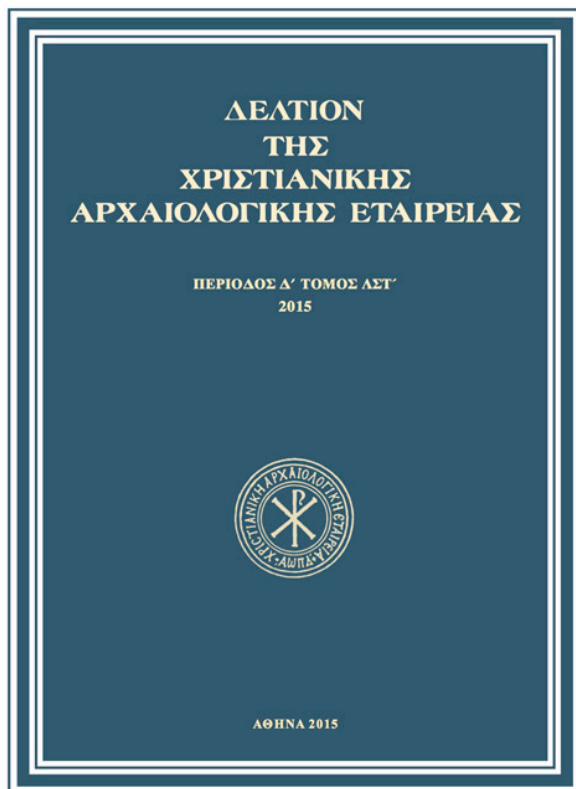


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 36 (2015)

Δελτίον ΧΑΕ 36 (2015), Περίοδος Δ'



Η εξέλιξη του εικονογραφικού μοτίβου των γευμάτων σε τράπεζα σχήματος S σε σαρκογάγους, τοιχογραφίες και βυζαντινά χειρόγραφα

Elisabeth PANELI

doi: [10.12681/dchae.1786](https://doi.org/10.12681/dchae.1786)

Copyright © 2016, Elisabeth PANELI



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

PANELI, E. (2016). Η εξέλιξη του εικονογραφικού μοτίβου των γευμάτων σε τράπεζα σχήματος S σε σαρκογάγους, τοιχογραφίες και βυζαντινά χειρόγραφα. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 36, 245–262. <https://doi.org/10.12681/dchae.1786>

ZUR MOTIVGESCHICHTE DES S-MAHLES AUF SARKOPHAGEN, KATAKOMBEN UND BYZANTINISCHEN HANDSCHRIFTEN

Οι παραστάσεις συνδαιτυμόνων γύρω από τράπεζα σχήματος S γνώρισαν ιδιαίτερη διάδοση στη ρωμαϊκή τέχνη κυρίως σε σαρκοφάγους με σκηνές κυνηγιού. Το εικονογραφικό αυτό μοτίβο πέρασε χωρίς ουσιαστικές αλλαγές σε παλαιοχριστιανικές παραστάσεις γεύματος σε σαρκοφάγους αλλά και σε τοιχογραφίες σε ρωμαϊκές κατακόμβες. Στις κατακόμβες παρατηρούνται ωστόσο κάποιες διαφοροποιήσεις ως προς το φύλο και τον αριθμό των εικονιζόμενων μορφών. Πιθανή πηγή έμπνευσης αποτέλεσαν πλέον τα δείπνα που λάμβαναν χώρα μέσα στις κατακόμβες, τα νεκρόδειπνα. Επίσης, το εικονογραφικό αυτό θέμα απαντάται και σε άλλα είδη τέχνης, ψηφιδωτά του βου αιώνα και ασημένια αγγεία. Λίγες είναι τέλος οι παραστάσεις Μυστικού Δείπνου σε βυζαντινά χειρόγραφα και τοιχογραφίες, στις οποίες εικονίζεται τράπεζα παρόμοιου σχήματος.

Λέξεις κλειδιά

Ρωμαϊκό συμπόσιο, σαρκοφάγοι, κατακόμβες, νεκρόδειπνα, Μυστικός Δείπνος.

Der Begriff »S-Mahl« hat in der bisherigen Forschung so häufig Verwendung gefunden¹, dass er im Rahmen dieses Vortrages nur einer kurzen Erklärung bedarf. Das Stibadium-Mahl, hier S-Mahl genannt, nimmt die Form eines halbrund gebogenen Buchstaben des griechischen Alphabets ein. Sein Ursprung geht anscheinend bis in die hellenistische Zeit zurück. In der römischen Zeit erscheint es in verschiedenen Bildzusammenhängen, so dass es sich eine Entwicklung seiner Bedeutung erkennen lässt: die mythologischen dionysischen Mahlszenen werden allmählich durch nicht mythologische Stibadiummähler mit Hirten- und Dienerfiguren ersetzt (also eher Szenen des Alltagslebens)², die gewöhnlich zum Ende des 3. Jahrhunderts im Freien, unter Bäumen mit einem an diesen hängendem

The representations of meal guests situated around a table in the form of the letter S (the so-called stibadium meals) were very popular in Roman art, especially in sarcophagi with hunting scenes. This iconographic motif passed in early Christian art without crucial changes, especially on sarcophagi and wall-paintings in Roman catacombs. However, there are certain slight differences to be observed in the latter, mainly regarding the number and gender of the participants. The funeral meals actually taking place in the Roman catacombs were most probably the source of inspiration for the representations of the so-called stibadium meals. Besides, this iconographic motif can also be found in other art forms, 6th-century mosaics and silver vessels. Finally, there are only few depictions of the Last Supper in Byzantine miniatures and wall paintings in which such an S-form table can be found.

Keywords

Roman banquet, sarcophagi, catacombs, funeral meals, Last Supper.

* Dr. phil. Christliche Archäologie und byzantinische Kunstgeschichte der Philipps-Universität Marburg, elpaneli@yahoo.gr

** Bei diesem Aufsatz handelt es sich um die überarbeitete Fassung eines Vortrags beim 1. Internationalen Symposium der Internationalen Arbeitsgemeinschaft "Römische Sarkophag" in Marburg vom 3.-7. Oktober 2010.

¹ A. Stüber, *Refrigerium Interim*, Bonn 1957, 132ff. J. Engemann, »Der Ehrenplatz beim antiken Sigmamahle«, *JbAC 9 Ergbd.* (1982), 239-250. R. Amedick, *Die Sarkophag mit Darstellungen aus dem Menschenleben. Vita Privata, ASR I 4*, Berlin 1991, 25ff. J. Dresken-Weiland, *Bild, Grab und Wort. Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts*, Regensburg 2010, 181ff.

² Amedick, *Die Sarkophag*, op.cit. (Anm. 1), 38 bemerkt, dass die Mahlszenen am Sigma in mythologischer und dionysischer Einkleidung gegen Ende des 3. Jahrhunderts auf Sarkophagen vom nicht mythologischen Stibadium-Mahl mit zeitgenössischen und bukolischen Figuren abgelöst werden.



Abb. 1. Vatikan, Museo Chiaramonti. Fragment von Sarkophagdeckel.

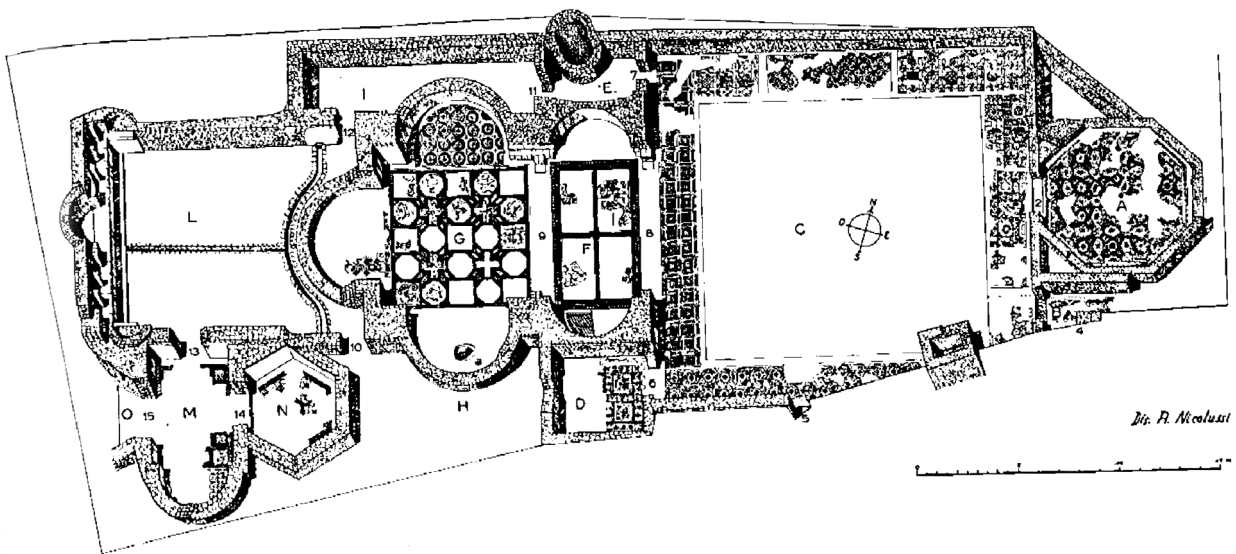


Abb. 2. Desenzano, Villa romana mit Triconch. Mitte 4. Jh. n.Ch.

Parapetasma³ stattfinden. Obwohl auch andere Benennungen dieser S-Mähler aufgrund der halbrunden Form möglich sind, so z.B. C-Mahl, hat sich in der bisherigen Forschung, wie bereits festgestellt, der Begriff S-Mahl durchgesetzt, was auch auf der Fortsetzung der Sitzbank auf beiden Seiten beruht.

Die Heiterkeit der Speisenden, die man in vielen Fällen an ihrer Gestik und Bewegungen ablesen kann, lässt sich sowohl mit dem Genuss von Wein erklären⁴, als auch mit

³ Ein wichtiger Bestandteil der frühchristlichen Abbildungen (Ende 3. Jh.) ist auch das Parapetasma, das wohl zu den Vorbereitungszenen des S-Mahls gehört, siehe N. Himmelmann, *Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jahrhunderts*, Mainz 1973, 57-59, Taf. 44a-b. 45b. 47d. Sollte vorausgesetzt werden, dass das S-Mahl in der frühchristlichen Zeit im Freien oder im Garten stattgefunden hat, dann diente dieses Parapetasma wohl zum Schutz vor der Sonne.

