage neutrale pagane Sarkophage wiederzuverwenden und um ein aussagekräftiges jüdisches Symbol zu ergänzen, andererseits sind auch Stücke erhalten, die auf eine eigene jüdische Sarkophagplastik hindeuten, sowohl als sehr schlichte Auftragsarbeit (Villa Torlonia), als auch im Begriff einer eigenen innovativen Bildmotivik (Palazzo Rondanini). Obwohl nicht sehr viele jüdische Sarkophage erhalten sind, zeigt sich doch, dass auch die römischen Juden, eben so wie die römischen Christen, so sehr von der paganen Bilderfülle beeinflusst waren, dass sich zunehmend eine Sehnsucht nach eigenen Bildern entwickelte, auch wenn diese von paganen Vorbildern geprägt bzw. beeinflusst wurden.

⁶⁶ Koch 2000, S. 593.

⁶⁷ Auf diese beiden Motive wird noch zurückzukommen sein. Siehe Kapitel 2. 2.

⁶⁸ Koch 2000, S. 593.

3. Der Sarkophag Santa Maria Antiqua

Beim Sarkophag S. Maria Antiqua handelt es sich um eine Sarkophagwanne mit einzonigem Figurenfries⁶⁹. Auf der Längsseite (Abb. 5) werden sechs Szenen dargestellt, die an den Rundungen noch weitergeführt und um je eine Figurengruppe an den Schmalseiten ergänzt werden. Die Schauseite zeigt von rechts folgende Szenen bzw. Motive: Schiff des Jonas mit Meeresungeheuer (Ketos), Jonasruhe unter der Kürbislaupe, eine weibliche Figur mit erhobenen Händen (Orans-Geste), eine sitzende und lesende männliche Figur, daneben eine stehende männliche Figur, die auf den Schultern einen Widder trägt⁷⁰, sowie eine Taufszene. An den Schmalseiten wurde die Szene mit dem Schiff Jonas um die Figur des Meeresherrn Neptun erweitert, der mit einem Dreizack und einem neben ihm liegenden Gefäß ausgezeichnet wird, aus dem Meerwasser fließt (Abb. 6). Auf die Taufszene folgt auf der anderen Schmalseite die Gruppe zweier Fischer mit einem Netz (Abb. 7). Die Figuren der Fischer sind muskulös, beinahe nackt. Der rechte wendet sich nach der Taufszene. Bäume gliedern das Fries vertikal in fünf Szenen: das Schiff wird mit Ketos und Jonasruhe zu einer Szene zusammengefasst, darauf folgen Orantin und Lesender, Widderträger und Taufszene. Werfen wir nun einen genaueren Blick auf die einzelnen Szenen.

In der Jonasszene wird das Schiff mit zwei Figuren ausgestattet, eine davon wie in Aufregung mit erhobenen Armen dargestellt, die andere am Steuer. Wahrscheinlich handelt es sich um das Schiff mit Matrosen beim Meerwurf des Jonas, die Jonasfigur fehlt jedoch. Unter dem Schiff, die Linien der Wellen aufgreifend, befindet sich der Ketos. Recht daneben, wie in einer Diagonale, liegt der nackte, jugendliche Jonas, mit langem lockigem Haar, den rechten Arm über den Kopf geführt, den linken zur nächsten Szene hin greifend. Seine Augen sind geschlossen, er liegt in entspannter Haltung. Über Jonas greift die Kürbislaupe die Diagonale in der Form auf und bildet so eine Linie vom Schiffsbug bis zur Orantin. Auf dem Laubdach, das mittig von einem Baumstamm gestützt wird, befinden sich drei Widder, der linke stehend, die anderen beiden liegend. Eine Baumkrone zwischen Schiffsbug und Laubdach trennt die beiden Szenen. In der Mittelgruppe von Orantin und Lesendem, geht die linke Hand der Orantin in die Baumkrone, bzw. den Baum über, auch die rechte Hand befindet sich vor einer Baumkrone, wobei der Stamm von den Falten der Kleidung der Orantin verdeckt wird. Das Gesicht der Orantin ist nur bossiert und sollte wohl nach antiker

⁶⁹ Die Form der Sarkophagwanne ist von den paganen Dionysios-Sarkophagen hergeleitet und nach G. Koch eine Ausnahme bei den frühchristlichen Sarkophagen, es handle sich bei diesen ansonsten „fast ausschließlich um längsrechteckige Kästen“, vgl. Koch 2000, S. 29.

⁷⁰ Die Problematik des „Widderträger“ wird in der Folge noch näher zu erörtern sein. Vielfach wurde die Figur des Widderträgers auch als 'Schafräger' benannt.

Tradition mit einem Portrait versehen werden. Ihr Gewand ist faltenreich und folgt den Formen des Körpers. Die Arme der Orantin sind nackt, links von Draperie umwickelt, der Mantel über den Kopf gezogen. Neben dem linken Bein, den Rest des Baumstamms verdeckend, befindet sich ein Vogel. Der Lesende sitzt auf einem Klappstuhl (sella), hält in beiden Händen eine Schriftrolle, die wie zur Lektüre ausgerollt wiedergegeben wird. Er trägt die Tracht eines kynischen Philosophen⁷¹, der Mantel umschließt den Oberkörper und betont die Beinstellung. Die ganze Figur ist zur Seite hin, nach der Orantin, gewandt. Auch beim Lesenden ist der Kopf nur bossiert, jedoch lassen sich Ansätze eines Bartes, sowie Nase und Augenpartie schon erkennen. Der nächste Baum trennt den Lesenden klar vom jugendlichen und bartlosen Widderträger, der mit einem Kittel, der die rechte Schulter frei lässt, bekleidet ist. Der Blick des Widderträgers scheint in die Weite gerichtet, der Kopf ist leicht nach rechts gewendet. Zu beiden Füßen wird der Widderträger von Schafen begleitet, die jeweils den unteren Teil der Baumstämme verdecken. In der Taufszene sehen wir eine bärtige Figur frontal stehend, ebenfalls in der Tracht eines kynischen Philosophen⁷². Sein Kopf ist zur kleineren Figur des nackten und knabenhaften Jünglings nach rechts gewandt, die rechte Hand ruht auf dessen Kopf. Der Knabe blickt ebenfalls nach unten, zu den Schafen des Widderträgers hin. Die Draperie des Täufers zeigt deutlich dessen Körperform, schmiegt sich fast an den Körper an und lässt den Oberkörper frei. Die linke Schulter und der linke Arm sind vom Gewand verdeckt, die Hand liegt an der Körpermitte. Von der Baumkrone links oben her stürzt im Flug eine Taube. Die Wellen des Wassers werden in ruhigen Linien nur sehr schmal am unteren Rand gezeigt.

F. Gerke, der den Sarkophag S. Maria Antiqua ausführlich stilistisch untersucht hat, ordnet das Relief zur Gruppe der vorkonstantinischen Sarkophage mit Baumgliederung und schreibt: *„Die Bäume trennen nicht nur Szenen, sondern isolieren innerhalb der Szenen auch noch Einzelfiguren.“*⁷³ Obwohl die Szenen inhaltlich nicht zueinander gehören, werden sie formal immer wieder durch Verbindungslinien und Überschneidungen optisch zusammengefasst. So geschieht der formale Übergang von der Jonasszene zur Orantin durch den Arm Jonas, der zur Orantin hin ragt oder die rechte Hand, die die Baumkrone verdeckt und fast das Schaf vom Laubdach berührt. Auch zwischen dem Widderträger und der Taufszene wirkt der Baum im Hintergrund nicht eigentlich als trennendes Element: eines der beiden Schafe verdeckt den

⁷¹ Klauser 1966, S. 259.

⁷² Ebd.

⁷³ Gerke 1940, S. 259. Eine strenge Trennung und Gliederung der Sarkophagszenen ist dabei vor allem in der konstantinischen Sarkophagplastik zu finden, die inhaltlich verschiedene Szenen separiert darstellt.

unteren Teil der Vertikale, die Hand des Täuflings liegt fast auf dem Kopf des Schafes. Hinzu kommt die Blickrichtung des Täuflings bzw. Täufers, die nach unten zum Schaf hin weist. Auch der formal trennende Baum zwischen dem Täufer und den angrenzenden Fischern wird durch den Blick des Fischers rechts vom Stamm relativiert. Als abgrenzend könnte nur der Baumstamm zwischen Lesendem und Widderträger verstanden werden, der als klare vertikale Grenze wirkt. Jedoch scheint es mir vielmehr, als würde sich der Lesende mehr an den Baumstamm lehnen, folgt doch dessen Linie dem Rücken des Lesenden. Auch ist der Kopf des Widderträgers eher zur scheinbar geschlossenen Gruppe von Orantin und Lesendem hin gerichtet⁷⁴. Von einer Abtrennung oder Isolation kann also meiner Meinung nach keine Rede sein.

Da dem Sarkophag weder Inschriften noch begleitende Dokumente o.ä. beigelegt sind, ist die Datierung von einer rein stilistischen Einordnung in die Chronologie der vorkonstantinischen Sarkophage abhängig. Sowohl Th. Klauser, als auch F. Gerke⁷⁵ u.a. haben dabei auf die stilistischen Differenzen innerhalb der Szenen hingewiesen: der klassizistisch bzw. hellenistisch anmutenden Körper-, Haar- und Gewandbehandlung bei Jonas und Orantin steht die eher gröbere Gestaltung des Widderträgers gegenüber⁷⁶. Obwohl die nackten Körper von Jonas und dem Jesusknaben dem griechischen Ideal entsprechen und auch das Körper-Gewand-Verhältnis bei Orantin und Johannes dem Täufer auf klassisch griechischen Einfluss schließen lässt, zeigt eine *„gewisse Lahmheit in Stand- und Bewegungsmotiven, dass es sich um einen ganz römischen Klassizismus handelt, der im 3. Jahrhundert das griechische Körperbewusstsein immer nur in sehr gebrochener Weise spiegelt, und dass also innerhalb der allein für solchen Klassizismus sich anbietenden gallienischen Periode eher die Spätzeit als die fünfziger Jahre in Frage kommt.“*⁷⁷ F. Gerke schließt daher auf eine Datierung gegen 270. E. Weigand hingegen datiert den Sarkophag um 230⁷⁸, J. Kollwitz in die zweite Hälfte des 3. Jahrhunderts⁷⁹, H. von Schoenebeck um 230/40⁸⁰ usw.⁸¹. Diese und weitere Datierungen beziehen sich auf stilistische Vergleiche mit anderen, meist paganen, Werken, deren Datierung eindeutiger scheint. In der neueren Forschung hat man sich mehr oder weniger auf eine

⁷⁴ Auch Th. Klauser widerspricht der Ansicht F. Gerkes. Siehe Klauser 1960, S. 116.

⁷⁵ Gerke 1940a, S. 260ff.

⁷⁶ Klauser 1966, S. 23. Klauser schließt daraus auf die Benutzung verschiedener Vorlagen.

⁷⁷ Gerke 1940, S. 262. Zur gröberen Datierung: der Sarkophag liegt in Falten- und Figurenstil noch vor der pointillistischen Stilstufe, die gegen Mitte des 4. Jahrhunderts auftritt.

⁷⁸ Weigand 1941, S. 415. E. Weigand argumentiert, dass das Auftauchen christlicher Motive am Sarkophag nicht um Generationen von der früher einsetzenden Katakombenmalerei (220) getrennt sein wird, vor allem da auch jüdische Bürger mit ihrem Bilderverbot im 3. Jahrhundert brachen. Vgl. dazu auch Fink 1951, S. 183.

⁷⁹ Kollwitz 1953, S. 20f.

⁸⁰ Schoenebeck 1937, S. 335f.

⁸¹ Einen umfassenderen Überblick über die verschiedenen Deutungen gibt E. Dassmann 1973, S. 26.

Datierung nach Gerke geeinigt⁸² Für die folgenden Überlegungen wird, als kleinster gemeinsamer Nenner, eine Datierung um die Mitte bzw. in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts angenommen werden.

Nach einer allgemeineren Beschreibung des Sarkophags, sollen nun die einzelnen, inhaltlich zusammenhängenden Szenen im Bezug auf ihre Motivik und ihre Bedeutung betrachtet werden. Ich möchte dabei mit der zentralen Mittelgruppe der Sarkophagvorderseite, dem Paar der Orantin und des Lesenden beginnen.

3.1. Orans und Philosoph

Schon die Mittelgruppe des Sarkophags S. Maria Antiqua vereint eine Fülle von motivischen Vorbildern und ideengeschichtlichen Implikationen. Relativ eindeutig zuzuordnen ist dabei die Figur des sitzenden und lesenden Mannes in kynischer Philosophentracht – es handelt sich um das in der römischen Sarkophagplastik beliebte und weit verbreitete Motiv des Philosophen, Weisen, Dichters oder Intellektuellen⁸³. In mehreren Beispielen der Sarkophagplastik des 3. Jahrhunderts erscheint der sitzende, lesende Typ des Philosophen⁸⁴. B. C. Ewald beschreibt eine größere Gruppe von 42 Sarkophagen bzw. Sarkophagfragmenten, die einen sitzenden Denker im Profil zeigt, der aus einer geöffneten Buchrolle liest oder daraus vorträgt. Ihm ist eine vor ihm stehende ZuhörerIn zugeordnet, an deren Stelle im letzten Drittel des 2. Jhs auch eine Orans treten kann⁸⁵. Ewald benennt diese Gruppe als „Gruppe der Inspiration“, die weniger auf Friessarkophagen, sondern hauptsächlich auf Riefelsarkophagen auftaucht⁸⁶. Ein Beispiel aus der Villa Massoni in Massa zeigt exemplarisch den Bildtypus (Abb. 8): Eine ältere, bärtige männliche Figur, im Gewand eines kynischen Philosophen, sitzt, nach rechts zur Seite hin gewandt, auf einer Sella und liest aus einer geöffneten Buchrolle. Rechts neben ihm steht eine weibliche Figur zum Lesenden hin gewandt und auf einen Pfeiler gestützt. Der linke Arm liegt abgewinkelt, der Kopf ist in die rechte Hand gestützt, die Beine überkreuzt. Der Blick ist zum Lesenden hin gerichtet, sie wirkt versunken. Die gesamte Haltung zeigt die Kontemplation der ZuhörerIn, während der

⁸² Fausone spricht von einer Datierung nach Gerke um 270 (Fausone 1982, S. 143.) Auch G. Koch geht von einer Datierung um 270/280 aus (Koch 2000, S. 228), J. Dresken-Weiland fasst sich allgemeiner mit der 2. Hälfte des 3. Jahrhunderts (Dresken-Weiland 2010, S. 103).

⁸³ B. C. Ewald hat dem „Philosophen als Leitbild“ 1999 eine ausführliche Publikation gewidmet. Er geht dabei auf die verschiedenen Darstellungstypen und -kontexte näher ein. In der Folge sollen nur diejenigen Aspekte herangezogen werden, die sich auf eine motivische Ähnlichkeit zum Sarkophag S. Maria Antiqua beziehen. Zur Terminologie „Philosoph“, siehe Ewald 1999, S. 16f.

⁸⁴ Vgl. auch Koch 1993, S. 84.

⁸⁵ Manchmal ist die stehende ZuhörerIn auch mit einem Musikinstrument ausgestattet, was ihre Identifikation als Muse noch unterstreicht.

⁸⁶ Ewald 1999, S. 42.

Lesende, auf seine Buchrolle konzentriert, nach unten blickt⁸⁷. An den Seiten des Riefelsarkophags sind jeweils eine weibliche und eine männliche Figur angebracht, deren Köpfe nur bossiert erhalten sind, es waren darin wohl Portraitzöpfe⁸⁸ angedacht. Die Gruppe der Inspiration ist durch die Riefel noch konzentrierter herausgearbeitet und dennoch in unmittelbarer Nähe zu den beiden Verstorbenen angelegt, die sich in den Eckfeldern befinden. In einem Sarkophag aus dem Museo Torlonia in Rom (Abb. 9) findet sich ebenfalls die Inspirations-Gruppe im Zentrum des Figurenfrieses, außerdem wurden die Portraits hier direkt mit Lesendem und Zuhörerin identifiziert – die Köpfe der beiden Figuren sind nur in Bosse erhalten. Die Konzeption erinnert auffällig an die Darstellung des Sarkophags S. Maria Antiqua, auch wenn es sich hier nicht um eine Orantin handelt. Th. Klauser schreibt dazu: *„Mit der Darstellung der Leseszene [...] soll auf ein bedeutsames und ernstes Wissen hingewiesen werden, das den Lebensweg der Verstorbenen der Sarkophage entscheidend bestimmte und das durch lautes Lesen und Diskutieren von Texten, also von festliegenden, überlieferten Lehren, vermittelt worden ist.“*⁸⁹ Der Lesende entspräche demnach einer weisen und intellektuellen Autoritätsperson wie einem Philosophen, Gelehrten, eben einem *„Mann, der nach Art der Wanderlehrer in 'Vorlesungen' und anschließenden Erörterungen 'philosophische' Doktrinen weitergibt“*⁹⁰. Die Szene könnte demnach als Unterrichtsszene verstanden werden, bei der allegorisch die Vermittlung von Wissen bzw. Bildung dargestellt wird. Die Zuhörerin entspräche demnach einer Rezipientin des Vortrags, sie wäre also eine allegorische Umsetzung der Kontemplation, durch die das Wissen aufgenommen wird. Damit wäre das Motiv Ausdruck einer römischen Tugend, der Bildung, die vor allem in der Kaiserzeit immer höher geschätzt wurde, wie auch Zanker beschreibt: *„Die lesenden bzw. deklamierenden Männer dagegen bringen mit dieser seit Mitte des dritten Jahrhunderts immer beliebter werdenden Bildformel zum Ausdruck, dass sie sich über den Wert 'Bildung' hinaus zu den hohen moralischen Standards der praktischen Philosophie und einer entsprechenden persönlichen Lebensführung (einschließlich der Kunst des Sterbens)*

⁸⁷ Der Typus des sitzenden und lesenden Philosophen taucht schon früher auf Sarkophagenebenseiten auf, die Zuhörerinnen ist in dieser Entwicklung als Beifügung zu verstehen, während das Motiv des vertieften Lesers bereits bestanden hat. Vgl. Tafel 4 – 6, Ewald 1999.

⁸⁸ J. Engemann hat darauf hingewiesen, dass die bossierten Köpfe nicht unbedingt ein Hinweis darauf sind, dass der Sarkophag auf Vorrat gearbeitet wurde und hält diese Möglichkeit zu diesem sehr frühen Zeitpunkt der christlichen Sarkophagplastik sogar für unwahrscheinlich. Er bemerkt, *„[...]wer zu seinen Lebzeiten einen Sarkophag bestellte, wie es nach dem Zeugnis von Inschriften nicht selten geschah, habe es aus magischer Scheu vermieden, sein Portrait ausführen zu lassen. Wenn ein Sarkophag bereits zuvor in den Grabraum hinausgeschafft worden war, konnte es besonders leicht geschehen, dass es nach dem Tode des Inhabers unterlassen wurde, einen Bildhauer in den Grabbezirk hinauszusenden.“* J. Engemann stützt diese Thesen auf die Ausführungen H.-I. Marrou. Vgl. Engemann 1973, S. 77.

⁸⁹ Klauser 1960, S. 120.

⁹⁰ Klauser 1960, S. 120.

bekennen.“⁹¹ Bis zum dritten Jahrhundert⁹² wurde die Tugend 'Bildung' hauptsächlich durch mythologische Darstellungen auf den Sarkophagen vermittelt, da diese Szenen natürlich eine Kenntnis der Mythen, sowie ein Verständnis derselben voraussetzten. In der Darstellung des lesenden Philosophen wird so die Tugend Bildung konzentriert und beinahe emblematisch wiedergegeben, wobei der Verstorbene durch das Portrait direkt mit dem Philosophen identifiziert wird, ebenso wie die weibliche ZuhörerIn, die in Kombination mit der Bildungsallegorie des Philosophen noch weitere Bedeutungsdimensionen eröffnet. Im Sarkophag des Museo Torlonia (Abb. 9) ist die zentrale Gruppe von Philosoph und ZuhörerIn noch von weiteren Musen und Weisen begleitet, die nicht durch Portraits hervorgehoben sind. Die Inspirationsgruppe wird besonders als Paar mit männlichem und weiblichem Part herausgestellt. B. C. Ewald leitet dabei das Motiv der Inspirationsgruppe direkt von den Musensarkophagen her, die schon vor dem dritten Jahrhundert als eigener Sarkophagtypus angelegt waren⁹³ und deutet die Inspirationsgruppe als Dichter-Musen-Paar, wobei vor allem die enge Bindung zwischen dem männlichen Dichter und der weiblichen Muse im Vordergrund steht. Der Kult der Musen stammt noch aus hellenistischer Tradition und beschreibt, mythologisch eingebunden, die Musen als Hüterinnen des Wissens, deren Anwesenheit den Dichter dazu befähigt, Wissen und Ideen sprachlich zu fassen⁹⁴. In der späten römischen Republik und der frühen Kaiserzeit verändert sich der Blick auf den Musenkult und bricht zunehmend mit der mythologischen Heiligkeit der Musen⁹⁵. Ewald schreibt dazu: „Es scheint, als werden in dieser Zeit auch die geistigen Voraussetzungen für die Portraitidentifikation geschaffen, die später auf den hier behandelten Sarkophagen zu beobachten sind. So ruft z.B. Properz statt der Muse oder Apollons die Geliebte an und übersetzt damit die traditionelle Inspirationsbeziehung zwischen der Muse als göttlichem Wesen und dem Dichter als ihrem Medium damit spielerisch ins Humane: *non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo: ingenium nobis ipsa puella facit.*“⁹⁶ Nicht mehr die tradierte mythologische Göttlichkeit des Musenreigens mit Apollon (oder anderen Götterfiguren) steht

⁹¹ Zanker / Ewald 2004, S. 237.

⁹² Auch noch im 3. Jahrhundert und darüber hinaus bleibt die Konzeption von mythologischen Sarkophagen bestehen. Wie im auch Bezug auf andere Sepulkralpraktiken, gibt es in der Spätantike viele unterschiedliche Entwicklungen nebeneinander. Ältere Konzeptionen werden selten völlig aufgegeben, sondern sind vielmehr weniger beliebt oder häufig.

⁹³ Ewald 1999, S. 43ff. Vgl. außerdem Koch 1993, S. 83.

⁹⁴ Auf den Musensarkophagen sind teilweise mythologische Szenen mit den Darstellungen von sieben oder neuen Musen, die durch Attribute ausgezeichnet sind, verbunden. Die Musensarkophagen sind in ihrer ursprünglichen Konzeption also in einer gewissen Nähe zur Mythologie zu sehen.

⁹⁵ Ewald spricht von einem veränderten dichterischen Selbstbewusstsein und führt Bemerkungen von Apollonios von Rhodos an, der die Muse nur noch als Dichterin anruft. In der späteren Republik und der frühen Kaiserzeit sei es außerdem zu einer 'parodistischen Entwertung' der Musen gekommen. Vgl. Ewald 1999, S. 44.

⁹⁶ Ewald 1999, S. 44.

im Vordergrund der Sarkophagreliefs, sondern vielmehr die Verbindung zwischen Mann und Frau, die ebenfalls eine wichtige römische Tugend darstellt, nämlich die „eheliche Liebe“, wie P. Zanker beschreibt: *„Die eheliche Liebe im häuslichen Rahmen bleibt auch bei diesem eindringlichen Bildungslob gleichsam der übergeordnete Wert, dem die musischen und geistigen Bestrebungen [...] zugeordnet werden.“*⁹⁷ Im paganen Verständnis zeigt die Szene Dichter-Muse also die eheliche Einheit und Eintracht (Concordia⁹⁸), die vor einem konkreten Bildungshintergrund inszeniert wird. Die/der im Sarkophag Bestattete war also nicht nur gebildet, sondern vor allem eine gute Ehefrau/ein guter Ehemann und dieser diesseitigen Tugend soll durch das Sarkophagrelief gedacht und erinnert werden.

Welche Schlüsse können wir nun aus diesen Überlegungen für den Sarkophag S. Maria Antiqua ziehen? Die Figur des lesenden Philosophen entspricht völlig dem der eben besprochenen Inspirationsgruppe, jedoch ist ihm keine Muse beigelegt, sondern eine Orantin mit betend erhobenen Armen. Während sich die Musen ganz der Kontemplation des lesenden Philosophen widmen⁹⁹, reagiert die Orantin mit ihrer spezifischen Geste auf den Vortrag: sie betet. Die Orantin ist dabei sowohl in der frühchristlichen Kunst, als auch der Forschung zu diesem Thema eine sehr komplexe Figur, der viele Bedeutungsdimensionen zukommen und es wird noch auf ihre eigene Entwicklungsgeschichte zurückzukommen sein. Vorab soll jedoch festgehalten werden, dass die identische Übernahme der Philosophenfigur im christlichen Sarkophag S. Maria Antiqua sicher in ähnlicher Weise zu verstehen ist, wie bei den paganen Exemplaren dieses Typus. Es handelt sich hier also wahrscheinlich um die personifizierte Darstellung einer ethischen Tugend, die mit der Vermittlung von Wissen und Bildung in Verbindung steht. Die Tatsache, dass sich im 3. Jahrhundert eine eigene Gruppe herausbildet, die die abstrakten Tugenden Bildung und eheliche Eintracht als Musen-Inspirationsgruppe ins Zentrum der Darstellung rückt und noch mit Portraits unmissverständlich herauszeichnet, zeigt die besonderen Fokus auf den Bereich des privaten, persönlichen Leben der/des Verstorbenen. Während das Musen-Thema in anderen, teilweise früher entstandenen, Exemplaren noch in Bezug auf den Mythos um den Musenreigen mit ihrem Führer Apollon umgesetzt wurde, zeigt die zentrale Konzeption der Dichter-Musengruppe nunmehr eine zunehmende Abkehr vom Mythologischen im Sinne der

⁹⁷ Zanker / Ewald 2004, S. 237.

⁹⁸ Typische Darstellungen dieser Tugend in der römischen Sarkophagplastik wären die Eheleute in Dextrarum Iunctio oder die Büsten des Paares in einem Tondo oder einer Muschel. Vgl. Koch 2000, S. 205.

⁹⁹ Zum Gender-Aspekt bzw. dem weiblichen Rollenbild jener Zeit hat P. Zanker in diesem Zusammenhang noch verschiedene Aspekte herausgearbeitet, die, obwohl ich diesen genderspezifischen Ansatz für sehr spannend halte, im Rahmen meiner Fragestellung nicht näher erörtert werden können. Ich verweise deshalb auf Zanker / Ewald 2004, S. 236ff.

