

Ein Christustypus in Buddhafiguren.

Von

Dr. Hans Graeven.

In schroffem Gegensatz zu dem Reichtum des Abendlandes an Marmorsarkophagen mit frühchristlichen Darstellungen steht deren Spärlichkeit in der östlichen Hälfte der Mittlmeerländer. Bisher ist ein einziges derartiges Fragment bekannt geworden, die Schmalseite eines grossen Sarkophags, die vor kurzem aus Konstantinopel nach Berlin gelangt ist in Begleitung zweier Marmorplatten, auf denen in späterer byzantinischer Zeit die Figuren der Verkündigungsszene gebildet sind. Vor ihrer Uebersiedlung nach Berlin befanden sich die drei Reliefs nahe der den Armeniern gehörigen Kirche Sulu Monastir im Viertel Pamatia, eingemauert in einem unterirdischen Gewölbe, das von der dem Gotteshause vorgelagerten Terasse aus zugänglich ist.

Die Sarkophagseite ist jüngst von Strzygowski veröffentlicht und trefflich erläutert worden¹. Er hatte 1889 das Monument mit samt den beiden byzantinischen Reliefs und verschiedenen Architekturfragmenten noch oben auf der Terasse bei Sulu Monastir herumliegend gesehen. Die Einmauerung in das Gewölbe muss also erst in den neunziger Jahren ausgeführt worden sein. Da Paspates, der in den siebziger Jahren Sulu Monastir besucht und beschrieben hat, der Reliefs nicht Erwähnung thut, schliesst Strzygowski, dass sie erst später beim Neubau der Kirche —

¹ *Orient oder Rom, Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst. Leipzig 1901. S. 40 ff.* Dasselbst sind alle die im Folgenden erwähnten heidnischen Sarkophage abgebildet.

die alte war kurz vorher 1877 abgebrannt — zu Tage gekommen oder von einem anderen Fundorte dorthin geschleppt worden sind. Die uns erhaltene ältere Litteratur über Sulu Monastir weiss von keinem der Kirche gehörigen Sarkophage, von dem das Berliner Fragment stammen könnte.

Der Marmor des Fragments ist nach dem Urtheil von Lepsius prokonnesisch; aus demselben Materiale besteht ein Sarkophag des Konstantinopolitanischen Museums, der in Selefkieh gefunden und von Strzygowski als nächster Verwandter des Berliner Reliefs erkannt ist. Dieser Sarkophag ist indessen kein christlicher, seine Wände stellen den Verstorbenen auf vier verschiedenen Altersstufen dar: die eine Längswand zeigt ihn als nackten Knaben zwischen vier allegorischen Figuren, auf einer Schmalwand jagt der Jüngling einen Eber, auf der zweiten Längswand sitzt der Mann mit einer Rolle in den Händen, umgeben von zwei musenartigen Gestalten und den Dioskuren, auf der letzten Schmalwand steht der langbärtige Greis im Gespräche mit zwei Genossen. Hier und auf den beiden Längswänden nimmt der Verstorbene genau die Mitte ein und ist in eine reich gegliederte Nische gestellt, die von

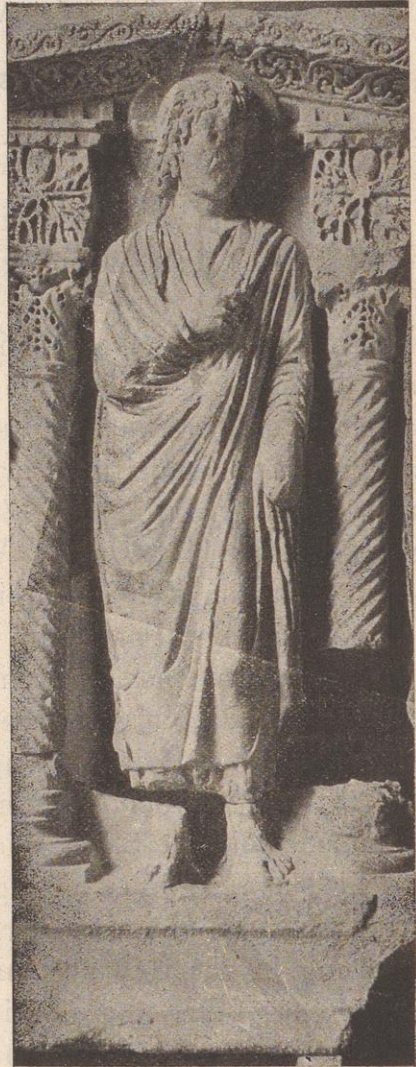


Fig. 1.

beiden Längswänden nimmt der Verstorbene genau die Mitte ein und ist in eine reich gegliederte Nische gestellt, die von

einem niedrigen Giebel überdacht wird, auf den Längswänden wölben sich ausserdem über den Eckfiguren rundbogig abgeschlossene Nischen und die äusseren Säulen dieser Nischen bilden zugleich die Ecken der Schmalwände. Dieselbe Anord-



Fig. 2.