⁴ Himmelmann, op.cit. (Anm. 3), Taf. 49a.

dem ländlichen Charakter dieser Darstellungen. Die Bekleidung aller beteiligten Figuren mit kurzer *Tunica exomis* oder gelegentlich mit Ärmeltunica und die Andeutung von einem Garten (Abb. 1), bzw. von Bäumen, haben nämlich oft Anlass zu verschiedenen Interpretationen gegeben. Die in der älteren Forschung häufig vertretene Auffassung, dass es sich vorwiegend um eine mythologische Mahlszene handelt (die sich wohl auf die Jagd des Meleager und das sich daran anschließende kalydonische Mahl bezieht)⁵ wird in der heutigen Forschung nicht mehr vertreten, auch wenn auf den etwas älteren Jagdsarkophagen auf der rechten oder linken Seite des Deckels häufig eine Mahlszene dargestellt wurde⁶. Man ist eher geneigt, in diesen Darstellungen reale Bilder abgebildet zu sehen, da in der Tat die S-förmigen Polster (*Stibadia*) ein geläufiger Bestandteil römischer Villen waren, auf denen oft gegessen und gefeiert wurde, was häufig als ein Ausdruck oder ein *Habitus* der römischen und provinziellen *bourgeoisie* verstanden wird⁷ (Abb. 2). Da mythologische und nicht mythologische Mahlszenen in der römischen Sarkophagproduktion etwa zur gleichen Zeit erscheinen, sehen manche Wissenschaftler die letzteren Abbildungen eher als einen Versuch vornehmer Leute, sich mit dem Heros oder den Jagdherrn der Jagdmahlszenen zu identifizieren. Diese nehmen meist den mittleren Platz in der Sitzordnung am S-Polster ein und unterscheiden sich gelegentlich durch ihre Bekleidung (hier Panzer und Paludament) oder Größe⁸ (Abb. 3) von den übrigen auf Sarkophagkästen oder Sarkophagdeckeln abgebildeten Gestalten⁹. Viel wichtiger ist die Interpretation des S-Mahles als Ergänzung oder Bestandteil der Jagdszenen auf den sogenannten Jagdsarkophagen oder als Belohnung der beteiligten Personen für die Jagd¹⁰. Eine gegenseitige Abhängigkeit der Ikonographie der römischen »nicht mythologischen« und »mythologischen« Mahlszenen ist dementsprechend möglich, ähnlich ist bei ihnen nicht nur die Wiedergabe der dargestellten Figuren, sondern auch die Abbildung der dargebrachten Speisen¹¹.

⁵ Engemann, op.cit. (Anm. 1), 243f. G. Koch – H. Sichtermann, *Die mythologischen Sarkophage*, Berlin 1975, Nr. 131. 132. 136. 137. LIMC op.cit. Bd. 6.1, »Meleagros«, Sp. 414. 427. *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 6.1, »Meleagros« Sp. 415-435.

⁶ G. Koch, *Die mythologischen Sarkophage*, Berlin 1975, 7-28, bemerkt mit Recht, dass das Mahl nach der Jagd des Meleager gar nicht literarisch belegt ist; es handelt sich eher um eine ikonographische Tradition. Zu einer Silberplatte mit mythologischen Szenen (Jagd des Meleager) siehe M. Mundell Mango, »Der Seuso-Schatzfund, Ein

Ensemble westlichen und östlichen Kunstschaffens«, AW 21 (1990), 79ff., Abb. 11-12. Stüber, op.cit. (Anm. 1), 124f. geht auf hermeneutische Fragen der Mahldarstellungen ein und stellt fest, dass es »keine sicheren Kriterien gibt, um zwischen Lebenden und Toten zu unterscheiden und dementsprechend die Darstellungen als Totenmahl, Eucharistiefeyer oder Seligenmahl anzusprechen«.

⁷ Nach Dresken-Weiland, op.cit. (Anm. 1), 183 finden sich entsprechende Anlagen weit entfernt von Rom, sogar in Sidret el-Balik in Libyen. Wie P. Grimal, *Les jardins romains*, Paris 1969, 58, 175, 320 bemerkt, soll in vielen Fällen sogar die Gartenarchitektur eine entscheidende Rolle beim S-Mahl gespielt haben. Die S-förmigen Polster (*Stibadia*) erscheinen außerdem in anderen Bildzusammenhängen, z.B. auf Handschriften mit Kriegslandschaft, d.h. in Mahlzeiten, die flüchtig im Freien in den Kampfhäusern gefeiert wurden, so z.B. auf Handschriften der Ilias, siehe R. Bianchi-Bandinelli, *Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad*, Olten 1955, 57, Abb. 45f., 113-115. *Homeri Iliados Picturae Antiquae ex Codice Mediolanensi Bibliothecae Ambrosianae*, Romae 1835, 23, Abb. 30.

⁸ Engemann, op.cit. (Anm. 1), 241 bemerkt, dass es gelegentlich auch Versuche gibt, Porträtzüge der Grabinhaber im Bild darzustellen. Seine Behauptung, dass die mittlere Figur, die sich durch ihre Größe von den restlichen am Mahl teilnehmenden männlichen Gestalten unterscheidet, auch »den Ehrenplatz gewinnt«, ist allerdings eher nur für klassische Illustrationen zutreffend, vor allem in einer Versammlung der Götter (*consensus deorum*), so z.B. Bianchi-Bandinelli, *Hellenistic-Byzantine Miniatures*, op.cit. (Anm. 7), Abb. 95, 113; id., *RIA* 2 (1953), 138, Abb. 55. *Homeri Iliados Picturae Antiquae*, op.cit. (Anm. 7), 20, Abb. 9.

⁹ Himmelmann, op.cit. (Anm. 3), Kat. 29, Taf. 49a (Rom, S. Callisto). Mit Recht bemerkt Dresken-Weiland, op.cit. (Anm. 2), 199ff., dass gegen Ende des 3. Jahrhunderts auf Katakombenbildern mit Mahldarstellungen die Dienergestalten (im Unterschied zu den Sarkophagbildern) ganz fehlen. Durch die Beschränkung auf die Gestalten, die am S-Mahl teilnehmen, erhält die Bildkomposition ein anderes Gewicht, das wohl auf das *convivium* oder auf das eucharistische Mahl hinweist, so beispielsweise die Mahlszene in der Sakramentskapelle A 2 in der Calixtus-Katakombe, siehe A. Nestori, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Vatikan 1993, 106, Nr. 21 oder auf einem Grab in Thessaloniki auf der Hagios-Demetrios-Straße, siehe J. Valeva, »La peinture funéraire dans les provinces orientales de l'empire romain dans l'antiquité tardive«, *Hortus artium medievalium* 7 (2001), 185.

¹⁰ Der *Virtus* und die Tapferkeit der Grabinhaber ist somit mit den Jagdszenen verbunden, die in der Regel auf dem Kasten der Grabinhaber abgebildet sind; somit ist die Überwindung des Todes durch die Heroisierung zum Ausdruck gebracht, siehe Amedick, *Die Sarkophage*, op.cit. (Anm. 1), 43. Dresken-Weiland, op.cit. (Anm. 1), 188. G. Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, München 2000, 24f. vermutet, dass das S-Mahl auf christlichen vorkonstantinischen Bildern eher als Bild der Ruhe nach den Mühen des Lebens, also eines glücklichen Zustandes nach dem Tod angesehen werden kann, was wohl von Stüber, op.cit. (Anm. 1), 68ff. allgemein als *Refrigerium Interim* bezeichnet wurde.

¹¹ Erst gegen Anfang des 4. Jahrhunderts bekommt in vereinzelt Fällen das S-Mahl eine andere Bedeutung, die wohl auf die Eucharistie hindeuten kann (vgl. Anm. 9). Zu den Fischdarstellungen siehe F. J. Dölger, *Ichthys. Die Fisch-Denkmal in der frühchristlichen Plastik, Malerei und Kleinkunst* V, Münster 1943, 503-540.



Abb. 3. Rom, Callistus-Katakombe. Deckelfragment.



Abb. 4. Vatikan, Museo Pio Cristiano. Fragment von Sarkophagdeckel.

In diesem Sinne ist auch die Übernahme des S-Mahles in die frühe christliche Sarkophagkunst der vorkonstantinischen Zeit zu interpretieren, d.h. eher als ein ländliches Hirtenmahl, das stets im Freien stattfindet. Die Ikonographie dieser Mahldarstellungen auf den vorkonstantinischen Werken kann man von den entsprechenden Darstellungen auf heidnischen Sarkophagen des späten 3. Jahrhunderts kaum unterscheiden; die Gestik und Heiterkeit der am Mahl beteiligten Figuren¹² sowie der Dienergestalten bleibt auf den christlichen Darstellungen erhalten¹³. Bemerkenswert ist außerdem der Vergleich der S-Mahldarstellungen auf heidnischen Sarkophagdeckeln mit der Wiedergabe des ruhenden Jonas unter der Kürbislauge. Typologisch betrachtet ist dieses Bild einer der am S-Mahl teilnehmenden Männergestalten der römischen Sarkophage des 3. Jahrhunderts sehr ähnlich, welche den Arm leicht nach hinten gebeugt über den Kopf führt¹⁴ (Abb. 4). Die typologische

¹² F. Gerke, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlin 1940, 113ff. bezeichnet typologisch manche am Mahl beteiligte Männergestalten, so z.B. »den Rufer«, der die Hand hochhebt, um von den Dienergestalten möglichst schnell bedient zu werden, »den Nachdenklichen« oder »den Trinkenden«.

¹³ Häufig gelten die mit einem Kreuz versehenen Brote des S-Mahles als Indiz, dass die Szene als christlich erkannt werden kann, so Gerke, op.cit. (Anm. 12), 119. Dennoch, wie mehrfach angedeutet, unterscheidet sich die Ikonographie der S-Mähler, die in einem christlichen Bildkontext erscheinen, gar nicht von jenen, die im paganen Bildkontext dargestellt sind, siehe Dresken-Weiland, op.cit. (Anm. 1), 202.