überlieferten Erzählung¹⁰⁰ und eine Zuwendung zum Privaten bzw. Persönlichen¹⁰¹, wie wir sie schon an mehreren Stellen behandelt haben. Die Rücknahme von spezifisch paganen Symbolen macht das Motiv auch für christliche Sepulchralkunst interessant. Da das Thema einen abstrakteren und neutraleren Wert ausdrückt, nämlich Bildung und Ehe, ist es denkbar, dass das Motiv so Eingang in christliche Sarkophage fand, so wie es in der Entwicklung der Siegelbildnisse mit den Motiven Fisch, Schiff, etc. geschehen ist. Das Wissen, das der Philosoph dabei vorträgt, könnte durchaus als christliches Wissen, als christliche Bildung und Kenntnis des Bibeltextes verstanden worden sein, dennoch kann an der Figur des Philosophen alleine noch kein christliches Bekenntnis oder ein christlicher Inhalt festgemacht werden. Falls es sich bei der zentralen Gruppe um Philosoph und Orantin tatsächlich um eine konkrete christliche Aussage handelt, muss dies an der Figur der Orantin herausgestellt werden, wie auch Th. Klauser vermutet: *„Das Thema oder das Ereignis der Lehrunterweisung, das durch die Leseszene ausgedrückt wird, ist wahrscheinlich in den Figuren von Schaftträger und Orans, welche die Leseszene einrahmen oder von ihr eingerahmt werden, angedeutet“*¹⁰² Die Nähe zwischen Philosoph und Orantin scheint mir dabei die bedeutendere, sind doch beide mit Portraits besonders ausgezeichnet und mit dem/der Verstorbenen in Verbindung gebracht, weshalb wir uns zuerst der Betrachtung der Orantin zuwenden wollen.

Schon im ägyptischen Kulturkreis finden sich Darstellungen, die der Orans-Geste der frühchristlichen Kunst ähneln. Trotz der Gewohnheit der ägyptischen Kunst, alle Personen im Profil wiederzugeben, lassen sich Parallelen zur Orans ziehen, wie schon Wilhelm Neuss beschreibt: *„Jedoch gibt es auf altägyptischen Denkmälern vereinzelt auch eine Haltung, die ganz die unserer Oranten zu sein scheint. Die Dargestellten erheben beide Hände, und zwar so, dass die ausgestreckten Unterarme ganz waagrecht stehen und mit den Schultern eine Linie bilden, während die Oberarme im rechten Winkel zu ihnen erhoben sind. Der Sinn dieses Gestus ist durch die Beischriften völlig sichergestellt. Es ist der jubelnde Dank und die Freude, ähnlich wie bei Kindern, die ja auch oft vor Freude mit erhobenen Armen tanzen.“*¹⁰³ Sowohl im griechisch-römischen, wie auch im semitisch-christlichen Kulturkreis steht der

¹⁰⁰ Eine ausführliche Diskussion um die Stellung die Abkehr vom Mythos findet sich bei Weigand 1941, S. 413ff.

¹⁰¹ J. Fink widerspricht der Ansicht E. Weigands, es handle sich bei dieser Entwicklung um eine Abkehr vom Mythologischen und sehen darin vielmehr eine Verherrlichung und Vergöttlichung der Verstorbenen, die durch das Portrait auf die überirdische Ebene des Mythischen gehoben werden. Vgl. dazu Fink 1951, S. 170f.

¹⁰² Klauser 1960, S. 120

¹⁰³ Neuss 1926, S. 134. W. Neuss bemerkt des Weiteren, *„dass dieser Gestus des freudigen Dankes sich auch in den Szenen des Totengerichts findet, wo der Tote, der das Gericht glücklich bestanden hat, sich mit so erhobenen Armen, von der Göttin des Westens geleitet, dem Lande des Westens, d.h. dem Reich der Seligen, zuwendet.“*, Neuss 1926, ebd. Schon in der ägyptischen Kultur ist also eine Nähe zum Totenkult präfiguriert. Vgl. auch Sybel 1909, S. 84ff.

Orans-Gestus als Ausdruck des Gebets bzw. der Bitte. Münzen der römischen Kaiserzeit identifizieren die Orantin durch begleitende Inschriften deshalb auch als Personifikation der 'Pietas' im Sinne des ultimativen Gebets und der Hinwendung zum Göttlichen¹⁰⁴. Wie C. Reinsberg gezeigt hat, taucht die Orantin außerdem auf römischen Sarkophagen in Zusammenhang von Opferbildern auf¹⁰⁵. Grundsätzlich können wir also festhalten, dass es sich bei der Orantin um eine Personifikation handelt, die einen abstrakten Wert ausdrückt, der mit dem Gebet und somit dem Kontakt zu Gott im Sinne der Frömmigkeit verbunden ist. Im paganen Formenschatz ist die Orantin konkret als Allegorie der Pietas festgelegt. Denkbar ist also, dass die Musenfigur der Inspirationsgruppe von der/dem christlichen AuftraggeberIn durch die bestehende Figur der Pietas ersetzt wurde, möglicherweise um so noch den letzten mythologischen Rest, die Muse, aus dem Programm zu nehmen. Es ist durchaus möglich, dass der/die AuftraggeberIn oder die christlichen Betrachter die Mittelgruppe des Sarkophags S. Maria Antiqua in einer gewissen Nähe zur Darstellung der ehelichen Eintracht im Sinne der Inspirationsgruppe gesehen haben, also die Tugend der Concordia, die Tugend der Bildung, sowie die Tugend der Frömmigkeit, Pietas. Eine christliche Konnotation ist dabei nicht ausgeschlossen, denkbar wäre z.B., dass es sich um eine verstorbene Frau gehandelt haben könnte, die von einem philosophischen Wanderprediger oder christlichen Katecheten (oder andere Autoritätsperson) in der christlichen Lehre unterrichtet wurde¹⁰⁶. Denkbar wäre auch, dass es sich bei dem Verstorbenen um einen Mann gehandelt hat, der, zum Christentum übergetreten, seine Frau in christlichen Lehren unterwies und so eine besonders fromme Gattin an seiner Seite hatte. Ganz allgemein handelt es sich meiner Meinung nach um eine Szene, die sich auf das diesseitige Leben der oder des Verstorbenen bezieht und Tugenden der nun Toten zum Ausdruck bringen soll. Es wird sich demnach um eine retrospektive¹⁰⁷ Szene handeln, die aus der bestehenden paganen Tradition ein Motiv fast unverändert, aber neu kombiniert, übernimmt, das auch christlich verstanden werden kann, also dem christlichen Bekenntnis nicht entgegensteht.

Eine andere Deutung ergibt sich, wenn die Orantin nicht als allegorisches Sinnbild des frommen Gebets, sondern als individuelle Manifestation eines konkreten Gebets des/der Verstorbenen verstanden wird. A. Stüiber beschreibt deshalb die Oranten als „*Mittelglied*

¹⁰⁴ Erstmals bei Klauser 1959, S. 115 – 145.

¹⁰⁵ Reinsberg 2006, S. 70 – 75.

¹⁰⁶ Klauser 1966, S. 49.

¹⁰⁷ Das Begriffspaar retrospektiv-prospektiv gehört zu den meist diskutierten in der frühchristlichen Sarkophagplastik. Retrospektive Elemente beziehen sich auf das diesseitige Leben des/der Toten: Tugenden, Ehe, soziale Stellung (sehr selten auch Berufe); Prospektive Elemente beziehen sich auf das Jenseits.

zwischen *Personifikationsgestalten und individuellen Totenoranten*“¹⁰⁸, lassen sich die vielen und teilweise sehr unterschiedlichen Oranten der frühchristlichen Kunst doch so in zwei große Hauptgruppen teilen: retrospektive allegorische Tugend und prospektives individuelles Totengedächtnis. Vor allem in der älteren Forschung wurde die Kombination der Motive auf dem Sarkophag S. Maria Antiqua mehr in Bezug auf den Symbolgehalt der Orantin alleine gedeutet, nämlich als individuelle Darstellung der Verstorbenen, die im Jenseits betet¹⁰⁹. Eine solche Ausdeutung würde die Orantin als Sinnbild des Bittgebets charakterisieren, das an einem jenseitigen Ort, an dem sich der/die Tote nun befindet, stattfindet. Diese Deutung der Orantin alleine ist dabei nicht abwegig, zeigen doch viele Beispiele aus der Katakombenmalerei, dass eine solche Konzeption der Oranten durchaus denkbar ist. Eine prospektive Deutung der Szene im Falle S. Maria Antiqua lässt jedoch die Kombination der Orantin mit dem Philosophen größtenteils beiseite bzw. lässt wichtige Deutungsaspekte der Philosophendarstellung außer acht und wurde deshalb im Laufe der Forschungsgeschichte immer mehr zurückgenommen, scheint heute aufgrund der oben angeführten Argumente kaum mehr haltbar¹¹⁰. Dennoch zeigt eine prospektive Auslegung des Orans-Motivs die der Spätantike immanente Spannweite an motivischem Bedeutungsgehalt und soll deshalb, nicht zuletzt der Vollständigkeit halber, hier in Kürze wiedergegeben werden.

Aufschluss darüber scheint die Katakombenmalerei zu liefern, die bereits vor den ersten christlichen Sarkophagen die Orans-Darstellung in eindeutig christlichem Kontext verortet und in vielfacher Auslegung inszeniert. Neben weiblichen Orantinnen wird der Gestus hier ebenso auf männliche Figuren übertragen¹¹¹. Auch alttestamentarische Figuren wie Propheten, Daniel in der Löwengrube (Abb. 10), Drei Jünglinge im Feuerofen (Abb. 11) oder das Abrahamsopfer werden in dieser Geste inszeniert. Orantinnen und Oranten finden sich allein, in Begleitung und als Paar. Später wird der Gestus auch auf Heilige und Maria angewendet¹¹². Besonders oft werden Oranten in bukolischer Landschaft verortet, bzw. mit bukolischen Attributen versehen¹¹³ (Abb. 12). Auch in der Katakombenmalerei finden sich individualisierte Orantenbilder, die Portraitzüge aufweisen (Abb. 13). Unterschieden werden

¹⁰⁸ Stüiber 1957, S. 189.

¹⁰⁹ Zu den Vertretern dieser Ansicht zählen in der frühesten Forschung L.v. Sybel und Wilpert. Eine Zusammenfassung über den Stand der Forschung im beginnenden 20. Jahrhundert gibt Neuss 1926.

¹¹⁰ G. Koch hält die Oranten für eindeutig retrospektive Motive; Koch 2000, S. 205. Dresken-Weiland nähert sich der Problematik spezifischer und unterscheidet zwischen verschiedenen Kontexten; Vgl. Dresken-Weiland, S. 76f.

¹¹¹ Vgl. Katakombe San Callisto; nach Neuss die ältesten erhaltenen christlichen Oranten im Deckenfresko eines Cubiculum des Lucina-Hypogäums, 1. H 2. Jh., Neuss 1926, S. 135.

¹¹² Vgl. Neuß 1926, S. 142f.

¹¹³ Ein Vogel, wie z.B. ein Pfau, Pflanzen o.ä. können als solches Attribut gesehen werden. Dresken-Weiland bespricht in ihrer Arbeit auch die Darstellung von Oranten mit Sternenhimmel und zeigt, dass es sich auch dabei um einen bukolischen Anklang handelt. Dresken-Weiland 2010, S. 42 – 45.

muss dabei, ob es sich um narrative Szenen des Bibeltextes handelt, wie bei den erwähnten alttestamentlichen Szenen (Abb. 10, 11) oder um Portraits der Verstorbenen bzw. idealisierte Oranten (Abb. 13 bzw. 12), die in idyllischer Umgebung wiedergegeben werden. Das Rettungsgebet, das in den alttestamentarischen Szenen zum Ausdruck kommt, bezieht sich auf die Bitte an Gott, aus einer misslichen und auswegslosen Lage befreit zu werden. Das Gebet im idyllischen bzw. bukolischen Garten scheint jedoch auf ein Gebet im himmlischen Paradies zu verweisen, zeigt also bereits jene Rettung, die im ersten Fall noch erbeten wird. Handelt es sich beim Orans-Gestus also um die Darstellung eines Bittgebets um Hilfe bzw. Rettung oder handelt es sich um Dankgebet dafür, dass die Rettung gelungen ist? Außer Frage steht, dass sich die Gebetshaltung in alttestamentarischen Szenen, wie z.B. Daniel in der Löwengrube oder den Jünglinge im Feuerofen, auf ein Rettungsparadigma bezieht und dadurch symbolisch auf Rettung der/des Verstorbenen durch Gott und Jesus Christus bzw. das christliche Bekenntnis verweist. Eine andere Ausgangssituation zeigen jedoch jene Darstellungen von individualisierten Oranten oder idealisierten Oranten in paradiesischer Umgebung. Die Identifizierung des Verstorbenen mit Oranten, sowie die Verortung der Oranten im bukolischen Umfeld¹¹⁴, weisen ohne Zweifel jenseitige Bezüge auf, zeigen den Verstorbenen in einem jenseitigen Zustand, der als idyllischer Garten, als Bukolik, herausgestellt wird. Um die Frage zu beantworten, welche Art von Gebet vom Verstorbenen in jener jenseitigen Bukolik anzunehmen ist, Bitt- oder Dankgebet, muss ein Blick auf die frühchristlichen Vorstellungen vom Jenseits geworfen werden¹¹⁵. Die frühchristliche Vorstellung vom Tode unterscheidet sich von der späteren christlichen dadurch, dass eine sofortige Aufnahme ins Paradies anfangs nicht angenommen wurde. Die Aufnahme ins himmlische Reich wurde erst durch die Auferstehung, die Parusie Christi, gewährleistet und bis zum Zeitpunkt der Wiederkunft Christi, bis zum Jüngsten Gericht, wurde der Zustand der Toten als Wartezeit vorgestellt, als Zwischenzustand. A. Stuiber hat dem „Refrigerium Interim“, jenem Zwischenzustand zwischen Tod und Auferstehung, eine eigene ausführliche Arbeit gewidmet¹¹⁶, und gibt über den Zwischenzustand folgende Definition: *„Als Zwischenzustand wird der Zustand der Verstorbenen oder ihrer Seele zwischen Tod und Auferstehung bezeichnet; von einem Zwischenzustand im weitesten Sinne lässt sich auch dann*

¹¹⁴ Möglich ist auch eine Kombination von beidem, also die Darstellung der/des Verstorbenen im Oransgestus in einem bukolischen Umfeld. Vgl. Rom, Calixtus-Katakomben, „Cinque Santi“.

¹¹⁵ Ausführlich wird dieses Thema behandelt unter 4. Vorab soll nur der Teil der These zum Refrigerium Interim vorgebracht werden, der sich auf eine Deutung der Orantin bezieht.

¹¹⁶ A. Stuiber bezieht sich dabei schon auf ältere Konzepte des Zwischenzustands. Bereits Neuss 1926 kommt auf den Zwischenzustand zu sprechen. Der Terminus „Refrigerium Interim“ bezieht sich dabei auf Grabinschriften und impliziert bereits, dass der Zwischenzustand möglichst angenehm, also wie eine erfrischende Ruhe, sein sollte. Ein mögliches Beispiel für die künstlerische Umsetzung jener Konzeption wird uns in der Besprechung der Jonasszene noch einmal ausführlicher beschäftigen.

noch reden, wenn die Seele bereits im Himmel weilt, wenn nur die leibliche Auferstehung noch erwartet wird. Gewöhnlich jedoch soll unter Zwischenzustand das Weilen und Warten der Seelen im unterirdischen Totenreich verstanden werden, auch wenn im Hades¹¹⁷ für Fromme und Sünder gesonderte Orte und Zustände angenommen werden [...].“¹¹⁸ Das Zitat Stuibers zeigt, dass der Zwischenzustand nicht als völlig neutraler Ort angenommen wurde, sondern für Fromme und Sünder unterschiedlich konzipiert wurde. Bereits direkt nach dem Tode, noch vor dem Jüngsten Gericht, erfolgt eine erste Form von Unterscheidung zwischen der Frömmigkeit der Verstorbenen. Diese Unterscheidung bestimmt auch den Aufenthalt im Zwischenzustand. So haben die frommen Gläubigen einen angenehmeren Aufenthalt im Zwischenzustand zu erwarten, als die Sünder¹¹⁹. Dennoch ist im Zwischenzustand die letzte Entscheidung des Jüngsten Gerichts noch nicht gefallen. Die Vorstellung vom Refrigerium Interim verändert die Bedeutung der Oranten in diesem Kontext: wenn sich die/der Verstorbene in Oranshaltung im Zwischenzustand befindet, betet sie/er um das zukünftige Schicksal des Jüngsten Gerichts. Die/der Tote befindet sich also im Orans-Gestus noch im Zustand der Unsicherheit (Refrigerium), sonst wäre die Bitte nicht notwendig¹²⁰.

Zweifelsohne zählt die Vorstellung des Refrigerium Interim zu den wichtigsten ideengeschichtlichen Hintergründen der frühchristlichen Kunst und ist in verschiedenen Texten der ersten christlichen Jahrhunderte, sowie in Grabinschriften nachweisbar, dennoch halte ich eine solche prospektive Deutung der Orantin im Falle des Sarkophags S. Maria Antiqua für übertrieben - motivisch lehnt sich Darstellung zu sehr an die pagane Inspirationsgruppe an. Außerdem ist auch im Falle der Katakombenmalerei, die in Bezug auf eine prospektive Deutung der Orantin immer wieder herangezogen wurde, in jedem einzelnen Fall zu prüfen, ob zu diesem frühen Zeitpunkt der christlichen Kunst bereits eine bildliche

¹¹⁷ Da Stuißer den Zwischenzustand neben jüdischer auch von der griechisch-römischen Tradition herleitet ist der Begriff „Hades“ in diesem Fall gleichbedeutend mit dem Ort des Zwischenzustands.

¹¹⁸ Stuißer 1957, S. 13.

¹¹⁹ Besondere Strafen wurden für die Sünder im Zwischenzustand nicht vorgestellt, scheinen jedoch auch nicht nötig. Die Tatsache, dass sie als Sünder das Jüngste Gericht erwarten scheint schließlich schon schlimm genug, ist doch offenkundig, dass sie bei der Parusie Christi ihre Strafe erhalten. Interessant ist jedoch, dass dennoch verschiedene Orte bzw. Örtlichkeiten für Fromme und Sünder angenommen wurden. Die Verortung erinnert an Hades-Vorstellungen, in denen auch jeder Verstorbene seinen „Platz“, seine Ort innehatte. A. Stuißer verweist deshalb auch darauf, dass ursprünglich (vgl. äthiopische Fassung der Petrus-Apokalypse) die Strafen für die Sünder in der Zukunftsform, also beim Jüngsten Gericht, formuliert wurden, in der griechischen Übersetzung jedoch schon im Zwischenzustand vorgestellt wurden. Stuißer schreibt: „*Dass die Umformung der eschatologischen Strafen in bereits gegenwärtig verhängte Qualen aus paganer Beeinflussung stammt, ist offenkundig.*“, Stuißer 1957, S. 15.

¹²⁰ Als Folge seiner Erwägungen deutet Stuißer die Orantin dementsprechend. Er erwähnt jedoch auch, dass rein pagane Orantinnen in der Sepulkralkultur auftauchen, die dann als Pietas gedeutet werden müssen. Vgl. Stuißer 1957, S. 190.

Umsetzung jener komplexen theologischen Konzeption angenommen werden kann¹²¹. Dennoch verweist diese Art von Deutung nicht zuletzt auf ein wichtiges Kapitel der Sepulkralkultur, nämlich der Darstellung von Bukolik und paradiesischer Umgebung im Sinne eines „locus amoenus“ in der Grabkunst der Spätantike. Gerade bei der Figur des Schafrägers wird uns diese Konzeption wieder begegnen.

3. 2. Widderträger vs. „guter Hirte“

Die Figur des Hirten wurde in der Forschung zur frühchristlichen Kunst ebenso ausführlich und vielschichtig betrachtet wie die Figur der Orantin. Beiden Motiven liegt eine pagane Tradition zugrunde und beide Motive wurden doch in der Forschung gerade in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beinahe ausschließlich christlich gedeutet. Dabei liegt beim Motiv des Schafrägers die Identifizierung mit Jesus Christus nahe und scheint doch bei näherer Betrachtung nur schwer haltbar. Die neuere und neueste Forschung ist, wie auch im Falle der Orantin, von einer rein christlichen Interpretation längst abgekommen und konzentriert sich auf die motivische Herleitung aus paganer Formensprache, die gerade im Falle des Schafrägers noch weiter gespannt scheint, als bei der Orantin.

Der Schafräger bzw. Hirte zählt zu den beliebtesten Motiven der spätantiken Kunst allgemein, also nicht nur im Bereich der Grabeskunst, sondern auch bei nicht-sepulkralen Stücken wie Bechern, Lampen¹²² und ähnliches. Außerdem war die Thematik schon seit der griechischen Archaik ein wichtiges literarisches Genre, wie N. Himmelmann in seiner Einleitung vermerkt: „*Die antike Kunstdichtung im Gewande des Hirtenliedes hat Europa um eine Utopie bereichert, die trotz ihrer offenbaren Unwirklichkeit fast ununterbrochen durch zwei Jahrtausende lebendig blieb [...]*.“¹²³ Schließlich findet sich der Hirte in der spätantiken Sepulkralkunst vielfach wieder: er taucht in christlichen Katakomben ebenso auf, wie in der Ausmalung der Synagoge von Dura Europos¹²⁴, sowie auf paganen und christlichen Sarkophagen und im Kontext der paganen Grabbauten in Form von Statuen.

Auf vorkonstantinischen Sarkophagen¹²⁵ finden sich demnach die unterschiedlichsten

¹²¹ J. Dresken-Weiland hat nachgewiesen, dass sich manche Darstellungen, z.B. die Orantin mit Sternen, auch konkret auf Paradiesvorstellungen beziehen können. Ein Refrigerium Interim ist also nicht immer anzunehmen – von einer einheitlichen Jenseitsvorstellung kann in spätantiker bzw. frühchristlicher Zeit sowieso keine Rede sein.

¹²² Vgl. zu diesen profanen Stücken: Schumacher 1977, S. 89 – 113.

¹²³ Himmelmann 1980, S. 13. N. Himmelmann hat seine Arbeit einer Gegenüberstellung von literarischem und künstlerischem Hirtenbild gewidmet.

¹²⁴ In Dura Europos findet sich eine Szene mit Schafräger und Herde an der Lünette des Taufraums.

¹²⁵ Gemeint sind in diesem Falle sowohl die paganen, als auch die neutralen und frühchristlichen Sarkophage, Einen ähnlichen Befund finden wir auch bei der Katakombenmalerei.

Hirtentypen: als Teil einer mythologischen Szene bzw. eines Figurenfrieses¹²⁶, alleine und in Begleitung, jung oder alt, bärtig und bartlos, ruhend neben seiner Herde auf einen Stock gestützt, mit einem Schaf oder Widder auf den Schultern, stehend bei seinen Tieren. Aufgrund der Fülle der dargestellten Hirtentypen scheint eine einzige und einheitliche Erklärung für das Motiv „Hirte“ kaum möglich. Je nach Kontext scheint dem Typus Hirt eine andere Bedeutung zuzukommen¹²⁷ und es wird noch zu überprüfen sein, welcher Typus mit der Darstellung des Sarkophags S. Maria Antiqua gemeint sein könnte. Zuvor soll jedoch ein kurzer Blick auf die Entwicklung des Hirtenbildes bis zum 3. Jahrhundert geworfen werden um die Verwendung des Motivs in der Entstehungszeit des Sarkophags S. Maria Antiqua näher zu charakterisieren.

Dabei muss in der Herleitung der Motivik zuerst unterschieden werden zwischen dem Schafräger als Hirten allgemein und dem Widderträger im Besonderen, da sich hier bereits erste Differenzen in der Bedeutung des Hirtenbildes offenbaren. Die ältesten Darstellungen von männlichen Figuren, die einen Widder auf den Schultern tragen, finden sich schon um 1000 v. Chr. in hethitischen Reliefs¹²⁸ (Abb. 14). Es handelt sich dabei um Darstellungen von Opferträgern, die sich auch in der frühgriechischen Kunst niedergeschlagen und sich dort zunehmend zur mythologischen Figur des Kriophoros, des Widder tragenden Gottes Hermes, entwickelt haben, wie auch Th. Klauser im ersten Teil seiner Entstehungsgeschichte zur frühchristlichen Kunst hergeleitet hat¹²⁹. Die Darstellung des Hermes-Kriophoros verbindet sich im Laufe der griechischen Kunstentwicklung mit der romantisch-verklärten Vorstellung vom bukolischen Hirtenleben aus der Hirtendichtung und wird gleichsam von der idyllischen Bukolik überdeckt, die den Schafräger-Hirten nun nicht mehr heroisch-nackt, sondern bekleidet und mit seiner Herde in einer beschaulichen Naturszene wiedergibt¹³⁰. Das bukolische Bild vom Hirten wird zunehmend zur Allegorie auf ein glückliches und beschauliches Leben, was sich für eine Anbringung am Grabe besonders anzubieten scheint. P. Zanker schreibt in diesem Zusammenhang: *„Im Zusammenhang mit der vom jungen Augustus erhofften Weltbefriedung waren die bukolischen Bilder zu einer Hoffnungsmetapher*

¹²⁶ Wie der Fall des Sarkophags S. Maria Antiqua eindringlich zeigt, wurde das Thema auch auf christlichen Sarkophagen verwendet.

¹²⁷ Deichmann 1983, S. 178.

¹²⁸ Der hethitische Typus löst den mesopotamischen Typus (3. Jahrtausend vor Christus) ab, bei dem das Opfertier auf dem linken Arm vor der Brust gehalten wird. Vgl. Klauser 1958, S. 28.

¹²⁹ Auf die genaue Entwicklungsgeschichte vom hethitischen Opferträger zur mythologischen Figur des Hermes-Kriophoros kann und soll an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden.

Ich verweise auf Klauser 1958, S. 27 ff.

