

FRIEDRICH GERKE

DER TRIERER  
AGRICIUS-SARKOPHAG

Ein Beitrag zur Geschichte  
der altchristlichen Kunst in den Rheinlanden

+ C 3885

457

## Inhalt

I. Provinzen altchristlichen Kunstschaaffens. Trier, ein Zentrum frühchristlicher Provinzialkunst . . . . .	Seite 1 – 5
II. Komposition und Idee des Trierer Agricius-Sarkophags. Einordnung in die Ideengeschichte des altchristlichen Bildkreises . . . . .	6 – 15
III. Der Agricius-Sarkophag und sein Verhältnis zum Sarkophag von Le Mas d'Aire (Ursprung der alttestamentlichen Sarkophage). Geistesgeschichtliche Wurzel der christlichen Kunst . . . . .	16 – 20
IV. Der Agricius-Sarkophag und der Florentiner Jairus-Sarkophag (das Kompositionsgesetz der alttestamentlich – neutestamentlichen Antithese) . . . . .	21 – 22
V. Der verschollene Luxemburger Sarkophagdeckel aus St. Maximin in Trier	23 – 26
VI. Die Stellung des Agricius-Sarkophags innerhalb der Klassifikation und Chronologie der frühchristlichen Friessarkophage mit alttestamentlichen Szenen . . . . .	27 – 35
VII. Die frühchristlichen Kunstdenkmäler in Trier und die historische Schichtung des ikonographischen Materials im Rhein-Mosel-Gebiet. Grundsätze zur Grundlegung einer Geschichte der altchristlichen Kunst im Rheinland	36 – 38
Verzeichnis der Tabellen und Abbildungen . . . . .	40
Tabellen I – IV . . . . .	41 – 44
Kunstdrucktafeln I – VI	

B 5799 11/5

18. Beih.

# I.

Seit 1920 ist es den chronologischen und stilkritischen Bemühungen gelungen, der europäischen Kunstgeschichte ein bis dahin der Theologie vorbehaltenes Neuland zu erschließen: das der altchristlichen Plastik des 3. bis 6. Jahrhunderts<sup>1</sup>. Im Rahmen des spätantiken Reichsstiles dieser frühchristlichen Kunstübung können heute schon landschaftlich gesonderte Gruppen und Werkstätten bestimmt werden. Die Stilentwicklung der Plastik dieser frühen Jahrhunderte läßt sich nach dem Gesetz der Generationenfolge ablesen<sup>2</sup>, und zwar am Hauptträger der Steinplastik, dem altchristlichen Sarkophag.

Das Hauptzentrum der frühchristlichen Plastik ist nach den bisherigen Bodenfunden zweifellos Rom und die hauptstädtisch beeinflußte Welt Süditaliens (Neapel und Sizilien) und Oberitaliens. Daß im Rahmen der reichsrömischen Entwicklung schon seit dem 3. Jahrhundert die Provence mit den Zentren Arles, Nîmes, Narbonne und Marseille sowie Nordspanien (Gerona, Tarragona) eine selbständige Stellung einnehmen, habe ich in meiner Geschichte der frühprovençalischen Plastik soeben nachweisen können<sup>3</sup>. Der nordafrikanische Raum ist dem römischen Kunskreis zuzuordnen, aber auf seine besondere Eigenart noch nicht genügend durchforscht. Diesem großen westeuropäischen Zentrum steht die altchristliche Plastik Ostroms, durch neue Funde erst neuerdings ins Licht getreten, mit dem Mittelpunkt Konstantinopel, dem griechischen Vor- und dem kleinasiatischen Hinterland gegenüber<sup>4</sup>. Aus diesem griechischen Spätstil entwickelt sich die Hochblüte der altchristlichen Plastik in Ravenna im 5. und 6. Jahrhundert<sup>5</sup>.

Während die Geschichte der griechischen und römischen Plastik der christlichen Frühzeit infolge des dichten, sich heute noch dauernd vermehrenden Materials fast mit der gleichen Deutlichkeit wie die mittelalterliche Stilentwicklung abgelesen werden kann, liegt die Geschichte der frühchristlichen Steinplastik in den Provinzen noch völlig im Dunkel. Man hat hier kaum erst begonnen, das Material der christlichen Inschriften zu sammeln, und die zahlreichen christlichen Kleinfunde dieser Randgebiete sind bisher nur für die Geschichte der Ikonographie oder im Rahmen einer allgemeinen altchristlichen Archäologie benutzt worden. Indessen treten seit einiger Zeit drei Provinzen altchristlichen Kunstschaaffens immer stärker in den Gesichtskreis der Kunsttopographie. Das eine Gebiet ist die moesische Küste des Schwarzen Meeres mit dem Zentrum Warna, das eine wichtige künstlerische Station zwi-

<sup>1</sup> An grundlegenden Werken sind zu nennen:

J. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, 2 Textbde., 2 Tafelbde., 1 Supplementbd. (im folgenden zitiert: W. S.); Rodenwaldt, *Säulensarkophage* (Röm. Mittlg. 1922/24); Gerke, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit* (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte Bd. 11, 1940, zitiert: Gerke V. S.).

<sup>2</sup> Gerke, *Christus in der spätantiken Plastik*, Berlin 1940, 3. Aufl. Mainz 1948.

<sup>3</sup> Gerke, *Die frühprovençalische Plastik des 3. bis 5. Jahrhunderts*; vorläufiger Bericht in den Akten zum ersten deutschen Kunsthistorikerkongreß auf Schloß Brühl 1948.

<sup>4</sup> Kollwitz, *Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit* (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte Bd. 12, 1941).

<sup>5</sup> Dütschke, *Ravennatische Studien*, Leipzig 1909.

schen Konstantinopel einerseits und Saloniki und Ravenna andererseits darzustellen scheint; hier finden sich z. B. die Vorstufen der justinianischen Kapitelle, wie sie in den Werkstätten von Saloniki und besonders Ravenna gearbeitet sind. Hier entdeckte ich 1936 die älteste christliche Mensa, die im Gegensatz zu den provençalischen Formen mit allegorischen Tauben- und Lämmerdarstellungen die griechische Struktur trägt und dazu das älteste Petrus- und Paulus-relief der oströmischen Kunst<sup>6</sup>.

Die beiden Hauptzentren aber der frühchristlichen Provinzialkunst scheinen die Rheinlande mit Einschluß Belgiens und das norisch-pannonische Gebiet gewesen zu sein. Die soeben in Angriff genommene Erforschung der altchristlichen Bronzeindustrie in Pannonien wird ein Corpus jener frühchristlichen Bronzekästchen, wie eines sich heute im Römisch-Germanischen Zentralmuseum zu Mainz befindet, veröffentlichen, und aus der Fülle des Materials heraus ganz neue Erkenntnisse über die Grundlagen der frühmittelalterlichen Kunst erschließen<sup>7</sup>. Die bekannten Funde von Worms, Mainz, Köln, Bonn und Trier zeigen, daß auch im Rheinland mit einer hohen Blüte frühchristlicher Kunst-industrie gerechnet werden muß, die wie die pannonische unabhängig von der römischen Reichskunst ist<sup>8</sup>.

Frühchristliche Steinplastik scheint indes sowohl in Pannonien wie im Rheinland selten gewesen zu sein, und doch wird dieses Urteil vielleicht revidiert werden müssen. Außer dem Exemplar im Budapest Nationalmuseum befindet sich noch ein in der Kunstgeschichte fast unbeachtet gebliebener Jonas-Sarkophag im Hof des Prinz-Paul-Museums zu Belgrad, der seine pannonische Eigenart gegenüber allen sonstigen altchristlichen Sarkophagen nicht nur in der Rahmenornamentik der sog. pannonischen Welle, sondern auch in Ikonographie und Reliefsauffassung beweist<sup>9</sup>. Bis auf weiteres muß der Belgrader Jonas-Sarkophag als ein Unicum gelten. Er legt wegen seiner künstlerischen Eigenart jedoch die Vermutung nahe, daß es eine pannonische Variante frühchristlicher Steinplastik im Rahmen des reichsrömischen Stils gegeben haben muß, die zwischen der östlichen und westlichen Auffassung etwa die Wage hält<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Die Mensa von Warna beabsichtige ich demnächst in einem Buche „Victoria Eucharistica“ zu veröffentlichen. Leider hat der Krieg die Veröffentlichung des reichhaltigen frühchristlichen Materials in Warna verhindert.

<sup>7</sup> Volbach, Metallarbeiten des christlichen Kultes in der Spätantike und im frühen Mittelalter. Katal. d. Röm.-Germ. Zentralmus., S. 22 ff, Nr. 8, Taf. II, III. Die Veröffentlichung der altchristlichen Bronzekästchen in Pannonien ist für die von A. Alföldi herausgegebenen Dissertationes Pannonicae von Rádnoti in Vorbereitung.

<sup>8</sup> Cf. Wilhelm Neuß, Die Anfänge des Christentums im Rheinlande, 2. Auflage Bonn 1933, mit 49 Abbildungen; Volbach a. O. S. 24 f., Nr. 9 u. 10 (Taf. IV) und S. 34 f., Nr. 20 (Taf. VII).

<sup>9</sup> Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Österreich XIII, 1890, 41, 22; R. Lozar, Pannonische Sarkophage, Diss. Wien (ungedruckt), Nr. 88. Daß ich hier in der Lage bin, diesen wichtigen, in Belgrad gemachten Fund zum erstenmal in einer guten Abbildung vorzulegen, verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Prinz-Paul-Museums in Belgrad (Tafel IV, Abb. 7).

<sup>10</sup> Eine eingehende Analyse der Komposition mit weiteren Detailaufnahmen gebe ich demnächst. Was diesen Sarkophag von den weströmischen Jonas-Sarkophagen unterscheidet, ist (abgesehen von der pannonischen Ornamentik) erstens die Ausgestaltung des Meerstücks mit verschiedenen Fischformen und u. a. einem antikischen Delphinreiter, zweitens die Zweiszenigkeit (Jonas wird in den Rachen des Ketos geworfen und von ihm wieder ans Land gespieen, während die paradiesische Szene in

Ganz ähnlich lagen bisher die Dinge im Rheinland. Die allbekannte rheinische Parallele zum Belgrader Jonas-Sarkophag war bisher der auf dem Friedhof von St. Matthias in Trier, der uns erst 1936 wiederum die Grabanlage einer frühchristlichen Familie mit fünf leider unskulptierten Steinsarkophagen beschert hat<sup>11</sup>, gefundene Noah-Sarkophag<sup>12</sup>. Sein Seltenheitswert entspricht etwa dem der Reliefmensa von Warna. Wie der Jonas-Sarkophag von Belgrad stellt auch der Trierer Noah-Sarkophag einen bisher unerklärt gebliebenen Sonderfall im Rahmen der frühchristlichen Steinplastik Westeuropas dar. Beide Sarkophage haben alttestamentliche Motivik, episch-dramatischen Charakter, Feldeinteilung, Reliefauffassung und eine eigentümliche Rettungssymbolik, die aus der Totenliturgie stammt, gemeinsam.

Als ich auf Grund einer eingehenden Analyse des Trierer Noah-Sarkophags (Taf. VI, Abb. 13) und nach dem Abschluß meiner Geschichte der frühprovençalischen Plastik eine besondere Trierer Sarkophagwerkstatt der frühchristlichen Zeit postulierte, schien die Basis dafür allzu eng. Zwar besteht heute kein Zweifel darüber, daß Trier schon im 3. Jahrhundert eine umfangreiche christliche Gemeinde hatte und daß es zur Zeit Constantins des Großen bereits die führende, den Austausch der christlichen Theologie des Abend- und Morgenlandes vermittelnde christliche Metropole Westeuropas war, die sich in dem gewaltigen auf griechischem Grundriß errichteten Dom ihr eigenes Denkmal setzte und sich so von vornherein in Bau- und Kunstgesinnung von Rom unterschied<sup>13</sup>. Es wurden ferner umfangreiche christliche Grabanlagen aufgedeckt: insbesondere die Friedhöfe von St. Matthias, St. Paulin und St. Maximin<sup>14</sup>. Aber es blieb im Wesentlichen bei Kleinkunstfunden, Lampen, Ringen, Goldgläsern, Glasschalen, Metallbeschlägen und bei Grabinschriften in lateinischer und griechischer Sprache<sup>15</sup>.

---

der Kürbislaube fehlt), drittens die symbolische Verbindung des Guten Hirten mit dem Jonas-Drama, die sich so weder auf dem lateranensischen Jonas-Sarkophag (Gerke V. S. Taf. 1) noch auf dem Kopenhagener (Gerke V. S. Taf. 2,1) findet, dagegen an die provinzielleren Gestaltungen des lateranensischen Juliane-Sarkophags (Gerke V. S. Taf. 6,1) und des Sarkophags in Velletri (Gerke V. S. Taf. 6,2 und Taf. IV, Abb. 8 dieser Arbeit) erinnert.

<sup>11</sup> Trierer Zeitschrift 13, 1938, S. 248 f., Abb. 22.

<sup>12</sup> Zuletzt Gerke V. S., S. 300 ff., Taf. 47,1.

<sup>13</sup> Über die Geschichte der gallischen Bischofskirchen — darunter Trier — cf. Schuler, Trierer Zeitschrift 6, 1931, S. 80 ff.; ferner L. Duchesne, *Fastes épiscopaux de l'ancienne Gaule* 1 (Paris 1894), S. 12, 30—31 (Paris 1915), S. 9, 30 ff.; cf. ferner Neuß, *Die Anfänge des Christentums im Rheinlande*, 2. Aufl. Bonn 1933, S. 9 ff.; Kempf, *Die altchristliche Bischofskirche Triers* (Sonderdruck aus Trierer Theologische Zeitschrift / 56. Jahrgang des Pastor bonus) 1948, S. 1 ff. Zur früheren Literatur cf. S. Loeschcke, *Frühchristliche Denkmäler aus Trier*, 1936, S. 91 ff.

Leider lassen genauere Fund- und Grabungsberichte über die Domgrabungen immer noch auf sich warten, und die bisherigen Mitteilungen sind so dürftig, daß ein Urteil über die von Kempf a. O. vorgelegten Rekonstruktionen noch nicht möglich ist.

<sup>14</sup> Cf. die laufenden Fundberichte in der Trierer Zeitschrift; ferner v. Wilmowsky, *Das Coemeterium St. Eucharii*, Jahresber. d. Ges. f. nützl. Forschungen 1878—81, Trier 1882, S. 7—30; Hettner, *Die Grabkammern von St. Matthias b. Trier*, Westd. Zschr. XX, 1901, S. 99 ff.; Krüger, *Die Grabkammern von St. Matthias*, Trierer Jahresber. V, 1912, Trier 1914, S. 1 ff.; Kutzbach, *Ausgrabungen auf den Altchristl. Friedhöfen Triers*, Trierer Zeitschrift 7, 1932, S. 182, S. 199—201; Loeschcke a. O. S. 98 Anm. 1.

<sup>15</sup> Das Katalogmanuskript der frühchristlichen Inschriften des Landesmuseums

Was die doppelsprachigen Inschriften auf dem Hintergrunde der politischen Kirchengeschichte bezeugten, bestätigte sich auch durch den Charakter der Kleinkunst. Die Eigenart Triers im Gegensatz zu Rom und in Übereinstimmung mit Konstantinopel und dem vorderen Orient trat mit jedem Fund klarer hervor. Die monumentale Kassettenmalerei, die in dem unter dem Dom gefundenen Palatium zu Tage trat<sup>16</sup>, hat ihre nächste Parallel in der Renaissance des Architekturstiles, wie sie jüngst im Palast des Galerius zu Saloniki in Erscheinung trat<sup>17</sup>. Dem ältesten Dom liegt der quadratische neunräumige Grundriß von Hosios David in Saloniki zu Grunde. Die Bleisarkophage, die man auf dem Friedhof von St. Matthias fand, kehren so nur in der frühchristlichen Kunst Syriens und Phöniziens wieder<sup>18</sup>. Die Beschläge des Paulinus-Sarkophages haben nicht nur griechische Schriftzeichen (neben lateinischen), sondern auch ikonographische Einzelheiten, die im Gegensatz zur christlich-römischen Kunst nur im Osten vorkommen<sup>19</sup>. Die jüngst gefundenen griechischen Gedichte, darunter eines an die heilige Agnes<sup>20</sup>, lassen die Doppelbeziehung Triers nach Rom einerseits und Alexandrien und dem Orient andererseits in das helle Licht treten. Die ausgezeichneten Forschungen des leider allzu früh als Opfer des Krieges dahingegangenen Harald Koethe haben gezeigt, daß die Plastik der Welschbilliger Hermen unter dem Einfluß der oströmischen Renaissance steht<sup>21</sup>. Dennoch blieb der Trierer Noah-Sarkophag in der spätantiken Kunstgeschichte

---

Trier war schon vor dem Kriege fast zum Abschluß gebracht, cf. Trierer Zeitschrift 5, 1930, S. 177; 6, 1931, S. 197; 7, 1932, S. 188 und Loeschcke a. O. S. 92.

Das Corpus der christlichen Inschriften von Trier, das auf etwa 600 Stücke geschätzt wird, müßte bald erscheinen. Um einem dringenden Bedürfnis der rheinischen christlichen Archäologie abzuhelfen, wäre eine neue Zusammenstellung aller altchristlichen Inschriften im Rheinland erforderlich, die das neu hinzugekommene Material mit umfaßt.

<sup>16</sup> Kempf, Die altchristliche Bischofskirche Triers (Sonderdruck aus Trierer Theologische Zeitschrift, Trier 1948), S. 26.

<sup>17</sup> Wir erwarten mit Spannung die endgültigen Grabungsberichte von Kaligas, dem diese Funde von Wandmalerei der Galeriuszeit zu danken sind; wichtig sind vor allem seine Grabungen auf dem Platz bei der Sophienkirche in Saloniki.

<sup>18</sup> Cf. Loeschcke a. O. S. 108 ff. Eine erste stilistische Bearbeitung der Bleisarkophage legte Arif Müfid, Arch. Anz. im Jb. d. Dt. Arch. Inst. 1932, 387—446 vor; cf. auch Merklin, Arch. Anz. 1928, 466 f. Mit der Möglichkeit des Imports muß gerechnet werden. Ganz ähnlich liegen die Dinge für Metz; cf. Espérandieu, Recueil IV 4385; J. B. Keune, Sablon in römischer Zeit, Jb. d. Ges. f. lothr. Gesch. u. Altertumskunde XV, 1903, S. 341 ff., XVI, 1904, S. 377, XXII, 1910, S. 507 f.; Loeschcke a. O. S. 109, Anm. 1.

<sup>19</sup> Cf. z. B. die Arkadenform der Lazarusädicula, Loeschcke a. O. Abb. 17; zum Paulinus-Sarkophag cf. Hettner, Westdt. Zeitschrift III, 1884, S. 30 ff.

<sup>20</sup> Herzog, Trierer Zeitschrift 13, 1938, S. 79 ff.

<sup>21</sup> Koethe, Jb. d. Dt. Arch. Inst. 1935, S. 198 ff. Über den Begriff der claudianischen Renaissance cf. Gerke, Studien zur Sarkophagplastik der theodosianischen Renaissance I, Röm. Quartalsschrift 42, 1934, Heft I/II, und: Das Verhältnis von Malerei und Plastik in der theodosianisch-honorianischen Zeit, Riv. di Arch. crist. XII, 1935, S. 119—163, und H. P. L'Orange, Apotheosis in Ancient portraiture, Oslo 1947, S. 95 ff.

Diese griechische Renaissance am Ende des 4. Jahrhunderts scheint im Westen Europas viel verbreiteter gewesen zu sein, als die Silberfunde vom Esquinil und Elfenbeine des Nikomacher- und Symmacherkreises das ahnen ließen. Wichtige Beiträge zu diesem Problem lieferte A. Alföldi, Die Kontorniaten, 1944; cf. auch Brendel, Journ. Rom. Studies XXXI (1941), S. 100.

Der wichtigste Fund zu diesem Problem ist der Fund von Mildenhall (Kendrick, The Mildenhall Treasure, London 1947).

ein Sonderfall. Ihn stilistisch und seiner scheinbar realistischen Erzählkunst gemäß an die kelto-rheinischen Denkmäler anzuschließen, wollte nur schwer gelingen. Zwischen den spätesten Neumagener Reliefs des 3. Jahrhunderts<sup>22</sup> und dem Trierer Noah-Sarkophag liegt eine bis heute nicht schließbare Lücke. Ich habe dann darauf hingewiesen, daß wir im Mainzer Relief mit dem Angler und dem Hirten ein im volkstümlichen Stil, in der Säulenform und in der Reliefauffassung ähnlich provinzielles Werk vor uns haben<sup>23</sup>. Damit wird die Frage nach einer rheinischen Steinmetzwerkstatt der frühchristlichen Zeit immer brennender, zumal wenn man sich der Vermutung anschließt, daß auch das Fragment eines christlichen Sarkophagdeckels, das sich im 17. Jahrhundert in der Sammlung des Grafen Mansfeld in Luxemburg befand und heute verschollen ist, aus St. Maximin in Trier stammt<sup>24</sup>. Es ist ein Deckelfragment, das um eine von geflügelten Genien getragene Inschrifttafel die Darstellung der standhaften hebräischen Jünglinge und der das Christkind im Marienschoß anbetenden Magier in religiös-politischer Antithese gruppiert.

Zur Zeit des 17. Jahrhunderts, als dieser Sarkophagdeckel mutmaßlich (nach Wilhemius) aus St. Maximin in die Gärten des Grafen Mansfeld gelangte, wurden ebendort in der Innenkrypta der Abteikirche die Sarkophage der Trierer Bischöfe Agricius, Maximinus und Nicetius geplündert und z. T. zerstört. Diese drei Sarkophage wurden 1936 vom Landesmuseum erneut freigelegt, und dabei ergab sich ein überraschender Fund: ein zwar zerstörter, aber noch in der Komposition voll rekonstruierbarer *altchristlicher Friessarkophag* (Tafel I). Dieser hochbedeutende Fund wurde im Jahresbericht des Landesmuseums 1937 in der „Trierer Zeitschrift“ 1938 mit einer Abbildung und 13 Zeilen Text bekannt gemacht<sup>25</sup>. Damit ist die dritte frühchristliche Stein-skulptur mit biblischen Themen in Trier ans Licht gekommen. Eine genaue Analyse des Fragments hat die Vermutung einer *frühchristlichen Steinmetzwerkstatt in Trier* bestätigt, und wenn ich hiermit meine Ergebnisse über die frühchristliche Sarkophagwerkstatt in Trier vorlege, so möchte ich sie als Prolegomena zu einer frühchristlichen Kunstgeschichte in den Rheinlanden betrachtet wissen und daran die Aufforderung knüpfen, die altchristlichen Friedhöfe von Trier auszugraben, da der Boden Triers offenbar noch eine Menge frühchristlicher Steinplastik hergeben wird.

<sup>22</sup> z. B. v. Massow, Die Neumagener Reliefs (1933), Taf. 50, 54, 55, 59.

<sup>23</sup> Gerke V. S., S. 306, Taf. 47,2.

<sup>24</sup> Taf. III, Abb. 5. Msgr. von Alexander Wiltheim, *Luciliburgensia Romana*, Bilderband fol. 31; August Neyen, *Luciliburgensia sive Luxemburgum Romanum*; Le Blant, *Les Sarcophages Chrétiens de la Gaule*, Nr. 13 (Abb. nach Neyen); Loeschcke a. O. Abb. 13 gibt die einzige brauchbare Zeichnung von Wiltheim wieder.

<sup>25</sup> Trierer Zeitschrift 13, 1938, S. 250, Abb. 23.