¹⁴ Nach Gerke, op.cit. (Anm. 12), 113 handelt es sich um »den müden Schwermütigen, der seinen Arm über den Kopf legt«. Ferner bemerkt Gerke, op.cit. (Anm. 12), 137, dass dieser Bildtyp des »Schwermütigen« auch vom kalydonischen Mahl abgeleitet ist. Amedick, *Die Sarkophage*, op.cit. (Anm. 1), 41 stellt fest, dass die Figur des ruhenden Jonas aus der antiken Ikonographie ruhender und schlafender Figuren entwickelt wurde.

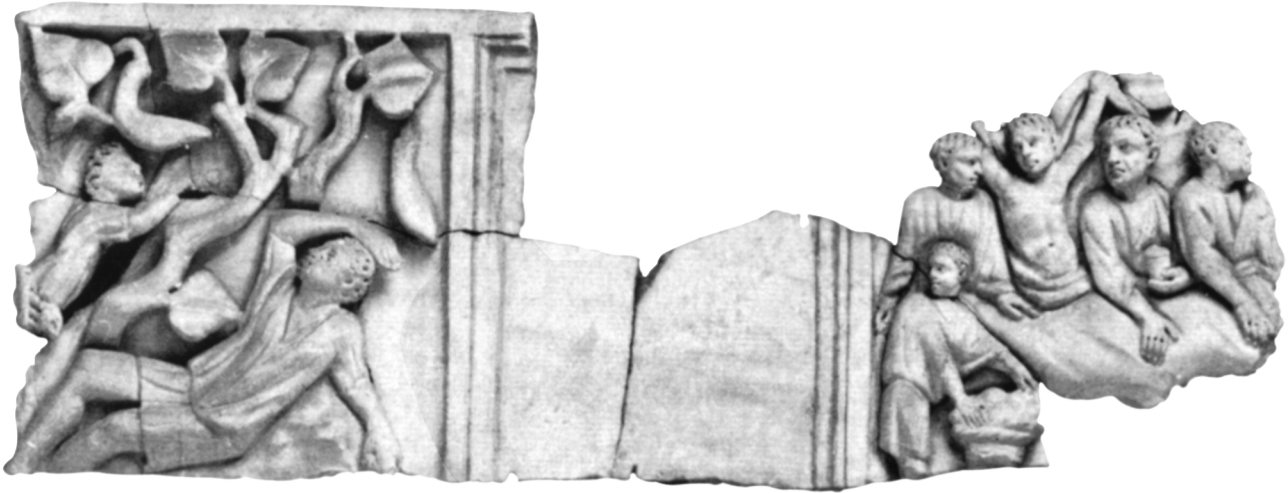


Abb. 5. Rom. Fragmente aus Front eines Sarkophagdeckels mit figürlichen Dekoration beiderseits der *Tabula*.

Ähnlichkeit der Gestalt des ruhenden Jonas (Abb. 5) mit dem Bildtyp der sich ausruhenden männlichen Figur auf den paganen oder frühchristlichen S-Mahldarstellungen scheint für die Anordnung dieser Szenen beiderseits der mit Inschrift versehenen *Tabula* der frühchristlichen Sarkophagdeckeln entscheidend zu sein¹⁵. Ferner sind auch andere Interpretationsversuche möglich. Die inhaltliche Verbindung der Jonasszene mit dem Mythos des Endymion¹⁶ oder die Interpretation der Jonasszene als alttestamentliches Errettungsbeispiel spielt in diesem Bildzusammenhang keine entscheidende Rolle mehr¹⁷. Viel wichtiger ist die Feststellung, dass – wie schon angedeutet – die Abbildung des ruhenden Jonas in der gesamten christlichen Kunst eher als Typos der Auferstehung Christi gilt¹⁸. So haben die am S-Mahl teilnehmenden männlichen Figuren, die auf den Sarkophagdeckeln rechts von der *Tabula* abgebildet sind, eine heitere und fröhliche Stimmung, die auch im Sinne des für die Christen so bedeutsamen Auferstehungsgedankens verstanden werden kann. Ebenso ist die Abbildung der Taufe Christi, die in vereinzelt Fällen links neben dem S-Mahl erscheint¹⁹ inhaltlich wahrscheinlich mit dem realen Leben der Christen zu verbinden, demzufolge nach der Taufe immer mit einem gemeinsamen Mahl gefeiert wird, eine Sitte, die sich bis heute noch gehalten hat²⁰.

Der ländliche bukolische Charakter der abgebildeten Gestalten, der immer noch einen Einfluß von Werken der römischen Kaiserzeit aufweist, ist außerdem bei den frühesten vorkonstantinischen Sarkophagen mit S-Mahlszenen verständlich²¹.

¹⁵ Die Darstellung des unter der Kürbislaube ruhenden Jonas gilt allgemein als Typos der Auferstehung, siehe Stüber, op.cit. (Anm. 1), 136-151; zur Deutung der Jonasszenen in der frühchristlichen Kunst in verschiedenen Bildzusammenhängen siehe *LCII II*, Sp. 419 (s.v. Jonas). A. Ferrua, »Paralipomeni di Giona«, *RACr* 38 (1962), 7-69. E. Dassmann, »Sündenvergebung durch Taufe, Busse und Martyrerfürbitte in den Zeugnissen frühchristlicher Frömmigkeit und Kunst«, *Münsterische Beiträge zur Theologie* 36 (1973), 222-232, 385-397. J. Engemann, *Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke*, Darmstadt 1997, 2ff., 106ff.

¹⁶ H. Sichtermann, *Späte Endymion-Sarkophage Methodisches zur Interpretation*, *ASR XII. 2*, Baden-Baden 1966, 97ff., Kat. 27-137, Taf. 26-114. E. Stommel, »Zum Problem der frühchristlichen Jonasszenen«, *JbAC* 1 (1958), 112-115. Weitere Literatur zum Mythos des Endymion, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts*, 1300-1990s, Sp. 373ff (s.v. Endymion).

¹⁷ Amedick, *Die Sarkophage*, op.cit. (Anm. 1), 41 bemerkt, dass auf frühchristlichen Sarkophagdeckeln das S-Mahl auf frühchristlichen Sarkophagdeckeln nur in seltenen Fällen mit anderen biblischen Szenen verbunden ist (vier Mal ist es mit der Jonassgeschichte verbunden, zweimal begegnet es zusammen mit Noah, einmal mit der Taufe Christi).

¹⁸ S. o. Anm. 15.

¹⁹ F. Deichmann – G. Bovini – H. Brandenburg, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, Bd. I. *Rom und Ostia*, Wiesbaden 1967, Nr. 150, Taf. 34.

²⁰ Dresken-Weiland, op.cit. (Anm. 1), 177-178, 186f., Abb. 80 erwähnt außerdem eine Reihe von Katakombenbildern, auf denen das S-Mahl neben der Brotvermehrung oder dem Weinwunder angeordnet ist; eine Mahlzeit mit paganen Vorbildern (S-Mahl) ist also zum Anfang des 4. Jahrhunderts christlichen biblischen Szenen mit ähnlichem Bildkontext gegenübergestellt.

²¹ Auch die Bekleidung der auf S-Mahlszenen dargestellten Männergestalten mit *Tunica exomis* oder *Ärmeltunica* deutet auf den ländlichen Charakter dieser Darstellungen, die stets im Freien unter Bäumen stattfinden, siehe z.B. Himmelman, op.cit. (Anm. 3), Taf. 44a, 45c.



Abb. 6. Vatikan, Museo Chiaramonti. Fragment von Sarkophagdeckel.

Allmählich sind in der Ikonographie der christlichen S-Mahlszenen dennoch manche Veränderungen erkennbar. Die Gestalten sind auf den christlichen Mahlszenen gelegentlich mit langer Tunica und Pallium bekleidet (Abb. 6) und wirken oft statischer, d.h. weniger bewegt und heiter²² im Vergleich zu den entsprechenden heidnischen Bildern, die gelegentlich mit einer Tänzerin versehen sein können²³. Außerdem wird in manchen Fällen die Zahl der abgebildeten, am Mahl beteiligten Personen, reduziert (Abb. 7), wie z.B. in der Darstellung auf dem Deckel eines Sarkophags im *Cimitero di Pretestato*, die erst auf das 1. Viertel des 4. Jahrhunderts datiert wird²⁴. Ferner sehen manche Forscher hier einen Versuch der Sarkophagbildhauer, das S-Mahl nicht im Freien, sondern in einem geschlossenen Raum bildlich darzustellen, wie man an einem hohen zwischen den Dienergastalten abgebildeten Pfeiler erkennen kann²⁵.

Entscheidend hierfür ist stets der Bildzusammenhang, in dem die Malereien erscheinen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass diese S-Mähler in den dunklen Katakomben stattgefunden haben und dass man dafür nicht immer in der Lage war ein S-Polster aus Marmor zu errichten oder aufzubauen. Darstellungen von Kandelabern sind in den frühchristlichen Gräbern in verschiedenen Formen und Größen erhalten²⁶ und weisen auf das Problem hin, das die Beleuchtung dieser

Räume darstellte. Ferner sind in den Katakomben Spuren dieser Grabtische erhalten, meist in halbrunder, seltener in rechteckiger Form²⁷. Sie waren meist an der Ecke der *cubicula*

²² Deichmann – Bovini – Brandenburg, op.cit. (Anm. 19), 97, Nr. 151, Taf. 34 (Anfang 4. Jh.).

²³ Himmelmann, op.cit. (Anm. 3), Taf. 44b.

²⁴ Deichmann – Bovini – Brandenburg, op.cit. (Anm. 19), 230, Nr. 557, Taf. 85. Amedick, *Die Sarkophage*, op.cit. (Anm. 1), Nr. 145 bemerkt, dass es nicht deutlich ist, ob der Sarkophag heidnisch oder christlich ist, da die Inschrift in Zweitverwendung ist.

²⁵ Nach Deichmann – Bovini – Brandenburg, op.cit. (Anm. 19), 230 bleibt es fraglich, ob es sich hier um einen Pfeiler (mit Dach) handelt. Die Vorbilder dieser architektonischen Form bleiben uns unbekannt; ein Einfluss von Mahlszenen aus anderen Kunstgattungen, wahrscheinlich Katakombenmalereien, ist nicht auszuschließen.