¹³⁰ Eine besondere Nähe scheint dabei zu den paganen Edymionsarkophagen zu bestehen, auf die noch zurückzukommen sein wird. Vorab sei erwähnt, dass sich die bukolische Hirtenmotivik mit dem ruhenden Endymion verbindet, wobei Hirten-Darstellungen eher die Atmosphäre der mythologischen Szene unterstreichen sollen. Besonders ausführlich hat sich dazu F. Gerke 1940a, S. 31f., S. 55ff. geäußert.

für einen politischen und kulturellen Neuanfang geworden [...]. [...] Bereits um die Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. taucht bei dem stoischen Philosophen Musonius der Gedanke auf, für einen an der Philosophie, und das heißt an den wahren Werten orientierten Menschen sei das einfach Landleben das gemäße, weil es dem ursprünglichen Plan der Natur am ehesten entspreche.“¹³¹ Die bukolische Hoffungsmetapher, die das ursprüngliche, wahre Leben versinnbildlicht, wird dabei sowohl politisch¹³², als auch privat eingesetzt und künstlerisch inszeniert, erfreut sich vor allem in der Sarkophagplastik einer zunehmenden Beliebtheit. Schon ab dem 2. Jahrhundert finden sich deshalb Hirtenszenen auf Nebenseiten und am Rande der Vorderseiten¹³³, ab dem 3. Jahrhundert tauchen größere Hirtenszenen auf den Schauseiten der Sarkophage auf. Unter diesen bukolischen Darstellungen finden sich nun nicht nur Widder- bzw. Schafräger, sondern auch ruhende stehende und sitzende Hirten, in Gruppen oder alleine. Ein Beispiel aus dem Museo Nazionale Romano (Abb. 15) zeigt die für diese Zeit verbreitete Darstellung von ruhenden Hirten in idyllischer Landschaft. Die Szene ist mehrfach gestaffelt, um den bunten und lebhaften Charakter des Idylls gleichsam aufzufächern. Ob die einzelnen Hirten in solchen Szenen ruhend sitzen oder einen Widder bzw. ein Schaf auf den Schultern tragen, scheint für die Aussage dieser Motivik wohl kaum eine Rolle zu spielen, bezieht sich vielleicht mehr auf stilistische Kriterien¹³⁴. Im Fokus der Darstellung steht die Wiedergabe der idyllischen Atmosphäre. N. Himmelmann deutet diese Hirten am Grabe deshalb folgendermaßen: „Die großen Hirtenlandschaften auf den Sarkophagen des späten 3. Jhs. z.B. haben weder einen realen Bezug auf den Verstorbenen¹³⁵, noch sind sie Bilder von Reichtum. Vielmehr stellen sie eine Glücks- und Friedensallegorie dar, die als beziehungsvoller Grabschmuck und Wunschzeichen verwendet ist. Hier kommt es nicht auf die einzelnen Figuren, Menschen oder Tiere an, sondern auf einen Zustand der als idyllisch charakterisiert ist.“¹³⁶ Der „Drei-Hirten-Sarkophag“ des Vatikans (Abb. 16) zeigt die drei Widderträger sogar im Umfeld der Weinlese mit kleinen Enoten, betont also noch einmal die „vita felix“-Allegorie¹³⁷, die auch Himmelmann in diesem Typus sieht. Es wurde

¹³¹ Zanker / Ewald 2004, S. 171.

¹³² Besonders ausführlich widmet sich der politischen Dimension Himmelmann 1980, S. 113 – 121.

¹³³ Koch 2000, S. 15f.

¹³⁴ F. Gerke bemerkte, dass dem stehenden Schafräger auf den Sarkophagen des 3. Jahrhunderts auch eine stilistische, gliedernde Funktion zuzuschreiben ist: als vertikale Figur wird der Schafräger oft in Eckfeldern dargestellt, manchmal mit einer Orantin kombiniert, manchmal in Verdoppelung gezeigt. Gerke 1940a, S. 54ff.

¹³⁵ Gemeint ist hier ein Bezug auf den Beruf bzw. das Berufsumfeld des Toten. Himmelmann meint also, dass auch für Bestattete, die in ihrem Leben keine Hirten gewesen sind, die Darstellung am Grabe verwendet wird.

¹³⁶ Himmelmann 1980, S. 121.

¹³⁷ Der Hirte wird auch oft in Zusammenhang zur Jahreszeitenthematik gesehen, einerseits auf Sarkophagen (Schoenebeck 1937, S. 304), andererseits in Form von Monatsarbeiten auf Kalenderbildern (Weigand 1941, S. 420f.). Eine bukolische Deutung des Hirten-Bildes schließt dies jedoch meiner Meinung nach keinesfalls aus, sondern bestätigt vielmehr die These Himmelmanns, es handle sich um eine vita felix – Allegorie.

außerdem wiederholt darauf hingewiesen, dass die Figur des Hirten in engem Zusammenhang mit den Grabgärten¹³⁸ der Spätantike zu sehen ist, die in den römischen Grabbezirken den Zweck einer realistischen Manifestation des bukolischen Idylls in der Nähe des Grabes erfüllten. In den Grabgärten waren vielleicht auch Hirten-Statuen aufgestellt, die die bukolische Atmosphäre des Grabgartens abrunden sollten¹³⁹. Die Vorstellung vom bukolischen Idyll ist also in der römischen Sepulkralkultur vielfach verankert¹⁴⁰, zeigt sich sowohl direkt am Grabe, in der Sarkophagplastik, als auch in Form des Grabgartens¹⁴¹. Diese Allegorie scheint im 3. Jahrhundert so ausgeprägt, dass auch eine emblematische Verkürzung, eine Reduktion „zu bloßen Chiffren [...] z.B. einem einzelnen Hirten oder einem einzelnen Tier“¹⁴² den gesamten Bedeutungsinhalt der Allegorie aufnehmen konnte. Ein Überblick über Hirten-Darstellungen auf den frühchristlichen Sarkophagen zeigt dementsprechend, dass Hirten oftmals auch als Einzelfigur bzw. in Kombination mit anderen Bildthemen dargestellt wurden. Vor allem der Typus des Schafrägers wird immer wieder entweder alleine auf Riefelsarkophagen dargestellt oder in Kombination mit Oranten, Philosoph, Muse oder Frau mit Buchrolle gezeigt¹⁴³. Welche Deutung kommt dem Motiv in solchen Fällen zu? Folgen wir der Auffassung Himmelmanns, dass der Hirte auch als Chiffre, als Einzelfigur, stellvertretend für die gesamte *vita felix* – Allegorie zu verstehen ist, fügt sich auch der einzelne Hirte oder der Hirte in Kombination in die bukolische Deutung. Dennoch wurden in der Forschung in diesen Fällen auch andere, christliche Deutungen versucht, deren Hauptaspekte nun kurz umrissen werden sollen.

Ein Hirtensarkophag (Abb. 17, ehem. Lateran 150), ist Ende des 3. Jh., also ungefähr zeitgleich zum Sarkophag S. Maria Antiqua, entstanden¹⁴⁴ und zeigt ein buntes, idyllisches Landleben mit einem Schafräger und einer Orantin als Eckfiguren. In der Konzeption des Sarkophags wird die Mitte dicht mit bukolischem, bunten Treiben gestaffelt, an den Eckpunkten begrenzt die Vertikalgruppe Hirt-Orantin die Darstellung. Ähnliche

¹³⁸ Eine umfassende Behandlung der Grabgärten der römischen Sepulkralkultur bietet Toynbee 1971, S. 94 – 100.

¹³⁹ So ist z.B. eine Statue (bzw. ein Statuenfragment) in Rom, San Clemente erhalten, die einen Hirten darzustellen scheint und wohl in einem Grabgarten aufgestellt gewesen ist. Ähnlich ist es auch mit der Statue eines Fischers im Thermenmuseum zu Rom, auch er steht in diesem Zusammenhang für das bukolische Idyll. Vgl. dazu Schoenebeck 1937, S. 304.

¹⁴⁰ Vgl. J. Engemann 1997, S. 111: „Aus der Zeit von 250 bis 320 sind etwa 500 Bilddenkmäler der Bukolik erhalten geblieben, von denen vier Fünftel in den Grabbereich gehören.“

¹⁴¹ Auf den Grabgarten wird später noch einmal zurückzukommen sein, da er nicht nur für die bukolischen Vorstellungen der Spätantike steht, sondern vielmehr auch für eine rituelle Praxis der Hinterbliebenen am Grabe, die sich auf die *memoria* der Toten bezieht.

¹⁴² Himmelmann 1980, S. 121. Himmelmann nennt als ein Beispiel dafür das einzelne Schaf auf dem Porphyrsarkophag der Konstantia.

¹⁴³ Vgl. Tabelle Dresken-Weiland 2010, S. 87. J. Dresken-Weiland vermerkt 46 Exemplare mit Orans oder Semi-Orans, 25 Exemplare mit Philosoph, Muse oder Frau mit Buchrolle.

¹⁴⁴ F. Gerke datiert den Sarkophag um 290. Gerke 1940a, S. 62.

Kombinationen, teilweise auch in Verdoppelung von Hirt und Orantin, finden sich auch in der Katakombenmalerei wieder (Abb. 18). H. v. Schonebeck beschreibt: *„Im Dekorationssystem der ausgemalten Katakombendecken werden Hirten und Oranten oft zwei- und viermal dargestellt. Es geht einfach auf, deutet man auch diese Hirten aus ihrem antik grabsymbolischen Sinn, die Oranten als Verstorbene [...]. Jeder Teilhaber der Grabkammer konnte die Orantenbilder auf sich beziehen, jeder die Hirtenbilder mit seinen Paradieswünschen verbinden.“*¹⁴⁵ Die Analogie zwischen bukolischem Zustand und himmlischem Paradies scheint nahezuliegen, entspricht doch die spätantike bildliche Umsetzung der Bukolik einem paradiesischen Garten im christlichen Sinne. In solchen Fällen könnte die Orantin von christlichen Betrachtern als Beterin im Sinne eines individuellen Gebets verstanden werden und nicht als Personifikation der Pietas. Auch wenn wir ohne konkrete christliche Elemente, die auf eine solche Deutung eindeutig hinweisen, eine Interpretation als Beterin im christlichen Sinne offen lassen müssen, halte ich es dennoch nicht für ausgeschlossen, dass christliche Auftraggeber und Rezipienten der Sepulchralkunst in bukolischen Darstellungen eine Wiedergabe des himmlischen Paradieses gesehen haben könnten, vor allem dann, wenn der Garten auch tatsächlich in Form von Tieren, Pflanzen u.ä. wiedergegeben wird, so wie es z. B. beim eben besprochenen Hirtensarkophag (Abb. 17) der Fall ist. Denkbar wäre auch, dass in den idyllischen Szenen eine Verbindung zum Refrigferium Interim hergestellt wurde, dass ja auch als erfrischender Ort der Ruhe gedacht wurde. Christliche Umdeutungen dieser Art sind also nicht ausgeschlossen, können aber auch nicht gesichert nachgewiesen werden. Fest steht jedoch, dass die Motivik des Hirten aus dem Umfeld paganer bukolischer Darstellungen stammt und nicht, wie teilweise in der früheren Forschung angenommen, eine spezifisch christliche Erfindung zeigt.

Neben einer Deutung des Hirtens als Paradies-Chiffre, wurde auch vielfach eine Interpretation des Motivs als „Guter Hirte“, also als kryptochristliche Darstellung Jesu, versucht, die sich speziell auf den Typus des Schafrägers konzentriert. Bevor wir zum Schafräger im Sarkophagrelief S. Maria Antiqua kommen, soll noch ein kurzer Abriss über die Problematik des „Guten Hirten“ in der frühchristlichen Kunst unternommen werden. Der Vergleich zum „Guten Hirten“ lässt sich dabei im Neuen Testament durch zwei Bibelstellen herleiten: einmal in Jesu Gleichnis vom guten Hirten und dem uninteressierten Lohnhirten (Joh. 10, 1 - 18)¹⁴⁶, andererseits vom Gleichnis des verlorenen Schafes (Mt. 18, 12

¹⁴⁵ Schoenebeck 1937, S. 305.

¹⁴⁶ Jesus beschreibt, was den guten Hirten vom Lohnarbeiter unterscheidet: der gute Hirte setzt sein Leben ein, um die Schafe vor dem Wolf zu beschützen, er kennt alle Schafe und die Schafe kennen ihn.

- 14 und Lk 15, 3 – 7), dabei steht jedoch mehr die Freude über die Heimkehr im Vordergrund, der Besitzer wird nicht einmal konkret als Hirte ausgewiesen¹⁴⁷. Das konkrete Bild eines Schafträgers ist im Bibeltext nicht präfiguriert, weshalb A. Stuißer auch bemerkt: „Soweit der Gute Hirte der altchristlichen Kunst überhaupt auf die Bibel zurückgeführt werden kann, besteht keine ausschließliche Beziehung auf eine bestimmte Perikope; Züge aus verschiedenen biblischen Texten des Alten und Neuen Testaments sind zur Hirtenvorstellung verbunden und mehr oder weniger vielseitig in der bildlichen Darstellung wiederzuerkennen.“¹⁴⁸ Die theologische Auslegung dieser (unterschiedlichen) Bibelstellen beginnt zwar sehr früh, nimmt jedoch im 3. Jahrhundert, als Hirtenbilder in Sarkophagkunst und Katakombenmalerei besonders häufig auftauchen, nicht merklich zu¹⁴⁹, sondern wird erst im 4. und 5. Jahrhundert durch Irenaeus von Lyon verstärkt aufgegriffen¹⁵⁰. Dennoch waren die Bibelstellen, die sich auf die Symbolfigur des Hirten beziehen, im 3. Jahrhundert nicht unbekannt und es stellt sich nicht erst an dieser Stelle die Frage, in wieweit theologische Exegese und künstlerische Praxis in frühchristlicher Zeit zusammenhängen. Ob und wie sehr sich die christliche Kunst des 3. Jahrhunderts auf die zeitgenössische theologische Theorie bezieht, ist durch den Mangel an Dokumenten schließlich nicht nachweisbar. Ein Sonderfall ist der Text Tertullians *„De pudicitia“*, Anfang des 3. Jahrhunderts entstanden. Es handelt sich um eine polemisierende Schrift gegen die Bußpraxis der Psychiker, die auch Gemeindemitglieder, die sich durch Ehebruch oder Unzucht versündigt hatten, nach einer bestimmten Zeitspanne und besonderer Bußpraxis wieder in die Gemeinschaft aufnahmen. Th. Klauser schreibt: „Tertullian verrät uns auch, wie die Psychiker ihre nachsichtige Bußpraxis begründen: sie berufen sich vor allem auf die neutestamentlichen Parabeln von der verlorenen Drachme und dem verlorenen Schaf. Aber, und nun kommt das für uns so Interessante, die Psychiker berufen sich auf die Parabel vom verlorenen Schaf nicht nur mit Worten; ihren Standpunkt in der Bußpraxis bekunden sie auch dadurch, dass sie Becher verwenden, auf denen die Zentralfigur der Parabel vom verlorenen Schaf, nämlich der Hirt mit dem verlorenen Schaf auf der Schulter, dargestellt ist.“¹⁵¹ Die Schilderungen Tertullians sind von unschätzbarem Wert, äußert er sich doch zu konkreten frühchristlichen Bildwerken, jedoch lassen sie aus dem Fall wohl kaum allgemein gültige Rückschlüsse auf eine verbreitete und anerkannte christliche Identifikation Jesu mit dem „Guten Hirten“ ziehen, nicht zuletzt deshalb, weil Tertullian die Hirten-Darstellungen auf den Bechern ausdrücklich als

¹⁴⁷ Stuißer 1957, S. 154.

¹⁴⁸ Stuißer 1957, S. 156.

¹⁴⁹ Dresken-Weiland 2010, S. 77.

¹⁵⁰ Klauser 1958, S. 27.

¹⁵¹ Klauser 1958, S. 24.

Schändung bezeichnet, als Götzenbild¹⁵², also durchweg negativ bewertet¹⁵³. Die Ausführungen Tertullians zeigen dennoch, dass erste konkrete christliche Verbindungen zwischen Schafräger und „Gutem Hirten“ im 3. Jahrhundert bereits bestanden haben. Dafür spricht auch die Darstellung des Widderträgers mit Herde im Taufraum zu Dura Europos¹⁵⁴ (Abb. 19). Nicht zuletzt deshalb ist eine Identifikation des Hirtentypus auf Sarkophagen als „Guter Hirte“ in der Forschung trotz der Situation der theologischen Exegese nicht ausgeschlossen worden, jedoch scheinen nur wenige Hirten der vorkonstantinischen Sepulkralplastik als „Guter Hirt“ konzipiert worden zu sein – dafür war der Hirtentypus auf paganer Seite zu beliebt und vielfältig, wurde auf zahlreichen Sarkophagen in ganz anderem Kontext vertreten und stand so den christlichen Sarkophagen motivisch näher als die Hirtenbilder der Psychiker-Becher oder der Darstellung in Dura Europos¹⁵⁵. Man geht deshalb davon aus, dass einzelne, zentrale Hirtenfiguren durchaus als „Guter Hirte“ Jesus intendiert gewesen sein könnten¹⁵⁶, wie auch G. Koch schreibt: *„Auf einigen wenigen Sarkophagen ist der Schafräger oder ein Hirt jedoch so deutlich hervorgehoben, dass die christlichen Käufer oder Auftraggeber in ihm den Guten Hirten Christus gesehen haben dürften.“*¹⁵⁷ Dies gilt für einige Riefelsarkophage, bei denen der Schafräger zentral und relativ isoliert wiedergegeben wird¹⁵⁸ oder für Friessarkophage, die den Hirten sehr zentral mit seiner Herde inszenieren¹⁵⁹, bzw. mit eindeutig christlichen Themen umgeben¹⁶⁰.

In der älteren Forschung wurde der Hirte dennoch vielfach fast nur rein christlich verstanden. F. Gerke widmet sich ausführlich einer rein christlichen Deutung des Hirten-Motivs in der vorkonstantinischen Sepulkralkunst und schreibt: *„In diesem christlichen Kunstkreise ist der Gute Hirt kein eindeutiges Symbol mehr; vielmehr können die Hirtentypen variieren. Der*

¹⁵² Ebd., S. 25.

¹⁵³ Dennoch scheint eine vage Nähe des Hirtenbildes zu Bußpraxis und Taufe in dieser Zeit nachweisbar, einerseits durch die Becher der Psychiker, andererseits durch das Schafrägermotiv mit Herde im Kultraum von Dura Europos, das in unmittelbarer Nähe zum Sündenfall angebracht ist und so, nach E. Dassmann, ebenfalls Aspekte einer Bußpraxis aufweist.

¹⁵⁴ E. Dassmann betont, nach Th. Klauser, dass das Hirtenbild über einem Becken im Kultraum Dura Europos angebracht wurde, der wahrscheinlich weniger zur Taufzwecken verwendet wurde, sondern vielmehr *„in einer Art Taufwiederholung die Reinigung von den postbaptismalen Sünden bewirken sollte.“* Dassmann 1973, S. 376. Trotzdem sind diese Fälle wohl gesondert zu betrachten, zeigen sie im Fall der Psychiker-Becher eine Randerscheinung unter den nordafrikanischen Christen und auch die Darstellung von Dura-Europos ist wohl als Sonderfall zu sehen, allein schon geographisch bedingt. In Rom lassen sich Fälle dieser Art nicht nachweisen.

¹⁵⁵ Vgl. Anm. 158. Dennoch ist zu bemerken, dass die Ausmalung von Dura Europos ebenfalls im 3. Jahrhundert zu verorten ist. Vgl. Delbrueck 1952, S. 100ff.

¹⁵⁶ Vgl. auch Stüiber 1957, S. 157 „Inszenierung einer zentralen Hirtengestalt“, Gerke 1940a, S. 61, auch Dresken-Weiland 2010 S. 78, Koch, u.a.

¹⁵⁷ Koch 2000, S. 20.

¹⁵⁸ Vgl. Koch 2000, Abb. 82/83, Riefelsarkophag Tolentino.

¹⁵⁹ Beispiele dafür, Koch 2000, Abb. 20, New York, Abb. 67, Vatikan.

¹⁶⁰ Dazu Koch 2000, Abb. 135, Aire sur l'Adour und Abb. 187, Ecija.

*Symbolgehalt ist nicht mehr personal, sondern die Hirten symbolisieren das Paradies. [...] Die Hirten haben überhaupt keinen eigenen Symbolgehalt mehr, sondern sind Repräsentanten der himmlischen Ruhe des Paradieses. Daher kommt neben dem Guten Hirten nur noch ein einziger Typus vor; das ist jener sich auf seinen Stab stützende Hirt, der seinen Kopf in die Hand lehnt; schon auf Endymionsarkophagen begegnete uns dieser Typus als Abbild der Ruhe.*¹⁶¹ Gerke zeigt eine Entwicklung auf, die im Laufe des 3. Jahrhunderts von der Darstellung des „pastor bonus“, also dem „Guten Hirten“, zu einer zunehmenden Verallgemeinerung der paradiesischen Ruhe führt. An anderer Stelle geht F. Gerke sogar noch einen Schritt weiter und nennt den Hirte *„eine genuine Schöpfung der christlichen Grabeskunst“*¹⁶², die von paganer Seite übernommen bzw. adaptiert wurde¹⁶³. Eine solche extrem christliche Deutung verleugnet völlig jede Form von paganem Einfluss und wertet die christliche Sarkophagplastik als reine Innovation.

Einen gänzlich entgegengesetzten Weg geht Th. Klauser schließlich mit seiner Deutung – er leitet den Schafräger-Hirten rein pagan, ausschließlich von der Gestalt des Hermes-Kriophoros her und sieht in dem Motiv wieder eine römische Tugendddarstellung: *„Die schon in hethitische Zeit zurückreichende [...] Bildprägung des 'Widderträgers' [...] ist in der griechischen Welt zunächst zur Darstellung des 'menschenfreundlichen' Gottes Hermes verwendet worden. In hellenistischer Zeit wird die Figur zum Symbol für die Menschenfreundlichkeit selbst, also für die personifizierte Tugend der 'Philanthropie' [...].“*¹⁶⁴ Für Th. Klauser gilt die retrospektive Interpretation für beinahe alle Darstellungen des 'Widderträgers' auf den Sarkophagen des 3. Jahrhunderts¹⁶⁵, wobei sich Klauser grundsätzlich, neben der künstlerischen Herleitung vom hethitischen Opferträger, auf zwei Argumente beruft: Einerseits werde der Widderträger auf vielen Sarkophagen nicht nur einmal, sondern mehrfach gezeigt, wie auf dem Drei-Hirten-Sarkophag des Vatikans (Abb. 16)¹⁶⁶, was eine Identifikation mit Jesus schon allein deshalb ausschließen würde, weil die Gesichter der Widderträger teilweise unterschiedlich wiedergegeben werden. Außerdem hat Th. Klauser wiederholt darauf hingewiesen, dass es sich bei dem Tier, das die Figur auf ihren Schultern trägt, nicht um ein Schaf, sondern einen Widder handelt: *„Es ist undenkbar, dass die Christen über diese augenfällige Differenz zwischen ihrem Verständnis der Hirtenreden Jesu und der*

¹⁶¹ Gerke 1940a, S. 61.

¹⁶² Gerke 1940b, S. 41. J. Wilpert hat die ausschließlich christliche Deutung des Hirten zuerst genannt, vgl. ders. Prinzipienfragen der christlichen Archäologie, Freiburg 1889.

¹⁶³ Gerke 1940b, S. 41ff.

¹⁶⁴ Klauser 1965/66, S. 126.

¹⁶⁵ Erst sehr spät gesteht Klauser dem Schafräger eine alternative Interpretation „als Geleiter der Seele auf ihrer Jenseitsreise“ zu. Vgl. Klauser 1982. Die neuen Erkenntnisse beziehen sich dabei wiederum auf das Geschlecht des Schafes, vgl. die folgenden Ausführungen.

¹⁶⁶ Ähnlich ist es in der Katakombenmalerei, vgl. Abb. 18.

Darstellung [Anm.: eines Widderträgers] hinweggesehen haben. Denn bei der Schilderung des Gerichts hatte Jesus das weibliche Schaf geradezu zum Sinnbild des Guten, den Bock aber zum Sinnbild des schlechten, der ewigen Verdammnis verfallenen Menschen gestempelt. Diese Bildersprache Jesu hat wohl die Ausleger und die lateinischen Übersetzer von Luc. 15,4/7 veranlasst, das verlorene Schaf als weiblich anzusehen.“¹⁶⁷

Klausers These ist nicht unumstritten. N. Himmelmann setzt dagegen: „Trotzdem ist das Argument ikonographisch von geringem Wert. Die antike Kunst hat von jeher die Möglichkeit gekannt, bei der Darstellung eines Tieres jeweils die Charakteristika der ganzen Gattung – ohne Rücksicht auf das Geschlecht – im einzelnen Exemplar zu versammeln, wie das übrigens ja in der Natur selbst häufig vorkommt[...]. Dieser Usus ist auch dem 3. Jh. noch geläufig, wie die Bilder [...] zeigen, in denen gehörnte Schafe oder Ziegen gemolken werden.“¹⁶⁸

Koch schließt teilweise an die Meinung Klausers an und deutet den Schafräger als retrospektive Szene¹⁶⁹, der große Teil der Forschung schließt an Himmelmann an¹⁷⁰.

Die verschiedenen Forschungsmeinungen haben sich auch auf den konkreten Fall S. Maria Antiqua niedergeschlagen. Th. Klauser sieht in der Darstellung des Schafrägers demnach die Philantropia verkörpert¹⁷¹. Schoenebeck interpretiert darin den „Guten Hirten“¹⁷², obwohl es sich in diesem Falle keineswegs um eine zentrale Inszenierung des Hirten handelt. Dieser wird vielmehr in ein Figurenfries eingebunden, wie auch J. Engemann schreibt: „Hätte der Auftraggeber des Sarkophags in ihm den Guten H. des NT gesehen, so würde man erwarten, dass er ihn in die Mitte der Sarkophagfront zwischen die beiden Verstorbenen gesetzt hätte.“¹⁷³ Ich halte eine Deutung des Schafrägers im Sinne des „Guten Hirten“ beim Sarkophag S. Maria Antiqua aus den vielfach erwähnten Gründen kaum für haltbar und auch eine ausschließlich pagane Herleitung des Motivs als Philantropia scheint mir nicht schlüssig. Eine Interpretation des Motivs kann meiner Meinung nach nur in Verbindung mit dem Gesamtkonzept des Frieses versucht werden: In der Jonasszene, die in der Folge nun besprochen werden soll, finden sich in Form der Schafe auf der Kürbislaube weitere Verweise

¹⁶⁷ Klauser 1958, S. 32.

¹⁶⁸ Himmelmann 1980, S. 141.

¹⁶⁹ Koch 2000, S. 205.

¹⁷⁰ Dresken-Weiland, S. 93 – 96.

¹⁷¹ Klauser 1966, S. 13.

¹⁷² Schoenebeck 1937, S. 311.

¹⁷³ Engemann 1991, S. 598. J. Engemann bemerkt weiter: „Doch hier ist die Grenze unserer Beurteilungsmöglichkeiten aufgrund von Anhaltspunkten im Bildkontext erreicht: Bildsymbolik muss nicht rational sein, u. wir können daher auch in diesem Fall eine christologische Deutung des H. im späten 3. Jh. nicht völlig ausschließen.“ ebd, S. 598f. Engemann spricht damit einen wichtigen Punkt in all unseren Betrachtungen an: auch wenn es uns wahrscheinlicher scheint, dass der Hirt hier nicht Jesus zeigt, können wir doch mit unseren heutigen Mitteln nicht mit Sicherheit sagen, welche Bedeutung tatsächlich im 3. Jh. intendiert gewesen ist.

auf das bukolische Idyll. Ich halte es deshalb für möglich, dass es sich hier um eine vita felix-Allegorie handeln könnte, die die zentrale Gruppe um Orantin und Philosoph gleichsam umspannt und, zusammen mit der Taufszene rechts, einen bukolischen Bogen mit der Jonasszene links bildet, der durchaus auch christliche Deutungsaspekte aufzuweisen scheint. Vorerst möchte ich mich in diesem Zusammenhang deshalb der These Himmelmanns anschließen und den Schafräger als bukolisches vita felix-Motiv deuten.