## II.

Der neugefundene Sarkophag aus St. Maximin ist nur in der unteren Hälfte des Sarkophagtroges erhalten. Er besteht aus Kalkstein und mißt die Länge von 2,37 m bei einer Tiefe von 0,95 m und einer errechenbaren Höhe von 0,91 m. Er ist ein Kastensarkophag westeuropäischen Typs, wie er in Italien und Gallien, aber auch in Afrika und Pannonien üblich ist: nur auf der Vorderseite skulptiert, während die übrigen drei Seiten schmucklos sind. Im Gegensatz jedoch zu den römischen und meisten gallischen Friessarkophagen, mit denen er diese Eigentümlichkeit im Unterschied zu östlich-griechischen Typen teilt, zeigt er ein vierseitig gerahmtes Feld, in das die Figuren in flachem Relief eingelassen sind. Im Gegensatz zu den römischen Friessarkophagen im engeren Sinne, die an die Struktur des historischen Reliefs anknüpfen, handelt es sich beim Sarkophag aus St. Maximin um einen Feldsarkophag mit vierseitiger Rahmung, und diese Struktur teilt er mit dem Trierer Noah-Sarkophag und dem Belgrader Jonas-Sarkophag<sup>26</sup>. Schon wegen seiner Struktur ist also der neu gefundene Trierer Sarkophag ein hochbedeutender Fund. Die Ansetzung ins früheste vierte Jahrhundert, wie sie der Fundbericht ohne Begründung angibt, ist zweifellos richtig. Sollte er wirklich der Sarkophag eines Trierer Bischofs sein, so würde er eher dem Agricius (als Teilnehmer der Synode von Arles 314 bezeugt) als dem Maximinus (336—346) gehören<sup>27</sup>. Die Fundumstände und die Geschichte des Luxemburger Sarkophagdeckels machen diese These so wahrscheinlich, daß ich nicht anstehe, für den neugefundenen Sarkophag von St. Maximin den Namen Agricius-Sarkophag vorzuschlagen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Luxemburger Deckel zu dem Agricius-Sarkophag gehört. Wenn auch der Stil des verschollenen Stückes nicht mehr zu bestimmen ist, so weisen doch die ikonographischen Beziehungen beider Reliefs auf die Möglichkeit einer Zugehörigkeit hin<sup>28</sup>. Da die ungefähre Chronologie des Agricius-Sarkophags feststeht und der Erhaltungszustand eine stilkritische Analyse nicht zuläßt, so muß seine Einordnung in die Geschichte der altchristlichen Skulptur von der Komposition ausgehen. Der Agricius-Sarkophag zeigt im Flachrelief in vierseitig gerahmtem Felde

<sup>26</sup> Ein Feldsarkophag dieser Art ist auch der auf dem Friedhof von St. Matthias gefundene spätantike Sarkophag mit großer tabula ansata auf der Frontseite und einem Dachdeckel, dessen Vorderseite die Brustbilder des Ehepaars und zwei Tauben, eine Girlande im Schnabel haltend, dessen eines Giebelfeld eine MahlSzene mit Fisch und dessen anderes Giebelfeld einen Reiter nach Art etwa des Gorgonius-Sarkophags in Ancona (W. S. Taf. 14) zeigt (Trierer Zeitschrift 7, 1932, Taf. XX). Zur rheinischen Gruppe der Sarkophage mit mittlerer tabula ansata zählt Espérandieu außer den Trierer Exemplaren (cf. Espérandieu Récueil VI 4990) den Desideratus-Sarkophag in Köln und drei weitere Sarkophage (Espérandieu Récueil VI 6437, 6488, 6491). Nächstverwandt ist die provençalische Gruppe in Vienne (Espérandieu Récueil I 367) und Arles (Espérandieu Récueil I, 166, 167, 171, 174). Zu diesen ist als dritte westeuropäische Gruppe die von Ravenna zu rechnen (Dütschke a. O. 71, 19, 58, 28, 315, 321).

Den griechischen Reliefcharakter des Agricius-Sarkophags verdeutlicht noch besonders die Rekonstruktionszeichnung, die F. Orsós für mich herstellte (Taf. I, Abb. 1).

<sup>27</sup> Agricius ist als Teilnehmer der Synode zu Arles 314 bezeugt. Cf. Neuß a. O. S. 10 und Anm. 13 dieser Arbeit.

<sup>28</sup> Dagegen spricht freilich die Angabe, daß der verschollene Sarkophagdeckel aus Marmor gewesen sein soll. Vergl. dazu Kapitel V.

und lockerer Figurenkomposition mit viel sichtbarem Grund eine dreiszenige Zentralkomposition. In der Mitte steht ein Hirt mit Stecken zwischen zwei Schafen. Er ist nach den Analogien der ältesten christlichen Sarkophage — wie etwa der Wanne von der Via Salaria<sup>29</sup>, dem Kindersarkophag in Ravenna<sup>30</sup> oder der großartigen Riefelwanne im Louvre<sup>31</sup> — als Guter Hirt (*Pastor Bonus*) zu ergänzen. Der Umstand, daß er einen Stecken in der Hand trägt, legt seinen Typus dahin fest, daß er das Schaf mit einer Hand faßt; es ist also der Typus des 4. Jahrhunderts gegenüber dem einheitlich frühen Typus (250—300), der das Schaf mit beiden Händen faßt<sup>32</sup>.

Der Hirt steht zwischen zwei alttestamentlichen Szenen: dem Sündenfall (links) und den drei Jünglingen im Feuerofen (rechts). Der Sündenfall ist nach der üblichen altchristlichen Form dargestellt, wie sie auf römischen und gallischen Sarkophagen häufig vorkommt und in Trier selbst auf dem Bronzebeschlag des Paulinus-Sarkophags erhalten ist<sup>33</sup>. Der Baum mit der Schlange steht in der Mitte, Adam rechts, Eva links davon.

Die drei Männer im Feuerofen, dem Nebukadnezar-Zyklus entnommen, gehören

<sup>29</sup> Gerke V. S. Taf. 51,1.

<sup>30</sup> Gerke V. S. Taf. 52,2 und 57.

<sup>31</sup> W. S. Taf. 66,3.

<sup>32</sup> Cf. Gerke V. S., S. 251 f.; 252, Anm. 1. Während der Gute Hirt im 3. Jahrhundert (cf. Gerke V. S. Taf. 3,1; 6,1; 6,2; 20,1; 31,1; 47,3; 48,2; 51,2; 52,1; 52,2; 53,1; 53,2; 54,2; 57) das Schaf mit beiden Händen faßt, ermöglicht der Typus des 4. Jahrhunderts (Guter Hirt das Schaf mit einer Hand haltend) mehrere Variationen: 1.) Guter Hirt mit Stab, W. S. Taf. 42,1; 59,3; 61,2; 80,8; 117,4; 2.) mit Syrinx, z. B. W. S. Taf. 70,1; 3.) mit Hydra, z. B. W. S. Taf. 44,3; 4.) mit Hängetopf, z. B. W. S. Taf. 64,7 und eine Reihe anderer Varianten. Der Gute Hirt auf dem Agricetus-Sarkophag ist eindeutig der ersten Variante des 4. Jahrhunderts zuzuordnen.

<sup>33</sup> Loeschcke a. O. Abb. 17 c und die Sündenfallschale, Neuß a. O. Abb. 21; nächstverwandt sind die im Rhein bei Kastel gefundenen Bronzebeschläge im Bonner Provinzialmuseum, Volbach a. O. Nr. 9, Taf. IV (cf. die Arkadenform der Lazarusaedicula). Über die rheinischen Zusammenhänge cf. Ficker, Altchristliche Denkmäler und Anfänge des Christentums im Rheingebiet, 1914, wo zuerst auf die Gemeinsamkeiten der Trierer, Kölner und Mainzer Funde aufmerksam gemacht wird; Wilh. Neuß, Zeitschrift für christl. Kunst 1915, S. 110; auf die Verwandtschaft mit den Beschlägen aus dem Gräberfeld von Vermand (Rev. Arch. 1886, 1, p 91, fig. 19 und Eck, Deux cimetières de Vermand et de St. Quentin, 1891, Taf. XIV) und den allgemein gallischen Charakter weist Volbach a. O. S. 24 nachdrücklich hin, während Engelmann (Röm. Mitt. 23, 1908, S. 360) aus der Verwandtschaft der pannonischen und der rheinischen Kästchenbeschläge unter Hinweis auf das in Mainz befindliche aus Dunapentele (Volbach a. O. Nr. 8, Taf. II, III) auf eine gemeinsame orientalisch-byzantinische Provenienz schließt. Der orientalische Charakter der rheinischen wie der pannonischen Kästchenbeschläge kann heute nicht mehr bezweifelt werden; doch zeigt sich, wie ich dargelegt zu haben glaube, in der Bronzeindustrie wie in den Sarkophagwerkstätten, daß das Gros der rheinischen Funde auch in rheinischen Werkstätten gearbeitet sein dürfte. Eine Darstellung des Sündenfalles findet sich übrigens auch noch auf dem Wiesenoppenthaler silbervergoldeten Kessel im Wormser Museum (Volbach a. O. Nr. 20, Taf. VII), der schon ganz keltischen Charakter zeigt und darin der Kanne von Meuse (Hamann-Mc. Lean, Frühe Kunst im westfränkischen Reich Abb. 3a) gleicht; Volbach a. O. bezeichnet noch einen Kessel in Miannay (Cabr.-Lecl. Dict. II, 1, Sp. 770. fig. 1506) als in Technik, Stil und Darstellung des Sündenfalls identisch. Die Szene von Adam und Eva gehört schon zum Darstellungskreis des frühen 4. Jahrhunderts. Über den Zusammenhang mit Feuerofenkompositionen cf. Gerke V. S., S. 185, Anm. 2, S. 187. Über die Tod- und Schuldssymbolik cf. Gerke V. S., S. 197, über das Vorkommen bei Jonasdarstellungen S. 155, Anm. 3 und im Rahmen der Rettungssymbolik S. 187, 189, 191, 202.

ebenfalls zu einer offenbar in Trier beliebten Szene, die z. B. auf einem reliefierten frühchristlichen Beschlag aus Bronzeblech im Landesmuseum zu Trier vor kommt<sup>34</sup>. Daß auch die andere Szene (die drei Jünglinge vor dem Bilde Nebukadnezars) in Trier bekannt gewesen ist, beweist der luxemburgische Deckel. Für den Fall, daß dieser zum Agricius-Sarkophag gehört, würden auf diesem Monument die beiden Akte Verweigerung des Götzendienstes und wunderbare Rettung aus dem Feuerofen dargestellt sein. Das entspricht der Gepflogenheit des frühen 4. Jahrhunderts. Auf dem zweizonigen Clipeus-Sarkophag in der Gruft von Marcus und Marcellinus in der Callixtkatakomben sind z. B. in der unteren Zone die Männer im Feuerofen, die Verweigerung der Bildanbetung vor Nebukadnezar und die Anbetung der Magier dargestellt. Bekannt ist ja aus der Katakombenmalerei wie auch von frühen Reliefsarkophagen die Mehraktivität der Jonasdarstellung. Auf den Sarkophagen von Velletri und Belgrad z. B. findet sich das Drama von der Rettung des Jonas in drei bzw. zwei Akten dargestellt. Der Feuerofen auf dem Agricius-Sarkophag zeigt noch die primitivere Urform der frühesten Fassung: es fehlt noch die in konstantinischer Zeit sonst übliche Aufmauerung des Ofens, in dessen drei arkadenähnlichen Öffnungen die brennenden Holzscheite sichtbar sind<sup>35</sup>; ferner fehlen die konstantinischen Beifiguren des Angelos und des einheizenden Dieners<sup>36</sup>.

Aus dem Aufbau der drei Szenen geht die Kompositionsabsicht deutlich hervor:

1. Im Gegensatz zu den meisten Friessarkophagen des 4. Jahrhunderts, in denen christologische und alttestamentliche Szenen sich mischen, zeigt der Agricius-Sarkophag rein alttestamentlichen Charakter. Das entspricht der Trierer Tradition. Nicht nur die Glas- und Bronzeindustrie bevorzugt hier den alttestamentlichen Motivkreis, sondern auch der Noah-Sarkophag von St. Matthias ist rein

<sup>34</sup> Loeschcke a. O. Abb. 20; verwandt sind beide Feueroendarstellungen auf den Bronzebeschlägen von Kastel (vgl. Anm. 33).

<sup>35</sup> Der Unterschied wird besonders deutlich, wenn man das Trierer Bronzefragment vergleicht. Eine der frühesten Fassungen des Feuerofens ist auf dem wertvollen Fragment in S. Maria in Trastevere, Rom, erhalten (Gerke V. S. Taf. 2, 2); cf. dazu die Fragmente in S. Sebastiano bei Rom (W. S. Tafel 171, 1) und im Campo Santo Teutonico im Vatikan (W. S. Taf. 176, 2). Beispiele des aufgemauerten Feuerofens (wobei im Gegensatz zum Trierer Ofen die Füße der drei Männer nicht sichtbar sind, sondern hinter der Ofenwand verschwinden), für viele andere die Nebenseiten der lateranensischen Sarkophage W. S. Taf. 190, 2 und 206, 4. Auf dem Agricius-Sarkophag sind auf der unteren Leiste, auf der die Jünglinge stehen, die vier Ofenlöcher leicht eingeritzt. Zum Vorkommen dieser Szene in der Katakombenmalerei cf. Gerke V. S., S. 186.

<sup>36</sup> Cf. Gerke V. S., S 186 f. Der bärtige Alte in den Feueroendarstellungen des 4. Jahrhunderts (W. S. Taf. 170, 2) ist durch die Buchrolle als Philosoph gekennzeichnet und stellt im Sinne des Bibeltextes *πιὸς θεοῦ* den Retter der drei Jünglinge dar. In dieser Zeit ist die Feuerofenszene nicht mehr das bloße Symbol des Notgebets, sondern sie schildert die alttestamentliche Geschichte in allen Einzelheiten: die Verweigerung des Kaiserultes, den Befehl Nebukadnezars, die drei Jünglinge zu verbrennen, den Verbrennungsakt im Beisein des Königs und seiner Soldaten, den knieenden Heizer des Feuerofens, das Einstiegen des vierten Jünglings und die rohe Behandlung der Soldaten, die ihm beim Einstiegen helfen. Cf. die Fragmente im Lateranmuseum W. S. Taf. 201, 1, im Palazzo Sanseverino in Rom W. S. Taf. 201, 2 und in S. Sebastiano W. S. 201, 4. Auf dem Fragment in Praetextat W. S. Taf. 170, 3 kommen zwei behelmte Soldaten Nebukadnezars vor. Der Agricius-Sarkophag hat also noch die alte Symbolfassung der Feuerofenszene.

alttestamentlich<sup>37</sup>. Darin hat diese Gruppe ihre nächsten Parallelen in den frühen römischen Jonas-Sarkophagen, deren letzte bukolische Ausklänge im Sarkophag der Juliane im Lateranmuseum und in dem berühmten Reliefsarkophag von Velletri erhalten sind<sup>38</sup>. Auch der pannonische Jonas-Sarkophag in Belgrad gehört zu dieser Gruppe. Sie wurzelt tief in den Vorstellungen des 3. Jahrhunderts, hat in konstantinischer Zeit keine Nachfolge mehr und lebt in der theodosianischen Zeit in den römisch-gallischen Sarkophagreliefs wieder auf, in denen der Durchzug der Israeliten durch das Rote Meer als das große historisch-symbolische Thema erscheint<sup>39</sup>.

2. Die Idee des Agricius-Sarkophags liegt im mittleren Guten Hirten. Darin liegt die zweite Besonderheit gegenüber allen Friessarkophagen des 4. Jahrhunderts, deren Struktur darin besteht, daß Christus als Vollzieher des göttlichen Wunders das Thema ist und der Gute Hirt überhaupt nicht mehr vorkommt<sup>40</sup>. Dagegen

<sup>37</sup> Cf. Feuerofenbronze, Loeschke a. O. Abb. 20; Abrahamschale, Loeschke a. O. Abb. 28; Sündenfallschale, Neuß a. O. Abb. 21; Susannaschale, Loeschke. Beschreibung römischer Altertümer, ges. v. C. A. Niessen (1911), Abb. 24; Kölner Goldglasschale, Wulff a. O. Abb. 56; cf. noch zu den antiken Glasschalen mit christlicher Ikonographie A. Kisa, Das Glas im Altertum, 1908. Die Elfenbeinpyxis mit Abrahams Opfer, Daniel in der Löwengrube und den Männern im Feuerofen, die im Gelände des Trierer Amphitheaters gefunden wurde, gehört dem syro-ägyptischen Kunskreis des 6. Jahrhunderts an, aus dem ein Vertreter um 400 in der bekannten Berliner Abrahampyxis erhalten ist, die aus einem Bauernhaus an der Mosel nach Berlin kam (Loeschke a. O. Abb. 29—31).

<sup>38</sup> Jonas-Sarkophag Lat. 119, Gerke V. S. Taf. 1, 1; Ny Carlsberg, Gerke V. S. Taf. 2, 1; S. Maria in Trastvere, Gerke V. S. Taf. 2, 2; Juliane-Sarkophag (Jonas-Noah), Gerke V. S. Taf. 6, 1; Velletri (Jonas-Daniel-Adam und Eva-Noah), Gerke V. S. Taf. 6, 2 und Taf. IV, Abb. 8 dieser Arbeit; Eliasfragment aus S. Sebastiano, Gerke V. S. Taf. 9, 1; Jonas-Sarkophag Berlin, Gerke V. S. Taf. 53, 1; Jonas-Sarkophag Neapel (mit Daniel), Gerke V. S. Taf. 31, 1. In vorkonstantinischer Zeit herrscht in der Katakombenmalerei wie auf den frühen christlichen Sarkophagen das Thema der alttestamentlichen Rettungssymbolik vor.

<sup>39</sup> W. S. Taf. 97, 1; 97, 4; u. a. m. Cf. dazu F. Gerke, Das Verhältnis von Malerei und Plastik in der Theodosianisch-Honorianischen Zeit, Riv. d. Arch. Crist. XII, 1935; daß in den theodosianischen Durchzugssarkophagen trotz ihres historischen Zugcharakters auch die aus den Totengebeten stammende Symbolik, wie sie etwa auch in der Osterliturgie heute noch vorkommt, gemeint ist, geht aus dem sakralen Charakter der theodosianischen Plastik hervor, die durch das Thema des himmlischen Jerusalem, des Paradiesberges, des ewigen Reiches und des Christkönigtums beherrscht ist. Cf. dazu das Sacramentarium Gelasianum, oratio post sepulturam: „obsequium rite celebratis . . . post israhelis exitum ex Aegypto deprecemur clementiam dei patris pro anima cari nostri, quem dominus de laqueo huius mundi liberavit“ (Muratori, Liturgia Romana, Tom. I, pag. 751). Wie stark diese Vorstellungen in der Symbolik des 4. Jahrhunderts wurzeln, beweist eine Stelle aus Gregor von Nyssa (Predigt, beim Begräbnis des Miletius von Antiochia gehalten, Tom. III, pag. 495):

κατέλιπε τὴν Αἴγυπτον τὸν ἰλαδην βίον ἐπέρασεν σάχι τὴν ξουτρὰν ταύτην, ἀλλὰ τὴν μελαινὰν ἐκείνην καὶ ζοφώδη τὸν βίον ὑπέλασσεν.

Gleichzeitig entsteht eine Eliassymbolik, die uns auf den Stadttorsarkophagen im Louvre (Gerke V. S. Taf. 10, 1) und in Mailand (Gerke V. S. Taf. 10, 2) begegnet und die tief in der Tradition der christlichen Ursymbolik wurzelt (cf. Gerke V. S. Taf. 9, 1 und 9, 2). Die Beziehung zur Todessymbolik, die Ambrosius von Mailand in seinen Predigten intensiviert, findet sich in der commendatio animae: libera, domine, animam eius, sicut liberasti et Eliam de communi morte mundi. Zum Ganzen cf. O. Michel, Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit (1902).

<sup>40</sup> Wenn man von dem weiter unten besprochenen Sarkophag von Le Mas d'Aire absieht, gibt es nur einen frühkonstantinischen Friessarkophag, der sich in

ist der Gute Hirt im 3. Jahrhundert seit den Anfängen der christlichen Kunst in der Katakombenmalerei wie in der ältesten christlichen Skulptur das zentrale Thema. Er steht im Zenith der Katakombendecken als der, der von den Wolken herabkommt, um das verlorene Schaf aus dem Tode zu retten<sup>41</sup>, und zu dem am Grabe und aus dem Grabe das Gebet emporsteigt:

*τὸν ἀπολαόδον πρόσωπον ἔχω εἷμι· ἀνακαλεσόν με, σῶτερ, καὶ σωσόν με.*<sup>42</sup>

So steht der Gute Hirt in der altchristlichen Malerei, im Zentrum von Goldglasschalen und auf den Reliefs der Sarkophage zwischen den Todessymbolen. Auf christlichen Philosophensarkophagen verkörpert er das Geheimnis der wahren Philosophie, das Wissen um die Rettung aus dem Tod und den Inbegriff des Paradieses<sup>43</sup>. Zwischen Löwen, in denen schon Marc Aurel das Abbild des Todes gesehen hatte, verkörpert er das Ziel des Gebetes: libera eas (animas) de ore leonis<sup>44</sup>. So steht er auch zwischen trauernden Todesgenien<sup>45</sup>; zu ihm hebt die betende Frau die Hände auf<sup>46</sup>, und so entsteht in diesen beiden Ursymbolen des Pastor Bonus und der Orans, die aus der christlichen Urpolarität von Tod

---

Arles befindet (W. S. Taf. 61, 3; Le Blant, Arles, Pl. XI, 2), auf dem der Gute Hirt mit der Orans inmitten christologisch-petrinischer Szenen steht. Dagegen kommt er auf geriefelten Sarkophagen auch im 4. Jahrhundert noch häufig vor.

<sup>41</sup> Wilpert, Katakombenmalerei, Taf. 9.

<sup>42</sup> Goar, Euchologium, pg. 425 (officium exequiarum); cf. auch im Sacramentarium Gelasianum oratio post sepulturam: deum deprecemur, ut (scil. defunctum) boni pastoris humeris reportatum sanctorum consortio perfrui concedat. Muratori, Lit. Rom., Tom. I, pag. 751; cf. Cyprian, de mortalitate, bes. Kap. 1, 3, 6, 14, 20, 22, 25, der um 250 bei dem furchtbaren Pestjahr des großen Sterbens den Christen die eschatologische Ausrichtung und den Trost gibt, auf den Trümmern der Welt auszuhalten, bis der Hirt vom Himmel kommt und alle Brüder heimkehrt ins Paradies. Es ist in diesem Zusammenhang wichtig, darauf hinzuweisen, daß ich im Monumentenkatalog meiner Christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit S. 344 9 christliche Riefelsarkophage mit mittlerer Todestür zusammengestellt habe, in der das antike Motiv des Hadestores christianisiert und der Gute Hirt mit dem Symbol der Todestür kombiniert wird.

<sup>43</sup> Cf. die Riefelsarkophage des 3. Jahrhunderts, auf denen der Gute Hirt zwischen Philosophen steht, im Palazzo Corsini in Rom W. S. Taf. 69, 3, auf dem Castell Sforzesco in Mailand W. S. Taf. 252, 2 und in S. Cecilia in Rom W. S. Taf. 71, 1 und vor allem auf der Reliefwanne von der Via Salaria Gerke V. S. Taf. 51, 1, die in der Dreiteilung mit dem Agricetus-Sarkophag verwandt ist.

<sup>44</sup> Marc Aurel, Selbstbetrachtungen, VI, 36, II, 17, III, 2 ff. Alle christlichen Riefelsarkophage mit zentralem Guten Hirten gehören dem 3. Jahrhundert an. Ihr Prototyp ist die Wanne im Louvre W. S. Taf. 66, 3, die noch das hohe Format der 1. Jahrhunderthälfte hat und deren Guter Hirt ein noch fast severisches Lockensystem zeigt. Cf. ferner den Löwensarkophag in S. Trinita in Florenz W. S. Taf. 66, 1, und in S. Saba in Rom W. S. Taf. 66, 2, ferner die Sarkophage W. S. Taf. 67, 3 und 67, 5.

<sup>45</sup> Auch diese christlichen Sarkophage gehören sämtlich dem 3. Jahrhundert an. Cf. die Beispiele im Konservatorenpalast in Rom W. S. Taf. 76, 2, im Lateranmuseum W. S. Taf. 61, 2 und im Campo Santo zu Pisa W. S. Taf. 68, 6. Dazu kommen noch 10 christliche Riefelsarkophage, die den Guten Hirten als einziges Motiv als Zentralkomposition haben, wozu so bedeutende Stücke gehören wie die Loculusplatte der Livia Primitiva im Louvre W. S. Taf. 76, 1; ein Sarkophag im Campo Santo in Pisa W. S. Taf. 75, 4 und der spätetrarchische Alexandros-Sarkophag im Prätextatmuseum bei Rom W. S. Taf. 277, 1. Bezeichnend für diese kryptochristliche Todessymbolik ist, daß der Gute Hirt im oder unterm Clipeus als Apotheosenmotiv zwischen trauernden Todesgenien vorkommen kann (W. S. Taf. 71, 4).

<sup>46</sup> Cf. die älteste Deckenmalerei in der Lucinagruf der Callixtkatakombe, Wilpert, Katakombenmalerei Taf. 25; Wirth, Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis

und Leben geboren sind, der älteste Ideenkreis der christlichen Plastik. Auf der Wanne der Via Salaria steht der Gute Hirt inmitten des Themas der wahren Philosophie. Aus diesem Problemkreis entsteht die Ikonographie der altchristlichen Plastik, die nichts anderes ist als die steingewordene Verkörperung der Notgebete beim Begräbnis und in der Osterliturgie.

3. So erklärt sich der Kompositionszusammenhang des Agricius-Sarkophags. In Adam und Eva verkörpert sich das Wesen der durch Schuld und Sünde dem Tod verfallenen Menschheit. Wie nach Cyprian die verlorene Menschheit auf dem Trümmerfeld der Vergänglichkeit steht<sup>47</sup>, so schafft die Kunst derselben Frühzeit in den Protoplatten den Ausdruck der todbegrenzten menschlichen Existenz. Überall in der altchristlichen Kunst begegnet uns das adamitische Urpaar der Menschheit, das zum Tode bestimmt ist. Was in der frühesten kryptochristlichen Kunst der Löwe oder der Todesgenius oder die gesenkte Fackel bedeutet, das drückt die Generation um 300 durch die künstlerische Schöpfung des Sündenfalles aus<sup>48</sup>.