²⁶ Darstellungen von Kandelabern sind auch im Grab von Silistra erhalten, das aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts erhalten ist, und sich häufig mit dem Grab von Eustorgios in Thessaloniki vergleichen lässt, siehe S. Pelekanidis, »Die Malerei der konstantinischen Zeit«, *Akten des VII Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie (Trier 5-11 September 1965)*, Città del Vaticano – Berlin 1969, 233ff. R. Pillinger, *Corpus der spätantiken und frühchristlichen Wandmalereien Bulgariens*, Wien 1999, Taf. 6, Abb. 35. E. Πανέλη, »Μια νέα προσπάθεια ερμηνείας και εικονογραφικής προσέγγισης ταφικών μνημείων της Θεσσαλονίκης«, *Βυζαντιακά* 28 (2009), 20ff.

²⁷ Wenngleich selten, sind auch heutzutage einige Öffnungen erhalten, die zur Befestigung der Grabtische auf den Katakomben dienten, siehe



Abb. 7. Rom, Catacombe di Pretestato. Friessarkophag mit Imago Clipeata und Deckel mit figürlicher Dekoration beiderseits der Tabula.

errichtet, aus Steinen, Ziegeln oder Mörtel bestehend und wurden nur selten mit Marmorplatten verdeckt²⁸. Laut dem heutigen Forschungsstand²⁹ ist es nicht mehr umstritten, dass es sich bei den Katakombenbildern um Totenmahldarstellungen handelt, d.h. um realistische Mahlszenen zum Totengedächtnis, die tatsächlich an Ort und Stelle zur Verehrung der Toten in den Katakomben stattgefunden haben³⁰. Auf diesen mehrfigurigen Bildkompositionen (Abb. 8) spielt das Geschlecht, ob Mann oder Frau kaum eine Rolle³¹, da es sich in

A. M. Schneider, »Mensae oleorum oder Totenspeisetische«, *RQ* 35 (1927), 289-298. Anders als auf Sarkophagdeckeln, die eher bukolische S-Mähler im Freien bildlich darstellen, handelt es sich auf den Katakombenbildern eher um Gedächtnismähler für die Toten, die im Dunklen stattfinden, siehe Dresken-Weiland, op.cit. (Anm. 1), 72. Aus der mittelalterlichen Zeit sind allerdings keine Spuren von Tischen der sogenannten S-Form erhalten weder in Häusern noch in Kirchenräumen.

²⁸ Th. Klauser, *Die Cathedra im Totenkult*, Münster 1927, 123-151.

Zu weiteren Variationen in der Ausführung des Klinenmahls und des S-Mahls, siehe Amedick, *Die Sarkophage*, op.cit. (Anm. 1), 31ff. C. Dunbabin, *The Roman Banquet*, Cambridge 2003, 110ff.

²⁹ Dresken-Weiland, op.cit. (Anm. 1), 183ff.

³⁰ Mit ihnen ist auch die übertragene Bedeutung des Lebens oder des glücklichen Zustands nach dem Tode verbunden, der allgemein mit dem Wort *Refrigerium* beschrieben wird, siehe Stuiber, op.cit. (Anm. 1), 106ff. Dresken-Weiland, op.cit. (Anm. 1), 183. In einem

vereinzelt im *Coemeterium Maius*, in dem im Zentrum der Lünette aller Wahrscheinlichkeit nach der Verstorbene wiedergegeben ist, kann die Szene als himmlisches Mahl interpretiert werden, siehe Dresken-Weiland, op.cit. (Anm. 1), 184, Abb. 84. Der Tote kann gelegentlich auf den Katakombenbildern vereinzelt auf einer Kline liegend wiedergegeben sein, von den Dienergestalten umgeben (als Totenmahl-Klinenmahl), so z.B. in der Katakombe von S. Pietro e Marcellino, siehe Schneider, op.cit. (Anm. 27), 300. Amedick, *Die Sarkophage*, op.cit. (Anm. 1), 25ff. Ähnlich bemerkt P.-A. Février, »À propos du repas funéraire: culte et sociabilité«, *CahArch* 26 (1977), 29ff., dass sowohl die Bilder als auch die Inschriften auf den Katakomben in einem Bildkontext eines sozialen Lebens zu verstehen sind »dans le contexte d' une sociabilité antique et dans la réalité d' une convivialité«. Unwahrscheinlich ist dementsprechend die Deutung der S-Mahlszenen als Armenspeisung.

³¹ P. Dücker, »Die Frauengestalten der Sigmamahlszenen mit antiken Inschriften in der Katakombe der Heiligen Marcellinus und Petrus in Rom«, *JbAC* 35 (1992), Taf. 6c (Lünette eines Arcosols mit Sigmamahl). Février, op.cit. (Anm. 30), 29ff, 37 bemerkt, dass die seltene Abbildung von Frauen in den S-Mahlszenen sich anhand der langen spätantiken Tradition von Abbildungen von Männern auf *triclinia* und von S-Mählern auf Sarkophagen erklären lässt. Dennoch weisen die Grabfunde in der Basilika in Tipasa, *ibid.*, 37ff. auch auf andere Deutungen dieser S-Mähler hin, auf die *Virtutes Pax* und *Concordia* siehe L. Leschi, »La basilique chrétienne en Algérie«, *Atti del IV Congresso internazionale di basilica cristiana*, Rom 1938, 145-176. J. Baradez, *Ville antique de Maurétanie*, Alger 1952, 36-39. S. Lancel – M. Bouchenaki, *Tipasa de Maurétanie*, Alger 1971, Abb. 131. M. Bouchenaki, »Nouvelle inscription de Tipasa (Maurétanie césarienne)«, *RM* 81 (1974), 301-311; *id.*, *Fouilles de la Nécropole occidentale de Tipasa (1968-1972)*, Alger 1975.



Abb. 8. Rom, Katakombe der Heiligen Petrus und Marcellinus.

Abb. 9. Rom, Katakombe der Heiligen Peter and Marcellinus, Cubiculum 76 (L 37).



erster Linie um Mahlszenen handelt, die mit der Verehrung der Toten in Zusammenhang stehen, wobei alle Familienmitglieder, oft sogar auch Kinder mitbeteiligt sind³². Zu bemerken ist, dass auf den Katakombenbildern die Frauen nicht nur als Dienergestalten wiedergegeben sind (Abb. 9), sondern in vielen Fällen gleichberechtigt am Mahl teilnehmen³³. Abbildungen von am S-Mahl beteiligten Frauen aus dem 4. Jh. n. Chr. sind außerdem auch auf anderen Kunstgattungen erhalten, wie z.B. auf kostbaren Platten, vorwiegend Silberschalen (Abb. 10)³⁴ oder auf Mosaiken und Wandmalereien, auf denen allerdings die Sitzbank nicht die S-Form hat³⁵. In der Regel wirken die Frauen jedoch ernster und weniger heiter oder bewegt im Vergleich zu den dargestellten Männern. Man kann dementsprechend auf den Katakombenbildern, eine unterschiedliche, weniger untergeordnete Rolle der Frauen ablesen, die nicht mit dem sozialen Status der abgebildeten Personen zusammenhängt³⁶, sondern hauptsächlich mit der Lehre Christi und der Apostel und mit dem religiösen Leben allgemein, demzufolge Frauen und Männer vor Gott gleichberechtigt waren³⁷.

Kommt man wieder zur Bildform der Sitzbänke zurück, d.h. zum S-förmigen *Stibadium*, so kann man feststellen, dass es sich auf den Katakombenbildern wie auch auf den frühchristlichen Sarkophagbildern um ein Weiterleben einer antiken Bildform handelt. Die Bildvorlagen gehen allgemein

³² In diesem Bildzusammenhang spielt nicht nur die Verwandtschaft zu den abgebildeten Personen eine entscheidende Rolle, sondern auch die Lehre Christi über die Gleichberechtigung von Frauen und Männern (Galater 3,28). Wie Stuißer, op.cit. (Anm. 1), 132 bemerkt hat, sind die Frauen auf den Katakombenbildern nicht gesondert auf Stühlen wiedergegeben, sondern sie erscheinen gleichberechtigt zwischen Männern auf Polster liegend.

³³ Février, op.cit. (Anm. 30), 31, Abb. 3-4. J. H. Tulloch, »Women Leaders in Family Funerary Banquets«, *A Woman's Place. House Churches in Earliest Christianity* (Hrsg. C. Osiek – M. Y. Macdonad), Minneapolis 2006, 164-194.

³⁴ M. Mundell Mango, »Der Seuso-Schatzfund, Ein Ensemble westlichen und östlichen Kunstschaffens«, *AW 21* (1990), 70-88 (mit Christogramm versehen), Abb. 3-4; K. Dunbabin, »Wine and Water in the Roman Convivium«, *JRA 6* (1993), 134, Abb. 21. Dunbabin, *The Roman Banquet*, op.cit. (Anm. 28), 143ff., Abb. 84, 85, Taf. VIII.

³⁵ Die Unterscheidung der noch Lebenden von den Toten ist eher schwierig, siehe Stuißer, op.cit. (Anm. 1), 124ff., 132. Die Dienerfiguren, die die restlichen Gestalten noch bedienen, sind wahrscheinlich noch am Leben, dennoch mag dieses Thema den christlichen Künstlern eher uninteressant gewesen sein. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, dass sich die Familie in einer gemeinsamen Mahlszene zum Gedächtnis der Toten wiedertrifft. Zu Familienbildern mit Grabinschriften zur Verehrung der Toten siehe auch das Grab des Eustorgios in Thessaloniki [vgl. op.cit. (Anm. 26)].

³⁶ Angesichts der teuren Herstellungskosten von Sarkophagen kann man annehmen, dass sie ausschließlich für Prominente errichtet wurden, siehe Koch, op.cit. (Anm. 6), 107ff. Zu den Porträts auf frühchristlichen römischen Sarkophagen siehe *ibid.*, 108f.

³⁷ Zu einer textkritischen Ausgabe des Galaterbriefs mit weiteren Fragen siehe R. Damerau, *Die Quästionen des Nikolaus von Dinkelbühl zum Galaterbriefkommentar. Textkritische Ausgabe*, Gießen 1970, 1ff.