3. 3. Vom Taufgelübde zur Jonasruhe

Die bisher besprochenen Motive des Sarkophags S. Maria Antiqua stammen, trotz teilweiser christlicher Umdeutung oder Neuinterpretation, dennoch ganz der paganen Tradition. Die beiden letzten Szenen der Schauseite, die Taufszene und die Jonasruhe, zeigen dagegen rein christliche Themen, nämlich ein alttestamentliches und ein neutestamentliches Motiv. Aufgrund dieser beiden Themen kann unser Sarkophag als spezifisch christlich angesehen werden.

Wir wollen uns zuerst der Untersuchung der alttestamentlichen Jonasszene zuwenden. Im Gegensatz zu den bisher behandelten Motiven handelt es sich hier auf den ersten Blick nicht um allegorische Chiffren oder Ideenbilder, sondern um die Wiedergabe einer Geschichte mit mehreren Szenen, die auf dem Sarkophag in Form einer zusammenfassenden Narration wiedergegeben werden müssen. Im Fall des Sarkophags S. Maria Antiqua wird die Narration in zwei Szenen wiedergegeben, einmal Schiff mit Matrosen und Ketos, einmal die Jonasruhe unter der Kürbislaupe. Dabei scheint ein wichtiger Aspekt des Bibeltextes um den Propheten Jonas, der den Untergang der Stadt Ninive voraussagt, nicht im Geringsten erwähnt: Die Stadt Ninive! A. Stuiber schreibt deshalb: „*Im Widerspruch zur Bibel ruht oder schläft Jonas, keinesfalls wartet er gespannt auf den Untergang der Stadt, die nicht dargestellt wird, obwohl doch gerade die Kürbislaupe mit der Stadt und ihrem Schicksal so eng zusammenhängt.*“¹⁷⁴

Außerdem werden weder der Meerwurf Jonas', noch die Ausspeieung durch das Meerungeheuer dargestellt. Interessant ist dabei, dass auf der Schiffsdarstellung im Sarkophag S. Maria Antiqua ein Matrose mit hoch geworfenen Armen dargestellt ist - ob der Wurf oder Furcht und Schreien zu Gott während des Sturmes gemeint sind, muss zwar unklar bleiben, möglich wäre aber, dass ein Meerwurf für die Schiffsszene gedacht oder in einer Vorlage vorhanden war und in der Ausführung dann missverstanden wurde, weil den ausführenden Handwerkern wohl „*die Vorlagen, die die Christen mitgebracht hatten, nicht geläufig*“¹⁷⁵

¹⁷⁴ Stuiber 1957, S. 138

¹⁷⁵ Koch 2000, S. 84 mit Anm. 4.

waren. Statt der Ausspeigung Jonas wird der Ketos reduziert wiedergegeben, gleichsam wie ein verkürztes Attribut für das Schiff des Jonas. Auch die jugendliche Schönheit und Nacktheit des Jonas ist in der Bibel nicht begründet, ebensowenig die drei Schafe über der Kürbislaube. Eine Herleitung der Szene aus der theologischen bzw. patristischen Bibelexegese scheint daher nicht sinnvoll, weil sich die dargestellten Szenen zu sehr von der biblischen Jonasgeschichte unterscheiden¹⁷⁶. Dagegen sind mehrere Jonassarkophage des 3. Jahrhunderts erhalten¹⁷⁷, die die Narration und den frühchristlichen Schwerpunkt der Jonasgeschichte ausführlicher, d.h. weniger verkürzt darstellen, als es bei Sarkophag S. Maria Antiqua der Fall ist¹⁷⁸.

Eines der wichtigsten und in der Forschung meist diskutierten Beispiele ist der Kindersarkophag mit Jonasszene aus dem Ende des 3. Jahrhunderts¹⁷⁹, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek (Abb. 20). Hier wird die Geschichte dreiszenig wiedergegeben, links mit Schiff und Meerwurf Jonas, neben dem Segel je von einer Windgottheit begleitet, daneben der Ketos in doppelter Gestalt, einmal kurz bevor er Jonas verschluckt, einmal bei der Ausspeigung. Rechts ragt über der Ausspeigung die Kürbislaube mit dem ruhenden Jonas wieder zur Mitte hin. Links neben Jonas bei der Kürbislaube wird ein Fischer mit seinem Häuschen dargestellt. Das Relief zeigt eine fast malerische und bewegte Wirkung, die Doppelfigur des Ketos bestimmt in dynamischer und ornamenthafter Weise den Mittelteil, auch die Gestaltung der Kürbislaube wirkt ornamental. Die Jonasgeschichte wird rechts und links jeweils von einem Schafräger gerahmt, gleichsam wie zur „Strukturverfestigung“ als Eckform¹⁸⁰. Ein zweiter Jonas-Sarkophag aus dem Vatikan, Museo Pio Cristiano (Abb. 21), ebenfalls Ende des 3. Jahrhunderts entstanden, zeigt einen sehr ähnlichen Aufbau und eine Weiterentwicklung des Kopenhagener Beispiels. Es handelt sich hier um einen zweizonigen Friessarkophag, wobei die Hauptszene, die Jonasgeschichte, im unteren Teil erzählt wird. Wir finden wieder Schiff und Meerwurf¹⁸¹, links von zwei Fischern begleitet, einen doppelgestaltigen Ketos und

¹⁷⁶ Besonders ausführlich hat dies Stüiber 1957 gezeigt, S. 137ff.

¹⁷⁷ Im 4. Jh. bleibt die Jonasgeschichte nur auf Deckeln oder im Clipeus erhalten, steht dann wahrscheinlich nur als Kürzel für ein alttestamentliches Rettungsparadigma. Die ausführliche und narrative Illustration des Themas auf Sarkophagen ist demnach als Besonderheit des 3. Jahrhunderts zu verstehen.

¹⁷⁸ An dieser Stelle ist anzumerken, dass in der Katakombenmalerei sowohl zwei-, als auch dreiszenige Darstellungen der Jonasgeschichte nachzuweisen sind. Vgl. Speigl 1970. Vor Speigls Nachweis wurde gemeinhin angenommen, die zweiszenige Jonas-Darstellung sei eine völlige Neuschöpfung, so geschehen z.B. bei Stüiber 1957, S. 137 – 141.

¹⁷⁹ F. Gerke schlägt eine Datierung vor 300 vor, auf Grund von Stilvergleichen mit ähnlichen Stücken, Vgl. Gerke 1940a, S. 45.

¹⁸⁰ Gerke 1940a, S. 43.

¹⁸¹ Auch hier werden wieder pagane Kürzel hinzugefügt: Ein Windgott zwischen Segel und Felsen des Moses, außerdem eine Sonnenscheibe mit der Büste des Sonnengottes direkt über dem Segel.

rechts die Kürbislaupe, die zum oberen Fries durchbricht. Rechts unter der Kürbislaupe ist eine Fischerszene angebracht, rechts über dem ruhenden Jonas wird ein Hirte in Winterkleidung mit zwei Schafen vor einem kleinen Stall gezeigt. Im oberen Teil sind von links nach rechts die Auferweckung des Lazaraus, das Quellwunder Moses mit drei durstigen Israeliten, daneben eine weitere Moses-Szene, vielleicht die Bedrängung des Moses (nach Ex. 17,2; 20, 2-6¹⁸²) dargestellt. Eine weitere alttestamentliche Szene, Noah in einem Kasten, wird zwischen Ausspeigung und Kürbislaupe wiedergegeben¹⁸³. Der wiederum ornamentalen Narration der Jonasgeschichte werden alt- und neutestamentliche Szenen hinzugegestellt, die sich im Sinne einer Typologie auf die Errettung durch Gott zu berufen scheinen. Gerade die Auferweckung des Lazarus bietet sich zur Darstellung am Grabe an, zeigt sie doch eine Auferstehungshoffnung, die in der Auferweckung Lazarus' präfiguriert scheint. Ähnlich verhält es sich mit der Darstellung Noahs in der Arche. In diesem Sinne ist auch die Ausspeigung Jonas¹⁸⁴ zu sehen – als Typus für die Auferstehung Christi scheint die Szene gleichsam ein Rettungsparadigma darzustellen¹⁸⁵. Die alttestamentliche Szene des Quellwunder Moses fungiert demnach in diesem Zusammenhang als Tauftypologie¹⁸⁶: durch die Taufe wird dem Gläubigen (dem Verstorbenen) göttliche Rettung zuteil, die sich in der Auferstehung völlig entfaltet.

Der Jonassarkophag aus dem Museo Pio Cristiano verbindet somit sehr eindrucksvoll eine dramatische und narrativ wirkungsvolle Erzählung der Jonasgeschichte mit frühchristlichen Rettungs- und Tauftypologien. Obwohl die ornamentale Narration des Jonaszyklus im Zentrum der Darstellung steht, wird sie durch die alt- und neutestamentlichen Szenen ideengeschichtlich ergänzt und verortet. Die Beziehung zwischen Altem und Neuem Testament im Sinne einer Typus – Antitypus Relation entstammt dabei der frühchristlichen Ideenwelt und wird noch bis ins Mittelalter verfolgt. Alttestamentliche Szenen und Bilder

¹⁸² Vgl. Klauser 1966, S. 24.

¹⁸³ Auf die verkürzte und emblematische Darstellung des Jonas in einem Kasten kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Vermerkt sei nur, dass in dieser frühen Zeit die Arche entsprechend einer „arca“, also eines Kastens gezeigt wurde. Noah wird also in der Arche dargestellt und ergreift den Ölzweig der Taube.

¹⁸⁴ Stommel 1958, S. 113ff. E. Stommel betont, dass für eine Auslegung der Jonas-Geschichte als alttestamentliches Rettungsparadigma die Ausspeigung durch den Ketos vorhanden sein muss. Im Fall des Sarkophags des Museo Pio Cristiano scheint mit deshalb eine Interpretation des Reliefs als Verweis auf Typologien und Rettungsparadigmen aufgrund der oben genannten Argumente zwar wahrscheinlich, dies darf jedoch keinesfalls für alle Jonassarkophage angenommen werden! J. Engemann spricht sich 1991 überhaupt gegen eine Interpretation des Themas als Rettungsparadigma aus, begründet durch die patristischen Studien E. Dassmanns, die eine verstärkte Auseinandersetzung mit der Jonasgeschichte im 3. Jahrhundert nicht belegen können. Vgl. Engemann 1991, S. 554f.

¹⁸⁵ Deshalb wird in unmittelbarer Nähe zur Ausspeigung auch Noah in seiner Arche dargestellt. Noah gilt in der frühchristlichen Kunst als Paradebeispiel eines Rettungsparadigmas.

¹⁸⁶ Klauser 1966, S. 51. Auch Gerke schreibt über die Betonung der Taufe durch das Moseswunder im Sinne einer „aqua vitae“-Allegorie, wie sie durch die besonders naturalistische Wiedergabe von Berg und Wasserstrahl zum Ausdruck kommt. Gerke 1940a, S. 38.

waren ja bereits unter der jüdischen Bevölkerung verbreitet und ihre Darstellung am Grabe war deshalb relativ unproblematisch. Einerseits waren Vorbilder bekannt, andererseits war die pagane Bevölkerung bereits an alttestamentliche Motive gewöhnt. Direkt am Grabe schienen sich solche Typologien direkt anzubieten, da sie über die zeitlichen Grenzen von Neuem und Altem Testament hinaus als Rettungsparadigma auf die Auferstehungshoffnung verweisen. Dennoch kann diese biblische Typologie nicht auf alle Bereiche der Sepulkralkunst angewendet werden, setzt sie doch ein hochkomplexes theologisches Denksystem voraus, das im Falle privat und individuell bestellter Sarkophage, gerade in der sehr frühen Periode des dritten Jahrhunderts, wohl kaum angenommen werden kann. Gerade die Jonasgeschichte lässt sich nicht alleine vom Rettungsparadigma her erklären, da sie sich motivisch auf andere, d.h. pagane, Traditionen beruft. Auffällig bleibt auch im Sarkophag Museo Pio Cristiano, dass der Schwerpunkt der Reliefdarstellung nach wie vor, und wie im Falle des Kopenhagener Kindersarkophags, auf der dramatischen und ornamentalen Wiedergabe der dreiszenigen Jonasgeschichte liegt. Trotz der Beigabe biblischer Themen kann hier nicht von einer biblisierten Darstellung ausgegangen werden¹⁸⁷.

Die motivische Figur des liegenden und ruhenden Jonas, die sowohl auf den ausführlich geschilderten dreiszenigen Jonassarkophagen, als auch auf dem Sarkophag S. Maria Antiqua in exakt der gleichen Weise wiedergegeben wird, entstammt dabei dem paganen Formenschatz: es handelt sich um die Figur des schlafenden Edymion, der auf vielen mythologischen Sarkophagreliefs des 2. und 3. Jahrhunderts dargestellt wird. Ein Endymion-Sarkophag des Museo Capitolino in Rom (Abb. 22) zeigt die beliebteste Darstellung des jugendlichen Helden: im rechten Teil des Figurenfrieses liegt Endymion der Länge nach ausgestreckt und nackt¹⁸⁸, den rechten Arm über den Kopf gestützt. Links daneben steigt Selene zu ihrem Liebsten herab. Die Geschichte von der Mondgöttin, die sich in den schönen und jungen Endymion verliebt und ihn, mit Hilfe des Göttervaters Zeus, in ewigen Schlaf versetzen lässt, damit er seine jugendliche Schönheit behalte und ewig leben könne, scheint sich im spätantiken Verständnis für die Kunst am Grabe direkt anzubieten, wurde doch der Tod vielfach mit dem Schlaf verglichen. Cicero schreibt über die Symbolik des

¹⁸⁷ A. Stüiber bemerkt zu diesem Thema: „Völlig biblisiert und damit historisiert sind nur die von Haus aus vom biblischen Bericht inspirierten Darstellungen, die aber nicht sepulkrall verwandt werden.“ Stüiber 1957, S. 151.

¹⁸⁸ Die Nacktheit ist hier ein Verweis auf den heroischen Charakter des Endymion. R. Osborne hat bemerkt, dass die heroische Nacktheit v.a. der griechischen Kunst die Handlung in eine andere Sphäre transferiert, die in Differenz zum alltäglichen Leben der Erfahrungen gedacht werden muss. Dem steht in der Forschung die These gegenüber, es handele sich hier um die Wiedergabe einer Nacktheit, die sich auf alltägliches Leben bezieht, in dem auch nackt gearbeitet oder gekämpft wurde. Vgl. Osborne 1998, S. 81ff.

Endymionmythos: *habes somnum imaginem mortis*¹⁸⁹. Die direkte Analogie bot sich also für die Sarkophagplastik förmlich an, wobei gerade die Liebesgeschichte zwischen Endymion und Selene und die Umgebung der Szene dem Geschmack der römischen Grabeskunst entsprechen. Ein besonders aussagekräftiges Beispiel für die Inszenierung des schlafenden Endymion ist heute im Louvre zu finden (Abb. 23), zeigt die ikonographischen Implikationen des Motivs: Endymion liegt wieder ausgestreckt am Bildrand, in diesem Fall in etwas anderer Haltung und in Hirtentracht bekleidet¹⁹⁰. Rechts davon ist wieder Selene gezeigt, die ihren Liebsten besucht. Beide Köpfe sind bossiert und demnach als Portraits ausgelegt. Dies entspricht der Identifizierung des oder der Toten mit dem mythologischen Liebespaar und zeigt die Vorliebe zur Darstellung der ehelichen Liebe in den Sarkophagreliefs¹⁹¹. Endymion wird rechts von Hypnos, dem Gott des Schlafes berührt. Zwischen Selene und Hypnos ist ein Hirte gezeigt, dessen Herde sich über die gesamte Szene erstreckt. Das Beispiel zeigt nicht nur, dass der Verstorbene direkt mit dem schlafenden Endymion identifiziert wurde, sondern auch, dass die Szene in einer bukolischen Landschaft verortet wird, die von Idylle und Ruhe geprägt wird. Die allegorische Verbindung von Schlaf und Tod bot sich dabei auch für die christliche Gemeinde an und zeigt sich nicht zuletzt im Ausdruck 'coemeterium' für die christlichen Begräbnisstätten als Ort des Schlafes. Über den Begriff coemeterium als *“a sleeping place”* schreibt M. Carroll: *“It's first attested usage is late: in Tertullian's treatise On the Soul, written in the late second century AD, and in Hippolytus' account of the papal commissioning of a Christian cemetery around AD 200 in Rome. This idea of a place where the dead are only sleeping is intimately connected to the Christian belief that death was a temporary state and that the baptized would awaken on the Last Day to be reunited in heaven. It is also related to the way the early Christian community buried their dead, namely set apart and even segregated from pagan burial grounds and the rest of the community [...].”*¹⁹² In der christlichen Sarkophagplastik wird das Motiv des jugendlichen, ruhenden Endymion für die Jonasgeschichte entlehnt. Somit wurde nicht nur die Schlafallegorie des Todes ins Christliche transferiert, sondern auch die Vorstellung einer idyllischen und glücklichen Ruhe. Das eigentlich tragische Schicksal der Jonasgeschichte wird dabei wohl bewusst vernachlässigt,

¹⁸⁹ “Du hast den Schlaf als Bild des Todes.” Vgl. Cicero, Tuscul. I 38, 92; zitiert in: Gerke 1940a, S. 61.

¹⁹⁰ Die Hirtentracht könnte entweder auf das Leben Endymions Bezug nehmen, der in manchen Überlieferungen als Hirte identifiziert wird, oder es handelt sich hier um eine Betonung des bukolischen Idylls, in dem die Szene stattfindet. Die Tatsache, dass Endymion hier bekleidet ist und nicht heroisch nackt wiedergegeben wird, ist als Ausnahme der üblichen Ikonographie zu sehen und ist in diesem Fall nur in soweit von Bedeutung, als dass die Bukolik in diesem Sarkophag besonders hervorgehoben wird, was die folgenden Ausführungen mehr stützt als ihnen zu widersprechen.

¹⁹¹ Vgl. dazu die Ausführungen zu Philosoph und Orantin. Außerdem besonders ausführlich dazu: Zanker / Ewald 2004, S. 98 – 110.

¹⁹² Carroll 2006, S. 2. Vgl. Tertullian, De anima 51, Hippolytus, Philosophoumena 9.12.14

indem die gesamte Geschichte auf die Jonasruhe unter der Kürbislaube konzentriert wird. So ist es auch im Berliner Jonassarkophag (Abb. 24) geschehen. Der ruhende Jonas wird ins Zentrum des Reliefs gerückt, allein die Flaschenkürbisse¹⁹³ der Kürbislaube erlauben eine Deutung der Figur als Jonas. Die Szene ist völlig von einer bukolischen Hirtenlandschaft mit verschiedenen Tieren und Bäumen umgeben. Links und rechts finden sich jeweils Hirtendarstellungen, einmal stehender Hirte, ruhend auf seinen Stab gestützt, einmal ein sitzender älterer Hirte. Ganz am Rand des Reliefs ist links eine Orantin, rechts ein Widderträger gezeigt. In diesem Falle wird überhaupt die gesamte Jonasgeschichte nur auf die eine Szene beschränkt, die für das Verständnis des 3. Jahrhunderts wohl am wichtigsten war: die glückliche Ruhe eines idyllischen Ortes. Dementsprechend schreibt Th. F. Mathews: *“When the figure of Endymion was re-employed to tell the Jonah story an interesting transformation took place, for the image could hardly shake off all of its original associations; In the biblical story Jonah's repose under his vine was scarcely happy; after he preached the imminent destruction of Nineveh, the Ninevites surprised him by repenting, and the Lord relented and spared their city. Feeling he had lost face, Jonah went off to sulk and curse his lot (Jon 4). Having chosen the figure of Endymion to represent Jonah in this moment, the sculptor transformed the story and made the prophet's rest into a metaphor of the repose of the blessed. Suddenly the story of Jonah's frustration was turned into a story of full physical satisfaction, not necessarily implying that Christians should expect sex after death, but clearly implying the Christian belief in the resurrection of the body and its incorrupt beatitude after death.”*¹⁹⁴ Die Jonasgeschichte scheint sich also direkt auf eine christliche Jenseitsvorstellung zu beziehen, wie sie uns in ähnlicher Weise auch schon im Refrigerium Interim begegnet ist, und löst sich damit vom biblischen Bericht. Auch im Sarkophag S. Maria Antiqua ist die Betonung der Jonasruhe sehr deutlich. Im Gegensatz zum Berliner Jonassarkophag (Abb. 24) ist im Falle S. Maria Antiqua zwar noch ein Schiff mit Mannschaft und auch der Ketos vorhanden, jedoch scheinen sie mehr als Attribute Jonas' zu gelten¹⁹⁵, denn als Darstellung des Meerwurfes oder der Ausspeuung. Wie im Berliner Exemplar werden auch bei S. Maria Antiqua drei Schafe bzw. Widder auf der Laube dargestellt, die von Bäumen bzw. Baumwipfeln umgeben ist.

¹⁹³ Die Darstellung der länglichen, leicht gebogenen Flaschenkürbisse ist dabei die beliebteste in der Gruppe der vorkonstantinischen Jonasdargestellungen.

¹⁹⁴ Mathews 1993, S. 31f. Mathews zeigt in diesem Zusammenhang das Beispiel des Sarkophags S. Maria Antiqua.

¹⁹⁵ Vgl. Fink 1951, S. 184. J. Fink spricht von „attributiven Zeichen für die Hauptszene des Ausruhens in der Kürbislaube“.

Der Berliner Jonassarkophag und S. Maria Antiqua stehen also der ausführlicheren dreiszenigen Schilderung der Jonasgeschichte im Kopenhagener Stück und dem Exemplar aus dem Vatikan gegenüber: in den beiden ersten Fällen liegt der Schwerpunkt bei der idyllischen Ruhe, in den letzten wohl mehr auf dem Rettungsparadigma, symbolisiert durch die Ausspeisung Jonas. So schreibt A. Stüiber: *„Gerade weil der in der Laube ruhende Jonas so unbiblisch¹⁹⁶ erscheint, haben wir das Recht, diese Gestalt unbiblisch und ungeschichtlich als Repräsentation des Toten zu deuten; je mehr Jonas in Übereinstimmung mit dem biblischen Bericht dargestellt wird, desto weniger kann in ihm der Tote unmittelbar gemeint sein.“*¹⁹⁷ Demnach handelt es sich beim Jonas des Sarkophags S. Maria Antiqua also wahrscheinlich weniger um den Ausdruck eines Rettungsparadigmas, sondern vielmehr um die Darstellung eines Zustandes des Friedens und der Ruhe, der für den/die Toten erwünscht wird oder zumindest vorgestellt. Dazu schreibt F. W. Deichmann: *„Die biblische Gestalt gibt also nur einen allgemeinen Anhalt für die dargestellte, die ebenso wie ihre Umgebung gänzlich aus der antiken Tradition stammt, und so wurde das neue Bild sogar mit dem biblischen Text fremden, den biblischen Sinn verändernden Zügen ausgestattet.“*¹⁹⁸ Die Idylle der Jonasruhe in der Kürbislaube wird durch die drei Schafe bzw. Widder über der Laube als bukolische Hirtenlandschaft ausgewiesen¹⁹⁹, wie sie uns bereits bei der Besprechung des Widderträgers begegnet ist.

Darüber hinaus wird die Jonasszene noch von weiteren idyllischen Elementen ausgezeichnet: das Schiff mit Mannschaft²⁰⁰ verweist zusammen mit der Darstellung Neptuns an der rechten Sarkophagwölbung auf maritime Umgebung, ebenso wie die beiden Fischer an der linken Schmalseite. Schon im Sarkophagrelief des Kopenhagener Stücks (Abb. 20) und des Museo Pio Cristiano (Abb. 21) finden sich Verweise auf Fischer und maritime Idylle²⁰¹. Die Darstellung maritimer Szenen ist in der paganen Sarkophagplastik mehrfach nachweisbar²⁰²

¹⁹⁶ Als unbiblisch mag in diesem Zusammenhang vielleicht auch die Nacktheit des Jonas erscheinen. Dazu schreibt A. Stüiber: *„Die Nacktheit als mögliche Andeutung der Leiblosigkeit darf man nicht allzusehr urgieren, da auch der bekleidete Jonas wie der bekleidete Daniel vorkommt und das künstlerisch-kompositorische Vorbild des vorwiegend nackten Endymion einen gewissen Zwang ausgeübt haben dürfte.“* Stüiber 1957, S. 142. Vgl. dazu das Fragment eines Jonassarkophags, S. Maria in Trastevere, Gerke 1940a, Tafel 2-2. Hier wird Jonas bekleidet dargestellt.

¹⁹⁷ Stüiber 1957, S. 142.

¹⁹⁸ Deichmann 1983, S. 127.

¹⁹⁹ Vgl. dazu auch Engemann 1973, S. 73ff.

²⁰⁰ In der griechisch-römischen Mythologie besteigt der/die Verstorbene das Schiff des Charon, das ihn in das Reich der Toten bringt. Auch in der mythologischen Vorstellung der Unterwelt spielen also Wasser und Schiff eine bedeutende Rolle. Vgl. Fausone 1982, S. 252.

²⁰¹ Die maritime Idylle wird speziell durch Beigabe von Meeresgottheiten ausgezeichnet. Beispiele dafür finden sich vielfach, auch in den genannten Beispielen.

²⁰² Zanker / Ewald 2004, S. 117 – 135.

und stellt das idyllische Gegenstück zur bukolischen Hirtenlandschaft dar²⁰³. Beide Formen, die bukolische und die maritime Idylle, werden, wenn auch teilweise nur in Abbrüchen, für den Sarkophag S. Maria Antiqua übernommen²⁰⁴. Th. Klauser spricht in diesem Zusammenhang von einer „*Liebe zu Natur- und Landschaftsschilderungen*“ in der christlichen Volkskunst dieser Zeit²⁰⁵, die sich auf ein idyllisches und friedliches Naturbild bezieht.

