

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 Aquileia. Römische Quartalschrift, Supplementheft 34. Herder Verlag, Rom-Freiburg-Wien 1977. 334 Seiten, 64 Tafeln.

Die Figur des schreitenden oder stehenden Hirten mit dem gehörnten Schaf auf der Schulter, die in der Kunst der späten Kaiserzeit eine so außergewöhnliche Popularität besaß, wird traditionell mit einem christlichen Begriff als Guter Hirte bezeichnet. Diese *interpretatio christiana* eines antiken Bildtypus ist erst in den letzten Jahren schlüssig als falsch erwiesen worden, nicht ohne weitreichende Folgen für unsere Vorstellungen von frühchristlicher Kunst überhaupt (Th. Klauser, *Jahrb. Antike u. Christentum* 1, 1958 bis 10, 1967). Auch nachdem sie im wesentlichen überwunden ist, verdient die traditionelle Deutung jedoch noch unser Interesse, da sie geradezu ein Musterbeispiel für die perspektivische Bedingtheit historischer Hermeneutik darstellt.

In einer Miniatur des mittleren 13. Jahrh. erscheint neben der Rettung des Jonas und der Auferstehung Christi auch ein nimbiertes Christus, der ein Schaf auf den Schultern trägt (Österreich. *Nat. Bibl. Ser. nov.* 12 760 fol. 66; *Lexikon der christl. Ikonographie* 2 [1970] 294 Abb. 3). Der Text des Neuen Testaments bietet für eine solche Darstellung keinen direkten Anhalt, vielmehr beruht sie auf der Kombination von Joh. 10, 1–16 (Gleich-

nis vom guten Hirten, der für die Schafe sein Leben läßt) und Luk. 15, 3–7 (Parabel vom verlorenen Schaf). Der in der Miniatur verwendete Typus, der bis in die Volkskunst unseres Jahrhunderts weiterwirkt, nimmt scheinbar die Tradition spätkaiserzeitlicher Hirtenfiguren wieder auf. Er unterscheidet sich aber von ihnen in mehrfacher Hinsicht. Christus erscheint hier barfüßig, in langem Untergewand und Mantel, nicht in der charakteristischen Hirtenkleidung mit kurzer Tunika, Gamaschen und geschnürten Schuhen. Der Kopf ist durch das edle Profil, durch langes Haar und gepflegten Bart gekennzeichnet, ganz im Gegensatz zu den bäurischen Gesichtern und den struppigen Haaren der antiken Figuren. Trotz dieser Unterschiede haben die modernen Betrachter der Versuchung nicht widerstehen können, die Vorstellung des Guten Hirten Christus auf die kaiserzeitlichen Figuren zu übertragen. Dieser Schritt wurde durch eine Reihe von Umständen nahegelegt, die ihn psychologisch verständlich machen. Die Beispiele für die Darstellung des Schafrägers setzen in der mittleren Kaiserzeit ein und häufen sich gerade in der Zeit des ausgehenden 3. Jahrh. kurz vor dem endgültigen Sieg des Christentums. Das Bild findet sich häufig an markanter Stelle, etwa im Zenit von Grabkammern oder in der Mitte von Sarkophagfronten. Es erscheint nicht selten als Pendant zur Verkörperung der Frömmigkeit, der weiblichen Orans. Der Typus ist auch in sicheren christlichen Zusammenhängen anzutreffen. Neben die bäurischen Darstellungen treten in der Spätzeit auch Bilder mit langem Lockenhaar und veredelten Physiognomien. Vor allem aber war die Verbindung der Gleichnisse bei Johannes und Lukas schon in der Kaiserzeit vorgenommen worden (Klauser a. a. O. 1, 1958, 26; V. Buchheit, Tertullian und die Anfänge der christl. Kunst. Röm. Quartalschr. 69, 1974, 138). Ebenso hatten schon frühe Christen die Vorstellung des Guten Hirten Christus auf die antiken Hirtenfiguren übertragen. Die leider nicht ganz klare Aussage Tertullians läßt jedenfalls erkennen, daß Becher mit Schafräger-Darstellungen zu Beginn des 3. Jahrh. bei den Christen in Karthago eine Rolle spielten. Eusebius sah im 4. Jahrh. an einem Brunnen auf dem Markt von Konstantinopel eine Hirtenfigur wahrscheinlich im Typus des Schafrägers als Pendant zur Darstellung des Daniel in der Löwengrube. Er bezeichnet sie als $\sigma\mu\beta\omicron\lambda\alpha$ des Guten Hirten, wie er den Lesern der Heiligen Schrift wohlbekannt sei (Vita Const. 3,49). Die Zusammenstellung ist auch durch erhaltene Denkmäler mehrfach bezeugt, z. B. durch die Verschußplatte in Neapel (F. Gerke, Die christl. Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit [1940] Taf. 31,1) und den Sarkophag aus Ecija (F. van der Meer u. Chr. Mohrmann, Bildatlas der frühchristlichen Welt [1959] Abb. 372; der Hirte mit der Beischrift ΠΥΜΗΝ).

Bei diesem Stand der Dinge ist es nicht verwunderlich, daß die moderne Forschung trotz ikonographischer Ungereimtheiten und trotz der großen zeitlichen Lücke in der Tradition – die Reihe der Darstellungen des Schafrägers scheint spätestens im 5. Jahrh. abzubrechen – keine Bedenken trug, die erhaltenen antiken Hirtenfiguren im christlichen Sinn zu deuten.

Bei der Fülle überlieferter Darstellungen in den verschiedensten Kunstgattungen mußte dies die Vorstellung von frühchristlicher Kunst und insbesondere vom frühen Christusbild nachhaltig beeinflussen. H. Leclercq resümiert in seinem 1938 erschienenen Lexikon-Artikel: 'L'image du bon Pasteur était pour les anciens chrétiens la figure religieuse par excellence. Ils représentaient le divin Sauveur sous cette forme, laquelle correspondait si bien au génie de l'art chrétien antique. On peut dire que l'image du bon Pasteur était pour nos pères dans la foi à cette époque ce que l'image du Crucifié est pour les fidèles de nos jours.' (Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie 13, 1938, 2272. Es handelt sich um ein Zitat nach J. P. Kirsch. – Vgl. noch H. Kähler, Die Stiftermosaiken in der konstantinischen Südkirche von Aquileia [1962] 18 Anm. 61).