Fig. 3.

nung scheint der Sarkophag gehabt zu haben, dessen Schmalwand das Berliner Fragment gewesen ist. Auch auf ihm steht die Mittelfigur in einer Giebelnische und neben der rechten Seitenfigur ist die Säule erhalten, die zu der Ecknische auf der Längswand gehört hat. Die entsprechende Säule auf der linken Seite des Fragments fehlt, offenbar hat

man sie beim Zersägen des Sarkophags mit der Längswand zusammen gelassen.

Die auffallendste Eigentümlichkeit in der Architektur des heidnischen und des christlichen Monuments ist ein zwischen Kapitell und Giebel eingeschobenes Glied, seitlich flach ausbauchend und mit horizontaler Teilung. Der obere Abschnitt hat in der Mitte ein Ei, das umrahmt ist von aufsteigenden Stegen; sie sind im unteren Abschnitte abwärts gerichtet wiederholt und in ihre Mitte ist ein dreizackartiges Ornament gesetzt. Zum oberen Abschluss des Gliedes dient ein Zahnschnitt. Ainalov, der vor Strzygowski das Berliner Fragment besprochen hat¹, hielt das Glied für gleichwertig mit den s. g. Kapitellkämpfern, die im 5 Jahrh. üblich waren; ihm tritt Strzygowski entgegen und bemerkt, dass der Kapitellaufsatz des Fragments nichts zu thun hat mit den Kämpfern, die erfunden sind infolge eines konstruktiven Bedürfnisses, um nämlich zu vermitteln zwischen dem oberen Abschluss der Säulen und den oblongen Ansätzen der Mauerbögen. Der Kapitellaufsatz ist vielmehr ein dekorativ ornamentales Rudiment eines verkröpften Architravs, denn auf dem Konstantinopolitanischen Sarkophage sieht man auch in dem Raume zwischen den Säulen der Nischen die Fortsetzung des Architravs.

Vollständig dieselbe Architektur wie der Konstantinopolitanische Sarkophag hat einer im Museum zu Konia, der in Eski-Bedestan ausgegraben ist und in seinen Nischen und Interkolumnien Szenen aus dem Mythos des Achill enthält. Ein dritter Sarkophag mit übereinstimmenden Architekturformen, der im Palazzo Riccardi zu Florenz ist, steht auch inhaltlich dem Konstantinopolitanischen nahe,

¹ *Hellenistische Grundlagen der byzantinischen Kunst* (russisch). Petersburg 1900. S. 160. Die Abb. auf Taf. IV daselbst giebt das Berliner Relief inmitten der beiden oben erwähnten byzantinischen Tafeln mit den Figuren der Verkündigungsszene wieder.

ebenso ein Sarkophagfragment, das aus dem römischen Ghetto ins British Museum gelangt ist. Dies Fragment umfasst die Mittelnische einer Längswand und den Ansatz der rechten Ecknische, in der Mittelnische sitzt, entsprechend dem Sarkophag aus Selefkieh, ein Mann mit der Rolle in der Linken und die Frau, die hier neben ihm steht, ist durch eine Maske als Muse charakterisiert. Am Sarkophag des Palazzo Riccardi ist die Mittelnische durch ein Ehepaar besetzt und die Figuren der Gatten sind einzeln in den Interkolumnien nochmals wiederholt, die Ecknischen aber haben die Dioskuren inne wie am Konstantinopolitanischen Sarkophag.

Da von den vier eng verwandten Sarkophagen zwei in Kleinasien gefunden sind und ebendort auch die Vorstufe ihrer Architektur nachweisbar ist¹, nimmt Strzygowski wohl mit Recht an, dass wir hier eine spezifisch kleinasiatische Gruppe vor uns haben und dass deren in Italien aufgefundene Glieder Importwaare aus Kleinasien gewesen sind. Sicherheit werden wir darüber erlangen, wenn von allen Exemplaren der Marmor untersucht wird und sich als prokonnesischer oder kleinasiatischer herausstellt.