4. Die Szene der drei Männer im Feuerofen macht die Kompositionsabsicht erst völlig deutlich. Auch sie ist eine Todesszene. Aber sie verdankt ihren Ursprung zugleich dem christlichen Ursymbol der betenden Frau<sup>49</sup>. Dadurch ist sie als

---

bis ans Ende des 3. Jahrhunderts, Taf. 39, und die Sarkophage von La Gayolle und S. Maria Antica Gerke V. S. Taf 52, wo Orans und Pastor Bonus als die sich gegenüberstehenden Emanationen des in der Mitte sitzenden wahren Philosophen erscheinen, der aus seinem Buch als Christ das Geheimnis der wahren Philosophie herausliest, nämlich die der Rettung der verlorenen Menschheit durch den in der Verhüllung des Hirten kommenden Sohn Gottes. Diese um 250 in der Plastik entstehende Dreierkomposition (Orans - Pastor Bonus - Philosophus Verus) findet sich auch auf dem Riefelsarkophag in der Kathedrale von Salerno W. S. Taf. 60, 4, und auf anderen Sarkophagen.

<sup>47</sup> De mortalitate Kap. 25.

<sup>48</sup> Diesen Nachweis habe ich durch die Analyse des sog. Trinitätssarkophages im Lateranmuseum Nr. 104 geführt (V. S., S. 193 ff.). Hier steht in der oberen Zone in der Trilogie der Schöpfung, der Arbeitszuweisung an die Protoplatten und des Sündenfalles das Wesen des homo naturalis dem des homo religiosus gegenüber, das in der Trilogie des Weinwunders, des Brotwunders und der Lazaruserweckung als unsterblich symbolisiert wird. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, daß auf einem Neapeler Fragment (Gerke V. S. Taf. 31, 2) die Erschaffung der Eva nach Art der prometheischen Schöpfungsszene gebildet wird, wozu verglichen werden muß, daß — wie die Inschrift „mulier“ auf dem vaticanischen Fragment Robert, Die antiken Sarkophagreliefs III, 3, 354 sichert — auch auf Prometheus-Sarkophagen die Frau als erstgeschaffener Urmensch dargestellt werden kann (cf. Gerke V. S., S. 196 ff.); ich wies nach, daß im Zusammenhang der Neapeler Evadarstellung die mittelalterliche Antithese Eva-Ave im Sinne von Irenäus III, 32, 1: „(Eva) universo generi humano causa facta est mortis: sic et Maria . . . universo generi humano causa facta est salutis“ entsteht; cf. auch Tertullian, de carne Christi, 17. So steht hinter diesen altchristlichen Adam- und Evadarstellungen die Adam-Christus- und die Eva-Maria-Spekulation der altchristlichen Theologie.

<sup>49</sup> Die urchristliche Gebetshaltung mit erhobenen Händen, die schon zur Zeit Tertullians dem Eucharistiegebet reserviert und sonst durch das Händefalten abgelöst wurde, hat gerade in dieser Zeit in der Symbolgestalt der betenden Frau ihre künstlerische Symbolform gefunden. Von hier aus ist die Haltung der erhobenen Hände auf alle alttestamentlichen Gestalten übertragen, die in einer Notsituation um Rettung beten. Es gibt also in der altchristlichen Kunst einen Daniel orans, einen Noe orans, eine Susanna orans, die pueri in camino orantes. Schon dadurch ist die symbolische Synonymität dieser alttestamentlichen Motive erwiesen.

Antithese zur Todessymbolik von Adam und Eva gekennzeichnet. Sie gehört in einen alttestamentlichen Motivkreis, der mit dem Guten Hirten sowohl wie mit der betenden Frau im engsten Zusammenhang steht.

Überblickt man diesen Kreis der alttestamentlichen „Oranten“ in der frühchristlichen Kunst, so ergeben sich jene Zyklen, die z. B. auf der Schale von Podgoritza sämtlich vorkommen: Daniel zwischen den Löwen, die drei Männer im Feuerofen, Susanna, Jonas, und die im Ordo der Totengebete als alttestamentliche Paradigmata der Rettung ebenso vorkommen: „Libera eum, domine, sicut liberare dignatus es Susannam de falso crimine . . . Jonam de ventre ceti . . . tres pueros de camino ignis . . . Danielem de lacu leonum . . . Noe de diluvio . . . Eliam de communi morte mundi . . .<sup>50</sup>. Diese Gruppen alttestament-

<sup>50</sup> Le Blant, Les Sarc. Chrét. Ant. de la ville d'Arles., Pl. XXXV. Cf. dazu seine Einleitung, insbesondere p XXVIII ff.; Wulff, Die Altchristliche Kunst (Hdb. d. Kunsthiss.) S. 69, Abb. 55. Die Schale von Podgoritza ist, obwohl sie wahrscheinlich erst dem 5. Jahrhundert angehört, wegen ihrer Darstellungen und der mit den Totengebeten verwandten Inschriften von unschätzbarer Bedeutung. 1) Sie stellt die vier Hauptzenen der alttestamentlichen Rettungssymbolik wie in der Totenliturgie als Paradigmata der *elxif* (diese Inschrift kommt bekanntlich auf einem Fresko von El Bagabat vor) dar: Daniel in Iaco (sic!) leonis. tris (sic!) pueri de egne (sic!) cami. Susanna de falso crimine. Diunam (-Jonas) de ventre aueti (sic!) liberatus est, wobei zur Herstellung der Synonymität die drei Männer im Schiff des Jona als Oranten gekennzeichnet sind und das Schiff durch die corona vitae als arca salvationis prädiert ist. 2) Der Baum mit der Schlange zwischen Adam und Eva (in der Inschrift als Abram et Eva bezeichnet) bedeutet im Rahmen dieses soteriologischen Zyklus die adamitische Seinsosphäre von Schuld und Tod, aus der die Rettung von der die vier exempla Kunde geben, sich vollzieht. In der Tat lassen sich in der altchristlichen Kunst diese Kompositionszusammenhänge auch einzeln nachweisen: Adam und Eva - Daniel (die beliebteste Antithese), Adam und Eva - Feuerofen, Adam und Eva - Jonas, Adam und Eva - Noah; dazu kommt wahrscheinlich auf Grund einer Anregung des Ambrosius von Mailand die Kombination der Protonlastenszene mit der Auffahrt des Elias auf dem Mailänder Stadttorsarkophag (Gerke V. S. Taf. 10. 2). 3) Der Ring dieses soteriologischen Todeszyklus wird geschlossen durch die Auferweckung des Lazarus und das Quellwunder des Petrus, eine der häufigsten symbolischen Gegenüberstellungen altchristlicher Friessarkophage, innerhalb derer ich eine besondere Gruppe der Lazarus-Quellwundersarkophage unterschieden habe. Cf. Gerke V. S., S. 351 ff. Da in dieser Symbolik das Quellwunder des Petrus auch durch das des Moses oder die Taufe Christi ersetzt werden und an Stelle der Lazaruserweckung auch eine andere Totenerweckung treten kann, so wird der Sinn deutlich: Petrus-Christus, Kirche-Reich Gottes, Taufe-Auferstehung, Anfang und Ziel des Christentums. 4) Diese drei Symbolarten umkreisen zyklisch das Zentrum der Schale von Podgoritza, das Abrahams Opfer zum Gegenstand hat. So sicher es ist, daß in dieser späten Zeit nach Vorgang der Passionssarkophage (Beispiel Junius-Bassus-Sarkophag, Rom) in der Abrahamszene sich der Opfertod Christi als Zentrum und Ziel alles menschlichen Seins und aller christlichen Hoffnung und Rettung verkörpert — ein Umstand, der die Komposition der Schale von Podgoritza so sinnvoll macht, daß ihr eucharistischer Zweck wohl kaum geleugnet werden kann —, so klingt dennoch wohl auch in dieser Opferszene das Gebet der commendatio animae quando infirmus est in extremis nach: libera domine, animam eius sicut liberasti Isaac de hostia et de manu patris sui Abrahae. — Die in der Kölner Ursulagartenstraße 1866 ausgegrabene und aus der Sammlung Herstatt ins British Museum zu London gelangte Goldglasschale Neuß a. O. S. 35 ff., Abb. 3,7, zeigt an Stelle der mittleren Abrahamszene den Pastor Bonus zwischen den exempla commendationis (Daniel, Feuerofen, Jonas usw.). Die Goldglasschale aus der Sammlung Herstatt ähnelt darin den Reliefkompositionen, die in Tabelle II zusammengestellt sind. Ein konstantinisches Exemplar von Bechern mit alttestamentlichen Symbolszenen ist ferner der Müngersdorfer Becher (Neuß a. O. Abb. 4,8). Cf. noch die spätere Schale aus Abbéville

licher Szenen stehen also synonym und bezeichnen das Gebet der verlorenen Menschheit inmitten der Todesmächte. Sie sind als Paradigmata aus der christlichen Urgestalt der Orans entstanden und haben dementsprechend einen negativen Pol — Adam und Eva — und einen positiven — den Guten Hirten.

Erst jetzt ist die Einordnung der Komposition des Agricius-Sarkophags von St. Maximin in den großen Zusammenhang der Ideengeschichte des altchristlichen Bildkreises möglich:

1. Die Gegenüberstellung Protoplanten-Feuerofen als Ausdruck der christlichen Rettungssymbolik (Tod/Gebet) ist hier zu klassischem Ausdruck gebracht. Es lassen sich dementsprechend folgende Kompositionen als Synonyma auffassen:

Adam und Eva-Feuerofen,  
Adam und Eva-Daniel,  
Adam und Eva-Jonas,  
Adam und Eva-Noah,  
Adam und Eva-Susanna<sup>51</sup>.

Während im 4. Jahrhundert der Feuerofen mit verschiedenen anderen Szenen eine Kompositionseinheit eingehen kann, vertritt der Agricius-Sarkophag den ursprünglichen Kompositionszusammenhang dieser Szene, der sich aus den

---

(Neuß a. O. Abb. 23), auf der die alttestamentlichen Szenen in einen Kreisring, der von Arkaden gebildet wird, eingestellt sind und die Mitte von einem Christusmonogramm eingenommen wird.

Eine Vorstufe der Komposition der Glasschale von Podgoritzia stellt die bekannte, leider sehr fragmentierte Goldglasschale aus Köln dar, die dem ausgeprägten 4. Jahrhundert angehört. Sie bringt das Abrahamopfer inmitten der Rettungsszenen (Susanna, tres pueri, Daniel, Jonas) und Adam und Eva in Kompositionseinheit mit dem Quellwunder des Moses (Dalton, Catl. of early Christ Ant. in the Br. Mus. Nr. 29; cf. Wulff a. O. Abb. 56; zur Abraham-Mose-Komposition cf. Tabelle I, 21 und W. S. Taf. 205,2). Einen ähnlichen Kompositionszusammenhang des Abrahamopfers mit den alttestamentlichen Rettungsszenen zeigen die bei Kastel im Rhein aufgefundenen Reste eines Bronzekästchens, auf dessen stilistische Gemeinsamkeit mit dem Beschlag des Trierer Paulinus-Sarkophags wir schon aufmerksam machten (Anm. 33 dieser Arbeit). Ein eucharistischer Teller aus Rom zeigt den eucharistischen Kompositionsgedanken, wie er auf der Schale von Podgoritzia und der Abrahamschale von Trier vorliegt, in der einfachsten Form. Ein reliefierter Kreisring zeigt zwischen Fischen, Vögeln, Löwe, Gazelle und Tauben Jonas (Meerwurf und Kürbislaube) und Daniel zwischen den Löwen, während der mittlere Kreis die Szene des Abrahamopfers zeigt (Volbach a. O. Nr. 57, Taf. I).

<sup>51</sup> Daß diese Szenen in der christlichen Apotheose tatsächlich die Befreiung des Geistes aus der Materie, also das Symbol der Aufnahme in die jenseitige Welt bedeuten, wird vollends geklärt durch die zweizonigen altchristlichen Clipeussarkophage. Unter dem althergebrachten Apotheosenclipeus, in dem sich das verstorbene Ehepaar befindet, alterieren als Rettungsszenen Daniel (Lat. 175, W. S. Taf. 218,1), die drei Männer im Feuerofen (Marcus und Marcellinus, W. S. 129,2), Jonas (Arles, Mus. Lap. W. S. Taf. 122,3, Le Blant, Arles Pl. VI), der Durchzug durchs Rote Meer (Arles, Mus. Lap. W. S. Taf. 195,4). Auf dem Kindersarkophag im Lateranmuseum W. S. Taf. 157,1 sind sogar alle alttestamentlichen Szenen zur Verdeutlichung der christlichen Apotheose aufgeboten: Daniel und Noah, Adam und Eva, Abrahams Opfer und der Durchzug durchs Rote Meer. Am deutlichsten aber ist die christliche Metamorphose der antiken Apotheose auf dem zweizonigen Clipeussarkophag im Campo Santo zu Pisa (W. S. Taf. 157,2) durchgeführt. Hier schwebt der Ehepaarclipeus inmitten des Roten Meeres, aus dem sich die Rettung Israels vollzieht. Über das Element des Wassers wird das corpus defuncti emporgetragen, wie noch einige Generationen vorher der Verstorbene im Muschelclipeus über dem Reich des Poseidon zwischen Nereiden und Tritonen schwiebte.

Ursprünge der Katakombenmalerei ergibt und auf Fries- und Säulensarkophagen des 4. Jahrhunderts noch ein Nachleben hat, indem hier auf den Schmalseiten der Sündenfall und der Feuerofen gegenübergestellt werden<sup>52</sup>.

2. Der Gute Hirt steht als Symbol der Rettung inmitten dieser alttestamentlichen Symbolwelt. So wie der Trierer Noah-Sarkophag die Idee der Rettung in der arca Noae als Mysterium ecclesiae darstellt<sup>53</sup>, so benutzt der Agricius-Sarkophag die Symbolgestalt des Pastor Bonus noch ganz im Sinn der Totenliturgie und hat in dieser seiner Kompositionseinheit von alttestamentlicher Rettungssymbolik und Gutem Hirten nächste Verwandtschaft zum Sarkophag von Santa Maria Antica<sup>54</sup>, zum Kopenhagener Jonas-Sarkophag<sup>55</sup>, zu den Sarko-

<sup>52</sup> Für das 3. Jahrhundert bezeugt das Jonasfragment in S. Maria in Trastevere (Gerke V. S. Taf. 2,3) noch den engen Zusammenhang der Feuerofenszene mit der Rettungssymbolik. So wird auch der Arleser Jairus-Sarkophag durch das zugehörige Fragment von Aix zu einer Feuerofenkomposition zu ergänzen sein (W. S. Taf. 61,3). Auf der Frontseite christologischer oder alttestamentlich-neutestamentlicher Fries-sarkophage kommt der Feuerofen dagegen nicht mehr vor, höchstens unterm Clipeus, wo er ja seinen alten Symbolwert noch beibehalten kann. Dagegen bleibt er für Deckelkompositionen außerordentlich beliebt. Der Kompositionszusammenhang ist auf den früheren Sarkophagdeckeln immer der mit einem Porträt, auf das sich die Idee der Rettung bezieht (cf. die Sarkophagdeckel in S. Sebastiano W. S. Taf. 193,3, im Lateranmuseum W. S. Taf. 174,10 und im Louvre W. S. Taf. 159,1). Auf dem Fragment einer sehr frühen Komposition kommt er mit Noah und Adam und Eva gemeinsam vor (Marcus und Marcellinus in Rom W. S. Taf. 181,4). Auch seine Zusammenstellung mit der arca Noae war beliebt, wie die Fragmente im Lateranmuseum (W. S. Taf. 175,6) und in der Villa Doria Pamfili zu Rom (W. S. Taf. 181,5) beweisen. Wie sehr dieser ursprüngliche Zusammenhang der Rettungssymbolik durch biblisch-historische Szenen im 4. Jahrhundert verdrängt wird, zeigt ein Deckelfragment in der Villa Doria Pamfili, das den Feuerofen neben die Bedrängung Petri und die Brotvermehrung Christi stellt (W. S. Taf. 135,1). Im fortgeschrittenen 4. Jahrhundert lassen sich dann zwei große Gruppen von Kompositionen mit den drei hebräischen Jünglingen auf Sarkophagdeckeln unterscheiden: die eine, in der die Kaiser-kultverweigerung vor Nebukadnezar und die Feuerofenszene einander gegenübergestellt werden, zu der der Deckel des schon erwähnten Friessarkophages in Marcus und Marcellinus (W. S. Taf. 129,2) nebst fünf anderen Fragmenten, die ich V. S., S. 273 zusammengestellt habe, gehören, und eine zweite Gruppe, in der die drei Jünglinge vor Nebukadnezar und die drei Magier vor Maria antithetisch gegenübergestellt werden, welche Gruppe durch den verschollenen Trierer Sarkophagdeckel vertreten wird. Auf römischen Fries-sarkophagen mit christologisch-petrinischen Szenen (Lateran W. S. Taf. 206,3 und 4) und auf römischen Säulensarkophagen (W. S. Taf. 190,1 und 2) stehen sich die Szenen von Adam und Eva und der drei Jünglinge im Feuerofen gegenüber und bilden so gewissermaßen die Rahmung der christologischen Thematik der Frontseite. Auch in Gallien läßt sich nachweisen, daß die Nebenseiten von Friessarkophagen mit der gleichen Komposition belegt werden (Le Blant, Gaule, Pl. L, 2,3; W. S. Taf. 192,3,5). Die Ideologie des 3. Jahrhunderts hat somit auf Schmalseiten und Deckeln ihr Nachleben in der Sarkophagplastik des 4. Jahrhunderts. Die einzigartige Bedeutung des Trierer Agricius-Sarkophags liegt darin, daß diese in der Plastik bisher nur indirekt erschließbare Komposition durch diesen neuen Fund nunmehr tatsächlich bewiesen ist. Darin beruht die Bedeutung des neuen Fundes auch für die Geschichte der römischen Sarkophagkunst.

<sup>53</sup> Cf. Cyprian, ep. 75,15: arca Noe nihil aliud, quam sacramentum ecclesiae Christi (Gerke V. S., S. 304, bes. Anm. 1 und 2).

<sup>54</sup> Gerke V. S. Taf. 52,2, S. 264 f. Neben der Orans findet sich hier die Rettung des Jonas; eine ähnliche Beziehung des Guten Hirten zum Todesmeer ist auf dem Kindersarkophag von Ravenna zu konstatieren (Gerke V. S. Taf. 51, 2; 57; 58,1; 58,2).

<sup>55</sup> Gerke V. S. Taf. 2,1. Hier symbolisieren zwei flankierende Gute Hirten die Rettungsszene, ganz ähnlich wie auf Lat. 119 (Gerke V. S. Taf. 1,1).

phagen der Juliane und von Velletri, vor allem zum Belgrader Jonas-Sarkophag<sup>56</sup>.

3. Wenn auch die Ideenverbindung zwischen Pastor Bonus und alttestamentlicher Symbolschicht den Sarkophag von St. Maximin ideengeschichtlich der Gruppe der vorkonstantinischen Jonas-Sarkophage naherückt, so besteht doch diesen gegenüber ein großer Fortschritt darin, daß erstens hier an Stelle der flächenübersäenden gestaffelten Komposition zum erstenmal ein biblischer Friessarkophag steht, daß zweitens die kryptochristliche Allgemeinsymbolik durch die biblische nahezu abgelöst wird und daß drittens der Gute Hirt zum eindeutigen Kompositionsmittelpunkt gemacht ist.

Das bisherige Ergebnis unserer Untersuchung läßt sich, gemessen an der Entwicklung der vorkonstantinischen Sarkophagkunst, so zusammenfassen: Der Agricius-Sarkophag von Trier steht zwischen den kryptochristlichen Sarkophagen mit mittlerem Guten Hirten, deren Blütezeit die Generation von 250 bis 280 ist, und den christologisch-alttestamentlichen Friessarkophagen des 4. Jahrhunderts, auf denen der Gute Hirt überhaupt nicht mehr vorkommt. Er hat also noch die alttestamentliche dreiteilige Zentralkomposition, die im 4. Jahrhundert durch fünf- bis elfszenige Frieskompositionen mit mittlerer Orans abgelöst wird. Zwischen der kryptochristlichen Generation (250 bis 280) und der Generation der ausgesprochenen Frieskompositionen (310 bis 340) ordnet sich der Agricius-Sarkophag so ein, daß er durchaus noch im Symbolkomplex des 3. Jahrhunderts verhaftet ist, aber in den Einzelformen bereits konstantinische Motive aufweist. Man wird ihn also vorläufig dem frühen 4. Jahrhundert so zuweisen, daß man ihn möglichst eng an den konstantinischen Frühstil heranrückt. Für diese Generation (280 bis 320) spricht auch der aufgezeigte geistesgeschichtliche Zusammenhang mit dem Belgrader Jonas-Sarkophag und dem Trierer Noah-Sarkophag.

<sup>56</sup> Gerke V. S. Taf. 6,1: die Hauptbeziehung des Guten Hirten ist hier zur gegenüberstehenden Orans, doch steht er zugleich neben den Rettungsszenen des Jonas und des Noah. Sehr verwandt ist damit die Stellung des Guten Hirten zu Orans und Rettungssymbolik auf dem Sarkophag von Velletri (W. S. Taf. 6,2 und Taf. IV, Abb. 8 dieser Arbeit). In dieser Komposition wird besonders deutlich, daß die alttestamentliche Rettungssymbolik insgesamt nichts anderes ist als eine Episierung und Paradigmatisierung des Gebets. Diesen letztgenannten Sarkophagen ist noch der Belgrader Jonas-Sarkophag zuzuordnen. In allen drei Fällen steht der Gute Hirt seitlich von der alttestamentlichen Rettungssymbolik. Insofern der Agricius-Sarkophag den Pastor Bonus in die Mitte rückt, schafft er einen neuen klassischen Typ des alttestamentlichen Sarkophags.