Auch die systematische Sammlung der Denkmäler vor allem durch J. Wilpert änderte zunächst wenig an diesem Bild, obwohl jetzt die ersten Schwierigkeiten bewußt wurden. Unentschieden verlief eine schon im 19. Jahrh. geführte Diskussion, ob die bekannten heidnischen Tierträger, die sich bis in die archaische Zeit und den Alten Orient zurückverfolgen ließen, wenigstens formal das Vorbild für die scheinbare christliche Figur abgeben hätten. M. A. Veyries suchte 1884 das Problem mit einer Hypothese zu lösen, an die Th. Klauser später wieder anknüpfte (A. Veyries, Les figures criophores dans l'art grec, l'art grégoromain et l'art chrétien [1884]). Danach sei der orientalische und archaische Typus des Opfertierträgers durch seine Übertragung auf den griechischen Hirtengott Hermes zu dem bukolischen Habitus gekommen, der ihn als Vorbild der kaiserzeitlichen Figuren geeignet erscheinen ließ.

Wilpert mußte sich mit der Tatsache auseinandersetzen, daß auch sicher heidnische Zusammenhänge den Schafräger kennen, wobei er kurzerhand christlichen Einfluß annahm. Weitere ikonographische Schwierigkeiten wurden dadurch bewußt, daß Wilpert den bärtigen Schafräger von den unbärtigen Figuren abtrennte und als Petrus interpretierte (vgl. E. Weigand, Byzant. Zeitschr. 41, 1941, 110 ff.). Bei alledem wurde die besondere symbolische Rolle des Schafrägers im christlichen Sinn von niemandem ernstlich in Zweifel gezogen. Noch 1922 meinte der beste Kenner der kaiserzeitlichen Sarkophage, G. Rodenwaldt, die großen bukolischen Landschaften auf den Sarkophagfronten des späten 3. Jahrh. seien aus der Symbolfigur des Guten Hirten herausgesponnen, den er für eine christliche Schöpfung hielt. Auf dieser Hypothese basiert noch die große Darstellung, die Gerke von der christlichen Sarkophagikonographie der vorkonstantinischen Zeit gab.

Die ersten begründeten Zweifel an den Voraussetzungen der christlichen Interpretation sind nach F. Saxl (1923) von H. U. v. Schoenebeck (1937) und – in Auseinandersetzung mit Wilpert und Gerke – von E. Weigand (1941) geäußert worden. Aber erst Th. Klauser hat 1958 diese Bedenken in einen größeren Zusammenhang gestellt und schlüssig gezeigt, daß die Deutung der antiken Schafräger im Sinne des christlichen Pastor bonus für

die Masse der Denkmäler, auch der christlichen, nicht zutreffen kann. Klausener setzte an die Stelle der traditionellen Interpretation eine andere, die zunächst viel Anklang fand. Nach seiner Meinung stellt der Schafräger eine Allegorie dar, deren Begriff aus dem Bereich der heidnischen populären Ethik genommen ist, nämlich der Philanthropia. Damit sei ein sinnvoller Bezug zur Pendant-Figur der Orans hergestellt, die die andere Tugend der Pietas verkörpere. So erkläre sich auch die Vorgeschichte des Typus, der von der Übertragung der bekannten orientalischen Prägung des Opfertierträgers auf den griechischen Hermes, den 'menschlichste der Götter', seinen Ausgang nehme.

Gegen diese Auffassung habe ich 1974 mehrere Bedenken geäußert, die zugleich auf eine Erklärung in anderer Richtung weisen (Ann. Scuola norm. superiore di Pisa, Classe lett. e filos. 3,4,1, 1974, 165 ff. Vgl. auch meine Beiträge: *Lo bucolico en el arte antiguo* [Habis 5, 1974, 141 ff.]; *Das Hypogäum der Aurelier am Viale Manzoni* [1975]; *Nemesians 1. Ekloge* [Rhein. Mus. Philol. 115, 1972, 342 ff.]; *Einige bukolische Darstellungen des 4. Jahrh.* [Arch. Anz. 92, 1977, 459 ff., Zusammenfassung eines Symposium-Vortrags durch H. Jung]). Zunächst einmal ist auffällig, daß der Schafräger im Gegensatz zur Orans nie mit einem Porträt ausgestattet wird. Er ist anscheinend keine Allegorie einer persönlichen Tugend, sondern Chiffre für einen unpersönlichen Zustand, nämlich das bukolische Idyll mit all seinen Konnotationen von friedlichem Glück. Des weiteren läßt sich nicht übersehen, daß der Schafräger nur ein bukolischer Typus von mehreren ist, die ihn teils ersetzen, teils als vollwertiges Pendant begleiten können. Diese Figuren, die lässig gelagerten oder auf den Stock gestützten Hirten, die Träumer und Schläfer, auch die arbeitenden Gestalten wie z. B. die Melker bilden mit dem Schafräger zusammen ein sachlich in sich schlüssiges Idyll, das erst als Ganzes eine allegorische Bedeutung besitzt. Das Idyll kann auf einzelne Chiffren verkürzt werden, wobei aber neben dem Schafräger der ausruhende Hirt oder auch nur ein einzelnes Schaf (wie auf dem Sarkophag der Konstantina) diese Funktion übernehmen. Wenn der Schafräger in dieser Verwendung besonders häufig vorkommt, so hängt das wohl hauptsächlich mit seinen formalen Eigenschaften zusammen. Seine symmetrische Bildung macht ihn besonders geeignet zur isolierten Darstellung oder zur Füllung des Zentrums in größeren Kompositionen. Inhaltlich besitzt er gegenüber den anderen Hirtentypen keine besondere Bedeutung, teilt deshalb auch mit diesen den charakteristischen bukolischen Habitus. Wenn Klausener den Schafräger als Allegorie der Philanthropia ansieht, gibt er zwar die christliche Deutung auf, folgt aber weiter dem traditionellen Interpretationsmodell, das eine besondere Rolle der Figur im Gegensatz zum übrigen bukolischen Genre voraussetzt.