Das älteste Glied der Gruppe ist der Sarkophag im Palazzo Riccardi, der von dem ersten Kenner der antiken Sarkophagskulptur, C. Robert, der antoninischen Zeit zugewiesen wird. Hier sind die Blätter an den Giebeln und Kapitellen noch ganz mit dem Meissel gearbeitet, an den anderen drei Sarkophagen sind sie ausschliesslich durch Bohrung hergestellt, ein Zeichen des jüngeren Ursprungs.

¹ S. Strzygowski a. a. O. S. 46, wo das Fragment einer Giebelnische abgebildet ist, das Strzygowski in eine Hauswand zu Isnik, dem alten Nicaea, eingemauert fand. Hier hat der Kapitellaufsatz in seinem oberen Abschnitt nicht ein einzelnes Ei in der Mitte, sondern einen fortlaufenden Eierstab. Der Giebel des Fragments ist mit aufrecht stehenden Palmetten geschmückt, an deren Stelle auf den oben besprochenen Sarkophagen eine liegende Akanthusranke getreten ist.

Wiederum eine spätere Entwicklungsstufe nimmt das Berliner Relief ein, dessen Architektur in mehreren Einzelheiten von den heidnischen Sarkophagen abweicht. Der daran verwandte Zahnschnitt zeigt die Zähne weit auseinander gerückt und zwischen ihnen abgeschrägte Flächen, so dass er völlig dem Ornament entspricht, das die spätere byzantinische Kunst oft als Randeinfassung für inkrustierte Marmorplatten benutzt hat. Dass der Kapitellaufsatz hier nur rudimentär vorkommt ohne eine Fortsetzung seiner Ornamente in den Interkolumnien, ward bereits oben erwähnt. Das Kapitell selbst entbehrt der Doppelvoluten, mit denen es auf den angeführten heidnischen Sarkophagen ausgestattet ist, und seine Akanthusblätter sind erst mit dem Bohrer ausgearbeitet, dann aber noch mit dem Meissel übergangen. Dadurch wird ein Akanthus von fettem, zackigem Schnitt erzeugt, der zur Zeit des Theodosios in Konstantinopel angekommen und im 5 Jahrh. üblich geblieben ist. Dagegen lässt sich das Fortleben des Kapitellaufsatzes in christlichen Monumenten des 5 Jahrh.s nicht verfolgen und seine Verwendung auf dem Berliner Relief spricht entschieden dafür, dass dies Werk im unmittelbaren Anschluss an seine heidnischen Vorgänger schon im 4 Jahrh. entstanden ist.

Es ist wichtig, dass die Architektur die frühe Datierung des Berliner Reliefs erheischt; der Kreuznimbus, der das Haupt Christi umgiebt (Fig. 1), würde manchen Forscher veranlassen, die Skulptur ins 6 Jahrh. herunter zu rücken. Der Kreuznimbus ist in der That auf römischen Monumenten vor dem Anfang des 6 Jahrh.s nicht zu finden, aber Strzygowski hat bewiesen, dass er aus dem Osten stammt, wo er natürlich früher aufgetreten sein muss.

Ausser durch den Kreuznimbus zeichnet das Berliner Relief den Herrn durch seine Grösse aus; er überragt die beiden neben der Nische stehenden Figuren, die ihrer Bücher wegen als Evangelisten gedeutet werden können, um

eine halbe Hauptslänge. Die Hände Christi sind attributlos. In der Regel trägt er ein Buch oder eine Rolle, einen Stab oder ein Kreuz, und, wo jedes Attribut fehlt, pflegt er mindestens die Rechte zum Gestus des Redens oder Segnens zu erheben. Das Berliner Relief zeigt den Herrn in absoluter Ruhe, aber trotzdem oder vielleicht eben deshalb übt die Gestalt eine ausserordentliche Wirkung aus durch « die Grösse rein menschlicher Würde ». Eine solche Christusfigur ist uns völlig neu, sie tritt in Gegensatz zu allen frühchristlichen Bildern des Herrn, die wir aus dem Abendland kennen, und ist, wie Strzygowski hervorhebt, als eine späte Schöpfung echten hellenistischen Kunstgeistes anzusehen.