### III.

Nun sind wir aber in der glücklichen Lage, die Einordnung im Rahmen der gallischen Entwicklung etwas genauer fixieren zu können, und zwar mit Hilfe des bekannten Sarkophags von Le Mas d'Aire<sup>57</sup>. Die Gemeinsamkeit in der Komposition beider Sarkophage besteht in folgendem:

1. Die Grundlage beider Kompositionen bildet der zentrale Gute Hirt, wie er sonst auf Friessarkophagen des 4. Jahrhunderts nicht vorkommt.
2. Beiden liegt eine Dreiszenigkeit zugrunde, wie wir sie auf der Wanne von der Via Salaria mit philosophischem Motiv und auf der Löwenwanne im Louvre mit Löwensymbolik finden.
3. Die alttestamentlichen Szenen beider Sarkophage sind in symbolischer Entsprechung so gegeben, daß der auf beiden Sarkophagen gemeinsamen Sündenfallszene eine alttestamentliche Rettungsszene gegenübersteht. Dem Feuerofen des Agricius-Sarkophags entspricht der Daniel auf dem Sarkophag von Le Mas d'Aire<sup>58</sup>. Wie tief die Komposition des Sarkophags von Le Mas d'Aire in der alttestamentlichen Rettungssymbolik wurzelt, geht daraus hervor, daß seine Schmalseiten mit dem Meerwurf des Jonas und dem Jonas in der Kürbislaube noch einmal mit dem Motiv von Tod und Rettung belegt sind<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> Le Blant, Gaule, Pl. XXVI, 1; W. S. Taf. 65,5; Gerke V. S., S. 306 ff.; Taf. IV, Abb. 9 dieser Arbeit

<sup>58</sup> Wie auf dem Sarkophag von Le Mas d'Aire Sündenfall und Danielszene den mittleren Guten Hirten flankieren, so findet sich auf dem Sarkophag von Velletri die ganz ähnliche Anordnung einer mittleren Orans zwischen Daniel und Sündenfall. Auch ein Loculusverschluß mit Sgraffitoszenen, der aus einer römischen Katakombe in das Lapidarium des Lateran gekommen ist (Taf. II, Abb. 4), zeigt in volkstümlichem Stil als symbolische Rahmung von volkstümlichen Landszenen (pflügender Bauer, Ochsenherde) die mittleren drei Szenen des Sarkophags von Le Mas d'Aire: Guter Hirt — Adam und Eva — Daniel. Die Zusammenstellung der Protoplasmeszene in Kompositionseinheit mit dem Daniel in der Löwengrube findet sich auch sonst auf Friessarkophagen des frühen 4. Jahrhunderts, so auf dem Kindersarkophag von S. Lorenzo W. S. Taf. 179,2 und auf dem zweizonigen Kindersarkophag im Lateran W. S. Taf. 157,1, auf einem ikonographisch verwandten zweizonigen Clipeus-Sarkophag in Arles W. S. Taf. 122,3, Le Blant, Arles, Pl. VI und endlich auch in sehr bedeutsamer soteriologischer Beziehung auf dem Sarkophag Lat. 104, W. S. Taf. 96. Auch auf der Schale von Podgoritza sind Daniel und Protoplanten in Kompositionszusammenhang gebracht. Über die Gegenüberstellung von Feuerofen und Protoplanten auf Schmalseiten von Fries- und Säulensarkophagen cf. Anm. 52 dieser Arbeit. Es mag darauf hingewiesen werden, daß die beiden Szenenpaare des Agricius-Sarkophags und des Sarkophags von Le Mas d'Aire nicht nur die gleiche Rettungssymbolik verkörpern, sondern auch in der Sarkophaggeschichte des 4. Jahrhunderts ein gleiches Schicksal gehabt haben. Auf den Schmalseiten folgender gallischer Sarkophage stehen sich der Sündenfall und Daniel in der Löwengrube gegenüber: Friessarkophag in Auch, Le Blant, Gaule, Pl. XXV, 1—3, und auf dem aus gleicher Werkstatt stammenden in Lucq de Béarn, Le Blant, Gaule, Pl. XXVII, 1—3; W. S. Taf. 191, 6—7. Die Gegenüberstellung der Feuerofenzene und des Sündenfalls, deren Vorkommen auf Schmalseiten römischer Sarkophage in Anm. 52 dieser Arbeit notiert ist, findet sich z. B. auf dem gallischen Stern-Kranz-Sarkophag von Manosque (Le Blant, Gaule, Pl. L, 1—3; W. S. Taf. 192, 3,5). Die Schmalseitenkomposition des Sarkophags von Manosque verhält sich demnach zu der des Sarkophags von Lucq de Béarn ganz genau so wie die alttestamentliche Antithese des Agricius-Sarkophags zu der des Sarkophags von Le Mas

Gegenüber diesen Gemeinsamkeiten bedeutet nun freilich die Komposition des Sarkophags von Le Mas d'Aire einen bedeutenden Fortschritt im Vergleich zum Agricius-Sarkophag, und zwar in Richtung auf den kanonischen Friessarkophag:

1. Unter Beibehaltung des alten Dreierschemas erweitert der Künstler diese Idee im Sinne des Typus der fünfszenigen gallischen Baumsarkophage mit philosophischem Thema, wie ihn der Sarkophag von La Gayolle vertritt<sup>60</sup>.
2. Der mittlere Gute Hirt bleibt zwar erhalten, wird aber zu einer rührenden Introductioszene umgeformt, indem geschildert wird, wie Mutter und Großmutter das kleine verstorbene Mädchen dem Guten Hirten zuführen<sup>61</sup>.
3. Die alttestamentliche Symbolschicht, die als innerer Kern der Komposition erhalten bleibt, wird durch zwei miteinander korrespondierende neutestamentliche Eckszenen „gefaßt“ und aufgehoben. Damit beginnt ein entscheidendes neues Kompositionsgesetz in der christlichen Kunstgeschichte, das sich über das Mittelalter hinaus erstreckt: das Neue Testament wird im buchstäblichen Sinne die Fassung des Alten Testaments, wie auch umgekehrt das Neue Testament im Alten enthalten sein kann. Beide Möglichkeiten sind in der Sarkophagkomposition des 4. Jahrhunderts im römischen und gallischen Bereich entwickelt worden. Auf einem Kindersarkophag in S. Lorenzo fuori le mura in Rom rahmen wie auf dem Sarkophag von Le Mas d'Aire zwei neutestamentliche Szenen zwei alttestamentliche, wobei die neutestamentlichen die Idee der christlichen Neugeburt (Anbetung des göttlichen Kindes und Blindenheilung) und die alttestamentlichen die Idee des homo naturalis im Sinn des 3. Jahrhunderts ausdrücken und nicht zufällig in Auswahl und Anordnung mit der Komposition von Le Mas d'Aire zusammenstimmen<sup>62</sup>. Die entgegengesetzte

d'Aire. Alle genannten gallischen Kompositionen dieser Art fußen letztlich auf der Grundkomposition des Trierer Agricius-Sarkophags.

<sup>59</sup> Dadurch ist die Verbindung mit dem Belgrader Jonas-Sarkophag und mit der Schale von Podgoritzia hergestellt. Cf. auch die ähnlichen Kompositionszusammenhänge auf dem Sarkophag von Velletri und dem Neapeler Loculusverschluß mit Gutem Hirten, Daniel und Jonas (Taf. V, Abb. 10 dieser Arbeit). Wie auf der Schale von Podgoritzia ist der Daniel des Sarkophags von Le Mas d'Aire nach orientalischer Fassung bekleidet gegeben, während er auf den römischen und gallischen Sarkophagen sonst immer nackt dargestellt ist. Ein bekleideter Daniel findet sich sonst nur noch auf dem Neapeler Loculusverschluß.

<sup>60</sup> Gerke V. S. Taf. 52,1.

<sup>61</sup> Hier hat die Orans-Pastor Bonus-Komposition der Philosophensarkophage (Gerke V. S. Taf. 51, 52) eingewirkt. Aus dieser Tradition erklärt sich auch die Komposition des frühkonstantinischen Friessarkophags in Arles W. S. Taf. 61,3, auf dem inmitten christologisch-petrinischer Szenen sich Guter Hirt und Orans in traitem Verein finden, wie auf dem Sarkophag von Le Mas d'Aire. Diese beiden gallischen Exemplare sind die einzigen Vertreter unter den altchristlichen Friessarkophagen mit zentralem Guten Hirten. Wir sehen hier in die Entwicklung dieser Sarkophagklassen hinein und verstehen einerseits so das Verschwinden des Guten Hirten auf den biblischen Friessarkophagen des 4. Jahrhunderts, andererseits aber auch die Beibehaltung und das häufige Vorkommen der Orans.

<sup>62</sup> W. S. Taf. 179,2; Szenenanordnung Magier-Daniel-Adam und Eva-Blindenheilung. Über den Zusammenhang der Blindenheilung mit der Idee der Schöpfung des neuen Adam und der christlichen Neuwerdung überhaupt sowie über die ältesten Fassungen cf. Gerke V. S., S. 200 ff.; über Gnosis und Photismos S. 199, Anm. 4. Ähnlich ist das Verhalten von Neuem Testament und Altem Testament wahrscheinlich auf dem Säulensarkophag im Lateranmuseum W. S. 195,2 gewesen, der leider stark frag-

Möglichkeit ist auf der Schale von Podgoritzia vertreten, die in ihrer Szenenfolge Adam und Eva-Lazaruserweckung-Quellwunder-Daniel das Alte Testament zum Rahmen des Neuen Testaments macht, also die Komposition von Le Mas d'Aire umkehrt<sup>63</sup>. Solche Kompositionen sind besonders auf gallischem Gebiet im Laufe des 4. Jahrhunderts sehr häufig durchgeführt worden; so rahmt z. B. ein Säulensarkophag in Aix die neutestamentlichen Szenen der Lazaruserweckung, des Blinden und der Hämorrhoiden durch Abrahams Opfer und den Gesetzesempfang des Mose<sup>64</sup>.

4. Die neutestamentlichen Eckszenen, die auf dem Sarkophag von Le Mas d'Aire als Erweiterung der Agricliuskomposition anzusehen sind, sind die Taufe Christi am Jordan und die Auferweckung des Lazarus, also ein Szenenpaar, das auf konstantinischen Friessarkophagen wie in der Katakombe von des 4. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle spielt, wobei die Taufe durch das Quellwunder des Mose oder des Petrus in ähnlicher Weise abgelöst werden kann wie die Feuerofenszene durch Daniel<sup>65</sup>. In der Taufe oder im Quell des Lebens symbolisiert sich das Initium Christianitatis und in der Lazarus-

---

mentiert ist. Auch der Friessarkophag von Toledo W. S. Taf. 119,2 wiederholt das Grundschema dieser Komposition.

<sup>63</sup> Der Sarkophag von Le Mas d'Aire stimmt also in dem bekleideten Daniel und in der Szenenwahl und Szenenbedeutung mit der Schale von Podgoritzia überein. Dadurch bestätigt sich seine griechisch-orientalische Herkunft, die sich, wie ich V. S., S. 309 nachwies, im Anschluß an den Sarkophag von La Gayolle und die griechische Renaissance unter Postumus und seinen Nachfolgern feststellen läßt. In dieses Bild ordnet sich auch die Szene Tobias mit dem Fisch (der gegenüber sich das Abendland retardierend verhält) ein, die auf dem Deckel des Sarkophags von Le Mas d'Aire der Jonasszene zugeordnet ist. Die ausführliche Bestimmung dieses Sarkophags ist deshalb so wichtig, weil er wegen der engen Kompositionsverwandtschaft mit dem Agriclius-Sarkophag auch für Trier die östliche Beeinflussung der frühchristlichen Plastik des Rheinlandes nahelegt. Diese zunächst an der Architektur sichtbare Zwischenstellung Triers zwischen Orient und Occident scheint sich demnach auch in der ältesten Plastik zu bestätigen.

<sup>64</sup> W. S. Taf. 205; Le Blant, Gaule, Pl. LII, 1. Ähnliche Kompositionen vertreten die Arleser Riefelsarkophage der theodosianischen Zeit, von denen der eine die Moses-Abraham-Komposition, der andere offenbar einen Eliaszyklus zur Rahmung neutestamentlicher Mittelszenen benutzt. Cf. auch den Friessarkophag von Saint Maximin, W. S. Taf. 39,2. Wie beliebt das Alte Testament als Rahmen des Neuen in den Sarkophagkompositionen gewesen ist, erhellt auch aus der Tatsache, daß christologische Frontseiten biblischer oder repräsentativer Art durch alttestamentliche Schmalseiten gerahmt werden (Le Mas d'Aire, Auch, Lucq de Béarn, Manosque; cf. auch Anm. 52 und 58 dieser Arbeit).

<sup>65</sup> Über den Zusammenhang der Szenen des lebendigen Wassers cf. Gerke V. S., S. 144, Anm. 4; 146, Anm. 4; Urform des Quellwunders Gerke V. S., S. 144, Anm. 6; 146, Anm. 4; Quellwunder und Taufe Gerke V. S., S. 39, Anm. 4; Moses und Petrus Gerke V. S., S. 144, Anm. 6; 39, Anm. 4; 144, Anm. 7; 39, Anm. 1; 86, Anm. 1; 146, Anm. 5; Aqua Vitae Gerke V. S., S. 144. Zur Gegenüberstellung der Auferweckung des Lazarus mit dem Quellwunder des Moses in der Katakombe von Domitilla Wilpert, Katakombe Taf. 190, 192, 198 etc.; in Callixt Wilpert a. O. Taf. 143; in Petrus und Marcellinus Wilpert a. O. Taf. 108,2; in der Hermeskatakombe Wilpert a. O. Taf. 240,2. Quellwunder und Lazaruserweckung als älteste Rettungsparadigmata der altchristlichen Kunst in den um 220 zu datierenden Sakramentskapellen A 2 und A 6 Wilpert a. O. Taf. 39,1; 46,2; 27,2; 46,1. Cf. Gerke V. S., S. 40 bes. Anm. 1 und 2. Hier zeigt sich, daß die Rettungssymbolik der altchristlichen Kunst in diesen beiden Szenen wurzelt. Im frühen 4. Jahrhundert entsteht daraus die Hauptgruppe zentral komponierter einreihiger Friessarkophage, die ich in meiner Geschichte der altchristlichen Friessarkophage als Lazarus-Quellwunderklasse bezeichnet habe. Einige Beispiele für

erweckung und in der Auferweckung vom Tode das Telos des Christentums. Das Vorkommen dieser neutestamentlichen Urszenen der Taufe und der Lazarus-erweckung auf dem Sarkophag von Le Mas d'Aire und auf der Schale von Podgoritza einerseits, in den frühesten Malereien der Katakomben und auf dem Philosophensarkophag von S. Maria Antica und dem lateranensischen Jonas-Sarkophag andererseits beweist, daß der Geist des alten Christentums und der altchristlichen Kunst im Orient und Occident der gleiche war.

Wir kommen hier auf die geistesgeschichtliche Wurzel der christlichen Kunst überhaupt. Im Anfang der christlichen Kunst Europas steht eine doppelte Polarität: Einerseits der rettende Hirt, in dem sich die Gestalt des Logos verbirgt und der damit die Verkörperung des rettenden Gottes und der jenseitigen Welt ist. Ihm entspricht die geheimnisvolle neutestamentliche Urszene aller christlichen Kunst, die Auferweckung des Lazarus durch Christus. So wie der Hirt sein Schaf ins Paradies heimholt, so ruft in der gleichzeitig entstandenen Lazarusszene Christus die anima christiana in der Gestalt des Lazarus aus dem Tod in das Leben. Der Gute Hirt und die Auferweckung des Lazarus verkörpern also die Heilsgewißheit des Neuen Testaments in Verhüllung und Enthüllung. Gleichzeitig entstanden, sind sie der Ausdruck der gleichen jenseitigen Tatsachenwelt. Sie bezeichnen das Telos, den letzten Sinn und das Ziel des Christseins. Der Gegenpol ist die diesseitige Menschheit, die mitten in Tod, Kulturtrümmern und Schuld die Hände im Gebet zum rettenden Gott aufhebt. Hier liegt der Ursprung der Orans, die das Notgebet als den Anfang alles christlichen Seins verkörpert. Die biblische Urszene, die ihr entspricht, ist die Taufe, die in den Malereien der Sakramentskapellen gleichzeitig mit der Orans entsteht und das Geheimnis des Initium Christianitatis, das Mysterium der Christwerdung enthüllt, das auch in der verhüllten Gestalt der betenden Matrone angedeutet ist. Darum findet sich die Szene der Taufe und des wahren Quells in der vorkonstantinischen Malerei und Plastik so häufig. Darum geht sie aber auch schon auf dem Sarkophag von Le Mas d'Aire und auf dem lateranensischen Jonas-Sarkophag jene grundlegende Verbindung mit der Lazaruserweckung ein. So wie der Gute Hirt das Ziel der Orans ist, so sind in Taufe und Auferstehung Anfang und Ende christlichen Daseins wie mit einem großen Bogen überspannt. So wie Orans und Pastor Bonus zusammengehören, so gehen auch Taufe bzw. Quellwunder und Lazaruserweckung bzw. Belebung der Totengebeine eine Kompositionseinheit ein, die für die Kunst des 4. Jahrhunderts dieselbe entscheidende Bedeutung hat wie die Hirt-Orans-Komposition in der Kunst des 3. Jahrhunderts.

5. Die Komposition von Le Mas d'Aire läßt sich also geradlinig aus der des Agricius-Sarkophags erklären. Letzterer zeigt inmitten der adamitischen Sphäre, aus der das Notgebet um Rettung aufsteigt, in der Verhüllung des Guten Hirten den rettenden Gott, der aus den Wolken kommt. Dieses anthropologische Zentrum behält der Sarkophag von Le Mas d'Aire bei, prädiert es aber, indem er die beiden neutestamentlichen Urszenen der ältesten christlichen Kunst zum Rahmen der alttestamentlichen macht und durch sie die Rettungstat des Guten Hirten verdeutlicht: sie beginnt im Mysterium der Taufe und endet mit der Auferstehung des Fleisches. Der Sarkophag von Le Mas d'Aire erzählt viele: S. Callisto W. S. Taf. 126,1; Saragossa W. S. Taf. 158,1; Tarascon W. S. Taf. 113,2; Clermont-Ferrand W. S. Taf. 99, 1—3.

bei Gelegenheit eines Todes die Philosophie der wahren Weisheit, wie sie der Agricius-Sarkophag durch seine alttestamentlichen Paradigmata andeutet, sozusagen in neutestamentlicher Erzählweise bis zum letzten Ende weiter. Der Agricius-Sarkophag sagt aus, daß der tod- und schuldverflochtene Mensch (Adam und Eva), der in der Not des Todes und der Verlorenheit (Männer im Feuerofen) die Hände betend zum Himmel hebt (*pueri orantes*), vom Guten Hirten heimgeholt wird. Der Sarkophag von Le Mas d'Aire bezieht diese Heimholung auf ein kleines Mädchen, vertauscht dabei die Gestalt der drei Jünglinge mit dem Daniel *orans* und bekennt, daß das Mädchen, das durch die Taufe aus dem Tod gehoben ist, wie Lazarus von Christus aus dem Tod ins ewige Leben gerufen wird. Wo das Ende in Christo so deutlich im Stein bekannt wird, vollzieht sich die weitere Entwicklung dergestalt, daß der Gute Hirt aus dem Motivschatz ausscheidet, an seine Stelle die *anima christiana* in den Mittelpunkt tritt und die Komposition durch die Eckszenen von Taufe oder Quellwunder einerseits und Lazaruserweckung andererseits bestimmt wird. Damit ist vom Agricius-Sarkophag über den Sarkophag von Le Mas d'Aire der Schritt zum klassischen biblischen Friessarkophag vollzogen, dessen Komposition durch den Dreiklang der Orantenfigur zwischen Lazaruserweckung und Quellwunder bestimmt ist.

6. Sofern auf dem Sarkophag von Le Mas d'Aire der innere alttestamentliche Ring die Sphäre des Todes und der äußere neutestamentliche Ring die Sphäre des Lebens im christlichen Sinne bezeichnet, ist in der alttestamentlichen Komposition gegenüber dem Agricius-Sarkophag ein Bedeutungswandel eingetreten. Rettungsszene und Sündenfall sind auf dem Agricius-Sarkophag um einen Grad antithetischer. Sie bezeichnen hier den Gegensatz von Todesnot und Rettungsglauben. Auf dem Sarkophag von Le Mas d'Aire ist die Mitte, nämlich die Symbolik des Guten Hirten, durch die Korrespondenz mit den beiden neutestamentlichen Eckszenen sozusagen auf einen positiveren Klang gebracht. Der alte Dreiklang „*de profundis*“, der aus dem Alten Testament aufklingt, wird durch den neutestamentlichen neuen Dreiklang getragen. Auf dem Agricius-Sarkophag ist das Ursymbol des Guten Hirten in der Mitte noch voll wirksam. Auf dem Sarkophag von Le Mas d'Aire dagegen erhält es seinen Sinn erst durch die Christusgestalt in der Eckszene. Auf dem Agricius-Sarkophag ist der Gute Hirt nicht wegzudenken. Wo — wie auf dem Sarkophag von Le Mas d'Aire — Anfang und Ziel des Christentums in der Gestaltung der Eckszenen die Komposition beherrschen, verliert der Gute Hirt seine alte Bedeutung in dem Maße, wie das Interesse daran zunimmt, alle Paradigmata Neuen und Alten Testaments auf die *anima christiana* zu beziehen. Sie wird in Zukunft in der Gestalt der alten *Orans* der Mittelpunkt christologischer Friessarkophage, falls nicht Christus selbst in die Mitte der Komposition rückt. Auf dem Sarkophag von Le Mas d'Aire ist jener Dreiklang zum erstenmal voll erklungen, der den Rhythmus der konstantinischen Fries- und Riefelsarkophage ausmacht: die *elevatio animae christiana* zwischen einer Szene des lebendigen Wassers und der Auferstehung der Toten. Der Trierer Agricius-Sarkophag ist noch ein steingewordenes Notgebet der in Tod und Schuld begrenzten Menschheit um Rettung. Der Sarkophag von Le Mas d'Aire ist ein Preislied der Kirche und ihres Taufmysteriums und der Gewißheit der Auferstehung von den Toten. Sein Mittelpunkt ist nicht mehr das alte herbe Symbol des rettenden Gottes, sondern die rührend gläubige Empfehlung der *anima christiana* an den Pastor Bonus.

#### IV.

Hier sehen wir zutiefst in das Werden der konstantinischen Frieskompositionen hinein, in das ich in der Achelisfestschrift 1935 ein erstes Licht zu bringen versucht habe<sup>66</sup>. Der Agricius-Sarkophag von Trier erlaubt nunmehr noch eine letzte Beleuchtung der frühkonstantinischen Problematik. In mehrfacher Beziehung ist nämlich der Florentiner Jairus-Sarkophag<sup>67</sup>, der wie sein Arleser „Bruder“<sup>68</sup> bisher auch einsam in der Entwicklungsgeschichte der frühchristlichen Plastik stand, dem Trierer Agricius-Sarkophag verwandt:

1. Beide gehören zur engeren Friessarkophaggruppe mit dreiszeniger Zentralkomposition und stehen so am Ende jener kontinuierlichen Entwicklung, die mit der Wanne von der Via Salaria beginnt<sup>69</sup>.
2. In beiden Kompositionen ist das alttestamentliche Motiv der drei Jünglinge verwendet. Die Antithese „Not“ und „Rettung“ steht hinter beiden Kompositionen, wobei auf dem Florentiner und Arleser Sarkophag die Jünglinge, nicht im Feuerofen, sondern vor Nebukadnezar gegeben, eindringlich die Gefahrensituation verkörpern, während als Antithese dazu die Auferweckung von Jairi Töchterlein die Glaubensgewißheit im Sinne des Neuen Testaments ausdrückt.

So lehrt der Agricius-Sarkophag von Trier auch die Weiterentwicklung zum Friessarkophag vom Typus Arles und Florenz verstehen. Diese Weiterentwicklung läßt sich in folgende Punkte zusammenfassen:

1. In der Mitte erscheint an Stelle des Guten Hirten der thronende Christkönig.
2. An Stelle der alttestamentlichen Todes- und Rettungssymbolik tritt die alttestamentlich-neutestamentliche Antithese<sup>70</sup>.

<sup>66</sup> Zeitschrift für Kirchengeschichte 1935, S. 18 ff.

<sup>67</sup> Zeitschrift für Kirchengeschichte 1935, Abb. 1; W. S. Taf. 287,1.

<sup>68</sup> Zeitschrift für Kirchengeschichte 1935, Abb. 2; W. S. Taf. 38,3; Le Blant, Arles, Pl. XVII.

<sup>69</sup> Erst der neugefundene Sarkophag in Florenz hat das Problem der Zentralkomposition auch für den Jairus-Sarkophag in Arles gelöst. Das im Musée Lapidaire zu Aix befindliche Fragment der drei Jünglinge vor Nebukadnezar (Le Blant, Gaule, Pl. XII, 2) paßt mit den Resten seines Wasserfalles genau an das Quellwunder des Petrus auf dem sog. Jairus-Sarkophag in Arles an. Beide Sarkophage haben dann also erstens die übereinstimmende Mitte (thronender Christus zwischen sechs Jüngern, sog. Poenitenzszene), zweitens die ausführliche Erweckung von Jairi Töchterlein als rechte Rahmenszene und die Verweigerung des Kaiserkults durch die drei hebräischen Jünglinge vor Nebukadnezar, der auf dem Arleser Jairus-Sarkophag noch das Quellwunder Petri zugefügt ist. Wenn man vom zeitlichen Verhältnis beider Sarkophage (cf. darüber Gerke, Zeitschrift für Kirchengeschichte 1935, S. 33 ff.) gänzlich absieht, so ergibt sich hierdurch einwandfrei, daß der Florentiner Sarkophag die originale Dreierkomposition, die auf dem Prinzip der Gegenüberstellung von Altem und Neuem Testamente beruht, am reinsten bewahrt.

<sup>70</sup> Während sich aus den Wurzeln der Wanne von der Via Salaria und des Agricius-Sarkophags folgerichtig auf dem Friessarkophag von Le Mas d'Aire das Rahmengesetz (Einschluß des einen in das andere Testament) entwickelt, folgen die Jairus-Sarkophage von Florenz und Arles einer anderen Tradition, die im Rahmen des gleichen Themas der christlichen Philosophie sich im 3. Jahrhundert von der Wanne in S. Maria Antica her entwickelt, wo um die mittlere philosophische Dreier-

3. Dadurch ist bei grundsätzlichem Gleichgewicht die Möglichkeit eröffnet, der Historie das Übergewicht über die Symbolik zu geben.
4. An Stelle des umfassenden Grenzproblems (Tod-Sünde) tritt die versucherische Gefahr des Abfalls vom wahren zum falschen Gott.
5. An Stelle des Rettungsgebetes tritt die Wirklichkeit der Auferstehung von den Toten.

Gemessen an dem Trierer Agricius-Sarkophag gehören also der Sarkophag von Le Mas d'Aire und der Florentiner Jairus-Sarkophag einem neuen Zeitgeist an. Was sich jetzt entwickelt hat, ist aus dem Geist eines Lactanz und Eusebius geboren. Christus ist aus der Verhüllung des Guten Hirten in die Gestalt des biblischen Christus verwandelt. Aus dem Notgebet ist das Bekenntnis des kirchlichen Dogmas und der kirchlichen Gewißheiten geworden. Hinter den christologischen und alttestamentlichen Szenen der frühen Friessarkophage steht bereits die Geschichte des Urchristentums. Erst jetzt ist ein neues Kunstwollen in die volle Erscheinung und Entfaltung gekommen. Gegenüber dieser Entwicklung vertritt der Agricius-Sarkophag noch jenen existentiellen Ernst der christlichen Kunst des 3. Jahrhunderts. Er ist in seinem Gehalt altertümlicher als die Friessarkophage von Florenz und Le Mas d'Aire und ist aus dem Geist geboren, dem der Trierer Noah-Sarkophag und der Belgrader Jonas-Sarkophag ihren Ursprung verdanken. Dieses Festhalten am ursprünglichen Kompositionsgesetz der altchristlichen Kunst hängt vielleicht mit dem Geist des Ostens zusammen, der im 3. und 4. Jahrhundert in Trier herrschend war.