Abb. 10. Der Sevso-Schatzfund, Jagdszenen auf dem zentralen Medaillon einer Silberschale. 2. H. 4. Jh. n.Chr.

auf die antike Bildersprache zurück³⁸. Buchillustrationen mit Themen aus dem trojanischen Krieg, der *Ilias* (Abb. 11) waren den Katakombenmalern anscheinend bekannt³⁹. Dennoch sollte der Begriff *convivium*, d.h. das Abendmahl mit Freunden, das gelegentlich mit dem griechischen *Symposion* verglichen wird und oft als öffentliches von den Kaisern für das Volk errichtetes Mahl gilt, mit Vorsicht behandelt werden⁴⁰. In der römisch-christlichen Bildersprache sollte es nicht immer mit dem *Stibadium*-Mahl verglichen werden, das für eine bestimmte Anzahl von Personen gedacht ist, die an der Jagd oder an einem Krieg beteiligt sind. Die

³⁸ K. Bulas, *Les illustrations antiques de l'Iliade*, Lwow 1929, 77ff.

³⁹ R. Bianchi-Bandinelli, »Continuità ellenistica nella pittura di età medio- e tardo-romana«, *RIA* (1953), 77-161.

⁴⁰ Zum Begriff *convivium* (als Abendmahl) und *convivium publicum* siehe J. F. Donahue, *The Roman Community at Table during the Principate*, Michigan 2004, 9ff. Obwohl typologisch die S-Form auch auf anderen Bildzusammenhängen erscheint, so z.B. Dunbabin, *The Roman Banquet*, op.cit. (Anm. 28), 252, Abb. 45, sollte der Begriff *conviviality* nicht immer mit dem *Stibadium*-Mahl in Verbindung gebracht werden. Zu weiteren Zusammenhängen zwischen christlichen und römischen religiösen Festen siehe D. E. Smith, *Social Obligation in the Context of Communal Meals: A Study of the Christian Meal in 1 Corinthians in Comparison with Graeco-Roman Communal Meals* (Ph.D. Diss.), Harvard 1980, 1-6.



Abb. 11. Vergilius Romanus, Cod. Vat. Lat. 3867, fol. 100v, Dido's Feast Plate XVI.

Anordnung der abgebildeten Personen in zwei Zonen und die Wiedergabe der Diener in der unteren Zone auf frühchristlichen Katakombenbildern⁴¹, hatte ihre Vorläufer in einigen Klinenmahldarstellungen der römischen Kaiserzeit auf Grabaltären und Sarkophagen⁴². Auf den Katakombenbildern ist eine derartige zyklische Anordnung der abgebildeten Gestalten nur selten⁴³ (Abb. 12). Außerdem sind auf den Malereien im Unterschied zu den Sarkophagbildern oft Frauen als Dienerinnen wiedergegeben⁴⁴, häufig sogar mit einer Frisur und Bekleidung, die der entsprechenden der am Mahl beteiligten Frauen wohl imitiert (Abb. 13), auch wenn sie weniger luxuriös und gepflegt ist. Vergleicht man dennoch die lange Frisur der Dienergestalten in der Prozession der historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit (wie z.B. auf dem Durchgangsrelief des Titusbogens in

⁴¹ F. Fless, *Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs*, Mainz 1995, Taf. 25,1 (Rom, Via Quattro Fontane).

⁴² Amedick, *Die Sarkophage*, op.cit. (Anm. 1), Taf. 14-16; einen weiteren Katalog von Klinenmahldarstellungen auf Sarkophagen findet man bei Himmelmann, op.cit. (Anm. 3), 47-55.

⁴³ Dückers, op.cit. (Anm. 31). Interessant ist die Frage, ob dieses Bildschema mit der Lehre Christi über die Gleichberechtigung aller Menschen, ob Diener oder Freien, Männer oder Frauen zusammenhängt (Galater 3, 28); der gesellschaftliche Status scheint auf diesen Bildern stets eine Rolle zu spielen. Zur Unterscheidung der männlichen Diener auf historischen Reliefs in verschiedenen Gruppen und Kategorien siehe Fless, op.cit. (Anm. 41), 37ff. Zum Galaterbrief allgemeiner siehe *LThK* IV, Sp. 263-265 (J. Eckert). *Theologische Realenzyklopädie* XII, Sp. 5-14 (H. Hübner).

⁴⁴ Die weiblichen Dienergestalten sind auf den frühchristlichen Katakombenbildern vorwiegend mit den Inschriften *AGAPE* oder *IRENE* versehen, siehe Dückers, op.cit. (Anm. 31), Taf. 7b (*IRENE MISCE MI*). G. P. Kirsch, »Pitture inedite di un arcosolio del cimitero dei SS. Pietro e Marcellino«, *RivAC* 7 (1930), 31f.



Abb. 12. Rom, Katakomben der Heiligen Petrus und Marcellinus, Lünette des Arcosols 39 (Mittelbild).

Rom⁴⁵ oder auf dem Trajansbogen in Benevent)⁴⁶ mit der entsprechenden der auf den Katakombenbildern wiedergegebenen Dienerinnen, so kann man einige Unterschiede bemerken⁴⁷. Auf den letzteren läßt sich die aus den spätantiken Vorbildern wohlbekannte »Melonenfrisur« oder Scheitelzopffrisur wieder erkennen, die man sogar aus Mosaiken oder Statuetten der römischen Zeit kennt⁴⁸. Diese ist charakteristisch für eine höhere soziale Schicht, die man auf den Katakombenbildern bei der Verehrung der Toten, an einer Mahlszene teilnehmend, sieht⁴⁹.

Vergleicht man ebenfalls die Ikonographie der Dienergestalten auf den Katakombenmalereien⁵⁰ mit den entsprechenden auf den Sarkophagabbildungen, so kann man bestimmte Ähnlichkeiten in ihrer Ausführung erkennen.

⁴⁵ M. Pfanner, *Der Titusbogen. Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur II*, Mainz 1983, 12, Taf. 10.4 (Abb. 32b).

⁴⁶ K. Fittschen, »Das Bildprogramm des Trajansbogens zu Benevent«, *AA* 1972, 742ff., Abb. 1 (nördliches Durchgangsrelief). F. J. Hassel, *Der Trajansbogen in Benevent*, Mainz 1966, Taf. 22a, Abb. 32a.

⁴⁷ Wie Dunbabin, »Wine and Water«, op.cit. (Anm. 34), 120f., Taf. XIV an dem sogenannten Mnemosyne-Mosaik bemerkt hat, ist die Abbildung eines Dienstmädchens üblich, das bei der Mahlzeit hilft. Sie scheint jedoch nicht mit dem relativ kleinen Gefäß, das sie in der Hand hält, Wein aus dem unter dem Tisch liegenden Krater zu schöpfen.

⁴⁸ N. H. Ramage – A. Ramage, *Roman Art. Romulus to Constantine*, New York 1991, 144 Taf. 5.35. R. J. A. Wilson, *Piazza Armerina*, Granada 1983, 41, Abb. 21. Die Melonenfrisur ist aus der Spätantike bekannt; sie ist nicht nur bei mythologischen Gestalten oder Frauen der Oberschicht geläufig, sondern auch für Frauen der unteren sozialen Schicht oder der Dienerinnen, siehe B. Borg, *Der zierlichste Anblick der Welt. Ägyptische Porträtmumien*, Darmstadt 2004, Abb. 57a-b. E. Barbier, »La signification du cortège représenté sur le couvercle du coffret de "Projecta"«, *CahArch* 12 (1962), 7-52, Abb. 5-6. R. J. A. Wilson, *Piazza Armerina*, Granada 1983, 17, Abb. 5.

⁴⁹ Die etwas heitere Stimmung der auf Sarkophagbildern abgebildeten Gestalten erklärt sich nicht nur aus dem Weingenuss, sondern auch daraus, dass es sich um Mahlszenen nach einer Jagd im Freien oder in einer großen Villa handelt, daher sind die abgebildeten Gestalten so heiter und ländlich, vgl. die von Amedick, *Die Sarkophage*, op.cit. (Anm. 1), 29ff. erwähnten Beispiele von S-Mählern auf Sarkophagdeckeln. Diese Bildtradition setzt sich dann auf Katakombenbildern fort, so z.B. ganz ausdrücklich auf einer Wandmalerei in der Nähe des sogenannten *Cubiculum der Gaudentia*, die wohl den aus den Sarkophagen bekannten Bildtyp des S-Mahles als Vorbild hatte, siehe Février, op.cit. (Anm. 30), 32, Abb. 4. A. Nestori, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Rom 1975, 53 Nr. 39.

⁵⁰ Stehende Diener und Dienerinnen sieht man nicht nur auf römischen Katakombenbildern, sondern auch auf Malereien von Gräbern aus dem Ende des 4. Jhs. in Bulgarien (Siliistra). R. Pillinger, *Corpus der spätantiken und frühchristlichen Wandmalereien Bulgariens*, Wien 1999, 22ff. Bianchi-Bandinelli, »Continuità ellenistica«, op.cit. (Anm. 39), 234. Für manche langhaarige Dienergestalten aus Siliistra vermutet man, dass auf ihnen Einflüsse aus dem hieratischen Opfercharakter der Kultszenen nachweisbar sind.



Abb. 13. Rom, Katakombe der Heiligen Petrus und Marcellinus. Lünette des Hauptwandarkosols 76-2.

Charakteristisch ist eine Dienerggestalt, die auf den Sarkophagbildern aus einem großen Gefäß Wein zu schöpfen versucht oder ein auf brennendem Feuer abgebildetes Gefäß Wein mit Wasser mischt. Die Gestalt, Form und Größe dieses Gefäßes kann auf den Sarkophagbildern stark variieren. Eigenartig und ohne ikonographische Parallele ist die Abbildung einer Kanne auf brennendem Feuer auf dem *Cimitero di Pretestato*.