So wird auch die Taufszene am rechten Rand des Sarkophags S. Maria Antiqua in die maritime Umgebung eingebunden. Durch den Blick des rechten Fischers über die Sarkophagwölbung zum Taufgeschehen hin, wird sogar eine direkte Verbindung zur Genre-Szene der Fischer hergestellt. Die Taufszene selbst ist dabei eher vage gehalten: der Täufer erscheint in Gestalt eines bärtigen, kynischen Philosophen, der Täufling ist ein junger und nackter Knabe. Ähnliche Darstellungen finden sich auch in den Katakombenmalereien, die die Taufe als sehr beliebtes Motiv schon seit dem Anfang des 3. Jahrhunderts²⁰⁶ kennen. F. W. Deichmann schreibt: „*Zu den ältesten Darstellungen in den Katakomben gehören Bilder der Taufe. Wegen des undeutlichen Ausdrucks, wegen des Fehlens jeglicher Charakterisierung als das einmalige Ereignis ist öfter darüber nachgedacht worden, ob es sich denn in der Tat um Jesu Taufe handle oder ob nicht eher die Taufe eines Christen als Beispiel dargestellt sei.*“²⁰⁷ In den verschiedenen Beispielen der Katakombenmalerei werden unterschiedliche Umsetzungen des Motivs gezeigt: die Kleidung des Täufers wechselt immer wieder, teilweise lässt sich nicht feststellen, ob es sich um Johannes den Täufer oder einen Bischof handelt. Die Taufe findet im Jordan statt oder auf trockenem Boden und bei der Bekleidung des Täuflings finden sich immer wieder Abweichungen²⁰⁸. Dementsprechend lässt sich auch beim Sarkophag S. Maria Antiqua nicht wirklich feststellen, ob es sich um Johannes handelt oder nicht. E. Dassmann schreibt deshalb: „*Ob diese formalen Variationen genügen, ikonographisch zwischen Jesustaufe und Katechumenentaufe zu unterscheiden, bleibt zweifelhaft. Mit Sicherheit reichen sie nicht aus, einen bestimmten Aspekt der Taufwirkung*

²⁰³ Engemann 1997, S. 115.

²⁰⁴ Und nicht nur für diesen; Ähnlich verhält es sich mit beinahe allen Jonassarkophagen des 3. Jahrhunderts. Vgl. dazu die genannten Beispiele.

²⁰⁵ Klauser 1966, S. 50.

²⁰⁶ Taufbilder nehmen bereits in konstantinischer Zeit bedeutend ab. Die Darstellung der Taufe ist demnach als die charakteristische neutestamentliche Szene in der Grabeskunst des 3. Jahrhunderts zu sehen. Vgl. Klauser Entstehungsgeschichte 4, S. 135, Dassmann 1973, S. 351.

²⁰⁷ Deichmann 1983, S. 134.

²⁰⁸ Ausführlicher zur Darstellung der Taufe in der Katakombenmalerei, vgl. Dassmann 1973, S. 349ff. Mit Tafel 1a, 2b, 3b, 12. Deichmann spricht sich für eine Identifizierung mit Johannes aus, vgl. Deichmann 1983, S. 134. Vgl. außerdem Fausone 1982, S. 241ff. In Tabellenform werden hier die verschiedenen Bekleidungen und Umsetzungen der wichtigsten Fälle zusammengefasst.

ikonographisch zu fixieren. Als Bedeutungsgehalt der Taufszenen darf daher zunächst übernommen werden, was die durch die kirchliche Verkündung geformte Volksfrömmigkeit als Inhalt und Gabe des Taufsakraments glaubend erhofft und in der Taufe Jesu vorgebildet gesehen hat.“²⁰⁹ Im Gegensatz zur Jonasgeschichte ist in der Taufszenen keine Narration intendiert, sondern eine verkürzte Wiedergabe des Taufsakraments, gleichsam emblematisch an den Rand des Reliefs gedrängt. Die Darstellung der Taufe am rechten Bildrand des Sarkophagreliefs könnte deshalb möglicherweise wieder eine retrospektive Szene darstellen, würde so als allegorische Darstellung des Bekenntnisses zum Christentum fungieren²¹⁰ - die Taufe Jesu ermöglicht schließlich die Taufe der Toten und bildet sie gleichsam vor²¹¹. Die verkürzte, symbolisch konzentrierte Wiedergabe scheint dadurch erklärt. A. M. Fausone schreibt über die verkürzte Darstellung: „Es war das Anliegen des Künstlers, ein 'Schlaglicht' auf ein Thema zu werfen und auf engem Raum das verständlich zu machen, worum es ging. Es lag wohl nicht in der Absicht der Maler und Bildhauer, den Verlauf eines Tauf- oder Firmritus darzustellen; vielmehr wollten sie sich einer 'Sprache' bedienen, die von den Eingeweihten spontan verstanden wurde.“²¹² Ob es sich in dieser Szene konkret um die Taufe im Jordan oder eine Katechumenentaufe handelt, wäre dann eher von sekundärer Bedeutung²¹³, wichtiger wäre die Betonung und die bildliche Wiedergabe des Taufrituals als Bekenntnis zum Christentum. Im Sarkophag S. Maria Antiqua ist der Täufer durch seine kynische Philosophentracht zumindest als Autoritätsperson ausgewiesen. Als Versinnbildlichung des Heiligen Geistes findet auch die Taube ihren Platz beim Geschehen. Der Täufling ist kleiner und jugendlich dargestellt, was wohl auf die „geistige Jugend“²¹⁴ des Gläubigen zum Zeitpunkt der Taufe verweisen soll. Die Nacktheit des Täuflings scheint hingegen keine besondere Rolle für die Szene zu spielen, wie A. M. Fausone außerdem bemerkt: „Die Nacktheit des Täuflings hat ihren spezifischen Sinn und Hintergrund auch im

²⁰⁹ Dassmann 1973, S. 352. F. W. Deichmann bemerkt hingegen, dass in der Katakombenmalerei die Taufe meist in Umgebung von alttestamentlichen Szenen verortet wird und schließt deshalb darauf, dass in den meisten Fällen die Jordantaufe Jesu gemeint sei. Vgl. Deichmann 1983, S. 134f. Im Rahmen meiner Untersuchungen über den Sarkophag S. Maria Antiqua möchte ich keine Deutungen über die Katakombenmalerei versuchen und belasse es deshalb bei der Aussage Dassmanns, dass eine genaue Einordnung als Jordantaufe von Fall zu Fall neu entschieden werden muss.

²¹⁰ Koch 2000, S. 205.

²¹¹ Th. Klauser schreibt: „An die Taufe der Verstorbenen des Sarkophags wird deshalb erinnert, weil sie neben der ethischen Pflichterfüllung – ausgedrückt durch die Mittelgruppe – die Grundlage für die Jenseitsvorstellung der Verstorbenen ist.“ Klauser 1966, S. 49. Vgl. dabei auch Anm. 6. Auch E. Dassmann bezieht das Taufbildnis auf eine „wahre christliche Philosophie“ bzw. eine Tugendlehre, wie sie durch die Mittelgruppe um Philosoph und Orantin dargestellt scheint. Vgl. Dassmann 1973, S. 393f.

²¹² Fausone 1982, S. 261.

²¹³ Das Mysterium der Taufe bezieht sich auf eine schon vor dem Christentum bestehende Tradition, wie z.B. im jüdischen Reinigungsritual evident wird. Die Verbindung von heiligem Wasser und einer dementsprechenden Reinigung ist also keine christliche „Erfindung“. Vgl. dazu Rahner 1957, S. 74 – 89.

²¹⁴ Fausone 1982, S. 259.

allgemeinen, kulturellen Verhalten der damaligen Zeit. Der Mensch der Antike hatte ein viel natürlicheres Verhältnis zum Körper als der moderne Mensch. Die Nacktheit war nichts ungewöhnliches.“²¹⁵

Schließlich muss die Taufszenen als ein Motiv des gesamten Reliefs gesehen werden, das gerade in Verbindung mit der Jonasruhe, den bukolischen Zitaten und den maritimen Elementen ihren Sinn erhält. Vor allem die maritimen Elemente der beiden Fischer an der Sarkophagwange korrelieren dabei mit ähnlichen Elementen im linken Teil der Jonasszene. Schon an anderer Stelle ist dabei darauf verwiesen worden, dass Clemens von Alexandria bei den christlichen Siegelbildnissen Schiffe oder Fischer als Motive vorgeschlagen hat. Die maritimen Elemente des Sarkophags schlagen so eine Brücke zwischen paganer und christlicher Symbolik am Grabe und können offensichtlich als adäquates Ausdrucksmittel sowohl für pagane, als auch christliche Jenseitsvorstellungen gesehen werden. Welche Jenseitsvorstellung kann nun aber für den Sarkophag S. Maria Antiqua angenommen werden? Nachdem die Motive nun einzeln besprochen und hergeleitet wurden, soll im nächsten Schritt der Versuch unternommen werden, die bisher festgelegten Ergebnisse zu fixieren und in Beziehung zueinander zu setzen. Schließlich handelt es sich beim Sarkophag S. Maria Antiqua um ein Figurenfries, ein zusammenhängendes Relief, dessen Szenen nicht nur einzeln, sondern vor allem in Verbindung zueinander wirken. Diese Gesamtwirkung soll uns zuletzt einen Eindruck von der Jenseitsvorstellung der Christen des 3. Jahrhunderts liefern.

²¹⁵ Fausone 1982, S. 257.

4. Tod des Körpers – Auferstehung des Leibes?

„Was ist der Mensch? Es sei gestattet, diese anthropologische Grundsatzfrage an dieser Stelle auf das Phänomen menschlicher Selbstwahrnehmung zu verengen und als Antwort 'ein Körper plus x' zu setzen. Der Mensch nimmt seinen Körper wahr und etwas, das seinen Körper wahrnehmen kann, das selbst aber nicht unmittelbar (materiell) wahrnehmbar ist, mag man es nun Geist, Seele oder – im modernen Sprachgebrauch in Hinblick auf Fragen der Transzendenz neutral – Psyche nennen.

Körper und Psyche sind, zumindest so lange man lebt, unentrinnbar.“²¹⁶

Die Untersuchungen der Sarkophagreliefs S. Maria Antiqua haben gezeigt, dass die frühe christliche Kunst pagane Systeme und teilweise auch Motive übernimmt, die ihrer Auffassung des christlichen Bekenntnis in gewisser Weise nahestehen und sich deshalb für eine Anbringung am christlichen Grabe angeboten haben. Welche Jenseitsvorstellung können wir also hinter den Darstellungen des Sarkophags S. Maria Antiqua annehmen, wenn sich die Motive doch hauptsächlich an pagane Vorbilder anlehnen? Welche Jenseitsvorstellung könnte die/der unbekannte Verstorbene unseres Sarkophags ausgedrückt haben wollen?

Im Folgenden wird zu zeigen sein, dass sowohl die frühe christliche Sepulkralpraxis, als auch die Vorstellung vom Tod des Körpers und dem Verbleib der Psyche nach dem Tode in der frühchristlichen Literatur ideengeschichtlich auf griechisch-römischen Konzeptionen basiert. Aus der jüdisch-semitischen Tradition stammend, breitet sich das Christentum in den ersten der Jahrhunderten in einer im Denken und in der Sprache hellinistisch geprägten Umwelt aus. Ich halte es dabei für berechtigt, von einem „clash of cultures“ zu sprechen, bei dem völlig unterschiedliche Weltanschauung, gleichsam wie an einer Nahtstelle, im jungen Christentum zusammenlaufen. Die christliche Religion „in the making“ sucht in dieser Zeit vielfach eine eigene Position, einen eigenen Standpunkt, schlicht eine eigene Identität, die sich gegenüber der nicht-christlichen Umwelt behaupten kann und die sich bewusst abzugrenzen versucht. Bei allen Versuche eine eigene christliche Philosophie zu entwickeln, sind dabei Teile sowohl des griechisch-römischen, als auch des jüdisch-semitischen Weltbildes in die Konstruktion der christlichen Identität eingegangen, bilden diese beiden Weltbilder doch die Wurzeln des Christlichen. Überdeutlich wird dies anhand der Vorstellung vom Leib, von Körper und Seele, die, als Angelpunkt philosophischer Überlegungen zu Leben und Tod, zu Diesseits und Jenseits, den theoretischen Hintergrund zur Sepulkralpraxis bildet.

²¹⁶ Feichtinger 2006, S. 237.

In der europäischen Geistesgeschichte beginnt schon sehr früh ein philosophischer Diskurs über den Menschen als „Körper plus x“, dessen Wurzeln in der griechischen Philosophie verankert liegen. So schreibt M. Pujiula: *„Seitdem die griechischen Philosophen begonnen hatten, den Menschen als eine Verbindung von Körper und Geist zu verstehen, mussten sie auch über die Beziehung beider Aspekte des Menschen nachdenken. Damit wurde das Verhältnis des Menschen zu seinen Begierden, deren Verbindung zu den Gegebenheiten des Körpers und schließlich auch der Körper an sich Gegenstand der moralischen Reflexion. Betrachtet man den Gang der Entwicklung in seinen wichtigsten Zügen, so zeigt sich, dass die Beschäftigung mit dem Körper im philosophischen Denken der Antike einen beachtlichen Wandel durchlebt hat, der als zunehmende Distanzierung vom Körper beschrieben werden kann, auch wenn die Gegenüberstellung von Seele und Körper nie zu einer vollständigen Trennung geführt hat.“*²¹⁷ Die Geschichte der Philosophie über den Körper lässt sich bis Homer²¹⁸, ins 8. Jahrhundert v. Chr., zurückdatieren und wurde in der Folge bis in die römische Zeit hinein als Differenz wahrgenommen, die zumeist eine Hierarchie zwischen Körper und Psyche impliziert. In besonders extremer Weise wurde diese Differenz von den Orphikern im 7. bzw. 6. Jahrhundert v. Chr. herausgestellt, die den Körper erstmals als Grab der Seele angesehen haben: Die Seele schien ihnen als Strafe an den Körper gefesselt und Xenophanes war im 6. Jh. v. Chr. der Meinung, der Körper mit seinen Sinneswahrnehmungen täusche den Menschen, nur die Seele könne also zur Wahrheit führen²¹⁹. Von diesem Zeitpunkt an wird die Sorge um die dem Körper übergeordnete unsterbliche Seele der Beschäftigung mit dem Körper übergeordnet. Platon schließlich folgt der Vorstellung von der höheren Seele und dem schlechteren Körper, wenn auch nicht so akut und dringlich, wie es bei den Orphikern geschah. Im Phaidon schreibt er dennoch: *„Und so lange wir leben, werden wir, wie sich zeigt, nur dann dem Erkennen am nächsten sein, wenn wir soviel wie möglich nichts mit dem Leibe zu schaffen noch gemein haben, was nicht höchst nötig ist, und wenn wir mit seiner Natur uns nicht anfüllen, sondern uns von ihm rein halten, bis der Gott uns selbst befreit.“*²²⁰ Im Rahmen dieser scheinbaren 'Leibfeindlichkeit' wird der Tod als Befreiung der Seele charakterisiert, die sich dem Materiellen entledigt, dennoch ist die Auffassung bei

²¹⁷ Pujiula 2006, S. 121.

²¹⁸ Homer fasst den Körper als eine Summe von einzelnen Organen, Gliedern, etc. auf. Die Pflege und das Training des Körpers werden dabei als Tugend des Aristokratischen angesehen, also als eine Tugend neben vielen anderen Tugend des Geistes bzw. der Psyche. Gerade der trainierte Körper wurde dabei als stete Vorbereitung auf den Krieg dargestellt und war demnach Eigenart des 'schönen und guten Mannes, der nach areté, nach bester Tugend strebt. Homer scheint in diesem Zusammenhang zwar ein ganzheitliches Weltbild anzustreben, dennoch wird bereits hier sichtbar, dass eine Differenz zwischen Körper und Geist angenommen wird. Vgl. dazu Thommen 2007, S. 17.

²¹⁹ Vgl. zu diesen Ausführungen Thommen 2007, S. 12.

²²⁰ Phaidon 66b. Gerade diese leibfeindlichen Gedanken des Phaidon werden später von den Christen aufgegriffen, z. B. Von Clemens von Alexandria, vgl. Paidagogos.

Platon nicht als Abkehr oder Abwendung vom Körperlichen zu verstehen. Pflege und Training des Körpers sind auch bei Platon noch immer Tugenden und entsprechen der Erziehung und der Bildung des Geistigen, auch wenn dieses höher bewertet wird²²¹. Im 4. Jahrhundert v. Chr. bleibt diese Auffassung grundlegend bestehen, wobei gerade Aristoteles einen ganzheitlicheren Fokus legt, bei dem die Seele dem Inneren und der Körper dem Äußeren des Menschen entspricht. Ein sittliches Leben ist für Aristoteles demnach ein Leben in Distanz zu den äußeren Dingen. M. Michaelis beschreibt diese Konzeption folgendermaßen: *„Der Körper wird dabei als Materie betrachtet, durch dessen Sinnesorgane Eindrücke in die Innenwelt des Subjekts gelangen. [...] Es geht mit der Annahme einher, dass es eine Innenwelt des Subjekts sowie eine davon getrennte Außenwelt gibt. Die Trennung zwischen Innen- und Außenwelt bedingt, dass theoretische Erklärungen dafür gesucht werden, wie Eindrücke aus der Umgebung in die Seele gelangen. Jedem Gegenstand der Außenwelt entspricht dabei mindestens ein Vertreter in der Innenwelt, etwa dem Ton das Gehörte. Eindrücke aus der Umgebung werden über die Sinnesorgane aufgenommen und gelangen so in die Innenwelt des Subjekts, in die Seele [...]“*²²² Diese Beziehung zwischen Innen und Außen ist im Diskurs um Körper und Psyche von besonderer symbolischer Bedeutung, weil sie auf einer phänomenologischen Erfahrung beruht: im belebten Leib wird sowohl die Außenwelt, als auch das Innenleben persönlich erlebt und zwar, wie im genannten Zitat beschrieben, als Wechselwirkung: die Psyche kann nur wahrnehmen, was durch die Sinne von Außen nach Innen getragen wird. Die Sinne sind dabei im Körper, bzw. im Leib, verortet, der so gleichsam ein Scharnier zwischen Innen und Außen darstellt. Verschwindet dieses Scharnier durch den Tod, und hier endet die phänomenologisch fassbare Erfahrung, ist die Außenwelt von der Seele scheinbar abgeschnitten. Was dann mit der Innenwelt, der Psyche, geschieht, kann von den Hinterbliebenen nur mehr vorgestellt werden und liegt im Bereich des Metaphysischen und Transzendenten.

Trotz dieser abstrakten philosophischen Überlegungen ist bei den Griechen der Körper immer auch eingebunden in das bürgerliche Kollektiv. Die körperliche Pflege und Ausbildung ist, wie bereits erwähnt, auch eine Tugend des Bürgers. L. Thommen schreibt: *„Die Griechen haben den Körper nicht nur ideell von der Psyche getrennt und medizinisch zu erklären versucht, sondern ihn wesentlich auch als Ausdruck individueller Vollkommenheit im Rahmen des bürgerlichen Daseins und der gemeinschaftlichen Werte aufgefasst.“*²²³ Überlegungen

²²¹ In Platons Politeia wird bei der Erziehung ebenso auf die körperlichen, als auch die geistigen Aspekte Bezug genommen.

²²² Michaelis 2002, S. 77f. M. Michaelis bezieht sich in diesem Zitat auf Hermann Schmitz, der dieses Modell in der griechischen Philosophie des 5. und 4. Jh. v. Chr. entstanden sieht.

²²³ Thommen 2007, S. 13.

zum Körper implizieren immer auch einen Umgang mit dem Körper im Alltäglichen, womit der Körper bzw. vor allem der belebte Leib, zum Politikum wird, der nach außen hin die Psyche nicht zuletzt repräsentiert.

Die griechische Auffassung zu Körper und Psyche wird dabei von den Römern in großen Teilen übernommen, wobei die römischen Ansichten die griechischen teilweise in gemilderter Form übernehmen, da der Körper schlicht als nicht besonders bedeutend oder maßgeblich gilt. Die Begierden des Körpers werden jedoch nach wie vor im Gegensatz zur höheren Sphäre des Geistigen eher negativ wahrgenommen, wie auch ein Zitat von Plutarch belegt: *„Der Mann soll über die Frau herrschen nicht wie der Herr über seinen Besitz, sondern wie die Seele über den Körper [...]. So wie es nun möglich ist, für den Körper zu sorgen, ohne dessen Lüsten und Begierden zu dienen, so kann man auch seine Frau führen und sie zugleich erfreuen und ihr freundlich sein.“*²²⁴ Trotz Liebe und äußerster Sorgfalt gegenüber dem Körper, ist die Verteilung der Prioritäten klar. Höhere Werte wie Vernunft, Würde und Treue sind als geistige Tugenden stets wichtiger.

Die christliche Vorstellung von Tod und Jenseits geht zwar ebenso von einem sterblichen Körper und einer unsterblichen Seele aus, unterscheidet sich in ihren biblischen Wurzeln jedoch von der Konzeption des Leibes als dualistische Differenz. Die philosophische Anthropologie der Bibel interessiert sich dabei weniger für eine Dualität zwischen Körper und Psyche beim Menschen, sondern vielmehr für die Dualität, die zwischen dem Menschen und Gott besteht. Ausgetragen wird dieser Dualismus im Herzen, als Ort, an dem der Wille Gottes angenommen wird. Die semitisch-christliche Anthropologie der Bibel scheint demnach keine scharfe Differenzierung oder Hierarchisierung zwischen Körper und Psyche zu kennen, wie M. Pujiula beschreibt: *„Das Hebräische kennt keine Worte, die Körper oder Seele als voneinander zu unterscheidende Bestandteile des einen Menschen bezeichnen könnten. Wenn von Fleisch, Herz oder Seele die Rede ist, ist immer der ganze Mensch gemeint. Eine Aufteilung ist ebensowenig möglich wie eine Hierarchie, in welcher der Geist dem Körper vorgezogen würde. So kann man auch nicht sagen, dass der Mensch eine Seele ‚hat‘, sondern dass er Seele ‚ist‘. Es gibt daher im alttestamentlichen Judentum bis zum Beginn der Apokalyptik auch keinen Glauben an die Unsterblichkeit allein der Seele. Die selten begegnende Auferstehungshoffnung bleibt in dem ganzheitlichen Rahmen des alttestamentlichen Menschenbildes verhaftet, die Vorstellungen vom Tod bleiben aber insgesamt sehr blass.“*²²⁵ Im Vordergrund steht im jüdisch-semitischen Verständnis die

²²⁴ Zitiert in Pujiula 2007, S. 130.

²²⁵ Vgl. ebenso zu den vorherigen Ausführungen: Pujiula 2007, S. 133.

Differenz zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen, wie sie im Alten Testament wiederholt zum Thema gemacht wird. Das Göttliche ist dabei etwas, das das Verständnis und die Fassbarkeit des menschlichen Geistes übersteigt und diesem so gleichsam gegenübersteht. Gott ist göttlich, weil er nicht menschlich ist²²⁶ und sich so dem Menschlichen immer wieder entziehen und offenbaren kann. In dieser Relation ist der sterbliche Körper eine Eigenart des Menschen und stellt so ein Gegenteil des Göttlichen dar, ohne eine Wertung aufzuzeigen. Die Erkenntnis, dass der Mensch menschlich ist, weil er einen sterblichen Körper besitzt, ist eine neutrale. Schließlich würde dem Menschen nicht die göttliche Gnade zuteil werden, besäße er nicht den von Gott geschaffenen, sterblichen Leib. So schreibt A. Koch: „*Die Bibel kennt nicht den leibentwertenden Dualismus der Griechen. Sie kennt nur den Gegensatz zwischen einem irdisch bestimmten (,fleischlichen') Verhalten und einem auf Gott gerichteten (,pneumatischen', das heißt ,geistigen') Leben.*“²²⁷ Die Vorstellung von einem Weiterleben, einer Wiedergeburt oder einer Auferstehung nach dem Tode ist im jüdisch-hebräischen Verständnis eine monistische und ganzheitliche Wiederkunft, wie sich auch literarisch verfolgen lässt: „*As is true in some contemporary Jewish texts and later rabbinic material as well, the natural metaphors mean that the whole person returns – changed, perfected, pure, and fertile like a green tree, but still himself or herself.*“²²⁸ Betont wird hierbei, dass der/die Verstorbene in seiner eigenen Identität zurückkehrt, die eben auch an seinen Leib als Medium und Ort der sinnlichen Erfahrungen gebunden ist. Einerseits liegt dies in einer phänomenologischen Erfahrung zugrunde, die die Identität einer Person eben auch an das Gesicht und den Körper bindet, andererseits tritt hier noch einmal die hebräische Gedankenwelt zutage, die eben eine Trennung von Körper und Psyche, und demnach von Körper und individueller Identität, nicht zu kennen scheint.

Im Neuen Testament ist Jesus Christus derjenige, der durch seine Auferstehung nicht nur leiblich den Dualismus zwischen irdischer und göttlicher Existenz überwindet, sondern diese Überwindung gleichsam für alle Anhänger seines Glaubens Vorbildet. Gott steht in diesem Zusammenhang sowohl für das Transzendente, als auch für das Metaphysische, also das Über-Irdische im Sinne einer Überwindung des Physischen. Die monistische Konzeption des Alten Testaments wird dabei nicht aufgegeben. Die Auferstehung Christi ist eine Auferstehung des Leibes, eine 'Auferstehung des Fleisches' in seiner Gesamtheit.

²²⁶ Mircea Eliade hat dies in seiner Konzeption der Hierophanie deutlich zum Ausdruck gebracht. Vgl. Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane*.

²²⁷ A. Koch, zitiert in Pujiula 2007, S. 135.

²²⁸ Bynum 1995, S. 24f.

Während und vor allem nach der Entstehungszeit des Neuen Testaments gerät die im semitischen Kulturkreis verwurzelte Bibel zunehmend unter hellenistischen Einfluss. Das Alte Testament wird in der großen griechischsprachigen Diaspora ins Griechische übersetzt und auch die Anhänger Jesu sehen sich zunehmend mit der griechisch-römischen Kultur und Kultureinwirkung konfrontiert, was sich nicht zuletzt bei der Missionierung neuer Gemeindemitglieder niederschlägt. Durch den Transfer hebräischer Begriffe, und den damit verbundenen Vorstellungen, in die griechische Sprache kommt es bei der paganen Bevölkerung zu Problemen und Dissonanzen in der Rezeption der 'Auferstehung des Fleisches'. Besonders deutlich wird dies bei der Verbreitung der christlichen Botschaft durch Paulus von Tarsos, der zwar grundsätzlich das hebräische Menschenbild kannte und auch vertrat, dennoch als hellenistischer Jude und römischer Bürger zutiefst vom griechisch-römischen Verständnis von Körper und Leib geprägt war. Gerade die christliche Vorstellung einer Auferstehung des Fleisches ist jedoch eng gebunden an das semitische Bild vom Menschen und seinem Leib. M. Pujiula berichtet über Paulus: *„Wenn Paulus vom Leib [...] spricht, meint er also nicht etwas, das der Mensch ‚hat‘, sondern den ganzen Menschen in seiner Leiblichkeit. Fleisch [...] bedeutet zunächst nur die irdische und sterbliche Dimension des Menschen. In diesem Sinne sind Leib und Fleisch bei Paulus nicht notwendig negativ konnotiert. Eine solche Wertung erhalten diese Begriffe erst dadurch, dass der Mensch in freier Entscheidung sein Leben ganz auf seine leibliche, irdische, sterbliche Existenz baut. Erst dadurch wird für Paulus das Fleisch zum Ort der Sünde im Menschen. Der Begriff des Fleisches beinhaltet also den jüdischen Gedanken der Gegnerschaft des Herzens zu Gott und weitet ihn auf die Gegebenheiten des Körpers aus. Der Körper ist damit für Paulus als Grund der Gefährdung zugleich auch ein Ort der Entscheidung gegenüber Gott. Zwar dürfen Körper und Fleisch nicht gleichgesetzt werden. Dennoch kann nicht geleugnet werden, dass Paulus mit dem Begriff des Fleisches die Gegnerschaft zu Gott mit dem Körper in eine enge Verbindung bringt, auch wenn er den Körper nicht als Ursache dieser Gegnerschaft angesehen hat“*.²²⁹ Paulus hat wohl in seiner Interpretation des Auferstehungsglaubens die dualistische Konzeption der Griechen nicht forciert, dennoch wurde ein Grundstein für eine Verbindung zwischen griechischer Körperauffassung und hebräischer Charakterisierung des Göttlichen als Immaterielles gelegt.