Das umfangreiche Buch des Freiburger Christlichen Archäologen, das hier anzuzeigen ist, kommt weitgehend zu den gleichen Schlüssen, wie ich sie im Anschluß an meine Abhandlung von 1974 oben noch einmal kurz skizziert habe. Verf. weist auf diese Übereinstimmung dankenswerterweise in seinem Vorwort hin, ohne sich allerdings im Text weiter mit diesem und anderen neuen Beiträgen zu beschäftigen. Das hängt offenbar mit der Entstehung des Buches zusammen, von dem eine erste Fassung schon 1967 in Freiburg als Habilitationsschrift vorgelegt wurde. Die seitdem erschienene Literatur hat der Autor offenbar nur sehr ungleichmäßig eingearbeitet. In dem breiten Abschnitt über die Katakombenmalerei z. B. ist nicht einmal Klauseners bereits 1967 erschienener Artikel über das gleiche Thema berücksichtigt, auf den vielmehr nur in einer angehängten Anmerkung verwiesen wird (216). Auch in anderer Hinsicht (siehe unten) waren Teile des Buches schon vor der Drucklegung weitgehend veraltet.

Befassen wir uns aber zunächst mit der Anlage des Werkes und der Begrenzung des Themas. Verf. greift seine Aufgabe an, indem er direkt die erhaltenen Darstellungen des Schafrägers ansteuert und sie in ihren jeweiligen Zusammenhängen aufsucht. In diesem Vorgehen wirkt die alte Interpretation nach, die eine Sonderrolle des Typus vorausgesetzt hatte, während ich seinerzeit umgekehrt von der Geschichte des bukolischen Genre überhaupt ausging. Beim Verf. liegt der Schwerpunkt der Untersuchung darin, an einer Fülle von Monumenten die Schwierigkeiten aufzuzeigen, die sich für die älteren Deutungen, auch für die Klauseners, ergeben. Sein Vorgehen ist deshalb überwiegend negativ. Der positive Teil der Beweisführung, die eigenen Thesen des Verf. ergeben sich nicht aus einer zusammenhängenden Argumentation, sondern kommen mehr oder weniger sporadisch zum Vorschein. Selbst die kurze Zusammenfassung S. 308 f. läßt diese Schlüssigkeit vermissen und belastet die gewiß richtige Ansicht von der Zugehörigkeit des Schafrägers zum allgemeinen bukolischen Genre (vgl. bereits RAC s. v. Fisch [1969] 1073; frdl. Hinweis von J. Engemann) mit z. T. abwegigen Kombinationen (durch das Hinzutreten von Oceanus zum bukolischen Idyll zeige sich die Abhängigkeit von der Triumphkunst unter dem Konzept der 'pace terra marique parata'. Auf den Jonas-Sarkophagen übernehme in diesem Sinne der Prophet mit dem Ketos den Part des Oceanus, der Hirt den Part der Tellus!).

Gegen die Konzeption des Buches wird man vor allem einen Einwand erheben. Wenn Verf. zunächst den Schafräger zum Gegenstand der Untersuchung machte, folgte er einer traditionellen Fragestellung. Nachdem er aber im Laufe der Arbeit feststellte, daß deren Voraussetzung nicht zuträfe, hätte er eigentlich sehen müssen, daß damit auch die Fragestellung selbst überholt war. Das Problem verlagerte sich ja nunmehr von der einen Figur auf die Deutung des bukolischen Genre insgesamt. Es hätte nahegelegen, sich mit den damit zusammenhängenden Fragen zu beschäftigen, etwa der Typologie der bukolischen Figuren oder der früheren Geschichte dieses Themas. Ebenso wäre das Verhältnis von Bukolik und frühchristlicher Kunst neu aufzurollen gewesen, ein Verhältnis, das ja bekanntlich auch einen sehr positiven Aspekt besitzt. Die damit zusammenhängenden Fragen – wie

das Problem des Hirten in Philosophentracht, der Entstehung der Lämmerallegorie, der Gestalt Christi als Hirten – kommen bei Verf. aber höchstens beiläufig zur Sprache. Die 'polychromen Fragmente', auf denen inmitten neutestamentlicher Szenen anscheinend auch ein 'philosophischer' Hirt dargestellt war, werden überhaupt nicht erwähnt¹. Bei dem Sarkophag-Deckel Stroganoff, auf dem ein sitzender Palliatus Herden von gehörnten Schafen und Ziegenböcken scheidet und auf dem man Matth. 25, 31 illustriert sehen wollte, wird die Echtheit bezweifelt (S. 197). Die Denkmäler des 4. Jahrh., die trotz ihrer geringeren Anzahl zu diesen Problemen Entscheidendes beitragen, werden nur sporadisch herangezogen (z. B. S. 179. Über die Mosaiken in Aquileia ausführlich 217 ff.).

Der einseitigen Fragestellung des Verf. ist es zuzuschreiben, daß seine Untersuchung trotz grundsätzlich richtiger Voraussetzungen und trotz der Fülle aufgebotenen Materials praktisch auf der Stelle tritt.