Aus der römischen Kaiserzeit sind allerdings derartige Kannen erhalten mit inneren Vorrichtungen zur Erhaltung der richtigen Temperatur und zum Ausgießen der Flüssigkeit (Abb. 14), eine Gefäßform, die in den antiken Quellen *authepsa* genannt wird⁵¹. Auf den Katakombenbildern hat diese Kanne gelegentlich die Form einer Amphora⁵², ist also kleiner. Die dazugehörigen Inschriften, die sich eher auf den Genuss von Wein beziehen, betreffen die Dienerfiguren. Die Inschriften, die sich wiederholen, nämlich *IRENE MISCE* oder *AGAPE MISCE* oder gelegentlich *SABINA MISCE* beziehen sich auf die Dienerinnen, die die am Mahl beteiligten Figuren mit Wein versorgen⁵³, auch wenn diese Dienerinnen manchmal nicht auf den Katakombenbil-

⁵¹ Dunbabin, »Wine and Water«, op.cit. (Anm. 34), 120ff. Zu einer ähnlichen Gefäßform namens *samovar*, die auch aus der osteuropäischen Volkskunst bekannt ist, siehe M. Yazici – C. S. Lightfoot, »Two Roman Samovars (*authepsae*) from Caesarea in Cappadocia«, *Antiquity* 63 (1989), 343-349. C. S. Lightfoot – M. Yazici, »A Roman Tomb-Group Containing Two Samovars (*Authepsae*) from Kayseri, Turkey«, *Opuscula Romana* 18.8 (1990), 131-138. Zu erhaltenen römischen *authepsae* in verschiedenen deutschen Museen siehe A. Mutz, »Eine kleine römische *Authepsa*«, *JbRGZM* 14 (1967), 167-174, Taf. 44-47; P. Gercke – A. Krug – R. Lullies, »Zu einer römischen *Authepsa* in Kassel«, *JbRGZM* 14 (1967) 175-178. Diese Gefäßform ist auch auf Bodenmosaiken der römischen Zeit (2. oder 3. Jh. erhalten), so z.B. auf dem Mosaik in Nordafrika (Karthago), siehe F. Baratte, *Catalogue des mosaïques romaines et paléochrétiennes du Musée du Louvre*, Paris 1978, 71-74; K. Dunbabin, *Mosaics of North Africa*, Oxford 1978, 124, Taf. 115.

⁵² Dücker, op.cit. (Anm. 31), Taf. 6a.

⁵³ Einmal ist die Wandmalerei mit der Inschrift *SABINA MISCE* versehen, siehe A. Ferrua, »Una nuova regione in SS. Marcellino e Pietro«, *RivAC* 46 (1970), 33ff., Abb. 22. Février, op.cit. (Anm. 30), 34 bemerkt, dass der Name Sabina, der unter den Frauennamen vorkommt keine symbolische Bedeutung hat. Zu den Inschriften mit den Frauennamen *AGAPE* und *IRENE* siehe A. Ferrua, *Inscriptiones christianae urbis Romae VI*, Rom 1975, Nr. 15948, 15949ff.; A. Felle, *Inscriptiones christianae urbis Romae. Concordantiae verborum, nomen et imaginum. Tituli graeci. Subsidia IV*, Bari 1997, 270, 294f.



Abb. 14. Rörmuseum Augst Inv. 1974. Gefäß für heißes Wasser (authepsa). 3. Jh. n.Ch.

dem wiedergegeben sind. Es handelt sich aller Wahrscheinlichkeit nach um die Tugenden der Römer, bzw. der Christen der frühchristlichen Zeit, die unter anderem ebenfalls ähnlich auf anderen Kunstgattungen erscheinen, so z.B. auf einem Mosaik in Tipasa, auf dem die *virtutes Pax und Concordia* besonders hervorgehoben werden⁵⁴.

Bemerkenswert ist, dass gelegentlich auf den Katakombenbildern auch andere Familienmitglieder dargestellt sind, wohl Kinder, die am gemeinsamen Essen teilnehmen, wie auf einer Wandmalerei in Rom, in S. Petrus und Marcellinus⁵⁵ (Abb. 8).

Die Entwicklung dieses Bildes im 6. Jahrhundert lässt sich auf einem Mosaik in S. Apollinare Nuovo erkennen, auf dem ebenfalls eine S-Mahl Darstellung abgebildet ist⁵⁶ (Abb. 15). Christus sitzt auf der linken Seite in der Sitzhaltung der antiken Philosophen, die Gestalten der Jünger sind dennoch dicht aneinander gereiht. Die Sitzbank ist ganz anders gestaltet als bei den Katakombenbildern und den Sarkophagen. Auf dem ravnatischen Mosaik ist zwar Christus im Sprechgestus und einer von den Jüngern rechts in der Sitzhaltung der antiken Philosophen dargestellt, dennoch ist die

Abbildung mit Schrankenplatten versehen und der Tisch merkwürdigerweise mit einem Tischtuch bedeckt. Auf diesem ist allerdings kein Kreuz dargestellt, obwohl das Tischtuch sehr ähnlich demjenigen ist, welches für den Altar der byzantinischen Kirchen benutzt wird⁵⁷. Auf der S-förmigen Bank sind zwei relativ große Fische dargestellt; Fisch und Brot sind in der frühchristlichen Kunst häufig ein Hinweis auf den eucharistischen Charakter der Abbildung⁵⁸. Allerdings können hier in erster Linie spätantike Handschriften als Vorbilder betrachtet werden, wie z.B. die eben erwähnte Abbildung von Aeneas und Dido⁵⁹, eventuell Bodenmosaïque

⁵⁴ Die Bedeutung der Inschrift in Tipasa *PAX ET CONCORDIA SIT CONVIVIO NOSTRO* kann auch auf die patristischen Texte zurückgeführt werden, beispielsweise Klemens von Alexandrien (Brief an die Korinther 62, 2). Zur Auffassung, dass nach der Zeit der Republik im Römischen Reich wieder Ruhe und Frieden, die *pax romana*, herrschte, siehe W. Lawrence Chapman, *Pax Romana and World Peace*, London 1950, 121ff. Zur Möglichkeit eines Einflusses der stoischen und synkretischen Philosophie siehe Février, op.cit. (Anm. 31), 35, der in diesem Zusammenhang von einer *Propaganda* der römischen christlichen Welt spricht.

⁵⁵ Dückers, op.cit. (Anm. 31), Taf. 6c.

⁵⁶ F. Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna III*, Mainz 1958, Abb. 180. N. Gkioles, *Παλαιοχριστιανική μνημειακή ζωγραφική*, Athen 2007, 162f., Abb. 58. Dunbabin, »Wine and Water«, op.cit. (Anm. 34), 201f., Abb. 120. Eine Wandmalerei aus Sta Constanza, die mit einem S-förmigen Tisch versehen ist, kann als Vorgänger dieser Schrankenplattenform betrachtet werden, siehe Dunbabin, »Wine and Water«, op.cit. (Anm. 34), Taf. XIII.

⁵⁷ Ähnliche Experimente sind auch in den Darstellungen der Opferung der Tochter von Jephtha und Isaaks Opferung im Katharinenkloster auf dem Sinai abzulesen, siehe M. Sotiriou, »Τοιχογραφία της Θυσίας του Ἀβραάμ του Καθολικού της Μονῆς Σινᾶ«, *AEphem* 92-93 (1953-1954), Taf. 1. K. Weitzmann, »The Jephthah Panel in the Bema of the Church of St. Catherine's Monastery of Mount Sinai«, *DOP* 18 (1964), 341-352. E. D. Panelli, »Παλαιοχριστιανικές και βυζαντινές παραστάσεις της Θυσίας του Αβραάμ«, *Βυζαντινά* 28 (2008), 483, Abb. 9.

⁵⁸ Gkioles, op.cit. (Anm. 56), 162. K. Wessel, *Abendmahl, und Apostelkommunion*, Recklinghausen 1964, 11. Mit Recht bemerkt Wessel, dass es sich hier um eine ältere Form der Verratsankündigung handelt, denn die Blicke der Jünger sind mit Besorgnis auf Christus oder Judas den Verräter gerichtet.

⁵⁹ *Homeri Iliados Picturae Antiquae ex Codice Mediolanensi Bibliothecae Ambrosianae*, Romae 1835, 13 XXII B. Für die Handschrift Vergilius Romanus, Cod. Vat. Lat. 3867, fol. 100v, siehe Dunbabin, *The Roman Banquet*, op.cit. (Anm. 28), Taf. XVI. Bemerkenswert ist, dass die mittleren Gestalten, die am Stibadium sitzen auch nimbirt wiedergegeben sind.

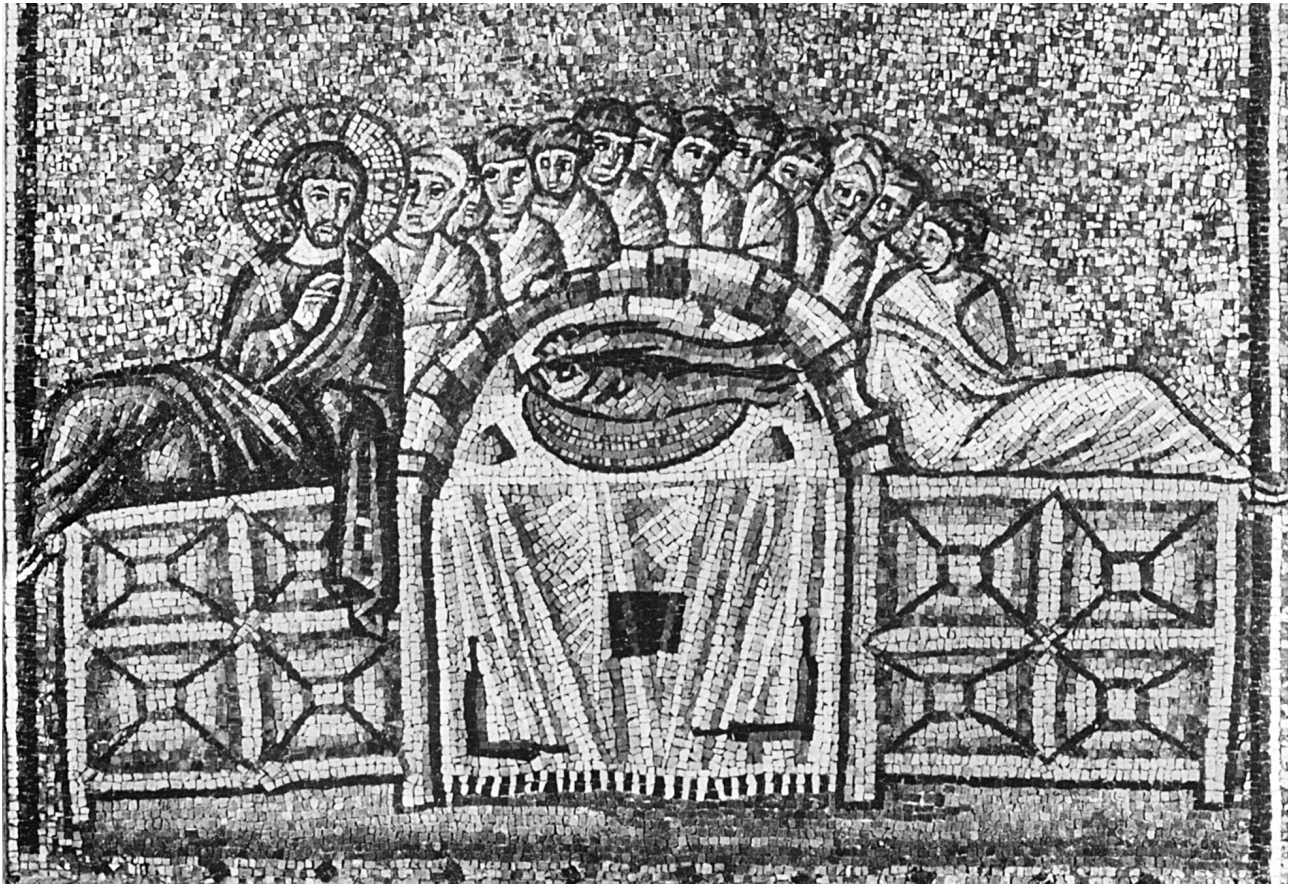


Abb. 15. Ravenna, S. Apollinare Nuovo, Abendmahl Christi (Mosaik). 500 n.Chr.