Für die pagane Umwelt und auch die paganen Philosophen ist die Idee einer 'Auferstehung des Fleisches' aufgrund ihrer eigenen dualistischen Konzeption eine exotische und

²²⁹ Pujiula 2007, S. 135.

befremdliche²³⁰. Das junge Christentum trifft seinerseits auf einen Kulturkreis, der ein breites philosophisches Spektrum an Traditionen und Denkschulen aufweist und sich seine Meinung über Körper, Seele und deren Schicksal bereits gebildet hat. Die christliche Philosophie, aus der sich im Laufe der ersten Jahrhunderte die christliche Religion bilden wird, steht noch an einem relativen Anfang bezüglich exegetischer Ausdeutung. Da das Neue Testament keine ausführlicheren Angaben zur Bewertung des Körpers beinhaltet und auch die Vorstellungen des Alten Testaments bezüglich Tod und Verbleib des Leiblichen eher vage sind, wenden sich die ersten christlichen Theoretiker den bestehenden vielfältigen philosophischen Theorien der griechischen Antike über Körper und Seele zu. Ab dem 2. Jahrhundert finden wir eine vermehrte Beschäftigung mit Konzeptionen von Körper und Seele vor, die nicht zuletzt aus Gründen der Abgrenzung gegenüber Judentum und Mysterienreligionen stattgefunden hat. In den gnostischen Strömungen werden schnell extrem leibfeindliche Haltungen eingenommen, die bereits im Paganen vorhanden waren. Schließlich bestreiten die Gnostiker sogar den Leib Christi, sprechen ihm mehr oder weniger seine Materialität, seine *Physis* ab²³¹. Christliche Patristiker wie Irenaeus (*Adversus Haereses*), Tertullian (*De resurrectione carnis*) und Minucius Felix (*Octavius*) versuchen in ihren Schriften sowohl eine Abgrenzung, als auch einen Kompromiss zwischen griechisch-römischer, jüdischer und gnostischer Auffassung des Körpers. C. W. Bynum beschreibt eines der literarischen Beispiele folgendermaßen:

*„Minucius Felix also explicitly addresses the identity issue. The pagan interlocutor in his dialogue asks the Christian: with what body do you rise? It cannot be the same body, for your former body has dissolved and anything now put together will be new. Minucius's Christian spokesperson replies, drawing on many of the assumptions of the pagan position, that bodies can rise the same because things are not 'lost in God'. Whether dust or ashes, moisture or smoke, bodies endure; their 'elements remain in the keeping of God' [...].“*²³² Auch Tertullian sieht den Leib als Ganzes zurückkommen, wie ein demoliertes Schiff, das frisch saniert zurückkehrt. Den einzelnen Körperteilen würde jedoch eine neue Bedeutung zukommen, da sie die alten Bedürfnisse des Körpers nicht mehr bedienen müssen, z. B. würden Münder nicht mehr zum Essen gebraucht, sondern für die Lobpreisung Gottes²³³.

In der Folge des 2. und dritten 3. Jahrhunderts verwaschen die Grenzen zunehmend. Im

²³⁰ Die Christen hatten noch mehrere Eigenarten, die auf die pagane Umwelt befremdlich wirkten: sie nahmen nicht am Götzendienst teil, engagierten sich nicht in der römischen Politik und leisteten keinen Wehrdienst. Zum schlechten Image der Christen bei der paganen Bevölkerung vgl. Dodds 1965, S. 98ff.

²³¹ Bynum 1995, S. 26.

²³² Bynum 1995, S. 34. C. W. Bynum beschreibt außerdem *„pagan critics, who find the idea [Anm.: of a resurrection of the body] not only ludicrous but also revolting. Who would want to recover a body? Asked the pagan Celsus. Corpses are revolting – worse than dung.“* Ebd. S. 31.

²³³ Tertullian, *De resurrectione*, Kapitel 57.

Rahmen der Auferstehungskonzeption spielt der Leib dabei eine wichtige Rolle, was jedoch den Alltag des körperlichen Lebens angeht, schließen sich die christlichen Denker bald an den paganen hierarchischen Dualismus zwischen Körper und Seele an. Vom griechischen Denken geprägte christliche und jüdische Philosophen²³⁴ wie Philon, Clemens von Alexandria²³⁵, Origenes oder andere Neuplatoniker greifen leibabwertende oder leibfeindliche Aspekte für ihre Auslegungen des alltäglichen Umgangs mit dem Körper auf und schaffen so den Grundstein einer Entwicklung, die in ihrer Abwehrhaltung gegenüber dem Körperlichen in einer Kultur des asketischen Klosterideals schließlich ihren Höhepunkt findet. E. R. Dodds formuliert sehr zugespitzt: *„Heiden und Christen (wenn auch nicht alle Heiden und alle Christen) wetteifern miteinander in der Schmähung des Körpers; er war 'Staub und geronnenes Blut', 'ein schmutziger Sack voller Kot und Urin'; der Mensch ist in ihn getaucht wie in ein Bad schmutziges Wasser. Plotin schien sich zu schämen, überhaupt einen Körper zu haben, und der Heilige Antonius errötete, wenn er essen oder irgendein anderes körperliches Bedürfnis befriedigen musste.“*²³⁶ Im irdischen Diesseits kommt dem Körper für die Christen keine besondere Bedeutung zu, vielmehr wird er als Last verstanden, die den Gläubigen eher noch vom Göttlichen entfernt. Auch für die Christen ist nun das geistige Leben dem physischen vorzuziehen, bezieht sich doch das Geistige auf die unsterbliche Seele und überschreitet so die Grenzen des vergänglichen Körpers. Das Christentum ist seinem Wesen nach aber eschatologisch, weshalb das irdische Leben nur von relativem Interesse ist, *„denn der Tod bedeutet für den Gläubigen ja nur den Übergang in das eigentliche Leben.“*²³⁷ Die Auferstehung selbst ist dabei eine spezifisch leibliche, eine Auferstehung des Fleisches, wobei die Wurzeln dieser Vorstellung eben nicht aus dem griechisch-römischen, sondern dem jüdischen Verständnis stammen. Die Auferstehung vollzieht sich nicht nur für einen Teil des Menschen, wie 'nur' die Seele, sondern auf die gesamte monistische Einheit des Subjekts. Dennoch findet die Auferstehung ja nicht unmittelbar nach dem Tode statt, sondern erst bei der Parusie Christi, also am Jüngsten Tage des Gerichts. C. Schneider schreibt: *„Die Ankunft, das zweite Kommen Christi selbst, wird ebenfalls als reale zukünftige Erscheinung gelehrt, Christus wird herrlich und in königlicher Pracht erscheinen, natürlich im menschlichen Fleisch.“*²³⁸ Wichtig zu betonen ist hier der zukünftige Aspekt. Die Auferstehung findet

²³⁴ Hellenisierung und Enthellenisierung, vgl. Grillmeier 1979, S. 239ff. → Einordnung ins griechische Weltbild.

²³⁵ So nimmt zwar Clemens für den guten Christen eine Pflege des Körpers an, jedoch nicht mehr als unbedingt nötig. Die Bedürfnisse des Körperlichen müssen nach Clemens demnach zurückgedrängt werden. So heißt es: *„Der Tugendhafte hat weniger Bedürfnisse und steht so auf der Grenze zwischen unsterblicher und sterblicher Natur, indem er wegen seines Körpers und schon wegen seines Geborensseins Bedürfnisse hat, aber in vernünftiger Enthaltsamkeit gelernt hat, nur wenige Bedürfnisse zu haben.“* Zitiert in: Fischer 1954, S. 44.

²³⁶ Dodds 1965, S. 39.

²³⁷ Zanker / Ewald 2004, S. 28.

²³⁸ Schneider 1970, S. 278

schließlich nicht unmittelbar nach dem Tode statt, sondern liegt in ungewisser Zukunft. Unmittelbar nach dem Tode findet zuerst eine Trennung zwischen Körper und Leib statt. Dabei handelt es sich, wie in der paganen Vorstellung, um eine phänomenologische Erfahrung, hinterlassen doch auch die christlichen Verstorbenen einen toten Körper, der bestattet werden muss. Für die christlichen Patristiker ist diese Trennung jedoch nur vorübergehend, die Seele bleibt gleichsam wie eine Essenz der individuellen Existenz noch lebendig. J. A. Fischer schreibt dazu: *„Im Sinne der frühkirchlichen Schriftsteller bedeutet die Lehre, dass im Tode die Seele vom Leib scheidet, zunächst eine Absage an jene heidnischen Richtungen, die den völligen Untergang der menschlichen Persönlichkeit behaupteten. [...] Im Sinne der Patristik bedeutete die Trennungsformel ferner für den christlichen Bereich die Ausschaltung der [...] jüdisch-semitischen Vorstellungen, dass die Person als solche nach dem Tode auf irgend eine Weise ohne gedachte scharfe Trennung von Leib und Seele fortlebe.“*²³⁹

Für die Patristiker blieb schließlich die Frage: was wartet zwischen Tod und Aufnahme in den Himmel? Der neutestamentliche Text scheint darüber keine genauen Angaben zu liefern, weil dort der Schwerpunkt auf der Heilsverkündung liegt, wie auch A. Stüiber bemerkt: *„Die Eschata, Parusie, Auferstehung, Gericht und Vollendung stehen im Vordergrund des Interesses; die Gegenwärtigkeit des Heiles wird nicht weniger betont, aber die Zwischenzeit selbst fällt für das christliche Bewusstsein nicht ins Gewicht, weil man zunächst gegenwärtiges Heil und kommende Vollendung noch nicht durch eine lange historische Zeitspanne getrennt sieht.“*²⁴⁰ Eine Ausnahmestellung kommt laut Apc. 6, 9/11 den Märtyrern zu. So erblickt Johannes unter dem himmlischen Altar die Seelen der Märtyrer, hört sie um Rache rufen. Die Seelen der Märtyrer werden also wegen ihres besonderen Schicksals sofort zu Gott aufgenommen und müssen keine Wartezeit in einem Zwischenzustand jeglicher Art über sich ergehen lassen. Sie erwarten die leibliche Auferstehung des Jüngsten Tages an der Seite des Herrn. Die Jenseitsreise bis dorthin bleibt für den durchschnittlichen Gläubigen ungewiss. Einen Anhaltspunkt über die Vorstellung des Zwischenzustands bei den frühen christlichen Philosophen liefert eine Formulierung Tertullians: *„Enimvero et pro anima eius orat et refrigerium interim adpostulat ei et in prima resurrectione consortium.“*²⁴¹

A. Stüiber hat seine gleichnamige Arbeit ausschließlich der frühchristlichen Konzeption des Refrigerium Interim gewidmet und stellt die Formulierung Tertullians *„als vorläufige Seligkeit der gerechten Verstorbenen [...], die an einem angenehmen Ort im Hades die*

²³⁹ Fischer 1954, S. 39.

²⁴⁰ Stüiber 1957, S. 43.

²⁴¹ Tertullian, monog. 10, zitiert in: Stüiber 1957, S. 11.

Auferstehung erwarten.“²⁴² Die Sorge um die Jenseitsreise war auch für die ersten Christen eine dringliche und wurde nicht zuletzt deshalb auch von der christlichen Patristik aufgegriffen. Was die Allgemeingültigkeit einer Refrigerium-Interim-Vorstellung in der einfachen Bevölkerung angeht, herrscht jedoch in der Forschung eine gewisse Unsicherheit, „weil nicht nachzuweisen ist, dass der Durchschnittsgläubige im 3. Jahrhundert allgemein an ein refrigerium interim dieser Art geglaubt“ hat.²⁴³ Tatsächlich stoßen wir an diesem Punkt auf eine grundlegende Problematik der geisteswissenschaftlichen Untersuchungen zur Spätantike: die meisten Dokumente dieser Zeit, die sich auch Körper und Seele, auf Tod und Jenseits beziehen, sind philosophische und theologische Texte, die sich in sehr komplexer Art und Weise mit diesen abstrakten Kategorien auseinandersetzen. Betrachten wird die Untersuchungen über die Sepulchralkunst des 3. Jahrhunderts, sind die Ergebnisse nur teilweise mit den eben umrissenen philosophischen Theorien deckungsgleich.

Die pagane Mehrheit im Rom des 3. Jahrhunderts hat die Sepulchralkunst vielfach genutzt, um Jenseitsvorstellungen zu verbildlichen, jedoch lässt sich daraus für unseren heutigen Blick keineswegs ein einheitliches Bild von einer paganen Vorstellung vom Leben nach dem Tode ableiten. B. Andreae schreibt: „Mit einer Fülle von Bildern [...] vergegenwärtigen die Römer ihre unbestimmte, nur in poetischen Bildern fassbare Jenseitshoffnung. Ebenso konstruiert wie das dekorative Gerüst, das die Bilder aufnimmt, ist auch das Gedankengebäude, das diesen Bildern entspricht. Diese Menschen versuchen weniger einer klaren Jenseitsvorstellung bildlichen Ausdruck zu geben, als vielmehr durch die Masse der mythologischen Exempla, die ein Weiterleben nach dem Tode verbürgen oder auf die Entrückung an einen besseren Ort anspielen, ihre Hoffnung auf ewiges Leben und Seligkeit zu befriedigen.“²⁴⁴ Die pagane Sepulchralkultur bezieht sich dabei in großen Teilen auf das diesseitige Leben des Verstorbenen, das noch im 1. Jahrhundert durch prächtige Grabbauten nach außen hin repräsentiert werden sollte und sich schließlich im Verlauf des 2. Jahrhunderts zunehmend auf private Aspekte der Toten-Memoria bezieht. Die Zuwendung zum Privaten, Innerlichen führt nun zu einer veränderten Sicht auf den Verstorbenen. Paul Zanker bemerkt, es handle sich dabei „um den Ausdruck eines neuen Gefühlskultes, dem der Gedanke an die Zerstörung der Körper der Angehörigen bei der Verbrennung unerträglich war“ und führt einen Auszug aus der Trauerdichtung des Statius an. Dieser berichtet, der Ehemann „habe 'den Rauch der Verbrennung und das Getöse des zusammenbrechenden Scheiterhaufens nicht

²⁴² Stuißer 1957, S. 11.

²⁴³ Engemann 1997, S. 113.

²⁴⁴ Andreae 1963, S. 127.

ertragen können' und deshalb den Leib der Frau aufs sorgfältigste einbalsamieren lassen, um sie vor dem Zerfall zu retten.“²⁴⁵ Für den Hinterbliebenen wird der Körper der Toten zum materiellen Symbol für die Persönlichkeit seiner Ehefrau, die er nicht zuletzt durch das Totengedächtnis lebendig und bei sich behalten will. Dieser „Gefühlskult“ bezieht sich also mehr auf die Trauer der Hinterbliebenen, als auf die/den Verstorbenen selbst. Das Totengedächtnis am paganen römischen Grabe vollzieht sich dabei in verschiedenen Riten, wie Trank- und Speiseopfer, Totenmahl u.ä., die ebenfalls eine vorgestellte Anwesenheit des Verstorbenen implizieren. Einerseits bezieht sich diese Vorstellung auf das Totengedächtnis der/des Verstorbenen, das die Erinnerung an die Identität der/des Verstorbenen wachhält, andererseits wurden auch für den Körper des Verstorbenen Vorkehrungen getroffen, die seine körperlichen Bedürfnisse zu befriedigen scheinen. Der Sarkophag aus einem römischen Grab in Simplefeld, Holland, heute im Rijksmuseum van Oudheden in Leiden (Abb. 27 und 28), weist auf den Innenseiten Reliefs auf, die eine römische Wohnung mit Möbeln, Vorräten und dem Portrait der auf einem Bett liegenden Toten wiedergeben. Für die Hinterbliebenen waren diese Darstellungen nicht sichtbar, sondern wurden symbolisch als rituelle Beigabe speziell für die Tote angebracht. Beispiele dieser Art zeigen, dass in der römischen Sepulkralkultur vielfach versucht wurde, die Grenzen zwischen Innen und Außen zu sprengen, um über den Tod hinaus eine fast leibliche Verbindung herzustellen. Der materielle Körper ist im Sarkophag noch anwesend, er ist für die Hinterbliebenen noch immer ein Medium und ein Scharnier zwischen Innen und Außen, um mit der/dem Verstorbenen rituell durch Gedächtnisfeiern und kleine Opfer in Kontakt zu bleiben. Natürlich gibt es in der römischen Mythologie konkrete Vorstellungen darüber, was mit der Seele der/des Verstorbenen nach dem Tode geschieht. Der Orcus als Unterwelt und Aufenthaltsort der Seelen ist in eine mythische Struktur eingebunden, die den Seelen nach dem Tode ein metaphysisches Fortleben voraussagt. Die tatsächliche Praxis am Grabe wendet sich jedoch vom Mythos ab und dem Ritus zu²⁴⁶, der durch den Körper der/des Toten noch immer eine Verbindung herstellt zur Seele, auch wenn diese sich, mythologisch gesehen, an einem anderen Ort, nämlich der Unterwelt, befindet.

Einen weiteren Beleg für den Bruch des 3. Jahrhunderts mit dem Mythos findet sich an den Sarkophagen selbst. An den paganen Sarkophagen wird im 3. Jahrhundert das Bild der/des Verstorbenen bevorzugt in mythologische Szenen des Figurenfries eingebunden²⁴⁷, die/der

²⁴⁵ Vgl. Zanker / Ewald 2004, S. 28.

²⁴⁶ Es wurde wiederholt angemerkt, dass der Ritus am Grabe auch magische Züge trägt. Die Magie in der Grabsymbolik dient dabei z.B. der Abwehr des Bösen Blicks, vgl. Engemann 1975, S. 29ff.

²⁴⁷ Vgl. dazu z.B. Abb. 23. Ein erster Fall dieser Entwicklung ist nach E. Weigand der Alkestissarkophag des Vatikanischen Museo Chiaramonti aus spätantoinischer Zeit (also zwischen 171 und 180 entstanden). Im dritten

Tote wird mit den Helden und Götter der antiken Sagen identifiziert und damit in letzter Instanz gleichgesetzt, wie auch E. Weigand schreibt: „*Und wenn man von dem einen Standpunkt aus von Verbürgerlichung des Mythos sprechen kann, so von einem andern, nämlich des Bestellers oder der Hinterbliebenen, mit noch größerem Recht von einer dadurch ausgedrückten Höherhebung, Heroisierung bzw. Vergottung des Toten, in der zugleich sein jenseitiges Glück beschlossen liegt.*“²⁴⁸ Durch den Rückzug ins Innere, Familiäre und die Konzentration auf das Einzelindividuum wird die Leistung des einzelnen Individuums besonders herausgestellt und inszeniert. Das Portrait am Sarkophag dient nicht mehr der Identifikation mit dem bürgerlichen Status des/der Toten, sondern wird auf eine metaphysische Ebene transferiert, die sich auf das jenseitige Schicksal des/der Toten bezieht. F. Gerke geht noch einen Schritt weiter, wenn er schreibt: „*Der Mythos wird nicht mehr erzählt, sondern als Symbol gefasst. Er hat keine selbstständige Existenz mehr, sondern rückt unter den Aspekt der Weltanschauung. [...] Der Einzelmensch im Mythos wird für diese Kunst wichtig, und zwar nicht in seiner heroischen Existenz, sondern in seinem Sein zum Tode. Die Kunst des 3. Jahrhunderts will nicht die heroischen Taten der Vergangenheit erzählen, auch nicht Völkerschicksale versinnbildlichen, sondern sie sucht im Mythos das Symbol für das wahre Sein der Psyche.*“²⁴⁹

Das Aufbrechen der paganen Mythen und die Hinwendung zum Individuellen, Privaten sind dabei auch als Grund für das Aufkommen christlicher Sepulkralwerke zu verstehen.

In einer Zeit der Betonung des einzelnen Individuums beginnen nun auch die christlichen Mitbürger mit der bildlichen Wiedergabe ihres Bekenntnisses am Grabe.

Jahrhundert erreicht diese Entwicklung ihren Höhepunkt. Vgl. Weigand 1941, S. 413. Vgl. auch F. Gerke, 1940b, S. 4ff., 18ff.

²⁴⁸ Weigand 1941, S. 413.

²⁴⁹ Gerke 1940b, S. 21.

5. Versuch einer Deutung des Sarkophagreliefs S. Maria Antiqua

Grundsätzlich stellt sich bei einer Interpretation der auf dem Sarkophagrelief dargestellten Szenen die Frage, in wie weit eine spezifisch christliche Intention und damit Deutung angenommen werden darf.

Die ältere Forschung hat dabei große Mühen unternommen, beinahe alle Szenen im Falle S. Maria Antiqua christlich zu interpretieren. Am eindrucksvollsten zeigen dies die Ausführungen F. Gerkes, der in der Jonaserzählung ein alttestamentliches Rettungsparadigma dargestellt sieht²⁵⁰ und die Taufszene demnach als neutestamentliche Heilserfüllung interpretiert. Auch der Hirte symbolisiert nach Gerke „*die Rettung der Seele, die in der Taufe unverbrüchlich durch göttlichen Bund gesichert ist und die m Tode Ereignis wird.*“²⁵¹ In der Mittelgruppe interpretiert Gerke den Philosophen als christlichen Heilsverkünder, die Schriftrolle stelle demnach das Evangelium dar, die Orantin ist ihm als Beterin zur Seite gestellt. Über die Gesamtkonzeption S. Maria Antiqua schreibt er schließlich: „*So ist die Komposition auf dem Sarkophag S. Maria Antiqua nicht nur die älteste theologische Konzeption großen Stils, sondern zugleich der älteste Zeuge für das sogenannte antitypische System.*“²⁵² Die Deutung Gerkes scheint nach den bisher besprochenen Ergebnissen ebenso gewagt wie zweifelhaft, obwohl sie vielfach aufgegriffen bzw. geteilt wurde. Auch H. v. Schoenebeck²⁵³, teilweise E. Weigand²⁵⁴, J. Fink²⁵⁵, u.a. teilen die Auffassung, es handle sich bei Jonasruhe und Taufszene des Sarkophags S. Maria Antiqua um die Verbildlichung einer christlichen Typologie, die alttestamentliche Szenen neutestamentlichen gegenüberstellt, um so auf die Heilsverkündung zu verweisen, die durch das Alte Testament schon präfiguriert und durch Jesus Christus erfüllt wurde. Dem hat vor allem Th. Klauser in seinen zahlreichen Studien widersprochen und auch den Sarkophag S. Maria Antiqua deshalb fast ausschließlich aus der paganen Tradition hergeleitet²⁵⁶: Philosoph, Orantin und Hirte stellen demnach römische Tugenden dar, nämlich Bildung, Pietas und Philantropie bzw. Humanitas.

²⁵⁰ Gerke 1940a, S. 263.

²⁵¹ Ebd., S. 264.

²⁵² Ebd.

²⁵³ Schoenebeck 1937, S. 311.

²⁵⁴ Auch E. Weigand spricht von einer zunehmenden Christianisierung der Kunst im 3. Jahrhundert und dem Entstehen einer kryptochristlichen Kunst, betont jedoch die pagane Tradition aus der die christlichen Motive stammen. Weigand 1941, S. 426f.

²⁵⁵ J. Fink bezieht Jonasruhe und Jordanszene auf die gemeinsame Vorstellung des Wasser und damit der Taufe. Fink 1951, S. 186.

²⁵⁶ In den 1990er Jahren liefert Sabine Schrenk außerdem einen ausgiebige Studie zur Thematik der frühchristlichen Typologie, die die Ansicht Klausers unterstützt. Ihre Untersuchung hat gezeigt, dass wohl erst ab dem 4. Jh. von einer Konzeption im Sinne einer Typus-Antitypus-Relation ausgegangen werden kann. Vgl. Schrenk 1995, S. 197ff.

Entsprechend wäre auch die Taufszene als Allegorie auf das christliche Bekenntnis zu lesen. Seit den 1960er Jahren gilt daher eine ausschließlich christliche Deutung unseres Sarkophags als veraltet und nicht mehr haltbar. Welche Szene können also am Ende überhaupt als spezifisch christlich gelesen werden? Welche Bedeutung könnte der/die AuftraggeberIn dieser Arbeit intendiert haben?

Besonders auffällig im Falle S. Maria Antiqua ist die unzusammenhängende Konzeption des Reliefs, wie E. Mühlenberg schreibt: „*Der Komposition fehlt eine ausgearbeitete Einheit, der das Auge folgen müßte.*“²⁵⁷ Verschiedene Motive wurden dabei ohne erkennbare Systematik, ohne offensichtlichen Sinnzusammenhang, nebeneinander gestellt und scheinen hauptsächlich römischen Vorbildern der Sepulkralplastik entlehnt. Der Stil des Sarkophags entspricht dem der Gemmen: biblische Szenen werden konzentriert, verkürzt, andere Elemente fast heraldisch und raumsparend gezeigt, also kaum illustrativ, sondern symbolisch zugespitzt²⁵⁸. Die Figuren sind dicht gedrängt, die Ausführung der Figuren differiert²⁵⁹ und zeigt dabei sehr deutlich, dass es sich wohl um unterschiedliche Vorlagen gehandelt haben wird, die hier in Kürzeln nebeneinander gestellt wurden. Ich halte eine Deutung der Mittelgruppe im Sinne einer Tugendallegorie dabei für sehr schlüssig, wobei das bekanntere Motiv der paganen Inspiration-Gruppe durch die Orantin wohl leicht abgeändert scheint. Eine besondere Betonung der Frömmigkeit scheint mir hier evident und sollte wohl die letzte mythologische Restbedeutung der zuhörenden Muse durch einen Bezug auf das Gebet als Pietas-Bekundung ersetzen. Die Identifizierung der Verstorbenen mit Philosoph und Orantin soll also meiner Meinung nach zeigen, dass die verstorbenen römischen BürgerInnen dieses Sarkophags diese Tugenden besessen haben²⁶⁰. Auch eine Implikation der ehelichen Liebe als Tugend scheint mir dabei möglich.