Das Buch gliedert sich in vier große Abschnitte. Der erste behandelt Hirtenbilder in mythologischen Zusammenhängen und setzt mit dem Sarkophag von Velletri ein (Taf. 1.2.4a.b). Das bombastische Machwerk brachte seinerzeit bekanntlich den Beweis, daß der Schafräger schon in der Mitte des 2. Jahrh. auf einem sicher heidnischen Sarkophag verwendet werden konnte. Der Kasten ist von einer Fülle von Bildmotiven übersponnen, die meist keinen erzählerischen, sondern höchstens einen gedanklichen Zusammenhang besitzen. Dies gilt auch für die Hirtenfiguren der Langseite, die schon durch ihre isolierte Stellung in der Umgebung ihren emblematischen, allegorischen Sinn zu erkennen geben. Die beiden Hirten an der einen Schmalseite sollen offenbar trotz der eingeschobenen Atlanten zusammen mit den Ziegen am Baum in der Mitte ein bukolisches Tableau bilden. Aus dem Sarkophag darf also geschlossen werden, daß 1. das bukolische Idyll in der heidnischen Grabkunst schon in dieser Zeit einen allegorischen Sinn besaß und daß 2. dieses Idyll auch von einzelnen Figuren repräsentiert werden konnte, wobei der Schafräger die gleiche Bedeutung hatte wie andere Hirten-Typen. Diese Beobachtung weist auf die Problematik des bukolischen Genre überhaupt, die nur in größeren Zusammenhängen untersucht werden kann. Verf. schlägt wieder den umgekehrten Weg ein. Nicht zufrieden mit der bloßen Feststellung des Tatbestands, möchte er den Figuren gleich an diesem bestimmten Denkmal einen tieferen, jedenfalls interessanteren Sinn geben. Einen Hinweis Klausers aufgreifend, erkennt er in den vier Hirten (einer könnte eher ein Jäger sein) die Jahreszeiten. Die Abfolge beginne mit dem Frühling auf der Schmalseite links und ende mit dem Winter (dem Schafräger) auf der Vorderseite rechts. Nun ist es durchaus legitim, nach dem Verhältnis von bukolischer und Jahreszeiten-Ikonographie zu fragen (Weigand a. a. O. 420 wollte den Schafräger aus der Jahreszeiten-Ikonographie ableiten.). Bekanntlich erscheinen Tierträger schon im 2. Jahrh. in der Reihe der Jahreszeiten. Allerdings sind sie nicht als Hirten, sondern als Putten bzw. als nackte, satyreske Jünglingsgestalten charakterisiert. Erst auf den Jahreszeiten-Sarkophagen des späten 3. Jahrh. treten dann bukolische Schafräger an deren Platz, der aber auch weiterhin von nackten Figuren eingenommen werden kann (So auf dem Sarkophag im Thermen-Museum: G. M. A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks* 2 [1951] Abb. 75 Nr. 50). Ob die genannten Jahreszeiten-Typen des 2. Jahrh., die stets einen Ziegenbock schultern, nicht eher in die Tradition der alten Opfertierträger gehören als in die eigentlich bukolische, bleibt trotz der später verschwimmenden Grenzen zu fragen (Rez., Ann. Pisa a. a. O. 163 f. Ausführlicher behandle ich die Frage in einer Arbeit über das Hirten-Genre in der antiken Kunst, die demnächst als Abhandlung der Rhein.-Westf. Akademie der Wissenschaften Düsseldorf erscheint). Jedenfalls gibt es weder in dieser Zeit noch später Jahreszeiten-Zyklen von vier erwachsenen, bekleideten, bäurischen Hirten, die alle mit den gleichen Tieren umgehen. Verf. überbrückt diese Schwierigkeit, indem er auf Monatsbilder in Kalendern zurückgreift, die außer dem Schafräger auch Hirten verwenden, die ihr Tier führen oder vor der Brust tragen. Aber auch dieser verzweifelte Ausweg bringt nicht weiter, weil b e i d e Typen in den Kalendern Frühlingsmonate bezeichnen. Verf. hat denn auch nicht einmal den Versuch unternommen, den Sommer in der angeblich konsequenten Jahreszeitenabfolge der Hirtenfiguren nachzuweisen, die an verschiedenen Seiten und in verschiedenen Registern des Sarkophags

¹ Repertorium der christlich-antiken Sarkophage 1 (1967) Nr. 773; J. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi* 2 (1932) Taf. 220,1 ergänzte die Figur am oberen Rande links auf dem Fragment Inv. Nr. 67607 als einen frontal sitzenden Hirten in kurzer Tunica. Für die Frage, ob nicht auch ein Palliumträger in Betracht käme – wie bei der rechts folgenden Figur oder dem vatikanischen Fragment Repertorium a. a. O. Nr. 114 – ist die Fußbekleidung von Wichtigkeit. 'Philosophische' Palliati, und so auch Christus auf den polychromen Fragmenten, tragen in der Regel Sandalen (doch vgl. auch den Verstorbenen auf dem berühmten Philosophen-Sarkophag des Vatikan: M. Wegner, *Die Musensarkophage* [1966] Taf. 71 Nr. 116). Nach der Abbildung handelt es sich eher um Schuhe, doch ist das bei der skizzenhaften, auf Ergänzung durch Malerei berechneten Arbeit nicht ganz eindeutig. Es ist übrigens beidemal ein linker Fuß gezeigt: ein Versehen des Bildhauers oder Reste von z w e i Figuren? – Auf dem Fragment Inv. Nr. 67606 ergänzte Wilpert im oberen Register wegen zweier abgelegter Sandalen Moses nach 2. Mos. 3,5. Wahrscheinlicher folgte die verlorene Szene jedoch dem von mehreren Sarkophagen und einem Weihrelief bekannten Typus des Kranken oder Sterbenden auf einer Kline. Es könnte deshalb die Auferweckung der Tochter des Jairus dargestellt gewesen sein. Eine weitere Begründung dieses Vorschlags gebe ich an anderer Stelle.

angebracht sind. Die ebenso umständliche wie sprunghafte Argumentation wird weiter verunklärt durch zahlreiche Abschweifungen, in denen noch andere Bezüge und Bedeutungen für die gleichen Figuren wahrscheinlich gemacht werden sollen.

Auch in dem Abschnitt über das Nasonier-Grab (S. 37 ff.) kommt Verf. ziemlich weit vom Thema ab. Die Nacktheit des Jahreszeiten-Genius mit dem Zicklein auf der Schulter hätte Anlaß zu der Frage geben können, ob dieser Typus nach Herkunft und Bedeutung wirklich mit dem bukolischen Schafräger gleichgesetzt werden kann. Verf. erledigt das Problem mit dem Hinweis, daß hier der Frühling dargestellt sei.

In dem kurzen Text zum Aurelier-Grab (S. 45 ff.) sind meine immerhin 1975 vorgelegten Beobachtungen nicht einmal in einer Anmerkung erwähnt. Das nun wirklich interessante, allerdings heute kaum befriedigend zu lösende Problem des Hirten-Philosophen in diesem Grab übergeht Verf. mit der Bemerkung, daß die Anbringung im Winkel neben dem Eingang keine beherrschende Funktion dieser Darstellung zulasse.

Auf den Endymion-Sarkophagen will Verf. besonders sinnträchtige Verbindungen zwischen den Figuren des Endymion und der Tellus sehen. Sätze wie die folgenden tragen nichts zur Klärung der schwer nachvollziehbaren Argumentation bei: 'Es ist auffallend, wie dicht die Reihe der Sarkophage mit Oceanus und Tellus im 3. Jahrh. ist, gemessen an den erhaltenen Beispielen der Triumphalkunst, auf die sie wohl ebenso wie die Jahreszeiten, mit denen sie im kosmologischen Programm am engsten verbunden sind, zurückgehen. Sie ihrerseits haben die Wurzel wohl in großen hellenistischen Bildprogrammen. Diesen Triumphalcharakter übertragen für die breiten Schichten der Sarkophagbesteller jene Genien, die den Clipeus mit dem Bild des Verstorbenen über Erde und Meer empfortragen' (S. 54).

Beim Phaethon-Sarkophag von Tortona (Taf. 12), dem Klausner 'neuerdings' (d. h. 1958) eine eingehende Betrachtung gewidmet habe, wird zur Datierung eine Wiener Dissertation von 1928 genannt, während Gabelmanns grundlegende Klassifizierung der oberitalischen Sarkophage von 1973 mit keinem Wort berücksichtigt ist.