aus dem 3. Jahrhundert, wie z.B. ein *Triclinium* im Haus von Orpheus⁶⁰ oder eine Wandmalerei aus einem Grab in Constanza, aus der Mitte des 4. Jhs⁶¹ mit ähnlichen Schrankenplatten wie auf dem Mosaik von S. Apollinare Nuovo (Abb. 16). Außerdem ist in der christlichen Kunst das Motiv des S-Mahles nicht nur auf Darstellungen des Abendmahls bezeugt, sondern auch auf Handschriften des 4. Jhs. mit biblischen Themen, so beispielsweise in der Darstellung des Tanzes von Salome⁶². Die Form der Sitzbank ist hier ähnlich wie im auf das 6. Jh. datierten Rossano-Evangeliar⁶³, das viele Gemeinsamkeiten mit der Abbildung von S. Apollinare Nuovo aufweist.

Interessant ist die Entwicklung dieses Themas nach dem Bilderstreit. Obwohl in vereinzelt Fällen die aus der frühchristlichen Kunst bekannte Bildform des Stibadium-

⁶⁰ K. Weitzmann, »The Study of Byzantine Book Illumination, Past, Present and Future«, *The Place of Book Illumination in Byzantine Art Symposium (14 April 1973)*, Princeton 1975, 17, Abb. 13.

⁶¹ Siehe auch Dresken-Weiland, op.cit. (Anm. 1), 206, Abb. 95. Abbildungen von S-Mählern sind auch im Grabbereich außerhalb von Rom wie z.B. in Thessaloniki, in einem schlecht erhaltenen frühchristlichen Grab in der Cheik-Sou-Nekropole, siehe E. Marki, *Η νεκρόπολη της Θεσσαλονίκης στους υστερορωμαϊκούς και παλαιохριστιανικούς χρόνους*, Αθήνα 2006, 141. Dresken-Weiland, op.cit. (Anm. 1), Abb. 94, jedoch mit weniger beteiligten Personen, in Serbien oder in Constanta in Rumänien (frühes 4. Jahrhundert), Grab des Banquets, Dresken-Weiland, op.cit. (Anm. 1), 205 ff., Abb. 95.

⁶² Dunbabin, *The Roman Banquet*, op.cit. (Anm. 28), 200, Abb. 118. Es handelt sich um den sogenannten Codex Sinopensis, fol. 10v (aus Paris, Bibliothèque Nationale, Suppl. Gr. 1286).

⁶³ Ibid., 199ff., Abb. 119 (Rossano-Evangeliar).



Abb. 16. Constanza. Grabdenkmal mit S-Mahl Darstellung, Mitte 4. Jh. n.Chr.

Mahls vorkommt, so z.B. in einer Handschrift mit dem Joseph-Zyklus aus den Homilien des Gregors Nazianzus in Paris, Bibliothèque Nationale, cod. Gr. 510, fol. 69v, ist das Experimentieren der Künstler mit anderen Bildformen auch in byzantinischen Buchillustrationen nachweisbar, wie z.B. im Chludov-Psalter im Historischen Museum zu Moskau aus dem 9. Jh.⁶⁴. Aus der Liegebank ist eine Sitzbank in Form eines »Huts« geworden. Die rechts und links abgebildeten Gestalten sind nicht mehr liegend dargestellt wie in der römischen Kaiserzeit, sondern sitzend; bemerkenswert ist auch die Darstellung von Johannes, links neben Christus sitzend. Diese Bildform von einem Tisch in Form eines »Huts« anstelle der Speiseliege erkennt man auch auf einem Evangeliar des Klosters Gelati aus dem 11. Jh., auf dem Christus allerdings auf einem »Ruhebett« liegt (wohl Kline genannt)⁶⁵,

das man sonst von Darstellungen der Gottesmutter auf Wandmalereien⁶⁶ und Handschriften kennt. Ähnlich ist auch die Abbildung von Jesus (Abb. 17) auf einer im Vatikan erhaltenen Handschrift⁶⁷. Bemerkenswert sind hier nicht nur

⁶⁴ Wessel, op.cit. (Anm. 58), 22f. bemerkt, dass sich die Tischsitten im 9. Jahrhundert aller Wahrscheinlichkeit nach verändert haben: so lässt sich beispielsweise erkennen, dass man nicht mehr bei Tisch liegt, wie in der frühchristlichen Zeit, sondern die Apostel sitzen bei Tisch; die byzantinischen Miniaturisten haben wahrscheinlich die älteren Bildtypen ein wenig verändert.

⁶⁵ Ibid., 62-63.

⁶⁶ So beispielsweise in der Abbildung des Abendmahls in der Hagia Sophia in Kiev, siehe Ibid., 56.

⁶⁷ Wie auch Ibid., 40-41 bemerkt, findet in den älteren Darstellungen des Themas das Abendmahl im Freien statt; Andeutungen von einem Garten oder von Bäumen sind dementsprechend geläufig.

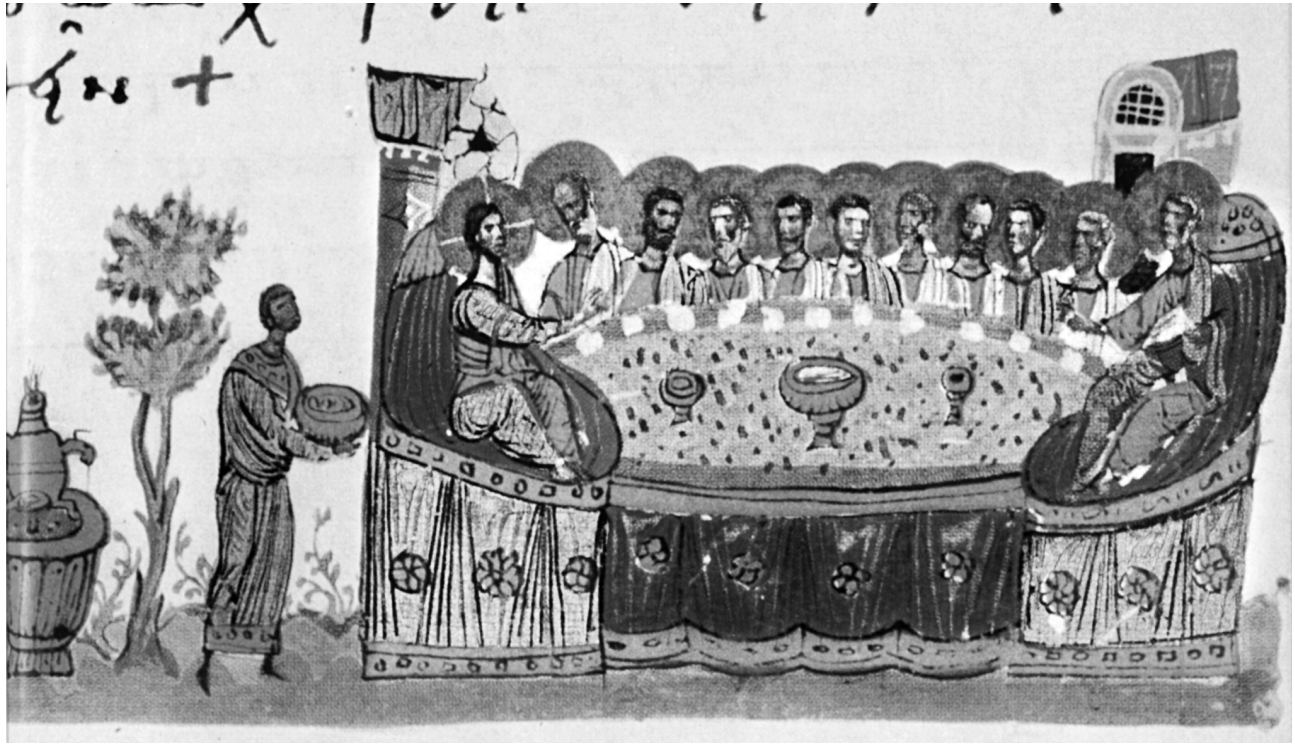


Abb. 17. Vatikan, Cod. Vat. Gr. 74, fol. 15. Abendmahl Christi.

die Gestalten der Jünger, die alle nimbiert und wenig bewegt, d.h. statisch wiedergegeben sind, sondern auch die Abbildung des links stehenden männlichen Diakons⁶⁸. Er ist nämlich ohne Nimbus wiedergegeben und trägt in einer Schüssel Speisen mit sich; die Andeutung eines Baums sowie der große abgebildete Weinkrug zum Mischen des Weins ruft uns die frühchristlichen S-Mahlszenen in Erinnerung. Obwohl die gesamte Bildkonzeption eine byzantinische, streng hieratische Form hat, sind die Anspielungen auf ältere Bildformen und die Kombination von verschiedenen Bildelementen bei dieser Darstellung deutlich erkennbar. Wie in der bisherigen Forschungsliteratur schon bemerkt worden ist, findet die Abbildung des Abendmahls nicht mehr im Garten statt, sondern man erkennt häufig bei diesen Abbildungen einen Architekturhintergrund. Oft handelt es sich dabei um eine Phantasiearchitektur, ohne jeden Bezug zur realen Welt, wie z.B. in Gracanica, in der Kirche des Entschlafens der Gottesmutter, um 1320⁶⁹. Als Übergangsform zum neuen