---

gruppe sich Altes und Neues Testament (Jonas und Taufe Christi) wie Verheißung und Erfüllung erstmalig gegenüberstehen. Auch dieses Gesetz hat mittelalterliche Auswirkung. Wir nennen es das Gesetz der neutestamentlich-alttestamentlichen Antithese. Es ist bis ins hohe Mittelalter über Nikolaus von Verdun hinaus bis in die Gotik beibehalten, meist in dem Sinne, daß Szenen des Alten Testamente als Präfiguration neutestamentlicher Heilstaten ausgeformt werden. Besonders in der basilikalen Wandmalerei des Abendlandes und in der gotischen Figuralplastik ist dieses Gesetz im Mittelalter herrschend gewesen.

## V.

Es ist ein großes Glück für die Erforschung dieser Zusammenhänge, daß wiederum in Trier selbst sich die Weiterentwicklung noch um einen Schritt verfolgen läßt, und zwar mit Hilfe des schon erwähnten Luxemburger Sarkophagdeckels.

Wir haben erkannt, daß das Verhältnis von Altem und Neuem Testament in christlichen Kompositionen auf zweifache Weise zur Darstellung gebracht werden kann, erstens durch das Rahmengesetz, wie es im Anschluß an den Philosophensarkophag der Via Salaria und an den Agricius-Sarkophag von Trier der Sarkophag von Le Mas d'Aire zur ersten klassischen Vollendung bringt, und zweitens durch das Gesetz der neutestamentlich-alttestamentlichen Antithese, wie es auf Grundlage der ältesten Katakombenmalerei (Quellwunder des Moses-Lazaruserweckung) zuerst auf dem Philosophensarkophag von S. Maria Antica (Jonas-Taufe Christi) und auf dem lateranensischen Jonas-Sarkophag (Mose-Christus) entwickelt wird und seine klassische erste Ausformung auf den drei- bzw. vierszenigen Friessarkophagen von Florenz und Arles erhält (Jünglinge vor Nebukadnezar-Erweckung von Jairi Töchterlein). Unter dem Einfluß dieses Gesetzes der Antithese entwickelt sich im Rahmen der biblischen Mischklasse der christlichen Fries-, Säulen- und Riefelsarkophage eine besondere Klasse, die in scharfer Trennung alttestamentliche und neutestamentliche Szenen gegenüberstellt. Die eindeutigste Komposition dieser Art ist in der oberen Zone des sog. Trinitätssarkophages<sup>71</sup> erhalten, wo durch eine alttestamentliche Trilogie (Erschaffung der Eva, Zuweisung der Arbeit an die Protoplasten, Baum des Sündenfalles) die Schöpfung zum Tode der Wiedergeburt zum ewigen Leben in der sehr geläufigen neutestamentlichen Trilogie des Weinwunders, der wunderbaren Speisung und der Lazaruserweckung konfrontiert wird. Die Antithese läßt sich bis in die letzten Gründe der Theologie hinein ausdeuten: Altes Testament — Neues Testament, Schaffung des adamischen Menschen — Werden des neuen Menschen, Adam — Christus, Schöpfung zum Tode — Neuschöpfung zum ewigen Leben, Sünde — Sündlosigkeit, Natur — Sakrament, Verheißung — Erfüllung, Zeit — Ewigkeit.

So steht auf einem lateranensischen Kindersarkophag<sup>72</sup> dem Durchzug der Israeliten durch das Rote Meer der Einzug Christi in Jerusalem gegenüber; das Opfer Isaaks kann auf einem Riefelsarkophag<sup>73</sup> der Heilung des Blinden gegenübergestellt werden. Hinter den älteren Schöpfungen des 4. Jahrhunderts steht noch die symbolisch gemeinte Polarität, während auf theodosianischen Baumsarkophagen etwa beliebige Szenen des Alten Testamente, z. B. Kain und Abel, Ephraim und Manasse, solchen des Neuen Testaments: Samariterin am Brunnen, Hämorrhissa, konfrontiert werden<sup>74</sup>.

Während der Sarkophag von Le Mas d'Aire am Anfang jener biblischen Mischklasse von Friessarkophagen steht, die das Gesetz der alttestamentlichen Rah-

<sup>71</sup> W. S. Taf. 96.

<sup>72</sup> W. S. Taf. 157,1.

<sup>73</sup> W. S. Taf. 203,1.

<sup>74</sup> Cf. Baumsarkophag im Louvre W. S. Taf. 116,1; ferner auch Lat. 193 W. S. Taf. 186,2.

mung und Durchdringung verkörpern, wirkt sich das Gesetz der alttestamentlich-neutestamentlichen Antithese, wie wir es auf dem Florentiner und Arleser Jairus-sarkophag finden, besonders intensiv auch in den Deckelkompositionen des frühen 4. Jahrhunderts aus. Die beliebteste alttestamentlich-neutestamentliche Szene ist hier die Anbetung der drei Magier vor dem göttlichen Kind, das die thronende Gottesmutter auf dem Schoß hält. Sie kommt besonders in zwei Gruppen mit antithetischer Komposition vor.

Die eine Gruppe sind die Jonas — Magier-Deckel<sup>75</sup>. Sie machen den Sinn der Antithese eindeutig, indem sie die Wiedergeburt des wahren Menschen aus den Wassern des Todes (Jonas, Noah, Daniel) durch die Jungfrauengeburt des wahren Menschen (des göttlichen Kindes, des zweiten Adam) motivieren. Durch die Antithese von Adam und Eva und der Anbetung des göttlichen Kindes wird auch die Idee von der zweiten Eva (Maria) und der recapitulatio Adae verwirklicht. So stehen die Magier im Verband der alttestamentlichen Rettungsszenen auch unter dem Clipeus von zweizonigen Sarkophagen, um die Apotheose des Christenmenschen buchstäblich auf die Geburt des zweiten Adam zu gründen<sup>76</sup>. Die zweite Gruppe der Sarkophagdeckel mit Magierszenen hat eine andere antithetische Komposition. Sie stellt die drei Magier vor dem Thron Mariens den drei Jünglingen gegenüber, die vor Nebukadnezar die Anbetung des Kaiserbildes verweigern<sup>77</sup>. Die alttestamentliche Szene zeigt entweder die Kaiserkultverweigerung oder die Strafe im Feuerofen oder auch beide Szenen kombiniert. Alle diese Kompositionen gehören dem fortgeschrittenen 4. Jahrhundert, meist erst dessen Ende an. Der Sinn der Magieranbetung hat sich infolge der neuen

<sup>75</sup> Cf. den Deckel auf dem kleinen Friessarkophag im Thermenmuseum W. S. Taf. 126,2 um 320; einen Deckel in Osimo W. S. Taf. 177,2, auf dem den Magiern noch das Quellwunder und dem Jonas eine Noahszene zugefügt ist; auf dem Deckel im Campo Santo Teutonico in Rom W. S. Taf. 178,1 ist der Magier- und Jonaskomposition ebenfalls die Noahszene beigelegt. Auf der Komposition eines Deckels auf einem biblischen Fries im Lateranmuseum W. S. Taf. 115,2 ist die Magierseite durch die Geburt Christi, die Jonasseite durch Noah erweitert; endlich zeigt ein ebenfalls frühkonstantinischer Deckel im Lateranmuseum W. S. Taf. 177,3 die Szenenfolge Adam und Eva, Magier, Noah, Meerwurf des Jonas, Kürbislaube, Quellwunder. Alle Jonas-Magierdeckel scheinen konstantinischen Ursprungs zu sein. Auf fragmentierten Deckeln ist noch ersichtlich, daß die Magierszene in Kompositionseinheit mit Daniel in der Löwengruppe (W. S. Taf. 202,2) und mit Adam und Eva (W. S. Taf. 222,7) vorkommen kann.

<sup>76</sup> Cf. den Kindersarkophag im Lateranmuseum W. S. Taf. 157, ferner den Sarkophag der Adelphia in Syrakus W. S. Taf. 92. Auf dem Trinitätssarkophag W. S. Taf. 96 ist links in der oberen Zone die Schöpfung des ersten Adam und in der Zone darunter die Geburt des zweiten Adam, der in Christus erschienen ist (Magier) und in jedem sehend gewordenen Christen seine Wiedergeburt erlebt (Blindenheilung), dargestellt. Cf. dazu Anm. 62 dieser Arbeit.

<sup>77</sup> Ein Deckel in der Domitillakatakomben in Rom W. S. Taf. 202,1 zeigt auf der linken Seite Nebukadnezar und den Feuerofen, rechts die Anbetung des Kindes. Auf einem Sarkophagdeckel aus Cherchell im Louvre W. S. Taf. 202,4 ist der mittlere Apotheosenschild, von geflügelten Eroten gestützt, links von der Magieranbetung und rechts vom Feuerofen flankiert. Auch der Deckel des theodosianischen Stadttorsarkophags in Mailand W. S. Taf. 188,2 zeigt den Ehepaarclipeus zwischen Nebukadnezar und Magieranbetung. Auch der fragmentierte Deckel mit Feldeinteilung in der Krypta von Saint Gilles W. S. Taf. 202,4, der Kaiserkultverweigerung und Magieranbetung gegenüberstellt, gehört erst der theodosianischen Zeit an.

Konzeption total verschoben. Unter dem Eindruck der letzten Christenverfolgung unter Diokletian und getragen vom neuen christlichen Geschichtsbewußtsein, wie es im 4. Jahrhundert durch die Anfänge der christlichen Geschichtsschreibung (Eusebius und Lactanz) geweckt wurde, erhält die alttestamentlich-neutestamentliche Antithese einen scharfen antithetischen Akzent im engeren Sinne und formuliert den Gedanken des wahren Königtums in scharfer Schwarz-weißsetzung. Die drei hebräischen Jünglinge verweigern die Anbetung des Kaiserbildes und der falschen irdischen Macht. Die drei Weisen aus dem Morgenlande beten dagegen den wahren König an und erkennen das wahre Königtum und das Reich, das nicht von dieser Welt ist. Hinter dieser Komposition steht ein entwickeltes christliches Geschichtsbewußtsein und die künstlerische Vorstellung von Christus als dem wahren König, wie sie erstmalig in den Kompositionen des Arleser und Florentiner Friessarkophags entwickelt und dann in der Passionskunst des 4. Jahrhunderts weitergebildet wurde<sup>78</sup>. Während also die Gruppe der Magier-Jonas-Deckel noch in den Vorstellungen des 3. Jahrhunderts wurzelt und ihre Vertreter fast durchgängig dem 4. Jahrhundert angehören, ist die große Masse der Magier-Nebukadnezar-Deckel erst dem Ende des 4. Jahrhunderts zuzuweisen.

Innerhalb dieser Gruppe steht der Sarkophagdeckel, der aus St. Maximin in Trier stammt und in Luxemburg verloren ging, als eines der frühesten Exemplare. Er konfrontiert die drei Jünglinge vor Nebukadnezar, der als sitzende Eckfigur gegeben zu sein scheint, mit der Szene der Anbetung der drei Magier vor dem Marienthron. Das Bildnis des Nebukadnezar ist nicht, wie etwa auf dem Aixer Fragment, eine Büste, sondern wie auf dem Florentiner Exemplar ein antiker Bildnisständer: auf einer Säule bzw. einem Pilaster ruht eine vier-eckige Platte, aus der der Kopf als Büste herausgearbeitet ist. Soweit man nach

<sup>78</sup> Cf. Gerke, Die Zeitbestimmung der Passionssarkophage. Die Antithese des wahren und des falschen Königtums ist zuerst auf den Jairus-Sarkophagen spürbar, wo die Ablehnung des Kaiserultes neben dem thronenden Christus und gegenüber dem wundertätigen Gottesbeauftragten steht. In eigentümlicher Paradoxie formuliert dann der Künstler des Passionssarkophags Lat. 171 die Idee des wahren Königtums im Gegensatz zur falschen Weltmächtigkeit, indem er an Stelle einer Dornenkrönung Christi den Feldherrn Christus, der statt Feldherrnstiefeln Soldatenstiefel und statt des Panzers den Philosophenmantel und statt des Schwertes das Evangelium trägt, von einem römischen Legionär mit dem cäsarischen Lorbeer bekranzen läßt (Gerke, Passionssarkophage, Taf. I). Der Sinn der Passionskompositionen besteht darin, daß in den drei Hauptzenen (Christus vor Pilatus, Petrus vorm Kreuz, Pauli Enthauptung am Tiber) das Wesen der christlichen Miliz, des wahren Königs und seiner wahren Feldherrn, der principes apostolorum, nicht im Töten, sondern im Sterben besteht (Gerke, Passionssarkophage, Abb. 4—15). Die schärfste Antithese haben die theodosianischen Passionssarkophage, die der Handwaschung des Pilatus („mein Reich ist nicht von dieser Welt“) die Fußwaschung des Petrus („der Erste soll der Letzte sein“) gegenüberstellen (Gerke, Passionssarkophage, Abb. 12—15). Eine alttestamentlich-neutestamentliche Antithese wird in diesem Passionszyklus auf dem Sarkophag Lat. 174 entwickelt, wo in der rechten Nische die Vorführung Christi vor Pilatus dargestellt wird und ihr gegenüber als Interpretation des Reichsgedankens Christi Abrahams Opfer als Symbol für Golgotha steht. In diesen Komplex der historisch-politischen Antithesen von Altem Testament und Neuem Testament gehört die gesamte Gruppe der oben besprochenen Magier-Nebukadnezar-Deckel. Es gehört in diesen geistigen Bezirk hinein, wenn auf dem Deckel eines theodosianischen Palmen-Stadttor-Sarkophags in der Krypta von Saint Maximin der Gang der Magier zur Krippe dem bethlehemitischen Kindermord entgegensteht.

der Zeichnung bei Wiltheim urteilen kann, sind die drei Jünglinge nicht wie in der Frühzeit mit langen Gewändern bekleidet und ruhig stehend, sondern in Angleichung an die eilenden Magier mit geschürzter Tunika, wehendem Mantel und eilenden Schrittes dargestellt. Durch den Historismus, den epischen Charakter der Darstellung und den kirchenpolitischen Sinn der Antithese hebt sich der Trierer Deckel von dem Agric平us-Sarkophag stark ab und bedeutet einen großen Fortschritt im Sinne des ausgeprägten 4. Jahrhunderts.

## VI.

Die Untersuchung hat ergeben, daß der neugefundene Sarkophag aus St. Maximin einer Trierer Werkstatt des 4. Jahrh. zugehört, die noch ganz in der alttestamentlichen Symbolschicht des 3. Jahrhunderts und in der christlichen Urvorstellung des Guten Hirten wurzelt, daß aber der Typus des Pastor Bonus eine Ansetzung in den Bezirk der frühkonstantinischen Friessarkophage nahelegt. Der neugefundene Sarkophag wird also wahrscheinlich der Bestattung des Bischofs Agricius gedient haben. Um seinen Ort in der Geschichte sowohl der rheinischen wie der allgemeinen römisch-gallischen Sarkophagplastik nunmehr genau zu bestimmen, werden wir noch folgende Arbeit zu leisten haben: I. Einordnung in die Trierer Werkstatt und in die Klassifikation der christlichen Sarkophage mit alttestamentlichen Szenen. II. Einordnung in die altchristlichen Kompositionen mit zentralem Guten Hirten. III. Einordnung in die Geschichte der altchristlichen Friessarkophage des 4. Jahrhunderts und IV. Untersuchungen zur Entstehung der beiden Mischklassen der Sarkophage mit neutestamentlich-alttestamentlich gemischten Szenen (Rahmung und Antithese).

Überblickt man die nunmehr vorhandenen drei biblischen Steinfragmente in Trier (Noah-Sarkophag, Agricius-Sarkophag, Deckel von St. Maximin), so ergibt sich ein gemeinsames Merkmal, das auch sonst in der altchristlichen Kunst Triers festzustellen ist: das Überwiegen der alttestamentlichen Motivik. Die hier vorkommende Ikonographie findet sich auf dem Paulinus-Sarkophag (Adam und Eva), auf der Feuerofenbronze, auf der Abraham-, Susannen- und Adam- und Eva-Schale wieder<sup>79</sup>.

I) Bei genauerem Zusehen fallen bei den drei alttestamentlichen Steinskulpturen Triers Zeit- und Geistesunterschiede auf. Der Idee nach wirkt der Agricius-Sarkophag am altertümlichsten, sofern er noch die Todes- und Rettungssymbolik des 3. Jahrhunderts in Verbindung mit der Urgestalt des Pastor Bonus hat. Auf dem Noah-Sarkophag ist eine einszenige Rettungsdarstellung, die arca Noae, zum Schiff der Kirche symbolisiert und durch die Girlandenbinder als kirchlicher Triumph und Inbegriff des cyprianischen Satzes „extra ecclesiam nulla salus“<sup>80</sup> charakterisiert. Sofern in der arca Noae von Trier das sacramentum ecclesiae ausgedrückt ist, hat die alte Rettungssymbolik ihren existentiellen Bezug zugunsten eines dogmatisch kirchlichen eingebüßt. Das Deckelfragment endlich drückt in der Antithese der Magieranbetung und der Kaiserkultverweigerung ein historisches Bewußtsein und ein kirchenpolitisches Bekenntnis aus und führt zudem aus dem rein alttestamentlichen Symbolkreis heraus.

Überblickt man den gesamten, nicht übermäßig zahlreichen Bestand altchristlicher Sarkophage mit rein alttestamentlicher Ikonographie, so lassen sich, wie Tabelle I zeigt, vier Zeiträume alttestamentlicher Sarkophage erkennen.

1) Die früheste Gruppe (280 bis 320) ist bei weitem die zahlreichste und umfaßt Apotheosesarkophage mit mittlerem Clipeus, Sarkophage mit Geländestaf-

<sup>79</sup> Taf. VI, Abb. 11, 12; Loeschke a. O. Abb. 17c, 20, 28; Neuß a. O. Abb. 24, 21.

<sup>80</sup> Cyprian, ep. 73 an Jubagenus (c. 21, S. 794 f.).

felung, Fries- und Riefsarkophage<sup>81</sup>, die jeweils ein alttestamentliches Ereignis als Rettungssymbol in der Komposition des gesamten Sarkophags entfalten: Daniel, Susanna, Noah, Jonas, Elias, und gelegentlich das eindringliche Hauptereignis (mit besonderer Vorliebe Jonas) durch andere Exemplare alttestamentlicher Oranten, die aus der Totenliturgie genommen sind, intensivieren. Im Sinne der altchristlichen Katakompenmalerei wird mehr das Ereignis als die dargestellte Persönlichkeit betont. Gänzlich fehlt auf dieser Stufe der alttestamentlich symbolischen Sarkophage der Durchzug durchs Rote Meer. Die meisten erhaltenen Beispiele sind Jonas-Sarkophage.

2) In der konstantinischen Kunst (320 bis 360) tritt das Interesse am alttestamentlichen Sarkophag in demselben Maße zurück, wie auch der Gute Hirte und die Rettungssymbolik reduziert und historische Ereignisse aufgenommen werden. Es gibt mehr neutestamentliche als alttestamentliche Friessarkophage. Im ganzen überwiegen die Mischklassen, in denen sich alttestamentlich-neutestamentliche Motive entweder rahmend oder alterierend umschlingen oder antithetisch verwendet werden. Auf zweizonigen Friessarkophagen in Arles und

<sup>81</sup> Unsere Tabelle I zeigt die Vielgestaltigkeit dieser frühesten Gruppe, der die fünf Klassen der Jonas-Sarkophage (I, Nr. 1—13), der Trierer Noah-Sarkophag (II, Nr. 14) und die Susannensarkophage (III, Nr. 15, 16) zugehören, während zur mittelkonstantinischen Klasse mit alttestamentlichen Szenen nur drei zweizonige Friessarkophage gehören (in Tabelle I Klasse IV, Nr. 17—19). Gegenüber der zweiten bedeutsamen Periode der alttestamentlichen Sarkophagthematik (380—410), in der der Durchzug der Israeliten durch das Rote Meer als einziges großes alttestamentliches Thema vorkommt (in unserer Tabelle I Klasse V), sind die fünf Klassen, die sich aus dem Jonasthema entwickeln, die vielgestaltigsten, symbolisch tiefsten, ältesten und zahlreichsten unter den Klassen der alttestamentlichen Sarkophage. Ihre Geschichte verdeutlicht Herkunft und Symbolzusammenhang des Trierer Agricius-Sarkophags. Im Rahmen der geriefelten Clipeus-Sarkophage mit dem Thema der Apotheose, das in der Spätantike häufig durch das Paar Amor und Psyche dargestellt ist (cf. darüber Gerke V. S. im ikonographischen Sachregister S. 403), dient das Jonasthema als das biblische Grundthema der altchristlichen Sarkophagplastik der Christianisierung des bürgerlichen Apotheosenthemas (Tab. I, Nr. 1), wofür symptomatisch ist, daß gelegentlich die Apotheose im Clipeus auch im Schema des den Löwentod fliehenden Daniel (Tabelle I, Nr. 3) gegeben sein kann, daß die Jonasszene (meist das Paradies der Kürbislade) unter dem Clipeus vorkommt (Tabelle I, Nr. 2) und daß auf den so entstehenden alttestamentlichen Apotheosensarkophagen (zu den Beispielen Tabelle I, Nr. 1—3 cf. noch einen geriefelten Jonas-Sarkophag im Lateranmuseum W. S. Taf. 87,6, im Musée Borély zu Marseille Le Blant, Gaule, Pl. XIV, 2, ein Clipeus-Sarkophagfragment mit Kürbislade in der Cyriakakatakombe W. S. Taf. 193,6 und eines im Coemeterium des Hermes W. S. Taf. 260,3) diese schon in der Katakompenmalerei so sehr häufige Rettungsszene des Jonas immer den Aufstieg der anima christiana in den Himmel in engstem Zusammenhang mit dem Motiv des Guten Hirten zeigt. Aus diesem Zusammenhang sind auch Nr. 8 und 9 in Tabelle I zu erklären. Ein Riefsarkophag in Pisa W. S. Taf. 88 zeigt auf der Front den Guten Hirten und rahmt durch Jonasdarstellungen an den Schmalseiten die Tat des rettenden Hirten (cf. dazu die Schmalseiten des Sarkophags von Le Mas d'Aire). Wie stark dieser Apotheoscharakter der alttestamentlichen Motive auch im 4. Jahrhundert noch nachwirkt, geht daraus hervor, daß unter den Clipei der zweizonigen Friessarkophage meist Daniel Jonas, der Feuerofen oder das Rote Meer dargestellt werden.

Über die zweite Klasse der frühchristlichen Jonas-Sarkophage (Tab. I B, Nr. 4—6), die den Ereignischarakter und die Dramatik der drei Szenen in bukolisch-maritimem Landschaftszusammenhang gibt, cf. Kap. II meiner V. S., S. 38 ff. In Wechselwirkung mit den Hirtensarkophagen mit gestaffelten Szenen (V. S. Kap. III, S. 52 ff.) entwickelt sich Klasse C der Jonas-Sarkophage (Tab. I C, Nr. 7—9), in der die verkürzte

Pisa<sup>82</sup> etwa mehren sich historische Szenen des Alten Testamentes und nehmen öfters eine oder zwei Zonen in Anspruch. Jetzt entsteht auch der Durchzug durchs Rote Meer<sup>83</sup>, die Susannengeschichte mit der Steinigung der beiden Alten<sup>84</sup> und die Erweiterung des Auszuges aus Ägypten durch den Wachtelfang<sup>85</sup>.

3) Als in theodosianischer Zeit (370 bis 400) die großen repräsentativen Themata in der Sarkophagplastik entstehen, ist auch die Zeit für die Schöpfung eines biblischen historischen Reliefs gekommen: auf römischen und gallischen Sarkophagen wird in kontinuierlichem Stil die Landgewinnung und der Palästinamarsch der Israeliten, der Kampf des Moses mit dem Meer, der Hymnensang der Miriam, das Ertrinken der ägyptischen Armee im Roten Meer und der Auszug aus der Nilstadt in großem Zuge nach Art römischer historischer Reliefs gestaltet<sup>86</sup>. Diese Durchzugssarkophage stehen den sog. Bethesdasarkophagen<sup>87</sup> ebenbürtig gegenüber und sind als Symbolik des großen Siegeszuges des ausgewählten Volkes Gottes ähnlich aufzufassen wie die Kompositionen der civitas dei und des Paradiesberges, zu dem die Miliz Christi nach ihrem Erdensieg heimkehrt<sup>88</sup>, oder wie die Huldigung der Apostelfürsten und der Soldaten Christi vor dem unbesieгten Christusbanner im Himmel<sup>89</sup>.