Der zweite, nach seinem Umfang größte Abschnitt des Buches behandelt die Figur des 'Guten Hirten' in nicht-mythologischen Zusammenhängen, hauptsächlich der Grabkunst. Es geht dabei im wesentlichen um die gleichen Denkmäler, die Gerke und später Klausner untersucht hatten. Verf. leistet hier zusätzliche Arbeit insofern, als er Klausners Argumente gegen die christliche Deutung des Schafrägers erweitert und vervollständigt. So wird aus der dionysischen Herkunft der Löwenwannen Gerkes These widerlegt, daß der Schafräger auf diesen Sarkophagen ein christliches Symbol der Rettung sei (S. 59 ff. Vgl. bereits Klausner, *Jahrb. Antike u. Christentum* 8-9, 1965-1966, 133 f.). Gleichzeitig weist Verf. die Schwierigkeiten auf, die Klausners Deutung auf Philanthropie entgegenstehen, und kommt dabei großenteils zu den gleichen Argumenten, die ich in diesem Zusammenhang brauchte. Im einzelnen ist sein Vorgehen allerdings nicht immer konsequent, z. T. auch widersprüchlich. Manchmal bleibt es bei der bloßen Behauptung ('Tugendsymbole haben hier keinen Platz' S. 84). S. 128 und öfter wird auch darauf aufmerksam gemacht, daß die Orans häufig mit Porträt verbunden werden kann, der Gute Hirte aber nie. Der Schafräger bleibe außerhalb der individuellen Sphäre. Wie damit die S. 179 aufgestellte Behauptung verbunden werden kann, man habe verstorbene Menschen unter dem Bild eines Hirten gesehen, bleibt unerfindlich.

Die in dem Abschnitt über den Schafräger in der Kleinkunst betrachteten Werke geben Verf. Gelegenheit, Klausners Auffassungen im Detail zu prüfen. Ein pauschaler Satz wie der, Theokrit, Vergil, Tibull, Calpurnius und Nemesian hätten das Hirtenleben als ideale Daseinsform gepriesen (S. 91; allerdings hatte auch schon Klausner so pauschal geurteilt), verkennt den Unterschied zwischen griechisch-hellenistischer und lateinischer Bukolik und wäre für Theokrit doch wohl erst noch zu beweisen. Bei Behandlung der Tonlampen kommt Verf. auch auf ein Londoner Stück zu sprechen, auf dem ein nach rechts schreitender Schafräger mit Gestirnen verbunden wird (Taf. 31 k). Er wiederholt hier einen alten, auch von mir begangenen Fehler, den Unterseitenstempel SAECUL auf die Säkularfeier des Philippus Arabs zu beziehen (Rez., *Ann. Pisa a. a. O.* 167; berichtigt in der 2. Aufl. dieser Abhandlung, wo allerdings ein Übersetzungsfehler Unklarheit geschaffen hat. Vgl. Rez., *Hypogäum d. Aurelier a. a. O.* 23 Anm. 78 mit dem richtigen Wortlaut). Aber natürlich handelt es sich dabei wie in anderen Fällen um eine Fabrikmarke, außerdem muß die Lampe nach ihrer Form dem frühen 3. Jahrh. angehören. Für die Bedeutung der Gestirne verweist Verf. zu Recht auf die severischen Münzen mit der Beischrift 'saeculi felicitas', die ich auch herangezogen hatte.

Im Zusammenhang damit entsteht eine Schwierigkeit durch eine Berliner Lampe, die den Schafräger und die Gestirne mit alttestamentlichen, also jüdischen oder christlichen Bildern verbindet (Arche, Jonas) (O. Wulff, *Altchristliche Bildwerke*². Vgl. *Mus. Berlin* 3,1 [1909] 244 Nr. 1224 Taf. 59. Rez., *Tò βουκολικὸ στοιχείο στὴν ἀρχαία τέχνη*. *Epeteris Thessalonike* 15 [1976] Taf. 15). Nach ihrer Form und dem Stempel FLORENT gehört das Stück zu einer Gruppe von Lampen, die ebenfalls im frühen 3. Jahrh. entstanden sein müssen. Bei dieser frühen Datierung steht die Darstellung im Bereich ihrer Gattung völlig allein. Verf., der das chronologische Problem nicht bemerkt ('von der Form her ins 3. Jahrh.'), möchte das Stück als Fälschung ausscheiden (94 f.). Es sei die einzige Lampe, die christliche Motive mit dem Guten Hirten verbinde. Dieses Argument wäre an sich so wenig zwingend wie die Tatsache, daß alle anderen Beispiele der gleichen Firma heidnische oder neutrale Motive zeigen. Die bisher veröffentlichten Exemplare weisen in der Verzierung erhebliche Unterschiede auf. Die Vorbilder wurden offensichtlich wahllos aus verschiedenen Quellen übernommen und ohne neuerliche

Durchformung nachgeahmt. Die Produkte wirken deshalb stilistisch durchaus uneinheitlich. In dem z. T. allerdings nur in Zeichnung publizierten Material findet sich nichts, was sich mit der Berliner Lampe stilistisch näher berührt. Durch die Freundlichkeit von P. Noelke konnte ich jedoch in der ehemaligen Sammlung Wollmann (jetzt im Römisch-Germanischen Museum Köln) einige Stücke mit derselben Signatur finden, die einen ähnlich flauen Kerbstil zeigen. Aus dieser Eigenheit erklärt sich wohl auch die gemusterte Wiedergabe der Gamaschen des Hirten, die einen zunächst an entsprechende Figuren des späten 3. Jahrh. denken lassen. Eine völlig sichere Entscheidung der Frage aufgrund technischer Kriterien ist leider nicht mehr möglich, da das Stück verschollen zu sein scheint. Bisher gibt es jedoch keinen zwingenden Grund, die Echtheit dieses durch seine frühe Entstehung wichtigen Zeugnisses anzuzweifeln. Daß Verf. das schon 1691 veröffentlichte Denkmal (so S. 94 Anm. 45) als eine Fälschung aus dem 18. Jahrh. bezeichnet (S. 95), gehört zu den vielen Flüchtigkeiten seines Buches. (Letzte Zusammenstellung der Lampen mit der Signatur FLORENT bei E. M. Cahn-Klaiber, Die antiken Ton-Lampen des Archäologischen Instituts der Universität Tübingen [1977] 110 f. Nr. 310 Anm. 270; 271. Mit der Berliner Lampe vergleichbare Stücke im Römisch-Germanischen Museum Köln ehem. Sammlung Wollmann Nr. 1691 [Diana], 2116 [Diana], 518 [Gladiatoren], 2056 [sitzender Hirt], 1840 [stehender Hirt mit Herde nach links]. – D. M. Bailey danke ich für briefliche Mitteilung, daß er nach der vorliegenden Photographie keinen Anlaß zu Zweifeln an der Echtheit der Berliner Lampe sieht.)