Was die Jonasruhe und die Taufszene angeht, möchte ich mich der Meinung E. Mühlenbergs anschließen, der schreibt: „*Einheitsstiftend ist also allein die maritim-bukolische Idylle, in die der ruhende Jonas sich einfügt wie auch die Taufszene eingepasst ist. In solche Idylle ist die Leseszene gesetzt, in das Arkadien poetischer Erfindung.*“²⁶¹ Die vielfachen bukolischen Zitate der Reliefszenen stellen in meinen Augen den einzigen roten Faden dar, der die Motive

²⁵⁷ Mühlenberg 1983, S. 171.

²⁵⁸ Klauser 1966, S. 7.

²⁵⁹ Besonders deutlich wird die stilistische Dissonanz bei der Gegenüberstellung von Jonas, Orantin und Philosoph mit dem gröber gearbeiteten Hirten und Täufer.

²⁶⁰ Darüber, ob in dem Sarkophag S. Maria Antiqua eine Frau, ein Mann oder ein Paar dargestellt wurden, scheint mir das Relief alleine keine Auskunft geben zu können. Ich halte jeden der drei Fälle für möglich und eine genauere Bestimmung ist für den Bedeutungsgehalt und die Jenseitsvorstellung in diesem Falle meiner Meinung nach auch unerheblich.

²⁶¹ Mühlenberg 1983, S. 171.

verbindet: die Szene der Jonasruhe mit Schiff und Ketos konzentriert sich sowieso auf diesen Aspekt, ebenso die Figur des Hirten und die Fischer, die der Taufszenen angefügt sind. Selbst in der Mittelgruppe sind die Hände der Orantin von Baumwipfeln hinterlegt und zu ihren Füßen ist ein Vogel dargestellt. Auch die Figur des sitzenden Philosophen lehnt sich an den Stamm eines Baumes. Die Schafe des Hirten verschleiern dabei jeweils die Grenzen zu den anschließenden Motiven, beziehen sich darüber hinaus auf die Schafe der Kürbislaube und bilden so eine Klammer aus Hirtenmotiven um die Mittelgruppe. Ich halte diesen bukolisch-maritimen Bezug für ein prospektives Moment innerhalb des Sarkophagreliefs: eine friedliche Ruhe, die für die/den Verstorbenen in seinem Schicksal nach dem Tode entweder erhofft oder vorgestellt wurde. Die Mittelgruppe sowie die Taufszenen würde ich in diesem Zusammenhang als retrospektive Elemente interpretieren, die an die/den Verstorbenen bzw. das Leben, dass sie/er geführt hat, erinnern sollen: sie/er ist durch das Taufgelübde ChristIn gewesen und ist dem christlichen Bekenntnis durch Bildung, bzw. Wissen um die Heilslehre, und Frömmigkeit, im Sinne des Gebets, nachgekommen. Auf Grund dieser diesseitigen Lebensführung, die im Relief im Sinne einer Erinnerung, einer Retrospektion, Nachdruck verliehen wird, können der/die Verstorbene auf die friedliche, idyllische Ruhe im Jenseits hoffen.

Unsicher bin ich mir hingegen noch immer bei der Deutung des Schafrägers. Eine Herleitung der Figur von einer größeren Hirtenlandschaft im Sinne einer *vita felix* – Allegorie scheint mir zwar völlig schlüssig, ich halte es jedoch auch für möglich, dass das Motiv für den Auftraggeber einen spezifisch christlichen Beiklang, z.B. als Guter Hirte, hatte. In einem solchen Fall könnte dem Auftraggeber eine christliche Darstellung bekannt gewesen sein, aus der er den Schafräger gleichsam als Chiffre übernommen hat. Vorstellbar wäre, dass der/die AuftraggeberIn in der Vorlage für die Werkstatt verschiedene Motive der zeitgenössischen Sepulchralkunst, die ihm als Christen passend erschienen, zusammengestellt hat: die Jonasruhe, die ihr Vorbild bei Endymion-Sarkophagen fand und wohl schon als solche im christlichen Formenschatz bekannt war, die Mittelgruppe und den Hirten aus der paganen Sepulkralkunst, vielleicht schon christologisch aufgeladen, sowie die Taufszenen, möglicherweise durch die Katakombenmalerei angeregt. In der Werkstatt wurden die Szenen dann wohl noch um bekannte pagane Details wie die Neptunfigur und die Fischer der Schmalseite ²⁶² ergänzt, um das Relief zu füllen²⁶³. Für die beiden spezifisch christlichen

²⁶² Da bereits Clemens von Alexandria in seinen Bemerkungen über die Siegelringe Fischer oder Schiffe darstellt, um an die Taufe zu erinnern, wäre in diesem Falle auch möglich, dass sich die Fischer direkt auf die Taufe beziehen. Mir erscheint die oben genannte Erklärung einleuchtender. E. Dassmann bemerkt ebenfalls, die Deutung der Fischer als Taufsymbolum sei für S. Maria Antiqua „zweifelhaft“ Dassmann 1973 S. 355.

²⁶³ Dieser Meinung sind auch Koch 2000, S. 12f. und Deichmann 1983, S. 127.

Szenen, die Jonasruhe aus dem Alten Testament und die Taufszene²⁶⁴, würde dies bedeuten, dass sie nur ein kleiner Teil einer dem paganen Verständnis entsprechenden Konzeption des Reliefs verkörpern. E. Mühlenberg schreibt: *„Die vorangehende Analyse bedeutet, dass die beiden Szenen aus christlicher Thementradition neutralisiert sind, d.h. sie sind eingesetzt in ein vorgegebenes ikonographisches Schema, ohne dieses wesentlich zu verändern. Die Adaption geht nicht einmal so weit, dass ein harmonisches Bildschema gelingt. Die beiden christlichen Szenen zeigen sich hier in der Ambivalenz zwischen Symbol und Abbreviatur.“*²⁶⁵

Die Tatsache, dass sich im Falle S. Maria Antiqua kein einheitlicher Sinnzusammenhang herstellen lässt, ist dementsprechend als eigenes Forschungsergebnis zu werten und als solches zu behandeln. Von einer tiefer gehenden theologischen Konzeption dieses Frieses kann daher kaum die Rede sein, es handelt sich vielmehr um eine Arbeit, die aus einer laienhaften Annäherung an die bildliche Umsetzung christlicher Ideen entstanden sein muss. Fast emblematisch werden verschiedene Sarkophagbilder zusammengewürfelt, die sich vor allem dadurch verbinden, dass sie dem christlichen Bekenntnis nicht widersprechen. So bemerkt F. W. Deichmann dazu: *„Was ist nun hier geschehen? Es sind Elemente, Figuren und Szenen, gänzlich verschiedener religiöser Herkunft und Bedeutung nebeneinandergesetzt, Figur für Figur, Szene für Szene sind einzeln konzipiert und versetzt und in einer einzigen Komposition zu einem Fries zusammengefügt. Es bleibt daher fraglich, ob man beim Zusammenstellen einen bestimmten Sinnzusammenhang herzustellen wünschte oder ob man nicht nur Gewohntes [...] in einem christlichen Sinne um- und neudeutete.“*²⁶⁶

Die wichtige Frage ist nun, was wir unter „Gewohntes“ in der frühchristlichen Kultur annehmen können. Was für den Durchschnittsgläubigen gewohnt und bekannt war, lässt sich wohl kaum aus den patristischen Schriften der theologisch Gelehrten ableiten. Das Sarkophagrelief S. Maria Antiqua zeigt meiner Meinung nach, dass sich die Jenseitsvorstellungen der Christen im 3. Jahrhundert abseits der theologischen Schriften und in direktem kulturellem Austausch mit der paganen Sepulkralpraxis gebildet haben. Der Sarkophag S. Maria Antiqua markiert demnach einen Punkt in der frühchristlichen Kunst, an dem sich für die Mehrheit der christlichen Gläubigen noch kein verbindliches und dogmatisches System etabliert hat, das die dem Christentum eigenen theoretischen bzw. theologischen Gedanken in einem spezifisch christlichen Formenvokabular zum Ausdruck bringen könnte. Gerade die konkrete Vorstellung der Auferstehung des Leibes ist zu diesem

²⁶⁴ Die Taufszene kann vielleicht auch als neutestamentliches Bildnis verstanden werden. Gesicherte Angaben lassen sich dazu, wie bereits erwähnt, aus dem Sarkophag alleine nicht herausstellen.

²⁶⁵ Mühlenberg 1983, S.171f.

²⁶⁶ Deichmann 1983, S. 126f.

Zeitpunkt, trotz ihrer zentralen Bedeutung für das christliche Bekenntnis und Begräbnis, noch nicht einheitlich fassbar, wie wir im vorangegangenen Überblick über die literarischen Quellen feststellen konnten. Als Adressat der vorkonstantinischen Sarkophagplastik ist deshalb nicht Gott oder eine göttliche Sphäre anzunehmen, sondern ein konkreter, leiblicher Bezug zu den Hinterbliebenen einerseits und der/dem Verstorbenen andererseits. Dies scheint sich auch in den Forschungen J. Dresken-Weilands über die Inschriften am Grabe zu bestätigen, die im Rahmen des Schwerpunkts dieser Arbeit nicht näher behandelt werden konnten. Sie schreibt: *„Die Annahme, dass die Bilder im Grabbereich sich an Gott richten, trifft nicht zu. Zieht man die Grabinschriften zur Interpretation der Bilder heran, die den Katakombenmalereien und den Sarkophagen zeit- und ortgleich sind, findet man Anrufungen Gottes nur sehr selten. Die meisten Inschriften richten sich an die Verstorbenen und wünschen ihnen Ruhe, Frieden, die Gemeinschaft mit Gott oder das ewige Leben oder stellen den Verstorbenen in einem angenehmen jenseitigen Zustand dar. [...] Es ist also davon auszugehen, dass sich auch die Bilder im und am Grab an den Verstorbenen richten.“*²⁶⁷ Die Analyse des Sarkophags S. Maria Antiqua hat dabei gezeigt, dass die spezifisch christlichen Themen erst durch die christliche Interpretation, erst durch einen christlichen Blick auf die Motive als solche funktionieren. Die individuelle Person des Auftraggebers hat aus ihrer subjektiven Perspektive heraus hauptsächlich pagane Vorbilder ausgewählt und durch Neuinterpretation als christlich herausgestellt. Die christlichen Bildwerke haben sich dabei viele der paganen Konnotationen in symbolhaften Abkürzungen förmlich einverleibt, wobei ein Aspekt der paganen Sepulkralkultur völlig außer Acht gelassen wird: Die Trauer um die Verstorbenen scheint weder am Sarkophag S. Maria Antiqua, noch in der christlichen Sepulkralkultur eine Rolle zu spielen, wie C. Schneider bemerkt *„[...] so lehnen Christen oft jede Totenklage ab, denn 'um Tote klagen nur solche, die keine Hoffnung haben'. Schwarze Trauerkleidung verbieten sie ebenso wie Trauermusik oder Totenkränze. Um so lieber übernahm man die heitere beschwingte hellenistische Grabkunst und erfüllte sie mit Motiven, die den Tod als Eingang zur Herrlichkeit [...] zeigen.“*²⁶⁸ Die bukolisch-maritimen Elemente des Sarkophags S. Maria Antiqua verweisen demnach auf die Idylle, die den Christen im Jenseits erwartet, weil er durch sein Bekenntnis den Tod nicht mehr zu fürchten braucht. Dem toten Körper kann voller Hoffnung gedacht werden, da die christliche Taufe die leibliche Auferstehung garantieren wird, so lange der/die Verstorbene sich an die christliche Lebensführung gehalten hat. All diese Aspekte, Taufe, christliche Tugenden, seliges Warten

²⁶⁷ Dresken-Weiland 2010, S. 16.

²⁶⁸ Schneider 1970, S. 273.

auf die zukünftige Auferstehung²⁶⁹, werden im Relief des Sarkophags S. Maria Antiqua ausgedrückt. Alle Motive beziehen sich auf hoffnungsvolle Vorstellungen zum Tode und erfüllen so vollständig die Funktion einer Sarkophagkunst, wie sie F. Gerke formuliert: *„Für die Grabeskunst kann das Motiv des Todes nicht Selbstzweck sein. Immer gehört zu ihm ein Gegenpol. Denn die Grabeskunst ist ihrem Wesen nach polar.“*²⁷⁰

Abschließend bleibt zu bemerken, dass selbst bei eingehender Untersuchung der Reliefmotive noch immer gewisse Unsicherheiten und letzte Zweifel bestehen bleiben. Die Lösung der problematischen Deutungsversuche im Falle S. Maria Antiqua stellt nach aller kunsthistorischen Betrachtung schließlich der/die Verstorbene dar. Auf sie/ihn scheinen sich alle Motive und Symbole zu beziehen, sie/er war wohl verantwortlich für Auswahl und Zusammenstellung der emblematischen Motive. Ich sehe den Sarkophag deshalb in unmittelbarer Nähe zur Entwicklung der Siegelbildnisse der ersten Christen: Aus einer Auswahl von im 3. Jahrhundert bestehenden paganen und semi-christlichen Motiven werden diejenigen ausgewählt, die für die Sarkophagplastik am passendsten scheinen. Warum gerade die im Fall S. Maria gewählten Motive passend schienen, wird sich wohl nicht endgültig feststellen lassen. Man müsste die/den AuftraggeberIn befragen.

²⁶⁹ Gemeint ist hier die Szene der Jonasruhe. F. Gerke spricht beim ruhenden Jonas von einem „Zukunftsbild des christlichen Verstorbenen“, Gerke 1940b, S. 25.

²⁷⁰ Gerke 1940b, S. 25.

6. Schlussbemerkungen: Spätantike und moderner Blick

„Ich gebe zu, dass es zwischen dem Niedergang des Heidentums im dritten Jahrhundert und dem des Christentums im 20. Jahrhundert gewisse allgemeine Parallelen gibt, wie ich auch eine allgemeine Ähnlichkeit in Hinblick auf ihre psychologischen Folgen anerkenne. Es sollte aber vermieden werden, solche Dinge außerhalb des Gesamtzusammenhanges, in den sie eingebettet sind, hervorzuheben, denn dabei würde dem ungeheuren Fortschritt, den unser Verständnis der Natur (einschließlich das der menschlichen) im Laufe der letzten zweihundert Jahre gemacht hat, nicht Rechnung getragen.“²⁷¹

Durch das Toleranzedikt Konstantins des Großen ändert sich die Lage für die christliche Gemeinde zu Beginn des 4. Jahrhunderts. Das Christentum ist nun anerkannte Religion, sogar der Kaiser und seine Familie hängen dem neuen Glauben an. Unter der konstantinischen Herrschaft entstehen zahlreiche christliche Kunstwerke, die das neue Gedankengut verbildlichen und inszenieren. In der Sarkophagplastik ist nach dem Konstantinischen Edikt ein starker Rückgang paganer Themen auf christlichen Sarkophagen nachzuweisen, schon ab 350 tauchen sie nur noch vereinzelt auf. Die christliche Kunst beginnt nun ihren Vormarsch durch die abendländische Kultur: in unzähligen Bildwerken wird nun ein eigener christlicher Formenschatz entwickelt, der sowohl theologische Konzeptionen und Konstruktionen der frühen Christen, als auch Elemente des spätantiken Kaiserkults miteinzubeziehen scheint. Die pagane Kunst gerät immer wieder in den Hintergrund und muss im Laufe der Jahrhunderte schließlich zunehmend das Feld räumen.

In der konstantinischen Sepulkralplastik tauchen viele neue Motive des Alten und Neuen Testaments auf und die Darstellung Christi gerät zunehmend in den Fokus der Sarkophagkunst. Aufwendige und luxuriöse Sarkophage wie der des Junius Bassus entstehen und zeigen die christliche Kreativität und Vielschichtigkeit in der Konzeption neuer Bildtypen. Das vierte Jahrhundert ist als Hochphase der christlichen Sarkophagproduktion zu verstehen, die jedoch ein schnelles Ende fand. Schon einige Jahrzehnte später, um 400, scheint die Sarkophagproduktion in Rom eingestellt worden zu sein. Vom späten 4. bis zum 6. Jahrhundert finden sich noch vereinzelt Exemplare der christlichen Sarkophagplastik in Ravenna, Konstantinopel und einigen römischen Provinzen; die glanzvolle Epoche der spätantiken Sepulkralplastik scheint jedoch vergangen und die christliche Kunst findet andere Wege, ihre Jenseitsvorstellungen zum Ausdruck zu bringen.

²⁷¹ Georges Devereux im Vorwort zu „Heiden und Christen in einem Zeitalter der Angst“, Dodds 1965, S. 8.

Das Besondere am Sarkophag S. Maria Antiqua, wie auch an vielen anderen Exemplaren der vorkonstantinischen Zeit, ist die Konzeption eines gestalterischen Systems, das aus einzelnen fast fragmentarischen Symbolen gebildet ist, die meist mehr als nur eine Bedeutung transportieren. Das Besondere ist auch die mysteriöse Aura, die die frühchristlichen Bildwerke aufgrund ihrer bedeutungsvollen Vielschichtigkeit umgibt - trotz aller Bemühungen und Forschungen, trotz aller geisteswissenschaftlicher Versuche, können aufgrund fehlender Zeugnisse die wichtigsten Fragen nur unbeantwortet bleiben. Gerade aufgrund dieser rätselhaften Aura bleibt das Feld der frühchristlichen Kunst ebenso aktuell wie brisant. Viele der Argumente, die dabei im Laufe der letzten 100 Jahre zum Bereich der frühchristlichen Sepulchralkunst beigetragen wurden, sind in sich schlüssig und scheinen völlig logisch. Auch die rein christlichen Deutungen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wirken auf den ersten Blick in sich stimmig und schaffen ein System, bei dem sich fast alles zu gut ineinander fügt. Sie beziehen sich vielfach auf patristische Texte und stellen Verbindungen zwischen einzelnen Textstellen und Bildtypen her, die in ihrer intellektuellen Komplexität und wissenschaftlichen Analyse wohl nur mit den Augen eines Forschers des 20. Jahrhunderts gebildet werden können.

In der Forschung des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts wurde hingegen begonnen, neue Fragen und dunkle Flecken in den Deutungen aufzuzeigen. Das Bedürfnis nach einer spezifisch christlichen Deutung ist zu diesem Zeitpunkt nicht mehr aktuell und gerät unter den Einfluss der Postmoderne, die die „Heiden“ der Spätantike mit den Christen der zeitgenössischen Gegenwart vergleicht, wie es bei E. R. Dodds geschehen ist. Im Fokus stehen nun vielmehr die Rahmenbedingungen einer Zeit, die vom „clash of cultures“ und verschiedenste Geisteshaltungen am selben Ort zur selben Zeit geprägt ist. Wirtschaftliche Krisen und politische Bedrohungen schaffen für den spätantiken Menschen ein Umfeld, in dem er sich zunehmend dem Privaten zu und vom öffentlichen Raum abwendet. Bukolische und friedvolle Welten werden persönlich zugeschnitten, althergebrachte Vorstellungen von Repräsentation und Status vernachlässigt.

Viele Bereiche lohnen dabei einer neuerlichen kritischen Betrachtung aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts: Der kulturelle Austausch zur Zeit des 3. Jahrhunderts ist dabei sicherlich noch nicht zur Gänze aufgearbeitet worden, ebenso stehen noch ausführlichere Untersuchungen zu Gender-Aspekten der spätantiken bzw. frühchristlichen Sepulchralkunst aus und auch eine umfassende Analyse bezüglich der Körper-Leib-Debatte im

3. Jahrhundert befindet sich noch am Anfang ihrer Möglichkeiten. Jede Betrachtung des Forschungsfeldes der Spätantike steht dabei im Zeichen einer historischen Wissenschaft und muss sich bewusst sein, dass ein Blick zurück nur durch die Augen der Gegenwart geschehen kann und so möchte ich noch einmal E. R. Dodds anführen, wenn er schreibt:

*„Genaugenommen gibt es keine 'Perioden' in der Geschichte; es gibt sie nur in den Köpfen der Historiker. Geschichte ist in Wirklichkeit ein gleichmäßig fließendes Kontinuum, in dem ein Tag auf den anderen folgt. Selbst wenn die spätere Einsicht es uns ermöglicht, an einem kritischen Punkt einen Einschnitt zu machen, gibt es immer auch zeitlich verzögerte Entwicklungen und Überschneidungen.“*²⁷² Wenn wir also bei der Sepulkralkunst des 3.

Jahrhunderts von einer 'Periode' sprechen wollen, müssen wir die parallelen Entwicklungen und Überschneidungen der kulturellen Differenzen in den Fokus unserer Betrachtungen setzen. Das 3. Jahrhundert ist als Anfangsphase einer Entwicklung zu sehen, die sich nie völlig von ihrer Umwelt abgrenzen kann und will. Diese frühe Phase der christlichen Kunstentwicklung ist demnach vom kulturellen Austausch in der kollektiven und alltäglichen Erfahrung mehr geprägt, als von theologischen Konzeptionen, die am Anfang noch bei weitem nicht in alle Bevölkerungsschichten vorgedrungen, sondern allein einer intellektuellen christlichen Elite vorbehalten waren. Schon in dieser Anfangsphase wird bald sichtbar, welche Art der Entwicklung die christliche Religion nehmen wird. Hans Blumenberg bemerkt zum Charakter der christlichen Religion: *„In einer Schriftkultur wird die selektive Leistung der Mündlichkeit dem Blick gründlich entzogen; es entstehen kanonische Komplexe, Zitierpflichtiges, Quellen und schließlich deren kritische Editionen. Durch den Primat einer Schriftreligion wird eine exemplarische Behandlungsart für Aufgeschriebenes geschaffen. Dogmatische Verbindlichkeit hat die Schriftform zur Grundlage und zum Organ.“*²⁷³

Die erwähnte dogmatische Verbindlichkeit wird auch die christliche Kunst auf ihrem Weg durchs Mittelalter sowohl begleiten, als auch leiten und führen. Die enge Verbindung von Schriftreligion und Dogmatik führt in der christlichen Kunst zunehmend zu einer Verschmelzung von theologischer Aussage und Bildkunst, die die besondere Vielschichtigkeit und Komplexität der christlichen Kunst auszeichnet. Diese Entwicklung, deren Wurzeln wohl in der konstantinischen Wende des 4. Jahrhunderts verortet werden können, spielt für die Betrachtung der vorkonstantinischen Sepulkralkunst keine tatsächliche, sondern nur eine indirekte Rolle: zwar können aus unserer heutigen rückblickenden Sicht des 20. und 21. Jahrhunderts komplexe theologische Systeme, wie z.B. das Refrigeria Interim, in den Sarkophagreliefs S. Maria Antiqua rekonstruiert werden, diese verkennen jedoch die

²⁷² Dodds 1965, S. 19.

²⁷³ Blumenberg 1979, S. 169.

entwicklungsgeschichtliche Situation des 3. Jahrhunderts und müssen wohl oder übel als rein wissenschaftliche Konstrukte angesehen werden.

Die vorliegende Arbeit hat versucht zu zeigen, dass wir für die Konzeption der vorkonstantinischen Sarkophage wohl keine programmatische oder systematische, keine bewusst theologische Intention annehmen können, sondern vielmehr eine individuelle Zusammenstellung bekannter Themen aus dem interkulturellen römischen Umfeld. Die besondere künstlerische Leistung des Sarkophags S. Maria Antiqua ist in meinen Augen sein Charakter als Amalgam aus verschiedenen kulturellen Versatzstücken, die zusammen eine Projektionsfläche für die unterschiedlichsten Interpretationen ergeben. Dabei halte ich es durchaus für möglich, dass unser Sarkophag auch für die Zeitgenossen des 3. Jahrhunderts als Projektionsfläche gewirkt hat und eben in seinem Kern weit mehr als eine Deutung zulassen kann und soll.

ANHANG

ABBILDUNGSTEIL

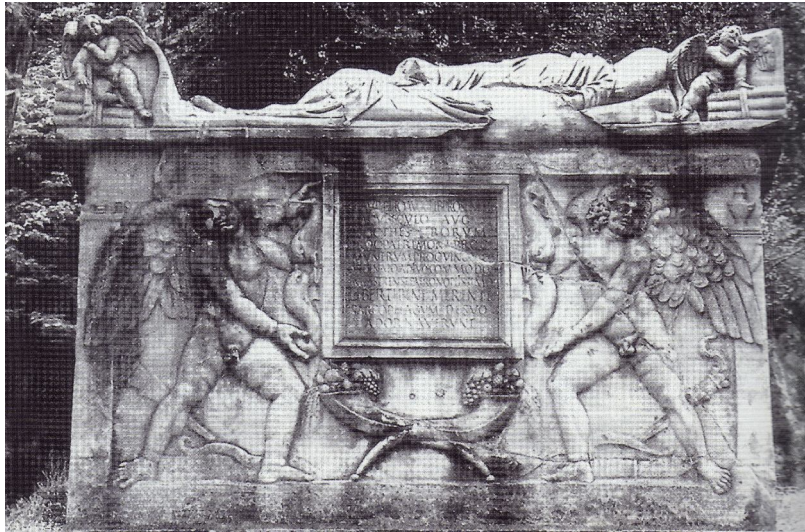


Abb. 1: Sarkophag des Prosenes, 217.



Abb. 2: Fragment eines jüdischen Sarkophags aus der Rondanini Katakomben, um 300.



Abb. 3: Jüdischer Sarkophag aus der Katakomben der Villa Torlonia, vielleicht Ende 3. oder Anfang 4. Jahrhundert.



Abb. 4: Jüdischer Kindersarkophag, Palazzo Rondanini, vielleicht Ende 3. oder Anfang 4. Jahrhundert.



Abb. 5: Sarkophag Santa Maria Antiqua, Längsseite.



Abb. 6: Sarkophag Santa Maria Antiqua, Schmalseite mit Schiff und Neptun.



Abb. 7: Sarkophag Santa Maria Antiqua, Schmalseite mit Fischern.



Abb. 8: Riefelsarkophag mit Leseszene, Villa Massoni, Massa, 3. Jahrhundert.



Abb. 9: Sarkophag aus dem Museo Torlonia, 2. Hälfte 3. Jahrhundert.



Abb. 10: Daniel zwischen Löwen, Katakombe der Hll. Petrus und Marcellinus, Cub. 74.



Abb. 11: Drei Jünglinge im Feuerofen, Katakombe an der Via Latina, Kammer O.



Abb. 12: Orantin und Pfaue, Katakombe an der Via Latina, Kammer C.



Abb. 13. Portrait der Verstorbenen als Orantin, Priscilla-Katakombe.