4) Im 5. Jahrhundert hat die im frühen 4. Jahrhundert entstandene Abraham-Mose-Komposition, die auf zweizonigen Clipeussarkophagen im 4. Jahrhundert besonders zur Rahmung der Apotheose benutzt wurde, ein selbständiges Nachleben. Die beiden Patriarchen Abraham und Mose werden so zu mittelalterlichen Heiligenfiguren, die z. B. auf dem zweizonigen Riefelsarkophag von Tarragona<sup>90</sup> den einzigen Schmuck bilden. Damit ist der Weg in die mittelalterliche Kunst gewiesen, in der Könige, Patriarchen und Propheten die bekannte Rolle spielen.

Wie ist der Trierer Agricius-Sarkophag in diese Geschichte der alttestamentlichen Sarkophage einzuordnen? Er gehört zweifellos zur ältesten Gruppe. Innerhalb dieser scheiden für die nähere Bestimmung aus der Susannen-Sar-

bzw. kontrahierte Jonasdarstellung jeweils nur die eine Hälfte der Frontseite belegt und in antithetischer Komposition mit Gutem Hirten (Paradies- oder Totenmahlszene) steht, und die Klasse der alttestamentlichen Kompositionen mit gestaffelt angeordneten Szenen, in denen neben Jonas auch Daniel, Noah, Elias und Adam und Eva in Zusammenhang mit der bukolisch-maritimen Thematik vorkommen (Tab. I D, Nr. 10—12; cf. V. S. Kap. IV, S. 73 ff.). Aus der Tabelle geht endlich hervor, daß der Agricius-Sarkophag von Trier als einziger alttestamentlicher Sarkophag die Struktur eines zentral komponierten Friessarkophages hat (Tab. I E, Nr. 13).

<sup>82</sup> W. S. Taf. 195,4 (Arles); cf. Tabelle I, IV, Nr. 17—19.

<sup>83</sup> W. S. Taf. 195,4 (Arles); Tab. I, IV, Nr. 18; W. S. Taf. 157,2 (Campo Santo in Pisa); Tab. I, IV, Nr. 17.

<sup>84</sup> W. S. Taf. 195,4 (Arles); Tab. I, IV, Nr. 18; cf. auch Nr. 16.

<sup>85</sup> W. S. Taf. 157,2 (Campo Santo in Pisa); Tab. I, IV, Nr. 17.

<sup>86</sup> Diese in Rom, Italien und Gallien vorkommende Klasse der theodosianischen Durchzugs-Sarkophage (in Tabelle I, V, Nr. 20; Beispiele: W. S. Taf. 97,1; 97,4; 209,3; 210,1; 210,2; 211,1; 211,2; 216,7; 216,8) ist eindeutig auf die Zeit um 400 beschränkt; vgl. dazu Riv. arch. crist. XII, 1935 und Gerke, V. S. S. 88, Anm. 2.

<sup>87</sup> z. B. W. S. Taf. 230,2 (Die).

<sup>88</sup> z. B. W. S. Taf. 149 (S. Sebastiano).

<sup>89</sup> z. B. W. S. Taf. 238,7 (S. Sebastiano).

<sup>90</sup> W. S. Taf. 36,2; in unserer Tabelle I, Klasse VI, Nr. 21.

kophag mit Riefeln im Thermenmuseum zu Rom<sup>91</sup>, der zwar wie der Agricius-Sarkophag eine Dreiszenigkeit hat, aber in historischer Gebundenheit im Sinne von drei Akten eines Dramas, der Susannen-Sarkophag in S. Felice in Gerona<sup>92</sup>, der mit seiner lebendigen Erzählung des Lebens der Susanna ein Unicum darstellt, und auch der Trierer Noah-Sarkophag, der einszenig und ohne Hirten-symbolik ist. Die dreiszenigen Jonas-Sarkophage der tetrarchischen Zeit haben einige Verwandtschaft, sofern hier das Hirtenthema eine Rolle spielt, ebenso wie auch auf dem Sarkophag der Juliane und auf dem Neapeler Locusverschluß. Wesentlich ist, daß auf diesen Jonas-Sarkophagen, die ich zusammen mit dem bukolischen Eliasfragment des Lateranmuseums<sup>93</sup> in die große Klasse der Hirtensarkophage mit gestaffelter und flächenübersäender Kompositionsweise eingeordnet habe<sup>94</sup>, Raum, Gelände und Kontinuität im dramatischen Sinn eine große Rolle spielen, wogegen die beiden alttestamentlichen Szenen des Agricius-Sarkophages durch ihre Zeitlosigkeit gerade im Rahmen der Frieskompositionen ihren Symbolwert offenbaren.

Sehr verwandt mit dem Agricius-Sarkophag ist die hier (Taf. II Abb. 4) abgebildete Locusplatte, die aus einem römischen Coemeterium in das Lapidarium des Laterans gekommen ist, wie auch der Locusverschluß von Cyriaca<sup>95</sup>, der den Guten Hirten in die Mitte zweier entscheidender neutestamentlicher Symbolszenen stellt. Wichtig für die Komposition ist die Verbindung des Pastor Bonus mit der alttestamentlichen Symbolwelt. So eindringlich findet sie sich nur noch auf dem Sarkophag in Velletri, auf dem Sarkophag der Juliane im Lateranmuseum und am eindringlichsten wohl auf dem Belgrader Jonas-Sarkophag, wo der Gute Hirt am Ufer des Meeres steht und das Ketos das Jonasknäblein ihm in die Arme zu senden scheint. Aus dieser Ideenwelt der gestaffelten Hirten- und Jonas-Sarkophage stammt die Idee für den Trierer Agricius-Sarkophag.

Innerhalb dieser Welt aber bedeutet er ein Novum:

Während der Gute Hirt sonst immer seitlich und überproportioniert an die Welt der alttestamentlichen Motivik herantritt, dieser deutlich übergeordnet, steht er auf dem Agricius-Sarkophag, so wie er auf dem gestaffelten Hirtensarkophag der Villa Doria Pamili inmitten der Paradiesidyllik steht<sup>96</sup>, inmitten von Schuld, Tod und Gebet, um aus dieser dunkeln Mitte des adamitischen Seins herauszuführen. Hierin hat er nur einen Bruder: den Friessarkophag von Le Mas d'Aire.

Die Dreierkomposition, die auf dem Sarkophag von Le Mas d'Aire schon erweitert ist, muß andere Wurzeln haben als den Bezirk der alttestamentlichen Komposition.

Im Gegensatz zu allen anderen alttestamentlichen Darstellungen beginnt hier die Tradition der einzonigen Friessarkophage. Um den Grenzpunkt zu bestimmen, müssen wir den Sarkophag des Agricius nunmehr in die Geschichte der altchristlichen Komposition mit zentralem Pastor Bonus einordnen.

<sup>91</sup> W. S. Taf. 196,2; Tab. I, III, Nr. 16.

<sup>92</sup> W. S. Taf. 196,1; Tab. I, III, Nr. 15.

<sup>93</sup> W. S. Taf. 190,3; Gerke V. S. Taf. 9,1; Tab. I, I D, Nr. 12.

<sup>94</sup> Gerke V. S., S. 86 ff.

<sup>95</sup> Taf. II Abb. 3 dieser Arbeit.

<sup>96</sup> Gerke V. S. Taf. 3,2.

II) Die Urzelle, aus der sich alle Kompositionen mit zentralem Guten Hirten, auch die des Agricius-Sarkophags, entwickelt haben, ist in buchstäblichem Sinne die Katakumbe, wo schon um 250 in der ältesten Gruft an der Via Appia an der zentralen und höchsten Stelle des Raumes das eindeutige Ursymbol aller christlichen Kunst gemalt war<sup>97</sup>. Der Künstler, der um 250 auf einem einfachen geriefelten Loculusverschluß einer gewissen Livia Primitiva<sup>98</sup> den sein Schaf heimholenden Hirten zwischen dem Christussymbol des Fisches und der Menschenhoffnung des Ankers meißelte, wird sich kaum darüber klar gewesen sein, daß damit der werdenden altchristlichen Plastik für zwei Generationen und darüber hinaus ein eindeutiger Weg gewiesen war.

Schon in der Loculusplatte der Livia Primitiva ist die Idee des Agricius-Sarkophags im Keim vorhanden. Sie wurde auf Riefsarkophagen, die von den aus sozial tieferen Schichten stammenden Christen als billige Begräbnismöglichkeit vorgezogen wurden, ausgebildet, zunächst von der ersten Generation altchristlicher Künstler 250 bis 280 in drei Grundformen durchgestaltet:

Erste Gruppe: Christliche Löwensarkophage, die den Guten Hirten zwischen Löwen oder Löwenprotomen zeigen (Wanne im Louvre)<sup>99</sup>.

Zweite Gruppe: Guter Hirt zwischen bilateral gegebenen, die Fackel senkenden Todesgenien (Riefsarkophag im Konservatorenpalast)<sup>100</sup>.

Dritte Gruppe: Guter Hirt zwischen Philosophen (Riefsarkophag im Palazzo Corsini)<sup>101</sup>.

Alle drei Gruppen zeigen Zentralkomposition nach mehr oder weniger strengem bilateralen Schema. Die Weiterentwicklung kompliziert sich, sowohl was die Struktur angeht, als auch in der Thematik, sofern nämlich das philosophische Thema neutrale und christliche, bukolische und streng todessymbolische Möglichkeiten hat.

Der älteste christliche Friessarkophag mit Baumgliederung, Dreierkomposition und dem Thema des Guten Hirten zwischen einer männlichen und einer weiblichen philosophischen Dreiergruppe ist die berühmte Wanne von der Via Salaria (Tab. II, Nr. 6), die kurz nach 250 entstanden sein dürfte. Sie zeigt gegenüber den Sarkophagen mit Löwen und Todesgenien eine der Gallienzeit entsprechende irenische Paxstimmung ohne die alte Symbolstrenge; das geht nicht nur aus der conversatio philosophica der Freundinnen und der Freunde hervor, sondern auch daraus, daß an Stelle der Löwen Widder gegeben werden.

Damit bahnt sich in der zweiten Generation eine Richtung an, die den Guten Hirten zwischen zwei locker symmetrisch gegebenen, im Typus alterierenden

<sup>97</sup> Lucina-Gruft im Callixt-Areal (spätere Decke), Wilpert, Katakombenmalerei, Taf. 9; Wirth a. O. Taf. 44.

<sup>98</sup> Livia Primitiva, Louvre, W. S. Taf. 76,1 (Tab. II, Nr. 1); 10 solcher einfelderiger Riefsarkophage mit zentralem Guten Hirten sind von mir V. S., S. 341, zusammengestellt. Sie sind der älteste, primitivste und eindeutigste Ausdruck altchristlichen Kunstschaaffens. Verwandt sind die Riefsarkophage mit Gutem Hirten in mittlerer Mandorla als einzigen Symbolschmuck (V. S., S. 345, VIII, 1—3); auch im mittleren Clipeus kann auf vorkonstantinischen Sarkophagen der Gute Hirt vorkommen (V. S., S. 347, E I, 1,2); cf. Anm. 45 ds. Arbeit.

<sup>99</sup> W. S. Taf. 66,3; Tab. II, Nr. 2; cf. Anm. 44 dieser Arbeit.

<sup>100</sup> W. S. Taf. 76,2; Tab. II, Nr. 3; cf. Gerke V. S., S. 340, Gruppe II und Anm. 45 dieser Arbeit.

<sup>101</sup> W. S. Taf. 69,3; Tab. II, Nr. 4; cf. Anm. 43 dieser Arbeit.

Hirten darstellt. Ein frühes Beispiel ist der Riefsarkophag in Pisa (270—80)<sup>102</sup>. Aus diesen Vorstellungen entwickelt sich die bukolische christliche Kunst in der Zeit der Tetrarchie 280 bis 310, deren Anliegen es war, das Einzelsymbol des Guten Hirten zu einer bukolischen Geländekomposition umzuformen, in der sie das christliche Paradies mit aller Idyllic des Campagnalebens ausgestaltete<sup>103</sup>. Indessen entwickelte sich aus den gleichen philosophischen Grundvorstellungen seit 270 ein neuer strengerer Symbolsinn, besonders seit die Orans in diesen Kreis eingeführt wurde. Diese Stufe der kryptochristlichen Kunst lebt von drei Symbolfiguren, deren jede das Zentrum einer Komposition bilden kann. Steht der Gute Hirt in der Mitte zwischen einem Philosophen und einer betenden Frau, wie das z. B. auf einem Riefsarkophag in der Kathedrale in Salerno um 300 vorkommt<sup>104</sup>, so ist damit das streng bilaterale Schema ähnlich wie auf der Wanne von der Via Salaria verlassen. Der Philosoph mit einer Sonnenuhr vertreten nicht nur das männliche Prinzip, sondern auch das der Vergänglichkeit, wozu er durch die Orans als Verkörperung des Gebetes um Rettung prädiert wird. Seit der Katakombenmalerei ist die Szene von Adam und Eva das Symbol alles menschlichen Seins, das sich von Gott entfernt hat und dem Tod verfallen ist. Es entspricht der kryptochristlichen Symbolfigur des Philosophen mit der Sonnenuhr. Auf Loculusverschlüssen kann es nun mit den alttestamentlichen Oransfiguren, Daniel, Jünglinge im Feuerofen, Noah, eine Kompositionseinheit eingehen, wobei letztere als Konkretionen oder Exemplare der kryptochristlichen Orantengestalt aufzufassen sind<sup>105</sup>. So wie der Gute Hirt zwischen die Symbolfiguren der Orans und des Philosophen tritt, so erhält er nunmehr auch seinen Ort im Rahmen der alttestamentlichen Rettungssymbolik. Diesen Schritt vollzieht die tetrarchische Volkskunst allenthalben in Europa um 280 bis 310. Es sind zwei Grundmöglichkeiten gegeben; die eine setzt die gestaffelte Geländekomposition und eine bukolisch-philosophische alttestamentliche Welt voraus,

<sup>102</sup> W. S. Taf. 88,1—3, 5, 7; Tab. II, Nr. 5. Auf den Schmalseiten ist durch Jonasdarstellungen die Rettungssphäre des Guten Hirten gekennzeichnet ähnlich wie auf dem Sarkophag von Le Mas d'Aire. Weitere Beispiele dieses reinen Hirten-sarkophags, der sich als Typus bis 400 hält, siehe Gerke V. S., S. 341, Gruppe VI. In der theodosianischen Renaissance entwickelt sich daraus eine letzte, von mir als VII. gezählte Gruppe von Riefsarkophagen mit mittlerem Guten Hirten, wie er in einem Beispiel in S. Sebastiano W. S. Taf. 42,1 (Tab. II, Nr. 16), auf der Rückseite des Caterviussarkophags W. S. Taf. 72 und auf der Rückseite des Stadttorsarkophags Borghese W. S. Taf. 42,4 vorkommt: hier acclamieren zwei Apostel links und rechts nach Art der Stadttor-, Paradiesberg- und Sternkranzkomposition dem Guten Hirten in der Mitte, der nun Christus selber ist. In dieser Gestalt tritt in der sakralen Kunst des ausgehenden 4. Jahrhunderts der Gute Hirt unter seine zwölf Lämmer (Lat. 177 W. S. Textbd. I Abb. 76; Tab. II, Nr. 15) und inmitten einer Weinstockkomposition (W. S. Taf. 117; Tab. II, Nr. 14; vgl. auch die Hirten zwischen den Weinstöcken auf dem Sarkophag in der Kathedrale von Osimo W. S. Taf. 89,2). Innerhalb dieser letzteren allegorischen Gruppe von Zentralkompositionen mit Gutem Hirten kommt es dann auch vor, daß je ein Lamm in den beiden Eckfeldern als bilaterales Kompositionsschema dem mittleren Guten Hirten zugeordnet ist (Lucca, S. Maria forisportam W. S. Taf. 265,6; Tab. II, Nr. 17).

<sup>103</sup> Cf. Gerke V. S. Taf. 3—6. Hirten und Oranten können auf diesen Paradieskompositionen alterieren. Auf dem Sarkophag in der Villa Doria Pamfili zu Rom (Taf. 3,2) steht der Gute Hirt im Zentrum.

<sup>104</sup> W. S. Taf. 60,4 (Tab. II, Nr. 7); weitere Fragmente W. S. Taf. 61,2 und 57,4.

<sup>105</sup> Cf. den Loculusverschluß im Lapidarium des Lateranmuseums, Taf. II Abb. 4 dieser Arbeit (Tab. I, Nr. 11).

durch die Klänge sowohl des Todes wie des Hirtenparadieses klingen. So tritt der Gute, rettende Hirt auf dem Belgrader Jonas-Sarkophag und auf dem Sarkophag der Juliane an das Todesmeer des Jonas, auf dem Sarkophag von Velletri an die Welt der Orans, des Daniel, des Jonas, des Noah, des Adam und der Eva, des Philosophen und des Hirten heran. Die Welt ist idyllisch, friedlich und drohend todbringend zugleich, durchzogen aber vom Klang des Gebets.

In dieser Situation geht der Steinmetz des Agricius-Sarkophags einen stärkeren, symbolträchtigeren Weg. Er benutzt das Dreierschema des ältesten Friessarkophags von der Via Salaria, behält in der Mitte die Gestalt des rettenden Hirten bei und setzt an die Stelle der philosophischen Gesellschaft Adam und Eva und an die Stelle der Orans und ihrer Freundinnen die drei betenden Männer im Feuerofen. Trotz der Primitivität der Arbeit kann diese Kompositionsschöpfung nicht hoch genug bewertet werden. Mit dem Agricius-Sarkophag beginnt die Geschichte der biblischen Friessarkophage, in deren Anfangsstadium uns der neue Fund helles Licht wirft.

III) Vom Agricius-Sarkophag zu dem berühmten Sarkophag von Le Mas d'Aire ist nur ein kleiner Schritt. Da letzterer wegen seines griechischen Charakters noch in das späte 3. Jahrhundert zu setzen ist, so ist folgerichtig zu schließen, daß der Trierer Agricius-Sarkophag eine Komposition vertritt, die schon eine Generation vorher aufgetreten sein muß. Gerade darum ist der neue Fund von Trier so bedeutsam.

Die Komposition von Le Mas d'Aire (Tab. II, Nr. 12) ist, was die zentrale Dreiergruppe mit dem Guten Hirten angeht, eine Variante des Trierer Agricius-Sarkophags, dessen Komposition, wie wir bereits sahen, durch den Sarkophag von Le Mas d'Aire nach dem Vorbild der sog. Baumsarkophage mit philosophischem Thema (La Gayolle, S. Maria Antica, Ravenna, Berliner Jonas-Sarkophag) zur Fünfszenigkeit erweitert ist. Aus diesem Kunstkreis stammt die Taufe, und auch das Lazaruswunder ist durch den lateranensischen Jonas-Sarkophag schon belegt. Die entscheidende Tat aber des Sarkophags von Le Mas d'Aire besteht darin, daß die beiden neutestamentlichen Szenen der Lazaruserweckung und der Taufe mit dreifacher Funktion verwendet werden: erstens sie rahmen die alttestamentlichen Motive, zweitens sie geben dem Sarkophag als Eckverfestigung sein tektonisches Gefüge, drittens sie sind mit dem Guten Hirten in der Mitte symbolisch verbunden.

Diese letzte Funktion ist die eigentliche. Die Zusammenhänge zwischen Quell des Lebens und Auferstehung von den Toten sind, wie wir sahen, schon in der ältesten Katakombenmalerei vorhanden und auf die rettende Tat des meist zenital gegebenen Hirten bezogen. Folgerichtig stellt man deshalb auch auf den armseligen Loculusverschlüssen armer Christen den Guten Hirten zwischen diese entscheidenden Symbole, wie das der Verschluß eines Grabes aus Cyriaca, heute im Lateranmuseum, beweist (Taf. II, Abb. 3).

IV) Die Komposition des Sarkophages von Le Mas d'Aire läßt sich also so erklären, daß hier die alttestamentliche Dreiergruppe von Trier mit der neutestamentlichen Dreiergruppe von Cyriaca konzentrisch verbunden ist, so daß sich die neutestamentliche Szenerie rahmend um die alttestamentliche schlingt. Damit hat der klassische biblische Friessarkophag seine endgültige Form erreicht. Wie der Sarkophag von Le Mas d'Aire haben alle biblischen Friessarkophage

des 4. Jahrhunderts folgende Gemeinsamkeiten: sie sind alttestamentlich-neutestamentlich gemischt; sie haben ein betontes Zentrum und betonte Eckszenen. In den Eckzsenen kommt in meist neutestamentlicher Symbolik meist *αρχή* und *τέλος* des christlichen Glaubens zum Ausdruck.

Während die Eckszenen des Sarkophags von Le Mas d'Aire, die das Neue gegenüber dem Agricius-Sarkophag darstellen, eine sehr große Zukunft haben, ist der Kompositionsmittelpunkt des Guten Hirten, den der Sarkophag von Le Mas d'Aire mit dem Agricius-Sarkophag teilt, schon im Veralten. Nur einen Nachfolger hat er noch in jenem Arleser Friessarkophag, auf dem die Orans mit dem Guten Hirten inmitten des Quellwunders Petri und des Kanawunders Christi steht<sup>106</sup>. Von da an steht meist die Orans im Mittelpunkt der biblischen Friessarkophage, falls nicht Christus selbst diesen Platz einnimmt.

Auch zu dieser neuen Mittelpunktkomposition ist der Weg nun völlig klar. Auf dem Agricius-Sarkophag steht noch der Gute Hirt allein, auf dem Sarkophag von Le Mas d'Aire führen ihm Mutter und Großmutter die anima candida des Kindes zu, damit er sie heimholt. Auf dem Arleser Friessarkophag<sup>107</sup> steht die Orans bereits zwischen zwei Ölbäumen, also im Paradies. Der Gute Hirt selbst hat sie an diesen Ort gestellt. Der neue Fund des Agricius-Sarkophags setzt uns also in die Lage, die Entstehung der fünfszenigen biblischen Friessarkophage vom Typus Le Mas d'Aire genauer zu begreifen. Es muß nun noch eine weitere Linie vom Agricius-Sarkophag zu der Gruppe der ältesten christlichen Friessarkophage gezogen werden. Einige Jahre vor dem Trierer Fund wurde der schon genannte Florentiner Jairus-Sarkophag am Ufer des Arno gefunden. Der Agricius-Sarkophag ist noch eine rein alttestamentliche Komposition, die sich im Sarkophag von Le Mas d'Aire nach dem Gesetz der Rahmung in eine biblische Mischklasse verwandelt hat. Der Sarkophag von Florenz schafft nun eine zweite Klasse der alttestamentlich-neutestamentlich gemischten Kompositionen. Im Mittelpunkt ist an Stelle des Guten Hirten der thronende Christus gegeben. Aus dem Zyklus der drei hebräischen Männer wählte der Künstler statt des Feuerofens die Kaiserkultverweigerung aus und stellte ihr die neutestamentliche Szene von der Erweckung von Jairi Töchterlein gegenüber. Damit ist eine zweite Gruppe der biblischen Mischklasse, nämlich die der alttestamentlich-neutestamentlichen Sarkophage mit antithetischer Thematik gegeben. Beide Klassen haben im 4. Jahrhundert eine längere Entwicklung durchgemacht, und zwar sowohl in Säulen- wie auch in Riefel- und Friesstruktur, die auf Tabelle III dargestellt ist. Der Friessarkophag von Toledo<sup>108</sup>, der Kindersarkophag von S. Lorenzo<sup>109</sup> und ein leider fragmentierter lateranensischer Säulensarkophag<sup>110</sup> folgen der Kompositionsweise des Sarkophags von Le Mas d'Aire und vertreten also das Rahmungsprinzip. In der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts wird das Rahmungsprinzip von Le Mas d'Aire sozusagen umgekehrt. Auf dem Säulensarkophag von Aix<sup>111</sup>, einem Friessarkophag von S. Sebastiano<sup>112</sup> und zwei Arleser Riefelsarkophagen<sup>113</sup> werden neutestamentliche Szenen von alttestamentlichen gerahmt, wobei besonders gern die alte Abraham-

<sup>106</sup> Le Blant, Arles, Pl. XI, 2; W. S. Taf. 61,3 (Tab. II, Nr. 13); leider ist der Sarkophag nur ein Fragment. Die übrigen Szenen können nicht mehr festgestellt werden. <sup>107</sup> W. S. Taf. 61,3; Le Blant, Arles, Pl. XI, 2 (Tab. II, Nr. 13).

<sup>108</sup> W. S. Taf. 219,2. <sup>109</sup> W. S. Taf. 179,2; Tab. III, Nr. 3.

<sup>110</sup> W. S. Taf. 195,2; Tab. III, Nr. 5.