Bildtypus gilt die Darstellung in der Hagia Sophia in Kiev⁷⁰, die auf das 11. Jahrhundert datiert wird: hier erscheint noch

⁶⁸ Neben dem am linken Rand wiedergegebenen Diakon ist ein Gefäß in Form eines Brunnen wiedergegeben, das uns an die sogenannten *authepsae* erinnert. Zu ähnlichen Buchillustrationen aus römischer und byzantinischer Zeit (Vorbereitungen auf ein gemeinsames Mahl) siehe R. Amedick, »Zur Motivgeschichte eines Sarkophages mit ländlichem Mahl«, *RM* 95 (1988), 207, Anm. 3. K. Weitzmann, *The Place of Book Illustration in Byzantine Art*, Princeton 1975, 14, Abb. 8 (Wiener Genesis). Fraglich ist jedoch, ob diese Brunnenform auch in der Antike erhalten ist, siehe F. Glaser, *Antike Brunnenbauten (KPHNAI) in Griechenland*, Wien 1983, 2ff. Es ist wahrscheinlich, dass es sich hier um eine neue Bildform, eher um eine Bilderfindung handelt, die als Bildvorlage sowohl die sogenannte Bildform der *authepsa* hatte als auch die für die byzantinische Zeit geläufige Form eines Brunnen.

⁶⁹ Siehe Wessel, op.cit. (Anm. 58), 46-47. B. Zivkovic, *Gracanica. Les dessins des fresques*, Beograd 1989, Taf. IV.

⁷⁰ *Ibid.*, 46.



Abb. 18. Vatikan, Cod. Vat. Gr. 54. Abendmahl Christi.

im Hintergrund das Parapetasma, ein Bildelement, das auch aus den eben beschriebenen Sarkophagbildern bekannt ist⁷¹. Komplizierter ist die Abbildung eines architektonischen Hintergrundes auf späteren Buchillustrationen des 13. Jahrhunderts. Im Cod. gr. 54 (Abb. 18) kann man zwar ein derartiges Parapetasma erkennen; der architektonische Hintergrund nimmt indes immerhin eine identifizierbare architektonische Bildform ein⁷².

Abschliessend läßt sich feststellen, dass Einflüsse aus der Ikonographie der S-Mahlszenen auf römischen Sarkophagen nicht nur auf frühchristlichen Sarkophagen, sondern auch bei anderen Kunstgattungen nachweisbar sind, wie z.B. Silberschalen oder Mosaiken aus der frühbyzantinischen Zeit. Eine etwas unterschiedliche Deutung des Themas kann man in den Mahlszenen auf Katakombenmalereien erkennen, welche eher mit dem Totenmahl und der Verehrung der Toten zusammenhängt. Ikonographische Vergleiche der spätantiken und frühchristlichen S-Mahl Darstel-

lungen mit byzantinischen Buchillustrationen verweisen andererseits auf ein Bildschema des Passionszyklus, nämlich das Abendmahl Christi.

⁷¹ Zur Bedeutung und Funktion von diesem Parapetasma in der frühchristlichen Zeit s. o. Anm. 3.

⁷² Ibid., 49. Mit dem Wort »identifizierbar« ist eher der Vergleich mit bestimmten architektonischen Formen gemeint, wohl mit einer Basilika. Im Bild ist allerdings nur die Längswand gezeigt.

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 3, 4, 6: Himmelman, op.cit. (Anm. 3), Taf. 45a, 49, 47b, 44b. Abb. 2, 9, 10, 11, 14, 16: Dunbabin, *The Roman Banquet*, op.cit. (Anm. 28), Abb. 101, 106, Taf. VIII, XVI, Abb. 98, Taf. XIII. Abb. 5, 7: Deichmann – Bovini – Brandenburg, op.cit. (Anm. 19), Nr. 591a, Nr. 557. Abb. 8, 12, 13: Dückers, op.cit. (Anm. 31), Taf. 6c, 6a, 7b. Abb. 15: Deichmann, op.cit. (Anm. 56), Abb. 180. Abb. 17, 18: Wessel, op.cit. (Anm. 56), S. 41, S. 49.

Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΜΟΤΙΒΟΥ ΤΩΝ ΓΕΥΜΑΤΩΝ ΣΕ ΤΡΑΠΕΖΑ ΣΧΗΜΑΤΟΣ S ΣΕ ΣΑΡΚΟΦΑΓΟΥΣ, ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΚΑΙ ΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ

Ο όρος τράπεζα σχήματος S χρησιμοποιείται ευρύτατα στη διεθνή βιβλιογραφία προκειμένου για την περιγραφή μιας ομάδας παραστάσεων, της παλαιοχριστιανικής αλλά και της βυζαντινής εποχής, στις οποίες οι μορφές των συνδαιτυμόνων αποδίδονται καθισμένες γύρω από μία τράπεζα, που έχει περίπου το σχήμα ενός οριζόντιου S.

Στην παλαιοχριστιανική εποχή γύρω από την τράπεζα αυτού του τύπου εικονίζονται συνήθως σε ρωμαϊκής προέλευσης σαρκοφάγους μορφές ανδρών με έντονες κινήσεις και εύθυμη διάθεση λόγω του άφθονου κρασιού και φαγητού (Εικ. 1, 2-6). Τα γεύματα παρατίθενται σε υπαίθριο χώρο, ενίοτε με δέντρα, ενώ δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις κυρίως ρωμαϊκών σαρκοφάγων στις οποίες προηγείται μια παράσταση κυνηγιού – ως συμπλήρωμα ή επιβράβευση των εικονιζόμενων μορφών για το κυνήγι.

Η προσεκτική μελέτη των εικονιζόμενων μορφών κατέδειξε ότι επαναλαμβάνονται εικονογραφικά ορισμένοι «τύποι» συμποσιαστών, όπως η μορφή του συμποσιαστή, που καλεί την όρθια υπηρετική αντρική μορφή να τον σερβίρει (Εικ. 3, 5) ή η μορφή του ελαφρά μεθυσμένου άντρα που γέρνει προς τα πίσω υψώνοντας το χέρι του προκειμένου να αναπαυθεί (Εικ. 4), μια κίνηση που θυμίζει την αντίστοιχη μορφή του αναπαυόμενου κάτω από την κολοκυθιά Ιωνά (Εικ. 5).

Εξίσου συχνή με την απεικόνιση του θέματος σε σαρκοφάγους είναι και η απεικόνιση της τράπεζας σχήματος S σε τοιχογραφίες σε κατακόμβες (Εικ. 8, 9, 12, 13), όπου βέβαια η παράσταση γεύματος παρουσιάζεται ελαφρώς διαφοροποιημένη, με την παρουσία γυναικών, που όχι μόνο σερβίρουν τους συμποσιαστές ως υπηρετρίες, αλλά σε αρκετές περιπτώσεις κάθονται στο ίδιο τραπέζι, ισότιμες με τους άντρες. Σε ορισμένες περιπτώσεις παριστάνονται και παιδιά, που τρώνε από το ίδιο τραπέζι (Εικ. 8). Κατά συνέπεια έχει αλλάξει ως ένα βαθμό η ερμηνεία της παράστασης, καθώς θυμίζει περισσότερο τα

νεκρόδειπνα προς τιμήν των νεκρών που λάμβαναν χώρα στις κατακόμβες, παρά τις ρωμαϊκές παραστάσεις κυνηγιών με γεύμα στην εξοχή. Ας σημειωθεί ακόμη ότι το εικονογραφικό μοτίβο της τράπεζας σχήματος S εικονίζεται και σε άλλα είδη τέχνης στην παλαιοχριστιανική και πρωτοβυζαντινή εποχή, με λιγότερη συχνότητα, όπως σε αργυρά αγγεία (Εικ. 10), αλλά και σε ορισμένες περιπτώσεις και σε ψηφιδωτά του βου αιώνα (Εικ. 15).

Ως εξέλιξη του εικονογραφικού αυτού θέματος θεωρούνται οι απεικονίσεις γευμάτων σε τράπεζα παρόμοιου σχήματος σε μεσοβυζαντινά χειρόγραφα (Εικ. 17, 18), στα οποία εικονίζεται ο Χριστός ανάμεσα στους Αποστόλους στην παράσταση του Μυστικού Δείπνου. Η τράπεζα έχει και πάλι σχήμα S (Εικ. 18), έστω και αν πρόκειται για ένα γνωστό εικονογραφικό θέμα του Δωδεκαόρτου, καθώς η ανάμνηση από τα ρωμαϊκά γεύματα στην ύπαιθρο σταδιακά περιορίζεται. Η μορφή του εικονιζόμενου Χριστού προσαρμόζεται στο σχήμα αυτό, καθώς εικονίζεται ανακλιμένος στην αριστερή συνήθως άκρη του τραπέζιου, ενώ οι αριστερά από αυτόν εικονιζόμενες όρθιες μορφές των υπηρετών, καθώς και τα σκεύη για το δείπνο, παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες με τις αντίστοιχες παραστάσεις του θέματος σε παλαιοχριστιανικές κατακόμβες (Εικ. 8, 9, 12, 13).

Συμπερασματικά, διαπιστώνουμε ότι το εικονογραφικό αυτό μοτίβο, το οποίο φαίνεται να αποδίδει μια αυτοσχέδια και πρόχειρη λύση για την απεικόνιση γεύματος σε εξωτερικό χώρο αρχικά, απέκτησε σταδιακά μια συμβολική σημασία αποδίδοντας νεκρόδειπνα σε παλαιοχριστιανικές κατακόμβες της Ρώμης, σε ψηφιδωτά του βου αιώνα στη Ραβέννα (Εικ. 15), για να περάσει τελικά και στη μεσοβυζαντινή και υστεροβυζαντινή τέχνη σε ορισμένες παραστάσεις του Μυστικού Δείπνου κυρίως σε τοιχογραφίες και χειρόγραφα (Εικ. 17, 18).

*Δρ. Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης
του Πανεπιστημίου Μάρμπουργκ,
elpaneli@yahoo.gr*