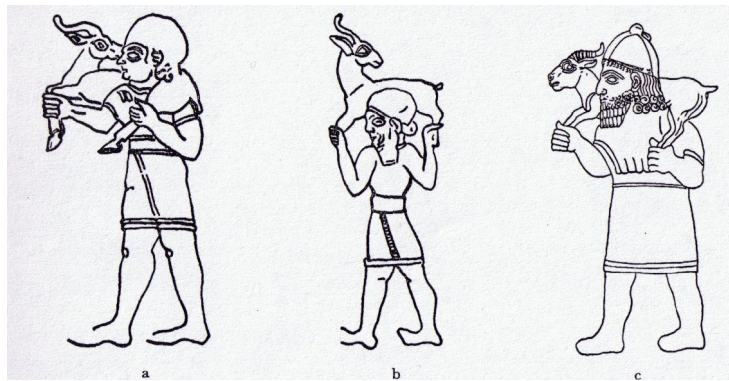


Abb. 14. Reliefs aus Karkemisch (a) und Sendschirli (b/c) mit Opferträgern.



Abb. 15: Hirtensarkophag aus dem Museo Nazionale Romano, 3. Jh.



Abb. 16: „Drei – Hirten – Sarkophag“, Vatikan.



Abb. 17: Hirtensarkophag mit Schafräger und Orantin, (ehemals Lateran 150).

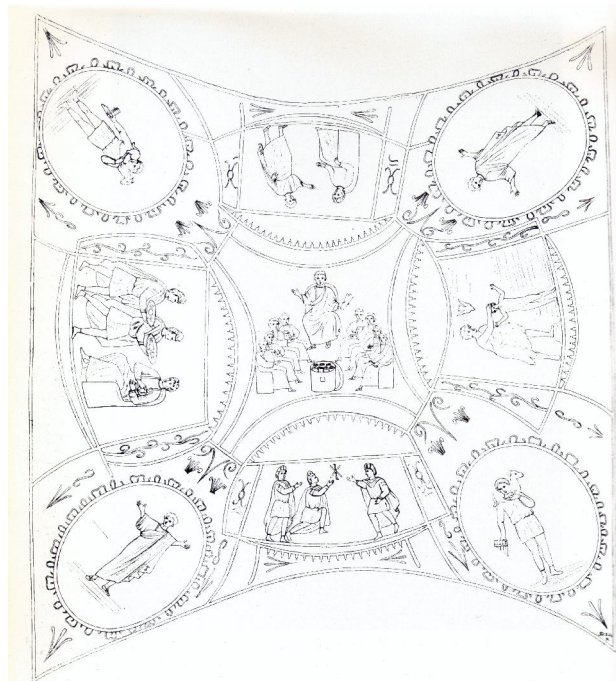


Abb. 18: Deckenskizze der Kammer 54, Katakomben der Hll. Petrus und Marcellinus (nach E. Dassmann).



Abb. 19: Hirte mit Herde im Taufraum, Dura Europos.



Abb. 20: Kindersarkophag Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek.



Abb. 21: Jonassarkophag, Vatikan, Museo Pio Cristiano



Abb. 22: Endymion-Sarkophag, Museo Capitolino, Rom.

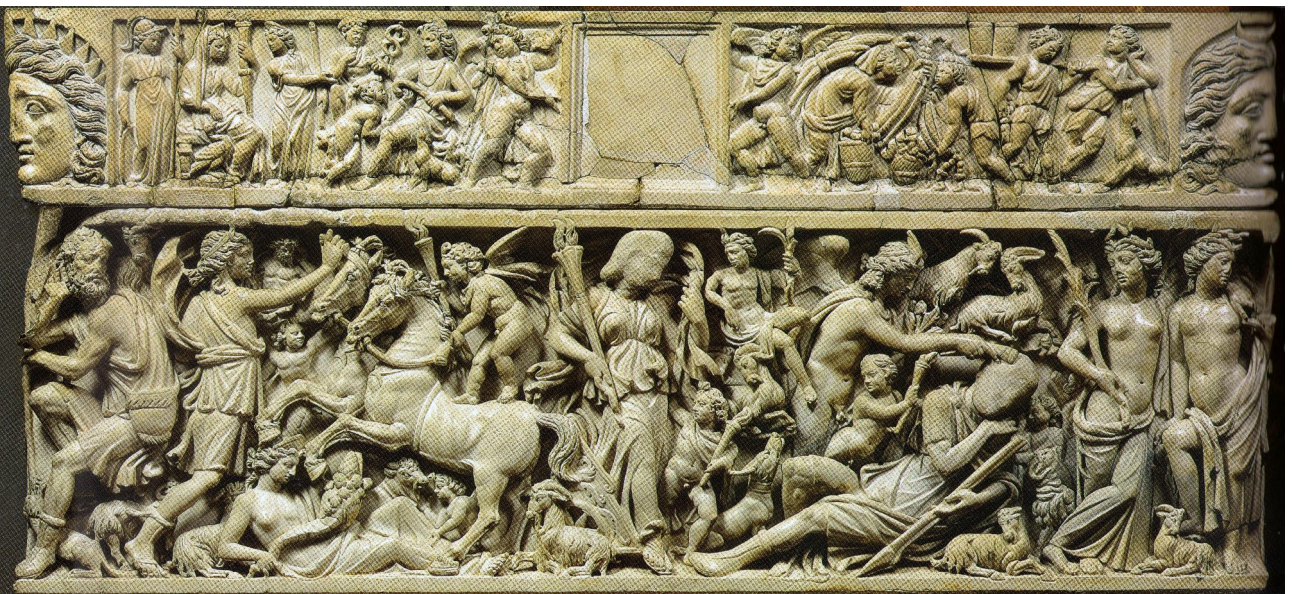


Abb. 23: Endymion-Sarkophag, Louvre.



Abb. 24: Jonassarkophag, Berlin.



Abb. 25: Taufszene mit Angler, Kallistus-Katakombe.



Abb. 26: Taufdarstellung in Cub. 78 der Katakombe Hll. Petrus und Marcellinus.



Abb. 27: Sarkophag mit Reliefs im Inneren, Leiden, Rijksmuseum van Oudheden, 2. Jh. n. Chr.



Abb. 28: Sarkophag mit Reliefs im Inneren, Leiden, Rijksmuseum van Oudheden, 2. Jh. n. Chr.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Koch 2000, Abb. 13.
Abb. 2: Koch 2000, Abb. 218.
Abb. 3: Koch 2000, Abb. 216.
Abb. 4: Koch 2000, Abb. 217.
Abb. 5: Zanker / Ewald 2004, Abb. 232.
Abb. 6: Gerke 1940a, Tafel 58 / 3.
Abb. 7: Gerke 1940a, Tafel 58 / 4.
Abb. 8: Ewald 1999, Tafel 26 / 1.
Abb. 9: Ewald 1999, Tafel 24 / 1.
Abb. 10: Fink 1997, Abb. 53.
Abb. 11: Fink 1997, Abb. 55
Abb. 12: Fink 1997, Abb. 52.
Abb. 13: Fink 1997, Abb. 37.
Abb. 14: Klauser 1958, Abb. 1.
Abb. 15: Zanker / Ewald 2004, Abb. 157.
Abb. 16: Koch 2000, Abb. 10.
Abb. 17: Gerke 1940a, Tafel 3 / 1.
Abb. 18: Dassmann 1973, Tafel 12.
Abb. 19: Dassmann 1973, Tafel 33.
Abb. 20: Koch 2000, Abb. 11.
Abb. 21: Koch 2000, Abb. 12.
Abb. 22: Gerke 1940a, Tafel 12 / 1.
Abb. 23: Zanker / Ewald, Abb. 91.

BIBLIOGRAPHIE

Andreae 1963.

Bernard Andreae, Studien zur römischen Grabkunst, Heidelberg 1963.

Blumenberg 1979.

Hans Blumenberg, Arbeit am Mythos, Frankfurt am Main 2006.

Blumenthal 1983.

Henry J. Blumenthal, Some Problems about Body and Soul in Later Pagan Neoplatonism: Do They Follow a Pattern?, in: Horst-Dieter Blume/Friedhelm Mann, (Hrsg.), Platonismus und Christentum – Festschrift für Heinrich Dörrie, Münster/Westfalen 1983, S. 75 – 85.

Brown 1988.

Peter Brown: The Body and Society – Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity, New York & Oxford 1988.

Brox 1974.

Norbert Brox, Magie und Aberglaube an den Anfängen des Christentums, in: Trierer Theologische Zeitschrift, 83, Trier 1974, S. 157 – 180.

Brox 1983.

Norbert Brox, Kirchengeschichte des Altertums, Düsseldorf 1983.

Bynum 1995.

Caroline Walker Bynum, The Resurrection of the body in Western Christianity, 200 – 1336, New York & Chichester/West Sussex 1995.

Campenhause 1953.

Hans Freiherr von Campenhause, Kirchliches Amt und geistliche Vollmacht in den ersten drei Jahrhunderten, Tübingen 1953.

Carroll 2006.

Maureen Carroll, *Spirits of the Dead – Roman Funerary Commemoration in Western Europe*, Oxford & New York 2006.

Davies 1999.

Jon Davies, *Death, burial, and rebirth in the religions of antiquity*, London 1999.

Dassmann 1973.

Ernst Dassmann, *Sündenvergebung durch Taufe, Buße und Märtyrerfürbitte*, Münster 1973.

Deichmann (Hrsg.) 1967.

Friedrich Wilhelm Deichmann (Hrsg.), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage – Erster Band: Rom und Ostia, Textband, Zweiter Band: Rom und Ostia, Tafelband* Wiesbaden 1967.

Deichmann 1983.

Friedrich Wilhelm Deichmann, *Einführung in die christliche Archäologie*, Darmstadt 1983.

Delbrueck 1952.

Richard Delbrueck, *Probleme der Lipsanothek in Brescia*, Bonn 1952.

Diefenbach 2007.

Steffen Diefenbach, *Römische Erinnerungsräume- Heiligenmemoria und kollektive Identitäten im Rom des 3. bis 5. Jahrhunderts n. Chr.*, Berlin (u.a.) 2007.

Dinkler 1967.

Erich Dinkler, *Signum Crucis- Aufsätze zum neuen Testament und zur Christlichen Archäologie*, Tübingen 1967.

Dodds 1965.

Eric R. Dodds, *Heiden und Christen in einem Zeitalter der Angst – Aspekte religiöser Erfahrung von Marc Aurel bis Konstantin*, Frankfurt am Main 1992.

Dresken-Weiland 2010.

Jutta Dresken-Weiland, Bild Grab und Wort: Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts, Regensburg 2010.

Effenberger 1986.

Arne Effenberger, Frühchristliche Kunst und Kultur – von den Anfängen bis zum 7. Jahrhundert, München 1986.

Eliade 1957.

Mircea Eliade, Das Heilige und das Profane – Vom Wesen des Religiösen, Hamburg 1957.

Engemann 1973.

Josef Engemann, Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit, Münster Westfalen 1973.

Engemann 1975.

Josef Engemann, Zur Verbreitung magischer Übelabwehr in der nichtchristlichen und christlichen Spätantike, Jahrbuch für Antike und Christentum, Band 18, Bonn 1975, S. 21 – 46.

Engemann 1991.

Josef Engemann, Hirt, in: Reallexikon für Antike und Christentum, Band XV, Bonn 1991 S. 578 – 607.

Engemann / Rüger 1991.

Josef Engemann, C. B. Rüger (Hrsg.), Spätantike und frühes Mittelalter, Bonn 1991.

Engemann 1996.

Josef Engemann, Biblische Themen im Bereich der frühchristlichen Kunst, in: Stimuli – Exegese und ihre Hermeneutik in Antike und Christentum – Festschrift für Ernst Dassmann, Münster (Westfalen) 1996, S. 543 – 557.

Engemann 1997.

Josef Engemann, Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke, Darmstadt 1997.

Ewald 1999.

Björn Christian Ewald, Der Philosoph als Leitbild: ikonographische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs, Mainz 1999.

Fausone 1982.

Alfonso M. Fausone, Die Taufe in der frühchristlichen Sepulkralkunst – Eine archäologisch-ikonologische Studie zu den Ursprüngen des Bildthemas, Città del Vaticano, Rom 1982.

Feichtinger 2004.

Barbara Feichtinger, Die Christen und der Körper – Aspekte der Körperlichkeit in der christlichen Literatur der Spätantike, München & Leipzig 2004.

Feichtinger 2006.

Barbara Feichtinger, Körper und Seele – Aspekte spätantiker Anthropologie, München & Leipzig 2006.

Fink 1951.

Josef Fink, Mythologische und biblische Themen in der Sarkophagplastik des 3. Jahrhunderts, in: Rivista di archeologia cristiana 27, Rom 1951, S. 167 – 190.

Fink 1997.

Josef Fink, Die römischen Katakomben, Mainz am Rhein 1997.

Fischer 1954.

Joseph A. Fischer, Studien zum Todesgedanken in der alten Kirche – Die Beurteilung des natürlichen Todes in der kirchlichen Literatur der ersten drei Jahrhunderte, München 1954.

Gerke 1940a.

Friedrich Gerke, Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit, Berlin 1940.

Gerke 1940b.

Friedrich Gerke, Ideengeschichte der ältesten christlichen Kunst, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte 59, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1940, S. 1 – 102.

Gerke 1948.

Friedrich Gerke, Christus in der spätantiken Plastik, Mainz 1948.

Grillmeier 1979.

Alois Grillmeier S. J., „Christus licet uobis inuitis deus“ – Ein Beitrag zur Diskussion über die Hellenisierung der christlichen Botschaft, in: Adolf Martin Ritter (Hrsg.), Kerygma und Logos: Beiträge zu den geistesgeschichtlichen Beziehungen zwischen Antike und Christentum; Festschrift für Carl Andresen zum 70. Geburtstag, Göttingen 1979, S. 226 – 257.

Hesberg 1992.

Henner von Hesberg, Römische Grabbauten, Darmstadt 1992.

Himmelman 1973.

Nikolaus Himmelman, Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr., Mainz am Rhein 1973.

Himmelman 1980.

Nikolaus Himmelman, Über Hirten-Genre in der antiken Kunst, Opladen 1980.

Hitzl 1991.

Ingrid Hitzl, Die griechischen Sarkophage der archaischen und klassischen Zeit, Jönsered 1991.

Klauser 1958.

Theodor Klauser, Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst I, in: Jahrbuch für Antike und Christentum, Band 1, Bonn 1958, S. 20 – 51.

Klauser 1959.

Theodor Klauser, Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst I/, in: Jahrbuch für Antike und Christentum, Band 2, Bonn 1959, S. 115 - 145.

Klauser 1960.

Theodor Klauser, Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst III, in: Jahrbuch für Antike und Christentum, Band 3, Bonn 1960, S. 112 – 133.

Klauser 1961.

Theodor Klauser, Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst IV, in: Jahrbuch für Antike und Christentum, Band 4, Bonn 1961, S. 128 – 142.

Klauser 1965/66

Theodor Klauser, Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst VIII, in: Jahrbuch für Antike und Christentum, Band 8/9, Bonn 1965/66, S. 126 – 170.

Klauser 1966.

Theodor Klauser, Frühchristliche Sarkophage in Bild und Wort, Olten/Schweiz 1966.

Klauser 1982.

Theodor Klauser, Der Schafräger als Geleiter der Seele auf ihrer Jenseitsreise, in: Jenseitsvorstellungen in Antike und Christentum – Gedenkschrift für Alfred Stüiber, Münster Westfalen 1982, S. 225 – 227.

Koch 2000.

Guntram Koch, Frühchristliche Sarkophage, München 2000.

Koch 1993.

Guntram Koch, Sarkophage der römischen Kaiserzeit, Darmstadt 1993.

Kollwitz 1953.

Johannes Kollwitz, Das Christusbild des dritten Jahrhunderts, Münster Westfalen 1953.

Konikoff 1990.

Adia Konikoff, Sarcophagi from the Jewish catacombs in ancient Rome – a catalogue raisonné, Stuttgart 1990.

Koortbojian 1995.

Michael Koortbojian, Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi, Berkeley 1995.

Mathews 1993.

Thomas F. Mathews, *The clash of gods – a reinterpretation of early Christian art*, Princeton 1993.

Michaelis 2002.

Marlies Michaelis, *Der Begriff des Leibes vor dem Hintergrund der Körper-Geist-Debatte*, Berlin 2002.

Mühlenberg 1983.

Ekkehard Mühlenberg, *Spätantike Geistigkeit und altchristliche Kunst*, in: Horst-Dieter Blume/Friedhelm Mann, (Hrsg.), *Platonismus und Christentum – Festschrift für Heinrich Dörrie*, Münster/Westfalen 1983, S. 162 - 184.

Mühlenkamp 2008.

Christine Mühlenkamp, *„Nicht wie die Heiden“: Studien zur Grenze zwischen christlicher Gemeinde und paganer Gesellschaft in vorkonstantinischer Zeit*, Münster 2008.

Neuss 1926.

Wilhelm Neuss, *Die Oranten in der altchristlichen Kunst*, in: *Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Paul Clemen*, Bonn 1926, S. 130 – 150.

Nicolai (u.a.) 2000.

Vincenzo Ficocchi Nicolai, Fabrizio Bisconti, Danilo Mazzoleni, *Roms christliche Katakomben: Geschichte, Bilderwelt, Inschriften*, Regensburg 2000.

Osborne 1998.

Robin Osborne, *Men without Clothes: Heroic Nakedness and Greek Art*, in: Maria Wyke (Hrsg.), *Gender and the Body in the Ancient Mediterranean*, Oxford & Malden 1998.

Panofsky 1993.

Erwin Panofsky, *Grabplastik – Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von der Alt-Ägypten bis Bernini*, Köln 1993.

Pujiula 2006.

Martin Pujiula, Körper und christliche Lebensweise – Clemens von Alexandria und sein Paidagogos, Berlin & New York 2006.

Rahner 1957.

Hugo Rahner, Griechische Mythen in christlicher Deutung, Zürich 1957.

Reinsberg 2006.

Carola Reinsberg, Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben, 3. Vita Romana, ASR I 3, Berlin 2006.

Riegl 1927.

Alois Riegl, Spätromische Kunstindustrie, 3. Auflage, Darmstadt 1964.

Schneider 1978.

Carl Schneider, Geistesgeschichte der christlichen Antike, München 1978.

Schoenebeck 1937.

Hanns-Ulrich von Schoenebeck, Die christlichen Paradeissarkophage, in: *Rivista di archeologia cristiana* 14, Rom 1937, S. 288 – 343.

Schrenk 1995.

Sabine Schrenk, Typos und Antitypos in der frühchristlichen Kunst, Münster Westfalen 1995.

Schumacher 1977.

Walter Nikolaus Schumacher, Hirt und „Guter Hirt“ - Studien zum Hirtenbild in der römischen Kunst vom zweiten bis zum Anfang des vierten Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Mosaiken in der Südhalle von Aquileja, Rom / Freiburg / Wien 1977.

Speigl 1970.

Jakob Speigl, Das Bildprogramm des Jonasmotivs in den Malereien der römischen Katakomben, in: *Renaissance Quarterly* 73, 1970, S. 1 – 15.

Spier (ed.) 2007.

Jeffrey Spier (ed.), *Picturing the Bible; The Earliest Christian Art*, New Haven & London 2007.

Stommel 1958.

Eduard Stommel, *Zum Problem der frühchristlichen Jonasdarstellungen*, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Band 1, Bonn 1958, S. 112 – 115.

Stuiber 1957.

Alfred Stuiber, *Refrigerium Interim – Die Vorstellungen vom Zwischenzustand und die frühchristliche Grabeskunst*, Bonn 1957.

Sühling 1930.

Friedrich Sühling, *Die Taube als religiöses Symbol im christlichen Altertum*, Freiburg im Bresgau 1930.

Sühling 1931.

Friedrich Sühling, *Taube und Orante. Ein Beitrag zum Orantenproblem*, in: *RQ* 39, Rom 1931, S. 333 – 354

Sybel 1906.

Ludwig von Sybel, *Christliche Antike – Einführung in die altchristliche Kunst*, Erster Band: *Einleitendes – Katakomben*, Marburg 1906.

Sybel 1909.

Ludwig von Sybel, *Christliche Antike – Einführung in die altchristliche Kunst*, Zweiter Band: *Plastik – Architektur und Malerei*, Marburg 1909

Sybel 1914.

Ludwig von Sybel, *Auferstehungshoffnung in der frühchristlichen Kunst?* In: *Zeitschrift für Neutestamentliche Wissenschaft* 15, 1914, S. 254-267.

Thommen 2007.

Lukas Thommen, *Antike Körpergeschichte*, Zürich 2007.

Toynbee 1971.

Jocelyn Mary Catherine Toynbee, *Death and Burial in the Roman World*, London and Southampton 1971.

Van der Meer 1982.

Frits van der Meer, *Die Ursprünge christlicher Kunst*, Freiburg i. Br. / Wien 1982.

Volbach 1958.

Wolfgang Fritz Volbach, *Frühchristliche Kunst – Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, München 1958.

Waldenfels 2000.

Bernhard Waldenfels, *Das leibliche Selbst – Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt am Main 2000.

Weigand 1941.

Edmund Weigand, *Die spätantike Sarkophagskulptur im Lichte neuerer Forschungen – II. Teil*, in: *Byzantinische Zeitschrift*, Berlin & New York 1941, S. 406 – 446.

Zanker 1995.

Paul Zanker, *Die Maske des Sokrates: das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München 1995.

Zanker / Ewald 2004.

Paul Zanker / Björn Christian Ewald, *Mit Mythen leben – Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München 2004. Resümee

Resümee

Die vorliegende Diplomarbeit widmet sich der Bedeutung der Reliefdarstellungen des Sarkophags S. Maria Antiqua, der als eines der frühesten Exemplare eines vorkonstantinischen Sarkophags mit eindeutig christlichem Inhalt anzusehen ist.

Im Rahmen dieser Untersuchungen werden zu Beginn grundsätzliche Ausgangsbedingungen der spätantiken bzw. frühchristlichen Sepulkralkunst herausgestellt. Dazu gehört die Konzeption der römischen Grabbezirke mit ihren Grabbauten ebenso wie die Entwicklung des Mediums Sarkophag von seinen griechischen Wurzeln bis ins 3. Jahrhundert n. Chr. Gerade die römische Sarkophagproduktion spielt für die weiteren Überlegungen eine besondere Rolle, da sowohl pagane, als auch christliche Sarkophage in denselben Werkstätten gefertigt wurden.

Der Hauptteil der Arbeit beschäftigt sich mit der Analyse und Herleitung der im Fallbeispiel S. Maria Antiqua dargestellten Reliefszenen. Von besonderem Interesse ist dabei die Beziehung der Motive zu den paganen Vorbildern, die sowohl ikonographisch, als auch stilistisch und konzeptuell in diesen frühen christlichen Sarkophag eingeflossen sind. Bei den dargestellten Szenen kann dabei grundsätzlich unterschieden werden zwischen konkret christlichen Motiven, die sich inhaltlich auf das christliche Bekenntnis beziehen, und 'neutralen' Motiven, die sowohl von christlicher, als auch paganer Seite verwendet werden konnten. In beiden Fällen spielt die Ikonographie der paganen Sarkophage eine große Rolle und kann auf unterschiedlichen Ebenen nachgewiesen werden. Der Sarkophag S. Maria Antiqua zeigt die fragmentarische und unsystematische Übernahme verschiedener und zumeist pagan beeinflusster Versatzstücke, die erst durch die Kombination und den Kontext der Zeit christlich interpretierbar werden.

Schließlich wird in dieser Arbeit der Versuch unternommen, einen Bezug zwischen den bildlichen Darstellungen der Sepulkralkunst und den zeitgleichen Vorstellungen von der Sterblichkeit des Körpers, von Tod und Jenseits herzustellen. Ein wichtiger Schlüsselbegriff ist dabei der Leib, dem in der christlichen Vorstellung die Auferstehung am Jüngsten Tage zuteil wird, während sich die pagane Sepulkralkultur mehr auf den Körper als sterblicher Überrest der diesseitigen Identität zu konzentrieren scheint. Der Fall S. Maria Antiqua lässt dabei vermuten, dass sich die frühe christliche Gemeinde nicht nur in der Sarkophagplastik an der pagane römische Umwelt orientiert hat, sondern dass sich auch im Bezug auf die Vorstellungen von Tod und Jenseits im 3. Jahrhundert keine klare Trennlinien zwischen christlicher und paganer Welt ziehen lassen.

Abstract

This work here presented deals with the meaning and expression of the images of the sarcophagus S. Maria Antiqua, which is known as one of the earliest examples of sarcophagi with concrete Christian content in the period before Constantine.

In the beginning of this analysis, fundamental framework conditions of late antique and early christian sepulchral art are pointed out, including the conception of Roman grave precincts with tomb buildings as well as the development of the medium sarcophagus from its Greek origins up to the 3rd century AD. Especially the production of sarcophagi in Rome is an important issue in this kind of study because both pagan and christian sarcophagi were manufactured in the same workshops.

The main part of this thesis analysis and deduces the relief-scenes shown in the example of S. Maria Antiqua. Another important part in this case is the relation between the motifs shown in the relief and the pagan ancestors, which influenced this early christian sarcophagus iconographically, stylistically and conceptually. The shown scenes can be divided in concrete christian motifs, that are related to the christian confession and 'neutral' motifs, that could be used from both christian and pagan people. In both cases the iconography of the pagan sarcophagi is significant and can be found in different levels. The sarcophagus S. Maria Antiqua demonstrates the unsystematical adoption of various mostly pagan fragments, that only open to interpretation through their combination and the context of the time.

In the end, the purpose of this thesis is to point out the relation between the sepulchral images and the conception of afterlife and mortality of the body at that time. A key term in this context is the German "Leib", meaning body with its soul, that is meant to be resurrected at the Day of Judgment in christian belief, whereas the pagan sepulchral culture is more focused on the body as mortal leftover of the this-worldly identity of the dead. In the case of S. Maria Antiqua it can be assumed that the early christian community wasn't only orientated towards the pagan Roman environment concerning sarcophagi decoration, but also concerning the conception of death and afterlife. In the 3rd century AD a dividing line between christian and pagan world can apparently not be drawn clearly.

Adriana Kapsreiter

a. kapsreiter@yahoo.de

* Geboren am 03.01.1985 in Pfarrkirchen Niederbayern.

- 2004: Gymnasialabschluss mit Abitur am Wilhelm-Diess-Gymnasium, Pocking.
- 2004 – dato: Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien mit Wahlfachschwerpunkt Philosophie.
- 2005: Aufsichtsdienst im Kunsthistorischen Museum, Wien
- Sommer 2007: Stipendium der Scuola Leonardo Da Vinci für einen Sprachkurs in Rom
- Frühling 2008: Arbeit in der Presseagentur „w hoch 2“, Wien
- September 2008: Vortrag mit Veröffentlichung im begleitenden Tagungsband zum Thema „Helena als Paradigma“ im Rahmen der internationalen Tagung „Female Founders in Byzantium and beyond“ an der Universität Wien.
- Oktober 2008: 2. Preis im Kurzgeschichtenwettbewerb „Antho?Logisch!“ mit anschließender Publikation, sowie Lesungen in Fürth & Nürnberg
- 2009 – 2010: Erasmusstipendium an der Freien Universität, Berlin.

Sprachkenntnisse: Deutsch, Englisch, Italienisch (Grundkenntnisse)