Mose-Komposition benutzt wird. Es ist interessant zu beobachten, daß diese Entwicklung, die ihren Anfang bei der Klasse der rein alttestamentlichen Sarkophage nahm (Agricius-Sarkophag), auch wieder im rein alttestamentlichen Sarkophag des 5. Jahrhunderts endet (Mose-Abraham-Sarkophag von Tarragona). Auch von der antithetischen Kompositionsweise des Arleser und Florentiner Friessarkophages nimmt eine große biblische Mischklasse ihren Ausgangspunkt, die in scharfer Gegenüberstellung von Altem und Neuem Testament sich in Riefel-, Fries-, zweizonige Clipeussarkophage und Baumsarkophage gliedert<sup>114</sup>. Unter der Einwirkung dieses Kompositionsgesetzes entstehen denn auch die Sarkophagdeckelkompositionen, unter denen wir zwei Gruppen unterscheiden: erstens die frühere Gruppe mit Magier-Jonas-Darstellung und zweitens die spätere Gruppe mit den Magiern und den drei Jünglingen vor Nebukadnezar. Als ein früheres Exemplar der letzteren Gruppe stellte sich uns der aus Trier stammende, heute verschollene Luxemburger Sarkophagdeckel dar.

Trier bescherte uns also bisher einen alttestamentlichen Sarkophag des volkstümlichen Stils, einen alttestamentlichen Friessarkophag und einen biblischen Sarkophagdeckel mit antithetischer Kompositionsweise.

<sup>111</sup> W. S. Taf. 205; Le Blant, Gaule, Pl. LII, 1; Tab. III, Nr. 8. <sup>112</sup> W. S. Taf. 186,1; Tab. III, Nr. 6. <sup>113</sup> Le Blant, Arles, Pl. XVIII, 1, Pl. XXI; Tab. III, Nr. 9,10.

<sup>114</sup> In Tabelle IV lege ich aus meinen Untersuchungen über die frühchristlichen Riefel-, Fries- und Säulensarkophage, die ich nach dem Muster meiner vorkonstantinischen Sarkophage in einem vollständigen Corpus sammelte, aber wegen der Ungunst der Zeiten noch nicht zum Druck bringen konnte, eine Übersicht über die Kompositionsweisen vor, die aus dem oben besprochenen alt-neutestamentlichen Antithesenprinzip hervorgegangen sind. Ausgangspunkt sind die beiden um 300 schon vollendeten Typen des Sarkophags mit rein alttestamentlichen Szenen (Tab. IV, I, 1) und des Sarkophags mit rein neutestamentlichen Szenen (Tabelle IV, I, 2). In der 2. Klasse (Tab. IV, II, Nr. 3—10) sind geschlossene alttestamentliche Motivgruppen ebenso geschlossenen neutestamentlichen scharf gegenübergestellt. Dabei werden von der Mitte her beide Gruppen nach links auf die linke bzw. auf die rechte Seite einheitlich verteilt; gelegentlich kann auch jede Seite in sich antithetisch (AT zu NT) gegliedert sein, so daß eine alterierende Kompositionsweise entsteht (Tab. IV, II, Nr. 10). In einer 3. Klasse ist das Gesetz der Rahmung (cf. Tabelle III) und das der Antithese in einer Sarkophagkomposition kombiniert (Tab. IV, III, Nr. 11—12). Im fortgeschrittenen 4. Jahrhundert herrscht eine Klasse vor, in der die neutestamentlichen Szenen bei weitem überwiegen und nur hier und da noch eine einzelne alttestamentliche Symbolszene innerhalb des neutestamentlichen Motivschatzes vorkommt (Tab. IV, IV, Nr. 13—19), und zwar so, daß diese alttestamentliche Einzelszene gelegentlich in den neutestamentlichen Motivschatz eingesprengt sein kann (Nr. 19), meist aber so, daß die alttestamentliche Szene einen Eckabschluß bildet (Nr. 13—18). In letzterem Fall ist besonders die Abrahamszene beliebt, die dann gern einer Petruzzszene gegenübergestellt wird (Nr. 13—15). Man faßt diese Klasse am besten unter dem Begriff Abraham-Petrus-Sarkophage zusammen. Eine völlige Durchmischung der neu- und alttestamentlichen Motivik erfolgt dann auf den zweizonigen Friessarkophagen. Die Behandlung dieses Problems behalte ich einer besonderen Bearbeitung vor. Hier sei nur darauf hingewiesen, daß sich in der Klasse der zweizonigen Clipeus-Sarkophage, besonders in Arles und Oberitalien, umgekehrt wie in der vorgenannten Klasse, die alttestamentliche Motivik durchsetzt, zusammenhängend mit einer weitgehenden Episierung, so daß hier von alttestamentlichen Sarkophagen mit rudimentär eingesprengter neutestamentlicher Einzelszene gesprochen werden muß (Tab. IV, V, Nr. 20—21); cf. zu diesen beiden Beispielen auch noch den zweizonigen Sarkophag im Campo Santo zu Pisa (Tab. III, II, Nr. 4), auf dem in der oberen Zone ein alttestamentlicher Fries-sarkophag mit Rotem Meer gegeben ist, während in der unteren Zone neutestamentliche Szenen die alttestamentliche symbolische Dreiergruppe rahmen.

## VII.

So gering auch das ikonographische Material in Trier z. Z. noch ist, so erlaubt doch der neue Fund bereits eine historische Schichtung des ikonographischen Materials im Rhein-Mosel-Gebiet, wobei sich zeigt, daß die Entwicklung der mediterranen parallel geht.

1. Im 3. Jahrhundert scheint auch im Rheinland die allgemeine philosophische und kryptochristliche Ikonographie vorgeherrscht zu haben.
2. Der Trierer Noah-Sarkophag beweist, daß in der Zeit der Tetrarchie das alttestamentliche Thema unter der Idee der Kirche, des Sieges und des Lebens bevorzugt wurde.
3. Die Zentralgestalt der vorkonstantinischen Kunst scheint bis in die konstantinische Zeit hinein der Gute Hirt gewesen zu sein.
4. Den Durchbruch zur neutestamentlichen Ikonographie und zugleich das System der neutestamentlich-alttestamentlichen Antithese beweist für Trier der Luxemburger Deckel aus St. Maximin.
5. Die voll ausgebildete Antithese dieser Art ist in dem fragmentierten Bronzbeschlag des Paulinus-Sarkophags enthalten, wo im Gegensatz zum Agricius-Sarkophag der Sündenfall statt einem Rettungsgebet nunmehr der Auferweckung des Lazarus gegenübergestellt wird, so daß die Antithese Neues Testament — Altes Testament bereits die mittelalterliche Form Verheißung und Erfüllung annimmt.
6. Im fortgeschrittenen 4. Jahrhundert ist die Trierer Kunst genau wie die Pannoniens, des Schwarzmeergebietes, Konstantinopels und Roms von der Corona Vitae und dem Monogramm Christi beherrscht. Die Beschläge, Lampen und Gläser dieser Art, die bisher gefunden wurden, legen die Vermutung nahe, daß ab 350 sowohl das Passionsthema wie das Petrus-Paulus-Thema in Trier bekannt war. Diese Ideen spiegeln sich in den lateinischen und griechischen Grabinschriften, auf denen Lorbeerkrantz, Christusmonogramm, Kantharos des lebendigen Wassers, Ölweig oder sonstige Triumphsymbole den Mittelpunkt heraldischer Tierallegorien bilden: Lämmer, Tauben, Pfauen. Diese Abbreviaturen der Lämmer- und Taubenallegorien setzen Figuralkompositionen mit den Apostelfürsten Petrus und Paulus voraus<sup>115</sup>.
7. In der östlichen Ikonographie steht, wie die Schale von Podgoritza beweist, das Opfer Abrahams im Zentrum der alttestamentlichen Todes- und Rettungssymbolik, und zwar ist dieses Sacrificium, das im 4. Jahrhundert auf römischen Friessarkophagen zunächst zusammen mit dem Gesetzesempfang des Moses die neue Aera Christi<sup>116</sup> und dann immer eindeutiger den Opfertod auf Golgotha

<sup>115</sup> Cf. Beschläge des Paulinussarkophags: Loeschke a. O. Abb. 17 a u. b; Lampen: Loeschke a. O. Abb. 25; cf. auch Loeschke a. O. Abb. 26; Grabinschriften: Hettner, Die röm. Steindenkmäler des Provinzialmuseums zu Trier, 1893; ders., Illustr. Führer durch das Provinzialmuseum in Trier, 1903; Inschriften mit Christusmonogramm: Keune, Religion in den Mosellanden, in Pastor Bonus 45, 1934, S. 371; Loeschke a. O. S. 122 ff., Abb. 34—50.

<sup>116</sup> z. B. W. S. Taf. 218,2 (Lat. 189).

symbolisiert<sup>117</sup>, die eigentliche Zentralszene, in der die Eucharistie-Idee zum Ausdruck kommt. (Vgl. die Trierer Glasschale mit Abrahamsopfer<sup>118</sup>).

Für die Grundlegung einer Geschichte der altchristlichen Kunst im Rheinland ergeben sich danach folgende Grundsätze:

1. Eine Geschichte der altchristlichen Kunst im Rheinland muß ihren Ausgangspunkt in Trier nehmen, da sich in dieser abendländischen Metropole, in der sich das Christentum schnell verbreitet hat, die bisher größte Zahl an Denkmälern findet.

2. Die eigentlich schöpferische Generation in der Geschichte der altchristlichen Kunst in Trier scheint die tetrarchische gewesen zu sein (280 bis 310), also diejenige, die auch in anderen Provinzen, vor allem aber in Rom selbst, den entscheidenden Durchbruch von der kryptochristlichen zur eigentlich biblischen Kunst vollzogen hat. Diese Zeit ist in Trier in der Plastik durch den Noah-Sarkophag und in der Baukunst sowie der Wandmalerei durch das Palatium unter dem ältesten Dom heute faßbar.

3. Eine weitere Aufgabe wird es sein, die eigentlich konstantinische Generation und die Entwicklung bis zum Dom des Gratian schärfer zu fassen.

4. Gegenüber der römischen Kunst weist die altchristliche Kunst im Trierer Raum enge Verbindung mit der gallischen Kunst auf. Nicht nur in der Steinskulptur, sondern vor allem in der frühchristlichen Bronzeindustrie sind diese zum Teil keltischen Eigenheiten der frühchristlichen Kunst dieses Gebietes festzustellen.

5. Wenn auch deutlich, besonders beim Luxemburger Deckelfragment, die Beziehungen zur frühchristlichen Reichskunst Roms in die Augen fallen, so sind doch in der Frühgeschichte der christlichen Kunst im Trierer Raum wesentliche östliche Einflüsse ebenso klar abzulesen: Griechische Inschriften und Monogrammformen, syrische Arkadenform der Lazarus-Aedicula auf dem Beschlag des Paulinus-Sarkophags, syrische Formen und Ornamente von Bleisarkophagen, griechische Reliefauffassung (mit viel freiem Grund), tetrarchische Monumental- und Kassettenmalerei im Sinne des Galeriuspalastes in Saloniki, zentraler Kirchengrundriß in griechischer Art. Diese östliche Beeinflussung, die sich in Trier aus der politischen Lage und der internationalen Bedeutung ergibt, hat die frühchristliche Kunst in Trier gemeinsam mit der provençalischen. Doch scheint die direkte östliche Beeinflussung stärker zu sein als die indirekte von den provençalischen und gallischen Werkstätten her.

So beginnt Trier als ein wichtiges Zentrum der frühchristlichen Kunst in das geschichtliche Bewußtsein unserer Gegenwart zu treten. Die Forschung steht hier in den allerersten Anfängen. Grabungen im Bereich von St. Paulin, St. Matthias und Maximin versprechen großen Erfolg. Es scheint nun festzustehen, daß Trier eine blühende Sarkophagwerkstatt in frühchristlicher Zeit besessen hat. Nimmt man die frühkonstantinischen Leistungen in der Architektur und vor allem die tetrarchische Leistung in der Trierer Monumentalmalerei, die nach den heutigen Funden an erster Stelle neben Rom und Saloniki steht, hinzu, so ergibt sich schon heute ein reichhaltiges Bild frühchristlichen

<sup>117</sup> z. B. Lat. 174; Gerke, Passionssarkophage, Abb. 16.

<sup>118</sup> Loeschke a. O. Abb. 28.

Kulturlebens in dieser Stadt. Wenn weitere Grabungen die gewonnenen Ergebnisse bestätigen, so wird sich zeigen, daß die führende Rolle, die das Rheinland in der europäischen Kunst des frühen und hohen Mittelalters gespielt hat, auf die frühchristliche Zeit zurückgeht. Das 4. Jahrhundert ist die erste Hochblüte rheinischer Architektur, Monumentalmalerei und Plastik gewesen. Die totale Umgestaltung des Stadtplanes von Trier in altchristlicher Zeit, besonders unter Gratian, die große Bautätigkeit profaner und kirchlicher Art in der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts im Moselland und die Zufallsfunde altchristlicher Steinplastik im Trierer Raum sind Zeugnis genug dafür, daß eine systematische Ausgrabung des altchristlichen Trier zu großen Ergebnissen führen dürfte.

Der allernächsten Aufgaben sind mehr als genug: die Grabungen auf dem Domplatz sind noch nicht genügend publiziert, das Corpus der christlichen Inschriften steht noch aus, die Grabungen der altchristlichen Friedhöfe sind noch gar nicht in Angriff genommen. Die Ausgrabung des altchristlichen Trier ist keine esoterische Angelegenheit der Archäologie mehr, sondern ein Hauptanliegen der deutschen Kunsthistorie, denn hier liegen nicht nur die Wurzeln der rheinischen Kunst, sondern des europäischen Mittelalters. Hier eröffnet sich ein Neuland der Kunstgeschichte, zu dessen Erforschung sich Kunsthistoriker, Theologen und Archäologen gemeinsam ans Werk machen müssen.



## Verzeichnis der Tabellen und Abbildungen

### T a b e l l e n

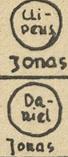
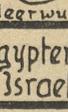
- Tabelle I: Die frühchristlichen Sarkophage mit rein alttestamentlicher Thematik.  
Tabelle II: Der Gute Hirt als Mittelpunkt frühchristlicher Sarkophagkompositionen.  
Tabelle III: Das Rahmenprinzip in der alttestamentlich-neutestamentlichen Mischklasse frühchristlicher Sarkophage.  
Tabelle IV: Das antithetische Kompositionsprinzip in der alttestamentlich-neutestamentlichen Mischklasse frühchristlicher Sarkophage.

### A b b i l d u g e n

- Tafel I: Abb. 1 Rekonstruktion des Agricius-Sarkophages von F. Gerke, gezeichnet von F. Orsós.  
Abb. 2 Der neugefundene Agricius-Sarkophag. Fundort: St. Maximin, Trier, Krypta, Landesmuseum.  
  
Tafel II: Abb. 3 Loculusverschluß aus der Cyriacakatakomben. Rom, Lateranmuseum, Lapidarium.  
Abb. 4 Loculusplatte aus einer römischen Katakombe. Rom, Lateranmuseum, Lapidarium.  
  
Tafel III: Abb. 5 Fragment eines verschollenen Sarkophagdeckels; nach einer Zeichnung im Manuskript von A. Wiltheim, *Luciliburgensia Romana*, fol. 31; mutmaßlicher Fundort: St. Maximin in Trier.  
Abb. 6 Friessarkophag mit biblischen Szenen. Fundort: Ufer des Arno. Florenz, Museo Archeologico.  
  
Tafel IV: Abb. 7 Jonas-Sarkophag. Belgrad, Prinz-Paul-Museum, Garten.  
Abb. 8 Bukolischer Sarkophag mit alttestamentlichen Szenen. Velletri, Museo Archeologico.  
Abb. 9 Friessarkophag mit biblischen Szenen. Le Mas d'Aire, Krypta der Kirche.  
  
Tafel V: Abb. 10 Reliefierter Loculusverschluß mit christlicher Apotheose zwischen (fragmentierter) Mahl- und Jonasdarstellung. Neapel, Museo Nazionale.  
  
Tafel VI: Abb. 11 Bronzebeschlag: Die drei Männer im Feuerofen. Fundort: Trier. Trier, Landesmuseum.  
Abb. 12 Stück vom Silberbeschlag des Paulinus-Sarkophages. Trier, Landesmuseum.  
Abb. 13 Sarkophag mit der Darstellung der Arche Noae. Fundort: Trier, St. Matthias. Trier, Landesmuseum.

Die Abb. 2, 5, 11—13 verdanke ich dem Landesmuseum in Trier, Abb. 3, 4 dem Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Abb. 6 dem Museo Archeologico in Florenz, Abb. 7 dem Prinz-Paul-Museum in Belgrad, Abb. 8 Margarete Guetschow, Abb. 9 dem Kunsthistorischen Seminar Marburg, Abb. 10 dem Museo Nazionale in Neapel.

Tabelle I Die frühchristlichen Sarkophage mit rein alttestamentlicher Thematik

IA	1	Geriefelter Clipeussarkophag Rom, Villa Medici, W.S. Textbil., 136	280-300	Amor u. Psyche	SSSSSSSSSSSSSS			Amor u. Psyche
	2	Geriefelter Clipeussarkophag Rom, S. Prassede, W.S.T. 134, 2	c. 300	Guter Hirte	SSSSSSSSSSSSSS			Guter Hirte
	3	Geriefelter Clipeussarkophag Lucia, W.S.T. 166, 3	280-300	Hirt	SSSSSSSSSSSSSS			Hirt
B	4	Dreiszeniger Jonassarkophag, Rom, S. Maria in Trastevere, Gerke V.S. 2, 2	c. 300		Drei Jonasszenen in bukolischem Zusammenhang und Feuerofen			
	5	Dreiszeniger Jonassarkophag Rom, Lat.-Mus. Nr. 119, Gerke V.S. 1, 1	c. 300		Drei Jonasszenen in bukolisch-maritimem Zusammenhang mit Noah, 2 Molesszenen u. Lazaruserweckung, Hirt und Angler			
	6	Dreiszeniger Jonassarkophag Kopenhagen, Gerke, V.S. 2, 1	c. 300	Guter Hirte	Drei Jonasszenen in bukolisch-maritimem Zusammenhang, Hirtenhütte und Angler		Guter Hirte	
C	7	Jonassarkophag, Belgrad, Prinz-Paulmuseum	c. 300		Zwei Jonasszenen (Meerwurf und Ausspei) mit seitlichem Guten Hirten (links)			
	8	Sarkophag d. Julia Julianae, Rom, Lat.-Museum, Gerke V.S. 6, 1	c. 310	Guter Hirte	Jonas Meerwurf Noah Tabula	Lämmerparadies Orans mit Quell		
	9	Loculusverschluß m. Scheindeckel Neapel, Mus. Naz.	c. 300		HirtenSzene    Guter Hirte    Daniel zwischen Löwen	Totenmahl Ebepaardclipeus Meerwurf u. Kürbislaupe d. Jonas		
D	10	Alttestamentlicher Sarkophag Velletri, Museum, Gerke V.S. 6, 2	300-310	Guter Hirte	Daniel Philosoph Jonastrilogie	Orans Adam u. Eva Brotrüger Noah Sitzend; Schafe Hirte		
	11	Loculusverschluß a. d. Katakomben, Rom, Lap. Lat.	c. 300	Guter Hirte	bukolische Szenerie	Adam und Eva bukolische Szenerie		Daniel i. d. Löwengr.
	12	Eliasfragm. aus S. Sebastiano Rom, Lat.-Mus. Gerke V.S. 9, 1	vor 300		Elias' Himmelfahrt in bukolisch-maritimem Zusammenhang			
E	13	Agricriussarkophag, Trier, Landesmuseum, T. I,	c. 320		Adam und Eva Guter Hirte	Drei Jünglinge im Feuerofen		
II	14	Noahsarkophag, Trier Landesmus.	300-310	Girlandenbinder	Arca Noe als navis ecclesiae nach I Petr.			Girlandenbinder
III	15	Friessarkophag mit Susannenszenen, Gerona S. Felix, W.S.T. 196, 1	c. 310		Szenen aus dem Leben und der Rettung der Susanna			
	16	Rietellsarkophag mit Susannenszenen, Rom, Thermenmus. W.S.T. 196, 2	c. 310	Steinigung d. beid. Alten	SSSSSSSSSSSSSS	Daniel d. Susanna Redtsprechend		D. beid. Alten a. Ankläger
IV	17	Zweizoniger Clipeussarkophag Pisa, Campo Santo, W.S.T. 157, 1	c. 320		Wachteltang Durchzug Lazarus Speisensegnung	 M durchs Rote Meer		
	18	Zweizoniger Clipeussarkophag Arles, Mus. lap. W.S.T. 195, 4	c. 340	Steinigung d. Alten	Gericht des Daniel Jünglinge v. Nebukodnezar	 M Susanna mit d. Alten Handwaschung d. Pslatus Durchzug		
	19	Zweizoniger Clipeussarkophag Arles, Mus. lap. W.S.T. 122, 3	c. 330	Kain u. Abel Bedrän gung	Blinder Susanna (Kana) Schlangenfüllung d. Daniel	 M Speisensegnung Petri Verhaftung Meewurf Kürbislaupe Adam u. Eva Daniel i. d. Löwengrube		
V	20	Durchzugssarkophag Arles Mus. lap. W.S.T. 97, 1	c. 400		Auszug d. Israeliten aus Ägypten, Untergang der Ägypter u. d. Pharaos im Roten Meer, Zug d. Israeliten ins Gelobte Land			
VI	21	Zweizoniger Rietellsarkophag Tarragona, W.S.T. 36, 2	5. Jh.	Moses Gelehrtesüber-gabe	SSSSSSSSSSSSSSSS	Tabula mit coronar vilie über Paradiesbergströmen		Abrahamsopfer

I. Die Jonas-Sarkophage des 3. Jahrhunderts und ihr Umkreis:

- A. Geriefelte Apotheosen-Sarkophage mit Jonas-Szenen unterm Clipeus
- B. Klasse der dreiszenigen Jonas-Sarkophage mit staffelnder Geländekomposition
- C. Klasse der Jonas-Sarkophage mit antithetischem Kompositionsprinzip
- D. Klasse mit alttestamentlichen Kompositionen, die im Zusammenhang mit bukolisch-maritimer Thematik entstanden sind
- E. Alttestamentlicher Friessarkophag mit zentralem Guten Hirten

II. Noah-Sarkophage

III. Susannen-Sarkophage

IV. Zweizonige Friessarkophage mit überwiegend alttestamentlichen Szenen

V. Friessarkophage mit dem Durchzug der Israeliten durch das Rote Meer

VI. Mose-Abraham-Sarkophag

Tabelle II

Der Gute Hirt als Mittelpunkt frühchristlicher Sarkophagkompositionen

I	1	Geiefelter Loculusverschluss d. Livia Primitiva, Paris, Louvre, W.S.T. 16	c. 250			Guter Hirt		
II	2	Löwenwanne, Paris, Louvre, W.S.T. 66,3	c. 250	Löwe		Guter Hirt		Löwe
	3	Riefsarkophag, Rom, Konservatorenpalast, W.S.T. 26,2	c. 270	Todes- genius		Guter Hirt		Todes- genius
	4	Riefsarkophag, Rom Pal. Corsini W.S.T. 69,3	275-300	Philo- soph		Guter Hirt		Philo- soph
	5	Riefsarkophag, Pisa, Campo Santo W.S.T. 88,1-3,5,7	270-280	Hirt		Guter Hirt		Hirt
III	6	Philosophenwanne vor d. Via Salaria, Rom, Lat. Mus., Gerke V. S. 51,1	c. 250	Widder	sitzender Philosoph m. 2 Freunden	Guter Hirt	sitzende Frau mit Freudin u. Orans	Widder
	7	Dreifeldriger Riefsarkophag Salerno, Kathedrale, W.S.T. 60,4	c. 300	Orans		Guter Hirt		Philo- soph
	8	Dreifabernakelsarkophag aus Salona, Spalato, Museum, W.S.T. 13,2,3	c. 315	Ecclesia auf Postament v. Arkade m. vielen Kindern	Guter Hirt	Paidagogos auf Postament unter Giebel v. Arkade m. vielen Kindern		
	9	Paradiessarkophag, Rom, Villa Doria Pamphilj, Gerke V. S. 2,3	c. 300	Campagnaidyll in 3 Zonen (Schafe u. Ziegen, Strohhütte, Schafstall, Hirten)	Guter Hirt	Dreifach gestaffelte Campagnaszenen m. ruhend. u. arbeit. Bauern u. Fuhrwerk		
IV	10	Agricciussarkophag, Trier Landesmuseum, T.I.	c. 320	Adam und Eva (Sündenfall)	Guter Hirt	Drei Jünglinge im Feuerrot		
	11	Loculusverschl. a. d. Cœmetarium d. Cyriaca, Rom, Lap. lat.	c. 320	Quellwunder	Guter Hirt	Auferweckung des Lazarus		
	12	Friessarkophag in Le Mas d'Aire,	c. 300	Lazarus- erwecka.	Daniel	Guter Hirt m. Groß- mutter, Mutter u. Kind	Adam u. Eva	Taufe, Christi
	13	Friessarkophag-Frat. Atles, Mus. Lap. W.S.T. 16,1,3	c. 320	?	Quellwunder	Guter Hirt	Kanawunder mit Orans	?
V	14	Weinlese-Sarkophag, Rom, Lateranmuseum, W.S.T. 117,4	c. 360	Guter Hirt	Weinlese und a. Postament melkender Putto	Guter Hirt	Weinlese und Traubenkettierung a. Postam.	Guter Hirt
	15	Zwölftämmersarkophag, Rom, Lat. Mus. Nr. 177, W.S. Tex. B. I. Abb. 76	c. 400	Guter Hirt	Petrus u. 5 Apostel in caritate	Guter Hirt	Paulus u. 5 Apostel 6 Apostellämmer	Guter Hirt in hortahone
	16	Geiefelter Acclamatio-Sarkophag Rom, S. Sebastian, W.S.T. 42,1	c. 400	Apostei		Guter Hirt		Apostel
	17	Riefsarkophag, Lucca, S. Maria foris portam, W.S.T. 265,6	c. 400	Petrus- Lamm		Guter Hirt		Paulus- Lamm