Die schon von Klausen und anderen behandelten Schafräger in Form von Tischstützen und freien Statuetten gehören zum größten Teil schon der Zeit nach 300 n. (Taf. 23). Verf., der ohne ersichtlichen Grund Klausens Katalog wiederholt, stellt die Behauptung auf, daß die Stützfiguren aus dem Hellenismus herzuleiten seien (S. 101). Das würde bedeuten, daß der bukolische Schafräger als Typus bereits eine hellenistische Erfindung ist, und wäre mithin von großer Wichtigkeit für die Geschichte des Themas. Leider handelt es sich nur um einen flüchtig hingeworfenen Gedanken, der durch den Verweis auf kaiserzeitliche Denkmäler in Alexandria nichts an Gewicht gewinnt. Wenn die Figur durch Tiere und Baumstütze bereichert ist, wird sie bei Verf. zu einem 'vegetabilen Hirtenbild'. Das interessante Problem, ob das Nebeneinander von bärtigen und unbärtigen, bäurischen und 'edlen' (kurzhaarigen und langlockigen) Figuren in dieser Gattung auf einen inhaltlichen Unterschied weist, spielt bei Verf. keine Rolle. Die bekannte Statuette, früher im Lateran, scheidet aus, da sie zu spät für seine Betrachtung sei. Das gleiche widerfährt der 1967 von Wixom publizierte Figurengruppe in Cleveland, die, falls sich ihre Echtheit erweisen lasse, frühestens am Ende des 4. Jahrh. entstanden sei (S. 103). Daß die Statuetten in Cleveland mit handwerklich gleichartigen Porträts der Zeit kurz nach 270 auftauchten, hat Verf. offenbar nicht beeindruckt, daß sie stilistisch Verbindungen zu späten Sarkophagen der kleinasiatischen Sidamaria-Gruppe aufweisen, scheint ihm entgangen zu sein. (Vgl. die sorgfältig begründete Datierung bei M. Bergmann, Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. [1977] 185 ff.; 188 ff.) Förderlich ist hingegen seine Beobachtung, daß eine Statuette im Thermenmuseum ein Pasticcio darstellt, zu dem die Eckfigur eines Sarkophags verwendet ist (S. 103). Sicher mit Recht vermutet er die Herkunft von einem Sarkophag bei der scheinbaren Statuette der Sammlung Sambon. S. 110 ff. untersucht Verf., mit welchen anderen Figuren der Schafräger auf Sarkophagen zusammengestellt wird. Hier kommt er zunächst zu dem sicher richtigen Ergebnis, daß der Typus nicht wesentlich anders gemeint sein kann als der ausruhende, stehende Hirt. Die Verbindung von Gutem Hirten und Angler deutet auf ein von ihm angenommenes angebliches Leitmotiv 'terra marique', an dem auch die beiden häufigsten Jonas-Szenen (Wurf aus dem Schiff und Kürbislaube) orientiert sein sollen (jedenfalls auf dem Pisaner Sarkophag, Taf. 35 c–e, auf dem der ruhende Jonas merkwürdigerweise durch ein Pedum als Hirte charakterisiert ist). Die Figuren von Hirten und Anglern sind bekanntlich seit dem frühen Hellenismus sowohl in der bildenden Kunst wie in der Dichtung ähnlich aufgefaßt worden, erst als Gegenstände eines sentimental Realismus, dann als Verkörperungen eines bedürfnislosen Idylls. Diese Vorgeschichte erklärt zur Genüge die Affinität der beiden Themen, von denen ja auch das Angleridyll alleiniger Gegenstand einer Darstellung sein kann.

Bei einer Zwischenbilanz S. 114 weist Verf. richtig darauf hin, daß der Schafräger keine persönliche Tugend, sondern einen Zustand verkörpere. Die Aussage der Denkmäler wird jedoch überfordert, wenn er hier und sonst (S. 79 f.; 83; 125; 128; 138; 140 f.; 143; 170) der Auffassung ist, das Hirtenidyll sei als Ort des Verweilens im Jenseits zu denken. Die Inschrift der Paulina (S. 170) reicht zum Beweis kaum aus. Wäre die Vermutung richtig, bestünde ein grundsätzlicher Unterschied zwischen der Verwendung des Themas im Alltagsbereich (Lampen, Gemmen, Mosaiken usw.) und in der Grabkunst, eine Möglichkeit, die natürlich nicht von vornherein auszuschließen ist. Ein allerdings nicht eindeutiger Hinweis in dieser Richtung könnte es sein, wenn Putten das Hirtenleben spielen würden. Die scheinbar kindlichen Formen der Akteure auf späten Hirtensarkophagen (Julius Achilleus, Lateran 150) sind aber nicht so zu deuten, da sich unter den Figuren auch bärtige finden. Im Gegensatz zu christlichen Vorstellungen (Vision der Perpetua) scheint die heidnische Bukolik das Thema nicht mit Jenseitsbildern verbunden zu haben. In Nemesians 1. Ekloge führt zwar der als greiser Hirte gestorbene Meliboeus im Himmel ein verklärtes Leben, doch wird dies nicht bukolisch ausgemalt. – Das Zitat aus Snells bekannter Arkadien-Abhandlung, das Verf. S. 114 zur Frage der Jenseitsbedeutung des Hirtenidylls heranzieht, ist in diesem Zusammenhang natürlich ganz deplaziert.