Der Steinhauer, der die Berliner Sarkophagplatte fertigte, hat diesen Christustypus sicher nicht selbst erfunden, sondern derselbe ist zu seiner Zeit im Osten, von dessen frühchristlichen Monumenten uns bisher leider nur zu wenige bekannt sind, offenbar verbreitet gewesen. Daher war es leicht möglich, dass eben dieser Typus. Einfluss gewann auf die buddhistische Kunst, wie einige Reliefs der Gāndhāra-Schule vermuten lassen. Fig. 2 giebt ein Fragment wieder, das dem Berliner Museum für Völkerkunde gehört und von einem in mehreren Exemplaren erhaltenen grossen Relief mit einer Reihe von Buddhafiguren stammt; Fig. 3, gleichfalls nach einer Skulptur des genannten Museums bietet ein Beispiel der zumeist verbreiteten Buddhadarstellung¹. In ihr trägt Buddha einen Mantel nach Art der am Ausgang des Altertums üblichen Paenula, die, mit einem Ausschnitt für den Hals versehen, über den Kopf gestreift wurde und den Körper glockenförmig verhüllte, sodass die

¹ S. über die beiden Berliner Reliefs. A. Grünwandel *Buddhistische Kunst in Indien Berlin 1900. (Handbücher des Kgl. Museum zu Berlin)*. S. 156. 167. Der freundlichen Vermittelung des Verfassers verdanke ich auch die den beiden Abb. Fig. 2, 3 zugrundeliegenden Photographien.

Hände, um sichtbar zu werden, den Mantel seitlich hochheben mussten. Dies geschieht in den üblichen Buddhafiguren und zwar pflegt die Linke herabzuhängen und in das Gewand zu greifen oder einen Gegenstand zu halten, während der rechte Arm vom Ellenbogen an gehoben ist und die Hand, im Berliner Relief (Fig. 3) abgehauen, mit geöffneter Fläche dem Beschauer zugekehrt ist. Gewandung und Pose der Buddhafigur, wie wir sie auf dem ersten Berliner Relief sehen, ist davon wesentlich verschieden. Hier ist als Mantel das frei umgeschlagene griechische Pallium benützt, das einen Teil der Brust unbedeckt lässt, der linke Arm ist völlig von dem über die linke Schulter geworfenen Teil des Palliums bedeckt, die Rechte ist auf die Brust gelegt und greift in die zur linken Schulter hinaufstrebenden Mantelfalten. So entspricht diese Buddhafigur vollkommen dem Christus des Berliner Sarkophagreliefs.

Gelegentlich seiner Publikation der Buddhafigur hat Grünwandel bereits bemerkt, dass sie « bis zu einem gewissen Grade an die Sophoklesstatue des Lateran erinnert ». Strzygowski nennt die Christusfigur eine Wiederholung « jenes Typus, mit dem die griechische Kunst der grossen Blütezeit geistigen Adel zu kennzeichnen pflegte ». Zweifellos geht die christliche Skulptur sowohl als auch die buddhistische in letzter Linie zurück auf griechische Porträtdarstellungen des 5 Jahrh.s die uns am edelsten durch den lateranensischen Sophokles vertreten sind, aber ein paar Züge machen es mir wahrscheinlich, dass die indischen Künstler den Typus nicht direkt aus der Antike entlehnt, sondern ihn durch das Medium der christlichen Nachschöpfungen erhalten haben. — Die in unserem Typus porträtierten Männer des Altertums trugen keinen fusslangen Chiton, bei ihnen kommt unterhalb des Mantels kein Untergewand zum Vorschein, das bei der Christusfigur und bei den Buddhafiguren gleicher Weise bis zu den Knöcheln

herabreicht. Den antiken Porträtgestalten verleiht der in die Hüfte gestützte und kräftig ausladende linke Arm den Ausdruck des Stolzes, in der christlichen und in den buddhistischen Figuren ist der linke Arm übereinstimmend gesenkt. Ich glaube daher, dass hier ein Fall der Befruchtung indischer Kunst durch frühchristliche Werke vorliegt, der bei Erzeugnissen der Gāndhāra-Schule nicht befremdlich sein kann. Vincent A. Smith, einer der ausgezeichnetsten Forscher auf dem Gebiete der indischen Kunst, schrieb¹ im Anschluss an den Vergleich indischer Flügelgestalten mit christlichen Engelfiguren: « It is quite possible, that the sculptors of Gāndhāra may have picked up some hints from artists connected with the churches of Asia Minor and Syria, and I have a suspicion that they did so, though I cannot offer any decisive proof of the supposed fact. I have no doubt that a real connection exists between early Christian art and the Gāndhāra school ».

¹ *Graeco-Roman Influence of the Civilisation of Ancient India. Journal of the Asiatic Society of Bengal. Vol. LVIII Part. I. Calcutta 1900. S. 131.*