I. Guter Hirt im Zentrum als einzige Darstellung

II. Guter Hirt von bilateral gegebenen, allgemein religiösen Symbolfiguren gerahmt

III. Guter Hirt inmitten antithetisch komponierter kryptochristlicher Symbole

IV. Guter Hirt als Mittelpunkt biblischer Symbolszenen

V. Guter Hirt als Mittelpunkt repräsentativer Allegorik

Tabelle III

Das Rahmenprinzip in der alttestamentlich-neutestamentlichen Mischklasse  
frühchristlicher Sarkophage

I	1	Agriciussarkophag Trier, Landesmuseum T.I.	c. 320	Adam und Eva (Sündenfall)	Guter Hirte	Drei Jünglinge im Feuerofen				
II	2	Friesarkophag von le Mas d'Aire	c. 300	Lazarus erweckg.	Daniel	Guter Hirte mit Groß- mutter, Mutter u. Kind				
	3	Kinderarkophag, Rom, S. Lorenzo W.S.T. 179,2	310-320	Magier	Daniel Adam und Eva	Blindenheilung				
	4	Zweizoniger Clipeussarkophag Pila, Campo Santo, W.S.T. 157,	c. 320	Wachtelfang Durdzug Lazaruserweckg. Speisenlegung	a. Clipeus b. Lazarus c. Daniel	Mdurchs Rote Meer Petrustrilogie Hahn Bedienung Quell				
	5	Fragment, Säulensarkophag, Rom, Lat.-Museum, W.S.T. 195,	c. 340	Toten- erweckg.	Hämontho issa	Senior	Daniel	Sulan- na	?	?
III	6	Friessarkophag, Rom, S. Sebastiano, W.S.T. 186,1	c. 340	Kain u. Abel Adam u. Eva	Kain? Orans?	Blinden- heilung	Hämontho issa	Jakobs Traum		
	7	Friessarkophag, Saint- Maximin, W.S.T. 39,2	380-400	Moses	Mahnzene (Confirmatio)	Paradiesberg Schlüsselüber- gabe an Petrus	Abraham			
	8	Säulensarkophag, Aix, Mus. Lap., W.S.T. 205	380-400	Abraham	lazarus- erweckung	Orans	Blinder und Hämonthoissa	Moses		
	9	Riefelsarkophag, Arles, Mus. lap. Le Blant, Pl. XXI	380-400	Moses		Geburt Christi		Abraham		
	10	Riefelsarkophag, Arles, Mus. lap. le Blant, Pl. XVIII, 1	380-400	Elias Himmel. Elisa		Magier		?		
IV	11	Zweizoniger Riefelsarkophag Tarragona, W.S.T. 36,2	5. Jh.	Moses jeletz		Tabula mit Carav. vitae ih. & Parad-Fl.		Abra- ham		

- I. Ausgangspunkt: Alttestamentlicher Sarkophag
- II. Neues Testament als Rahmung des Alten Testaments
- III. Altes Testament als Rahmung des Neuen Testaments
- IV. Endpunkt: Alttestamentlicher Sarkophag

Tabelle IV

Das antithetische Kompositionsprinzip in der alttestamentlich-neutestamentlichen Mischklasse frühchristlicher Sarkophage

I	1	Agriciussarkophag Trier, Landesmuseum T.S.	c. 320	Adam und Eva (Sündenfall)		Guter Hirt	Drei Jünglinge im Feuerofen	
	2	Riefelwanne v. Tivoli Rom, Lat. Museum W.S.T. 114, 1	c. 300	Lazarus	SSSSSSSSSSSSSSSS	Orans		Quellw. d. Petri
II	3	Friessarkophag Florenz, Nat.-Museum "	c. 310	Die drei Jünglinge vor Nebukadnezar		Thronender Christus	Erweckung von Jairi Töchterlein	
	4	Friessarkophag Arles, Mus. lap. und Frg. in Aix, W.S.T. 38, 3	c. 300	Die drei Jünglinge vor Nebukadnezar		Thronender Christus	Erweckung von Jairi Töchterlein	
	5	Riefelsarkophag Rom, Kap. Museum, W.S.T. 203, 1	300-310	Abrah. Opfer	SSSSSSSSSSSSSSSS	Verstorbener Knabe		Blindenheilung
	6	Riefelsarkophag Marseille, Mus. Borely, W.S.T. 98, 3	300-310	Quellw. d. Petri	SSSSSSSSSSSSSSSS	Clipeus Jonas		Moses
	7	Friessarkophag Rom, Lat. - Mus. Nr. 193, W.S.T. 186, 2	310-320	Kain und Abel	Adam und Eva	Verstorbene Frau	Gicht-Blinder Kana- Lazarus	
	8	Zweizoniger Kindersarkophag, Rom, Lat.-Museum W.S.T. 157, 1	c. 320	Einzug in Jerusalem, Speisenlegn., Petrustrilogie		Clipeus Magier	Durchzug d. Kote Meer Daniel Adam u. Abraham Noah Eva	
	9	Baumsarkophag Paris, Louvre, W.S.T. 116, 1	380-400	Kain und Abel	Ephraim und Manasse	Hahnszene (Confirmatio)	Samariterin am Brunnen	Hämorrhoiden
	10	Friessarkophag Rom, Dama- suskrypta W.S.T. 129, 1	c. 320	Lazarus- erweckung	Adam und Eva	Speisenlegnung	Gichtbrücher	Abraham
III	11	Friessarkophag Toledo W.S.T. 219, 2	310-320	Lazarus	Abraham	Brotvermehrung	Adam und Eva	Magier
	12	Zweizoniger Clipeussarkophag, Rom, Lat.-Museum Nr. 104, W.S.T. 96	315	Schöpfung Arbeitszuweisung Baum u. Schlange Magier	Blinder	Clipeus Daniel	Kana Speisenlegnung Lazaruserweckung Petrustrilogie	
IV	13	Friessarkophag Gerona, St. Felix, W.S.T. 112, 2	c. 310	Quellw. d. Petrus	Gichtbrü-Speisen-Blinder	Toten- Hahn- Christus	Abraham	
	14	Friessarkophag Rom, Cara- callathermen W.S.T. 98, 2	c. 320	Abraham	Gichtbrü-Blinder	Kana- Speisenleg- Quellw. wunder nung d. Petri		
	15	Säulensarkophag Arles, Mus. lap. W.S.T. 45, 1	c. 360	Abraham	Gichtbrü- chiger	Hahnszene (Confirmatio)	Brotver- mehrung	Lesender Petrus
	16	Friessarkophag Rom, Lat. Mus. Nr. 186, W.S.T. 235, 7	c. 320	Arbeitszu-weisung	Gichtbrü-Kana Einzug in Jerusalem	Blindenhei- Lazarus- lung		
	17	Kindersarkophag Rom, Lat. Mus. Nr. 137 W.S.T. 166, 4	c. 320	Magier		Clipeus Jonas	Bedrängung Petri	Daniel
	18	Baumsarkophag Rom, Lat. Mus. W.S.T. 228, 7	c. 340	Kana	Blinder	Jüngling v. Naim	Brotver- mehrung	Hämorrhoida
	19	Friessarkophag Gerona, St. Felix, W.S.T. 111, 1	c. 310	Lazarus Blinder u. Eva	Gichtbrü- chiger	Orans	Jünger m. Fisch	Quellwunder
V	20	Zweizoniger Clipeussarkophag, Arles, Mus. lap. W.S.T. 122, 3 unter Zone	c. 340	Susanna	Kana	Schlangen- meer- fütterung	Kürbis- laube	Adam u. Eva
	21	Zweizoniger Clipeussarkophag, Arles, Mus. lap. W.S.T. 195, 4 obere Zone	c. 340	Steinigung und Gericht der beiden Alten		Clipeus Moses	Susanna	Pilatus

I. Ausgangspunkte: 1. Alttestamentliche Sarkophage; 2. Neutestamentl. Sarkophage

II. Kompositionen mit Gegenüberstellung geschlossener alt- und neutestamentlicher Motivgruppen: 3 bis 10

III. Rahmung und Antithese in einer Sarkophagkomposition kombiniert: 11 bis 12

IV. Neutestamentliche Sarkophage mit einer rudimentären alttestamentlichen

Szene: 13 bis 19

V. Alttestamentliche Motivik mit einer rudimentären neutestamentl. Szene: 20 bis 21

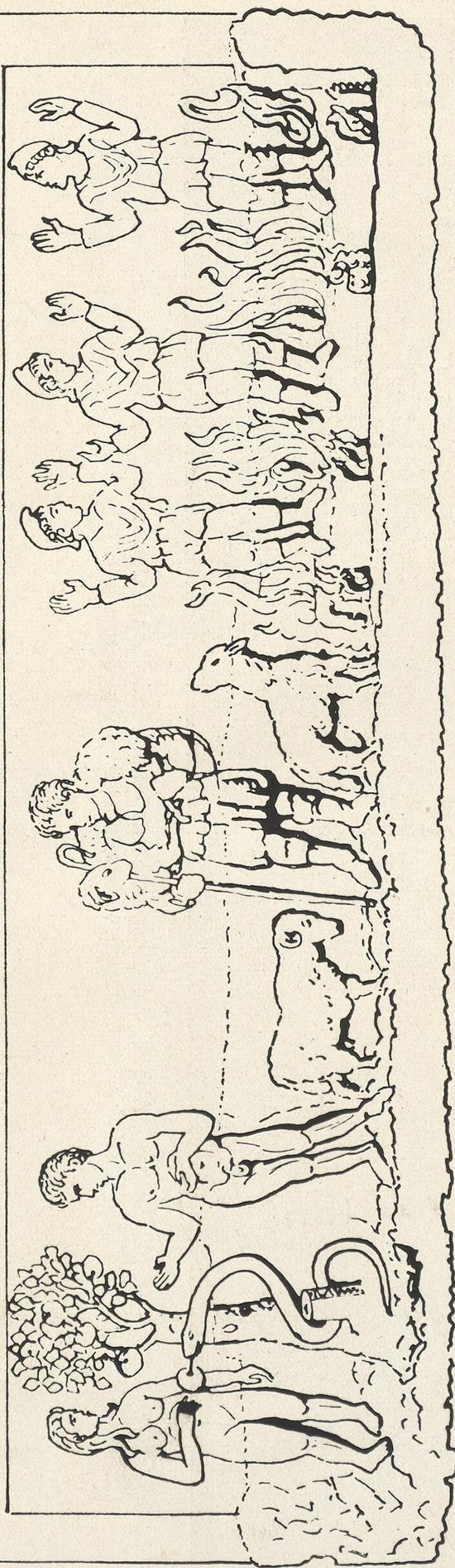


Abb. 1. Rekonstruktion des Agric平s-Sarkophags  
Gezeichnet von F. Orsos



Abb. 2. Der neugefundene Agric平s-Sarkophag  
Fundort: St. Maximin, Trier, Krypta. Trier, Landesmuseum



Abb. 3. Loculusverschluß aus der Cyriacakatakombe  
Rom, Lateranmuseum, Lapidarium

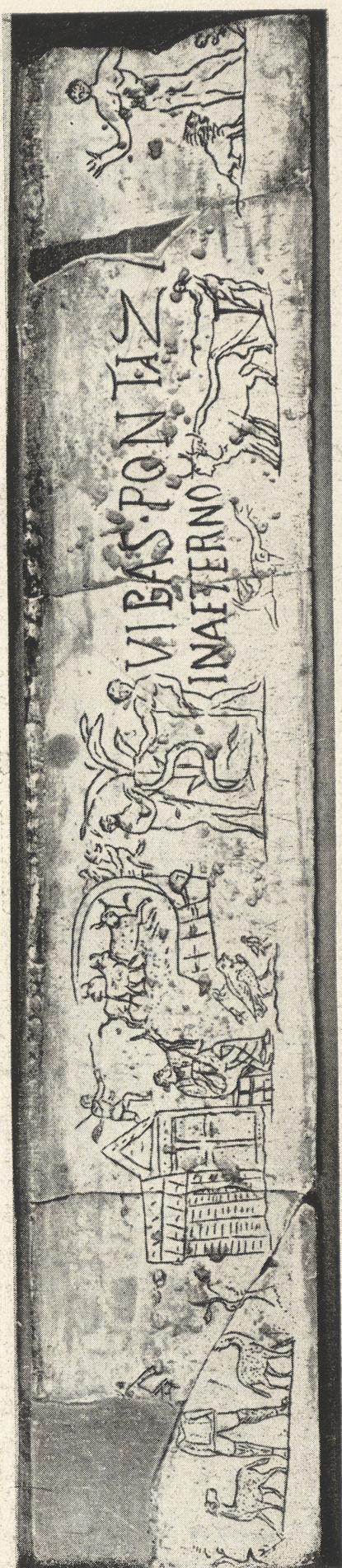


Abb. 4. Loculusplatte aus einer römischen Katakombe  
Rom, Lateranmuseum, Lapidarium

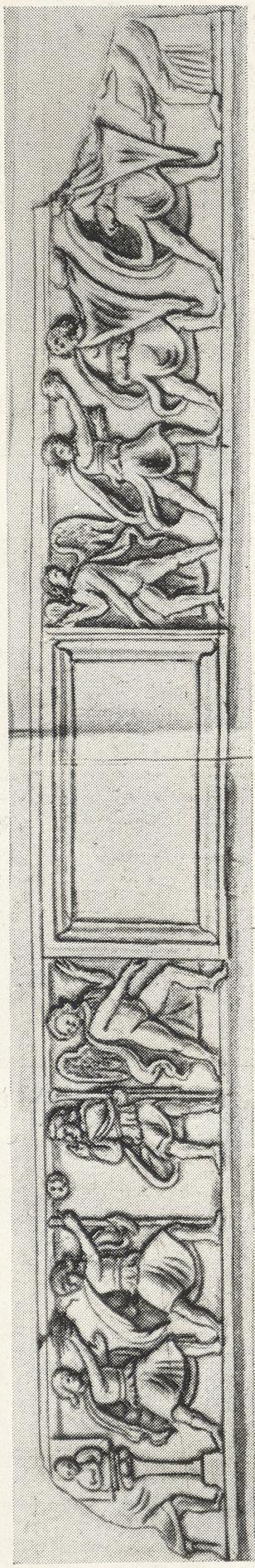


Abb. 5. Fragment eines verschollenen Sarkophagdeckels  
nach einer Zeichnung im Manuskript von A. Wiltheim, Luciliburgensis Romana, fol. 31; mutmaßlicher Fundort: St. Maximin in Trier



Abb. 6. Friessarkophag mit biblischen Szenen  
Fundort: Ufer des Arno. Florenz, Museo Archeologico



Abb. 7. Jonas-Sarkophag. Belgrad, Prinz-Paul-Museum, Garten

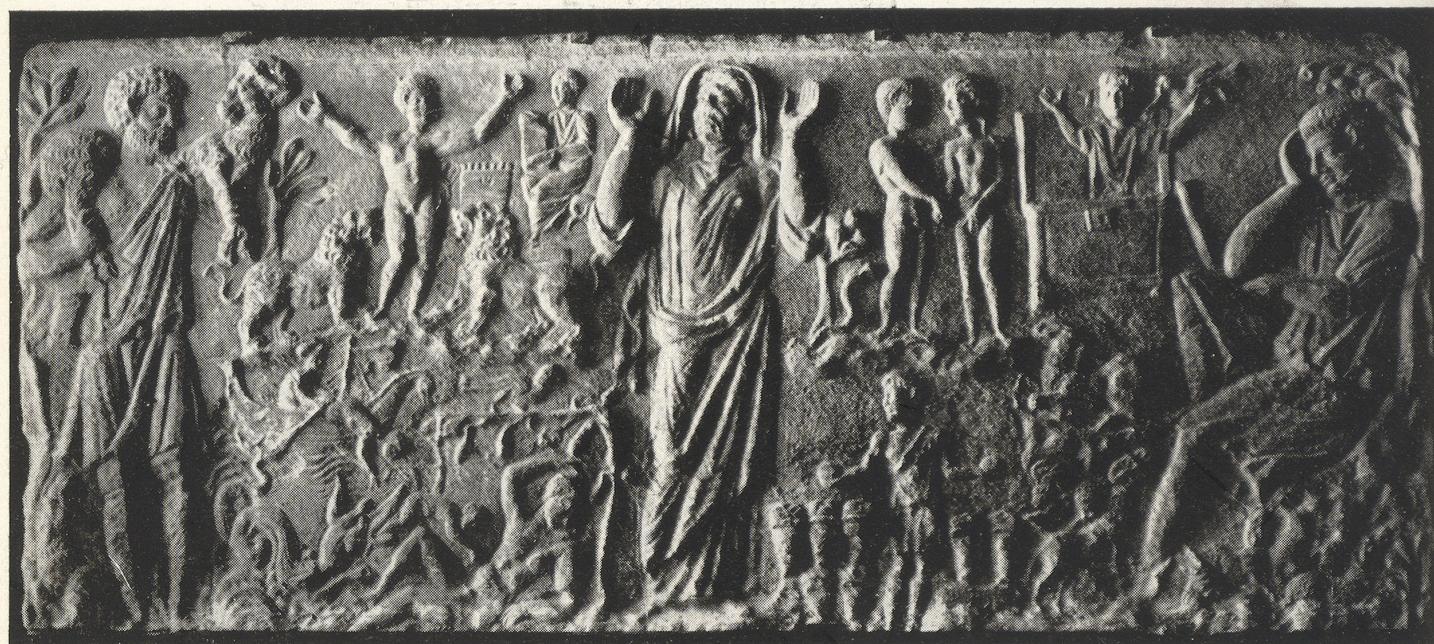


Abb. 8. Bukolischer Sarkophag mit alttestamentlichen Szenen. Velletri, Museo Archeologico

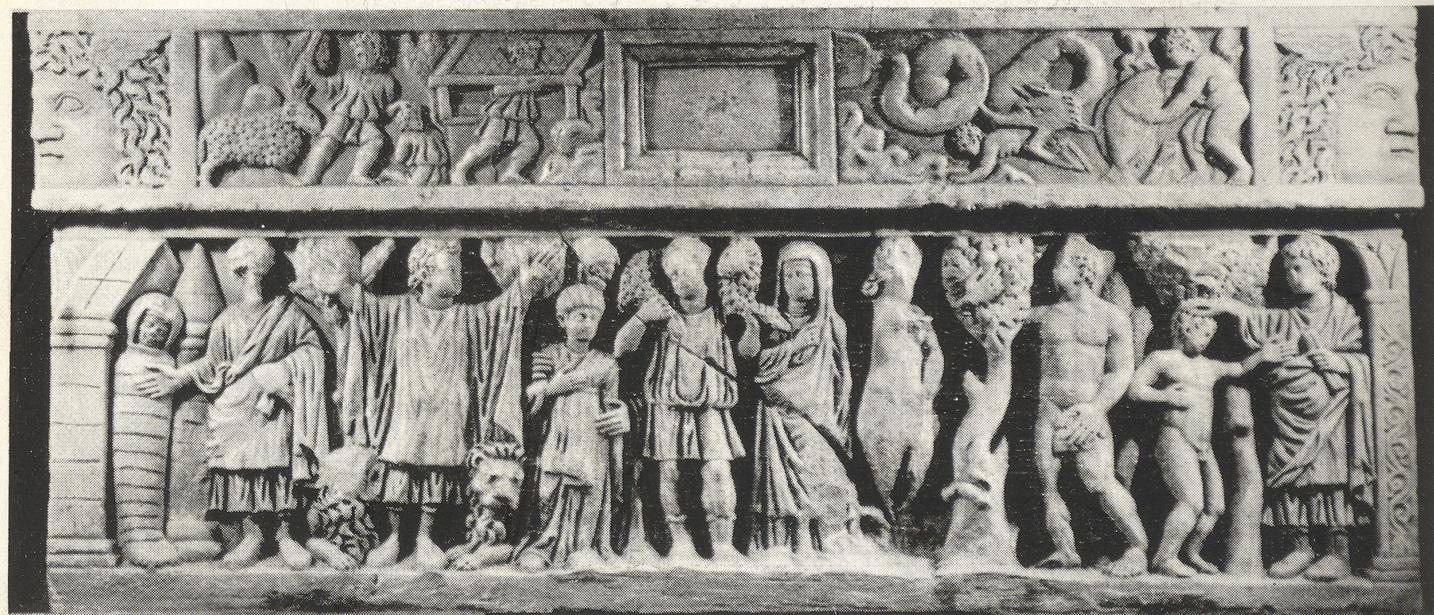


Abb. 9. Friessarkophag mit biblischen Szenen. Le Mas d'Aire, Krypta der Kirche



Abb. 10. Relieffierter Loculusverschluß mit christlicher Apotheose zwischen (fragmentierter) Mahl- und Jonasdarstellung  
Neapel, Museo Nazionale

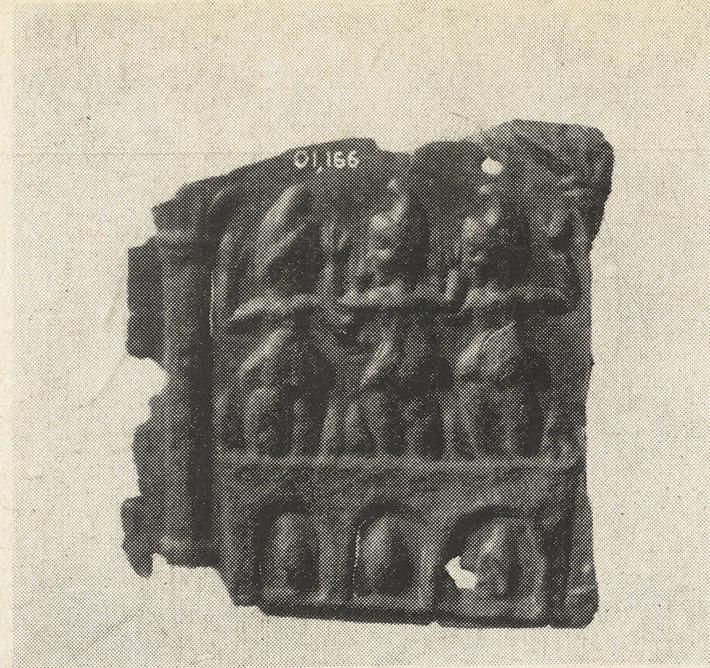


Abb. 11. Bronzebeschlag: Die drei Männer im Feuerofen  
Fundort: Trier. Trier, Landesmuseum

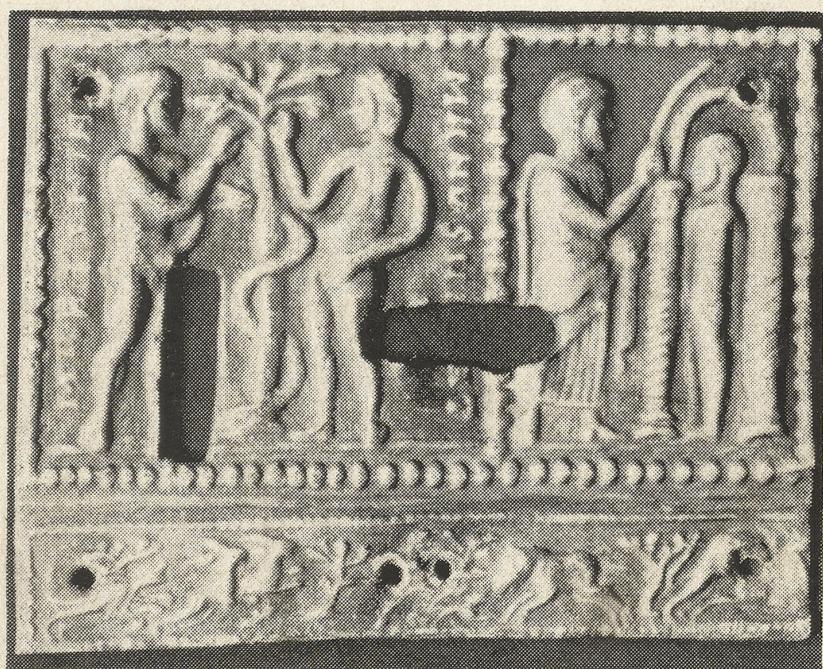


Abb. 12. Stück vom Silberbeschlag des Paulinus-Sarkophags  
Trier, Landesmuseum



Abb. 13. Sarkophag mit der Darstellung der Arche Noe  
Fundort: Trier, St. Matthias. Trier, Landesmuseum