Bei Besprechung der Sarkophage, die den Guten Hirten mit der Gruppe von Philosoph und 'Muse' verbinden, geht Verf. wieder von der Kritik der bisherigen Deutungen durch Wilpert, Gerke, Marrou und Klausen aus

(S. 115 ff.). Auch hier bewährt sich sein Ansatz, daß der Schafräger weder christlich noch als Allegorie einer Tugend zu deuten sei, vielmehr eine kurze Formel für ein Hirtenidyll darstelle. Auf dem Sarkophag von der Via Salaria möchte Verf. aus formalen und ikonographischen Gründen schließen, daß die jetzt als Orans erscheinende Figur ursprünglich eine Muse meinte. Ich möchte lieber auf einen Vorschlag v. Schönebecks zurückgreifen, der die herausgerückte Stellung der Figur damit erklären wollte, daß hier ein drittes Familienmitglied, etwa die Tochter des verstorbenen Ehepaares, dargestellt sei (H. U. v. Schönebeck, *Die christlichen Paradeisos-Sarkophage*. Riv. Arch. Cristiana 14, 1937, 320).

Die überaus zahlreichen Fälle, in denen Schafräger und Orans zusammen auf einem Sarkophag vorkommen – manchmal sogar als Pendants angeordnet – bestärkte die älteren Betrachter in der christlichen Deutung der Denkmäler. Auch in Klausers Konzept einer personifizierten Zweitugendlehre erschien dieser Zug sinnvoll. Sieht man statt dessen im Schafräger eine abgekürzte Allegorie der *vita felix*, so braucht deswegen die gedankliche Verbindung zu *pietas* nicht gelegnet zu werden, die Sarkophage stellen sie ja offensichtlich her. Verf. glaubt seiner eigenen These jedoch erst dann genüge getan zu haben, wenn nachgewiesen ist, daß Guter Hirte und Orans keine echten Pendants sind. Dafür werden auf 23 Seiten ikonographische, stilistische und chronologische Argumente aufgeboten, die methodisch von der größten Unbekümmertheit sind. Eine Kostprobe gebe seine Behandlung der Beterin, die nur die rechte Hand erhebt, ein Typus, der im Anschluß an Marrou mit der unsinnigen Bezeichnung 'Halborante' versehen wird. Daß mit ihrem Gestus Beten gemeint ist, beweist eine bis in den Alten Orient zurückgehende Tradition. Nach Verf. darf diese Figur aber nicht als Personifikation verstanden werden. Auf den Riefelsarkophagen, auf denen die bekannte Gruppe von Philosoph und 'Muse' die Mitte füllt, soll der Gestus bei einer Eckfigur nur bekunden, daß die Frau am Gespräch der Mittelgruppe teilnimmt. Dies ein Argument neben anderen ähnlichen, die zu dem Ergebnis führen: 'Formal wie historisch bilden also auf Dichter- und Musensarkophagen Guter Hirt und Orans kein Paar' (S. 144).

Besondere Bedeutung mißt Verf. mit Recht dem Sarkophag des 2. Jahrh. in Pisa Taf. 31a–d zu, auf dem Engemann u. Klauser und ich unabhängig voneinander eine Darstellung der Musen erkannten. Später stellte ich fest, daß schon von Schönebeck das Richtige gesehen hatte (a. a. O. 304).

Auf dem Sarkophag in Ince Blundell Hall (Taf. 29b) ist kein Opferaltar dargestellt, wie Verf. angibt, vielmehr wird er durch den Opferdiener mit *acerra* als heidnisch erwiesen. – Der auf einem frühkonstantinischen Sarkophag dargestellte Florentius ist nach Verf. 150 ein 'equites Romanus' (Repertorium Nr. 663).

Gerke war im Anschluß an Rodenwaldt der Meinung gewesen, die bukolischen Landschaften auf den späten Sarkophagen seien aus dem Thema des zunächst allein dargestellten Guten Hirten herausgesponnen. Verf. weist demgegenüber zu Recht darauf hin, daß das bukolische Idyll schon auf früheren Sarkophagen dargestellt war. (Das wußte natürlich auch Gerke, der jedoch glaubte, daß diese Tradition für die nach seiner Meinung christlichen Sarkophage des späten 3. Jahrh. keine Bedeutung habe.) Bei einem besonders wichtigen Beweisstück, dem spätantoinischen Hochzeits-Sarkophag Monticelli, folgt er allerdings der falschen Datierung Juckers in gallienische Zeit (S. 156).

Wir übergehen das anscheinend seit 1967 nicht mehr dem Stand der Forschung angepaßte Kapitel III über die Katakombenmalerei und wenden uns dem letzten Abschnitt zu, in dem Verf. Mosaiken in Aquileia behandelt.

In diesem Zusammenhang beschäftigt er sich auch ausführlich mit der merkwürdigen Hirtendarstellung eines theodosianischen Mosaiks in dem fälschlich sog. Oratorio del Fondo Cossar (Taf. 47b.c–e; vgl. Rez., Ann. Pisa a. a. O. 172 f.; Arch. Anz. 92, 1977, 461 f.). Es handelt sich um das Bild eines nimbierten jungen Mannes, der durch die Tiere zu seinen Füßen, durch das Pedum in der Linken und ursprünglich auch durch eine Syrinx in der Rechten eindeutig als Hirte gekennzeichnet ist, zugleich aber eine Tracht trägt, die man gewöhnlich als 'Dienstkostüm' des spätrömischen Beamten zu interpretieren pflegt. G. Brusin hatte die Figur mit Zustimmung Klausers auf Christus gedeutet, während J. W. Salomonson sie als 'Pastor bonus' charakterisierte, dessen vornehme Beamtentracht dem Wunsch entspreche, einem einfachen symbolischen Motiv der frühchristlichen Kunst größeren repräsentativen Wert zu verleihen. Gegen die christliche Deutung des Mosaiks machte ich bereits früher verschiedene Bedenken geltend. Die Typologie der Decken- und Fußbodendekorationen mit Jahreszeiten, die sich auch hier in den Ecken befinden, schien mir außerdem zu zeigen, daß diese wie eine andere Hirtendarstellung in Aquileia im Sinne der traditionellen *vita-felix*-Allegorie gedeutet werden müßten. Die Bezeichnung der zugehörigen Häuser als Oratorien, die allein auf der christlichen Interpretation der Hirtenbilder beruht, ist demnach nicht gerechtfertigt. Die Tracht des Mannes ist in bukolischem Zusammenhang nicht so deplaziert, wie es zunächst scheinen möchte. Auf dem Jagdmosaik von Piazza Armerina kommt sie ähnlich bei untergeordneten Figuren vor. Langes Paludament tragen auch Jahreszeiten auf dem Bronzebeschlag von Fenek in Budapest (Hanfmann a. a. O. Abb. 145).

Bei seiner ausführlichen Besprechung der Figur geht Verf. auf die christliche Deutung gar nicht mehr ein. Merkwürdigerweise bezeichnet er den Mann als Guten Hirten, obwohl nach S. 19 dieser Terminus dem Hirten mit dem Schaf auf der Schulter vorbehalten bleiben sollte. Mit Recht weist er darauf hin, daß die Tracht nicht auf einen hohen Rang hinweisen muß. Trotzdem meint er, eine 'nimbierte Gestalt in so prächtiger Gewandung und freier Stellung' könne wohl nur symbolisch für einen Hirten stehen. Wegen des angeblich schwermütig-schüchternen Blicks vermutet er Attis. Das ist trotz der ungenügenden Begründung ein interessanter Vorschlag.

Er böte die hypothetische Möglichkeit, das 'Dienstkostüm' als die orientalische Tracht des Phrygers zu deuten. Aber weder geht diese Gleichung glatt auf (226 Anm. 58), noch läßt sich die Benennung sonst wahrscheinlich machen, da die für Attis charakteristische phrygische Mütze fehlt. Damit gibt es auch keine Basis für den umständlichen Versuch des Verf., den angeblichen Attis zugleich als Jahreszeit, nämlich als Verkörperung des Frühlings zu deuten. Erst eine spätere Generation habe die Figur christlich interpretiert, indem nämlich bei einer Restaurierung die ursprüngliche Syrinx durch den imperatorischen Gestus des Sol incivtus ersetzt worden sei, eine auch für Christus charakteristische Haltung. (Die Deutung geht auf eine Bemerkung von H. P. L'Orange bei G. Brusin, *Due nuovi sacelli cristiani di Aquileia* [1961] 22 zurück.) Damit scheint mir der Befund, nämlich die grobe Ergänzung einer schadhafte Stelle, wobei noch ein Rest der Syrinx stehenblieb, weit überfordert.

In einem abschließenden, wiederum außerordentlich breit angelegten Kapitel sucht Verf. den Nachweis zu führen, daß die Südhalle der großen Anlage unter dem Dom von Aquileia ursprünglich keine Kirche, sondern eine kaiserliche Halle darstellt. Er nimmt damit, ohne dies ausdrücklich zu erwähnen, eine von J. Fink bereits 1954 entwickelte Hypothese wieder auf (J. Fink, *Der Ursprung der ältesten Kirchen am Domplatz von Aquileia*. Münsterische Forsch. 7 [1954]). Die Ikonographie des Bodenmosaiks bekomme als kaiserliche Bildersprache ihren Sinn, so u. a. auch der Schafräger Taf. 49c, der zusammen mit den umgebenden Tieren als Ausdruck des Friedens der fruchtbaren Erde zu gelten habe. Die Jonasepisoden in dem quer liegenden Feld am östlichen Ende der Halle seien spätere Zufügungen, veranlaßt durch Bischof Theodor, nachdem Konstantin den Bau der Gemeinde von Aquileia zur Benützung als Kirche überlassen hatte. Außer diesen Bildern und der dazwischen angebrachten Inschrift für den Bischof Theodorus enthält der Bodendekor keinen Hinweis auf eine christliche Funktion des Raumes. Eine früher auf die Verkörperung der Eucharistie gedeutete Victoria hatte Verf. schon in einer älteren Arbeit mit Recht wieder in ihre ursprüngliche Bedeutung eingesetzt (Röm. Quartalschr., Erg.-H. 30 [1966] 25–71). Auch die Reste der Malerei auf Wand und Decke lassen nichts Christliches erkennen. Die Mosaiken der parallel zur südlich liegenden Nordhalle zeigen ebenfalls keine christlichen Bildelemente, doch scheint eine Stifterinschrift auf einen Christen zu deuten, eine andere Inschrift läßt sich vielleicht auf den auch in der Südhalle genannten Bischof Theodorus beziehen (Kähler, *Die spätantiken Bauten unter dem Dom von Aquileia* [1957] 17; 32; 34 f.). Eine Widderdarstellung mit der Beischrift *Cyriace vivas* hat man merkwürdigerweise sepulkral deuten wollen, viel näher liegt der Vergleich mit den entsprechenden Glückwünschen auf Goldglasschalen (Kähler a. a. O. 19; ders., *Stiftermosaiken* a. a. O. 6).

Der Deutung der beiden Hallen als ursprünglicher Kirchenanlagen stehen nicht nur die Zusammenhanglosigkeit der christlichen Elemente im Dekor, sondern auch architektonische Schwierigkeiten entgegen. Der Ausweg, die christlichen Bestandteile als spätere Zufügungen zu erklären, liegt nahe und ist schon von früheren Autoren beschritten worden (J. Fink, P. Poschanski). Ob der archäologische Befund solche Hypothesen zuläßt, wird sich ohne neue Untersuchungen an Ort und Stelle kaum entscheiden lassen. Kähler hatte seinerzeit die Einheitlichkeit des gesamten Mosaikschmucks der Südhalle aufgrund technischer Indizien behauptet, die jedoch nicht ganz eindeutig sind (Kähler, *Stiftermosaiken* a. a. O. 8 f.; 17 Anm. 41; 44; 45. Dagegen Verf. S. 268). Wie diese Frage auch entschieden werden wird, eine kaiserliche Anlage bleibt höchst unwahrscheinlich. Für diesen Fall wäre eine einheitliche Komposition des Mosaikbodens zu fordern, die nachzuweisen Kähler keineswegs gelungen ist. Die Aufteilung in zehn verschiedene Flächen, die in Binnengliederung und Musterung kaum Rücksicht aufeinander nehmen, erklärt sich am besten durch die Annahme einzelner privater Stifter. In der Nordhalle, wo das Mosaik ähnlich uneinheitlich zusammengesetzt ist, wird dieses Verfahren durch die Inschrift eines Januarius ausdrücklich bezeugt.

Verf. kommt das Verdienst zu, die von Th. Klauser eingeleitete Überwindung eines jahrhundertalten Irrtums, der das Bild der frühchristlichen Kunst – aber auch der frühchristlichen Theologie – schwer entstellte, weitergetrieben zu haben. Trotz richtiger Voraussetzungen ist es ihm jedoch nicht gelungen, ein klares Bild zu zeichnen. Die Darstellung wird vielmehr überwuchert durch schnell hingeworfene Hypothesen, welche die Denkmäler scheinbar interessanter machen, und durch ein Überangebot an Gelehrsamkeit, der dann doch wieder Wesentliches entgeht und die den Forschungen der letzten 10 Jahre nicht entfernt Rechnung trägt.